

L'Art Minimal ou une aventure structurelle aux multiples visages

1—Introduction

L'art dit « minimal » doit-il se réclamer d'une tradition ? Les débuts parfois complexes des nouveaux structuristes appelés à développer une oeuvre tridimensionnelle richement diversifiée semblent poser un défi à toute tentative de « récupération » historique.

Il revient à quelques critiques d'avoir réuni dans des espaces d'exposition les figures dominantes d'une nouvelle avant-garde structurelle alors que les artistes concernés ne prétendent pas se revendiquer d'un « mouvement » ni être reliés par des affinités réelles et profondes. Quelques témoignages de [Donald Judd](#), [Carl Andre](#) ou [Ronald Bladen](#) en attestent.

Aucun « manifeste » ne réunit ces artistes. Certains critiques jalonnèrent la voie en élaborant des concepts qui contribuèrent à regrouper certains démarches individuelles.

Toutefois, si l'on admet que l'axe diachronique se justifie dans l'histoire des formes et que les mouvements se dépassent et se succèdent, selon une vision encore greenbergienne, l'éclosion picturale d'une « nouvelle abstraction » dans l'histoire de l'avant-garde new-yorkaise et californienne peut être considérée comme un important précédent.

Certains peintres du début des années 60, ouvrant une brèche dans l'Ecole de New York, avaient en effet cimenté une oeuvre structurelle remarquablement dépouillée. Citons comme exemples les oeuvres exécutées à la peinture d'émail de Frank Stella (1958-1959), les peintures à motifs circulaires isolés sur fond uni de Walter

Darby Bannard (1959-1962), les disques purs et lumineux de Paul Reed (1965).

L'oeuvre de maturité de l'avant-garde dite « minimale » s'illustre déjà en 1966 dans l'important contexte *Primary Structures : Younger American and British Sculptors* (Kynaston McShine, The Jewish Museum, New York, avril-juin 1966), qui permet de dégager les premiers critères généralisateurs. Les nouveaux constructionnistes ou sculpteurs abstraits tendent à une économie d'expression, dominée par les lignes et une articulation limpide des masses qui n'excluent pas, sous la plume de Kynaston McShine, de ténus signes « *de paradoxe, de mystère, d'ambiguïté comme également de beauté formelle* ». L'importance du projet préliminaire, ou du dessin conceptuel prédomine sur l'exécution parfois confiée à l'industrie. Toujours selon Kynaston McShine, le recours à une « unité standard fabriquée » confère à l'oeuvre nouvelle un « statut d'anonymat ». Sur le plan formel les conséquences semblent immédiates : « *La simplicité dans la structure permet un maximum de concentration et d'intensité et n'implique pas nécessairement la vacuité ; elle connote en fait habituellement une riche complexité de relations formelles et d'expérience* ».

La réception critique de l'Art Minimal

Certains auteurs se complaisent à rechercher et à identifier l'origine de l'oeuvre nouvelle

Richard Wollheim en janvier 1965 (« Minimal art », *Arts Magazine*) généralise la « *source non artistique* » de l'art des cinquante dernières années où beaucoup d'oeuvres ont un « *contenu artistique minime* » (minimal art-content). Le critique se réfère aux oeuvres d'Ad Reinhardt, aux « combines » de Rauschenberg

et aux « ready-made » non assistés de Marcel Duchamp. Richard Wollheim pose le problème de la valeur artistique du ready-made, du rapport de l'originalité à la répétition, de l'importance de l'acte de « *décision* » de l'artiste en dehors de toute manipulation ou du processus.

Barbara Rose, dans « ABC Art » (*Art in America*, octobre-novembre 1965) envisage les nouvelles oeuvres de Judd, Morris, Andre, Flavin sous l'éclairage de l'élémentarisme des propositions qui « *dépendent pour leur qualité artistique d'une quelconque sorte de présence ou d'être-là concret, qui à leur tour ne semblent rien de plus qu'une assertion littérale et emphatique de leur existence. [...] Il n'y a pas de désir de transcender l'aspect physique en faveur de l'aspect métaphysique et métaphorique* ».

La nouvelle oeuvre s'enracine dans la tradition léguée par Malevitch et Marcel Duchamp. En outre le rejet de la dimension personnelle et subjective apparente les oeuvres à l'univers de Robbe-Grillet.

Une critique négative de Max Kozloff dans « The further Adventures of American Sculpture » (*Arts Magazine*, février 1965) envisage l'art nouveau sous l'angle de l'« *esthétique de la stérilité* » s'incarnant dans une « *construction inerte, concrète, une échelle extrêmement large, monochrome, basée géométriquement sur la construction* ».

Par contre Lucy Lippard distingue la tradition de la peinture de celle de la sculpture et note que les « *préoccupations actuelles* » ont à faire avec la « *forme non-illusionniste, l'angle, l'assurance, la couleur unique [...] qui ont conduit inévitablement à un rejet de la peinture qui est d'une quelconque façon plus fortement liée à la tradition que la sculpture* » (« Recent Sculpture in Escape », *Art International*, janvier 1966).

Ailleurs le critique utilise le terme de « réjectif » (« Rejective Art », *Art International*, octobre 1966) : « *Je pense encore qu'il est important que la plupart des structuristes soient originellement des peintres et je pense encore à l'espace réel de la structure comme un moyen d'échapper non à la sculpture antérieure, qui fut à peine considérée, mais un dilemme dans lequel la peinture non-objective se trouve elle-même* ».

Le rapport peinture-sculpture est important et il reviendra à [Donald Judd](#) de faire un plaidoyer vibrant en faveur des grands pionniers de l'Ecole de New York qui firent progresser l'oeuvre vers un nouvel énoncé structurel (Jakson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman). Dans « Specific Objects » (*Arts Yearbook 8*, 1965), l'artiste-théoricien prophétise que l'oeuvre réellement nouvelle sera « tridimensionnelle ».

Walter Darby Bannard (« Present-Day Art and Ready-Made Styles », *Artforum*, décembre 1966) résume que l'Art Minimal débuta comme une « *réaction à l'Expressionnisme abstrait [...] Il est caractérisé par une simplicité extrême et délibérée. L'Art Minimal attire les sculpteurs parce que l'attitude qu'il incarne réduit l'énorme complexité de choix à laquelle est confronté l'artiste travaillant dans un médium tridimensionnel aujourd'hui [...]* »

Le grand critique Clement Greenberg, protagoniste de l'avancée de la « peinture moderniste » et de sa « réduction », et chantre du nouvel art optique (non-illusionniste) commenta négativement l'Art Minimal. Il y voyait un déplacement du « non-art » de la peinture (Dada, Duchamp) à la sculpture, qu'il assimilait à l'inertie : « *L'apparence de la machinerie est évitée maintenant parce qu'elle ne va pas*

assez loin vers l'apparence du non-art, qui est vraisemblablement une apparence inerte qui offre à l'oeil un minimum d'incident 'intéressant' à la différence de l'apparence de la machine qui est artistique par comparaison ». L'Art Minimal est un « exploit d'idéation [...] son idée reste une idée, quelque chose de déduit au lieu d'être senti et découvert » (« Recentness of Sculpture », in catal. expos. *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, avril-juin 1967).

Sous la plume de Michael Fried (« Art and Objecthood », *Artforum*, été 1967), la notion de « non-art », énoncée par Greenberg, devient « objectivité ». Son reproche fondamental à l'Art Minimal est que ce dernier incarne une « sensibilité littéraliste » et « théâtrale », une « présence scénique ». Michael Fried soumet l'essentiel de sa réflexion à l'opposition « entre le théâtre et la peinture moderniste, entre le théâtral et le pictural ». De même « la préoccupation littéraliste concernant le temps – plus précisément concernant la durée de l'expérience – est théâtrale ». Au temps ou à la durée de l'expérience théâtrale de l'art littéraliste (minimal) s'oppose l'« instantanéité » de la perception de la peinture moderniste (Kenneth Noland, Jules Olitski) ou de son répondant en sculpture (David Smith, Anthony Caro) : « Je veux affirmer que peinture et sculpture modernistes mettent en échec le théâtre par leur 'être présent' et leur instantanéité ».

Ce travail cerne l'émergence d'une nouvelle sensibilité structurelle sur la côte Est. Cet art apparemment « sévère » a sa contrepartie dans le structurisme californien de la côte Ouest (Robert Irwin, Larry Bell, Tony DeLap, John McCracken, DeWain Valentine, Peter Alexander, Craig Kauffman, James Turrell, Doug Wheeler).

Dans l'art californien le rôle de la couleur et de la lumière, les matériaux translucides sont à l'origine de structures à la fois sobres, imaginatives ou plus explosives.

Le rôle de la couleur n'est toutefois pas absent de l'oeuvre des artistes du courant « minimal » ; il est présent avec beaucoup d'inspiration dans l'oeuvre de [Donald Judd](#) et de [Dan Flavin](#), plus restreint dans les couleurs neutres de [Robert Morris](#) (contreplaqué gris), le blanc et le noir de l'oeuvre de [Sol LeWitt](#), le noir doté d'une grave présence dans l'oeuvre de [Tony Smith](#) et de [Ronald Bladen](#), le rouge, le noir et le blanc dans l'oeuvre de [Robert Grosvenor](#).

Dans la perspective de la recherche de ses origines, l'art le plus novateur devait-il reléguer au fond de la mémoire la trace ou le souvenir d'une tradition qui apporta à l'art du XXe siècle une des ses prémisses, dans son fondement constructif le plus exigeant ?

Ainsi certaines références au Constructivisme émaillent la réflexion ou le parcours de l'oeuvre des protagonistes de l'avant-garde « minimale », comme par exemple la confiance de [Carl Andre](#) qui en appelle au Constructivisme russe pour éclairer le sens de ses propres aspirations, les nombreux « monuments à Vladimir Tatlin » qui jalonnent l'oeuvre de [Dan Flavin](#), le rôle avoué que joua l'exemple de Josef Albers dans la problématique des premières structures tridimensionnelles de [Sol LeWitt](#) et, de façon plus décisive encore, l'hommage direct à Josef Albers d'un dessin mural réalisé à Bottrop, en juillet-novembre 2005 (*Wall Drawings #1176*, « Seven basic colors and all their combinations in a square within a square. For Josef Albers »). Citons encore la relation de [Donald Judd](#) à Josef Albers qui s'exprime à l'occasion d'une publication tardive de la Chinati

Foundation (octobre-décembre 1991) où Judd jette un éclairage percutant sur la modernité et le rôle précurseur de Josef Albers et enfin le choix du mobilier dont aimait s'entourer [Donald Judd](#) dans ses lieux de travail (particulièrement à Marfa) faisant une large place à Gerrit Rietveld et Mies van der Rohe.

L'oeuvre de [Robert Morris](#) incarne une quête inlassable des buts que se propose une esthétique radicalement neuve. [Robert Morris](#) se mêle aux avant-gardes, il s'en imprègne et crée en même temps *ex nihilo* (les premières colonnes proto-minimalistes étaient des « accessoires » de la Nouvelle Danse).

La parenthèse duchampienne est longue et s'explique par le besoin de donner à l'oeuvre nouvelle un autre sens, essentiellement exploratoire. L'imagination se délie et se libère : les matériaux foisonnent d'inventions (les « cerveaux », les oeuvres de plomb et de moulage de plâtre, les cordes et cordages expressifs, les oeuvres à réminiscence duchampienne plus précise (le bruit de l'eau dans le seau, la boîte contenant le bruit de sa fabrication, le « retrait de la signification esthétique » d'une oeuvre). Le geste libérateur imprègne les créations de façon à la fois empirique et secrète. Un autre objectif est de tourner en dérision – comme Marcel Duchamp – la « tradition » de l'art (ici le background est encore l'Expressionnisme abstrait dont il faut à tout prix se distancer).

Comment expliquer le tournant si expressif de l'affirmation brusque et aiguë de la gestalt ? L'activité intense de penseur et de critique conduit une réflexion sur le statut de l'oeuvre d'art. Les qualités de la « gestalt » assurent une sorte de pérennité à l'oeuvre sortie une fois

encore du néant. Les polyèdres irréguliers et stables en attestent. Les oeuvres de fibre de verre, les plus « classiques » de la production, formulent l'énoncé « minimaliste » le plus pur de l'oeuvre nouvelle. L'artiste créateur commence à confier ses projets à l'industrie, l'aide indispensable à la fabrication, soutenant par ailleurs l'idéal d'une grande économie de production.

Les oeuvres à éléments permutants et sériels en découlent. L'oeuvre n'est qu'apparemment austère. Les vastes dimensions de quelques oeuvres s'allient aux structures fortes, qui génèrent à la fois la puissance et le renouvellement de la forme.

Pourquoi dès lors se tourner vers la déstructuration, la dédifférenciation (Anton Ehrenzweig), pourquoi sembler oublier la permanence et son sens caché au profit de l'oeuvre ouverte, instable, matérielle et profusionnelle ? La patiente recherche spéculative de Morris – que professent les oeuvres gestaltiques et « minimales » – semble se démentir. L'artiste participe délibérément aux inédits prometteurs de l'« anti form », se mêle aux éclosions productives des nouveaux avant-gardistes qui lui sont contemporains. Certes, d'un point de vue linéaire, la génération de l'anti form succédera à l'Art Minimal et en minera les fondements, mais les différentes avant-gardes se touchent et parfois s'interpénètrent.

[Robert Morris](#) se détache du statut de l'« art-objet » et de la gestalt. Ses nombreux écrits le soulignent. La direction et l'option « matérielle » des oeuvres de feutre (la liaison intime du matériau et de la forme) pouvaient procurer l'indice d'un nouveau départ.

Mais Morris ne s'en tient pas à une seule pulsion. La lecture de Marcuse et l'observation

aiguë des événements historiques contemporains convergent vers 1970 en une nouvelle prise à partie des matériaux de la création. Les oeuvres « processus » se succèdent sans rien décliner de leur hermétisme sous-jacent. Certaines furent récupérées dans les contextes d'art conceptuel. Puis les grandes installations émergent à l'occasion de contextes d'exposition, où l'artiste s'engage dans un réel corps à corps avec les matériaux durs et le gigantisme de l'appareillage technologique mis au service de la nouvelle création. Le spectateur est interpellé, devient lui-même artisan et acteur. L'artiste doit s'engager dans la lutte politique et sociale. Les associations qui voient le jour s'insurgent contre le cloisonnement des productions de l'activité muséale, dont l'artiste se sent absent. En demiurge, il développe une intense activité parallèle et influence dans certains cas l'activité elle-même de l'institution.

—

Donald Judd déclara : « *Je suis un empiriste absolu* ». Telle est la position philosophique, l'assertion fondamentale de l'artiste-philosophe, mais qu'est-ce que l'empirisme dans une oeuvre dévouée à la plus grande clarté de la forme, aux jeux savants de couleur et de lumière ? Certes il confia l'exécution de beaucoup d'oeuvres à l'atelier de la fabrique ou de l'industrie. Cependant il travaillait ses concepts artistiques au départ de nombreux dessins, de la manipulation de « chartes » de couleurs et d'échantillons de matériaux.

Son art tend à une recherche volontaire de pureté alors que la pureté absolue est inaccessible et inutile. Son oeuvre est un témoignage vibrant d'une évolution conséquente vers la pureté formelle, l'élimination du superflu,

la clarté des rapports de mesure, l'importance de la couleur et de la lumière. Anti-idéaliste, s'élevant contre la dichotomie pensée-action, l'artiste réussit à envelopper ses structures et ses coquilles vides dans le plus grand dépouillement.

En dépit de la répétition d'un concept sériel, chaque oeuvre est différente, apporte sa richesse matérielle de couleur, de texture et les minimales transformations de sa structure. La qualité modulaire apparente est démentie par la variété des propositions.

En témoigne l'oeuvre compacte aux cent unités de boîte d'aluminium (1982-1986) de la Fondation Chinati (Marfa), sur lesquelles joue la lumière, coupées de diviseurs intérieurs dont la disposition varie d'une unité à l'autre. L'impression d'ensemble est saisissante. L'oeuvre peut se déchiffrer comme une seule unité. Le sens de la globalité ou de la « totalité » sur laquelle insista tellement l'artiste couronne les propositions individuelles.

Les oeuvres murales aux composantes unitaires, les progressions longitudinales, les boîtes reposant sur le sol isolées et ouvertes d'un ou de deux côtés où le plexiglas coloré joue un rôle essentiel, les empilements verticaux, jusqu'aux « environnements » muraux, toutes témoignent d'une lutte pour faire exprimer à la matière le maximum de sa force expressive.

L'union de la pensée et de la sensation, du concept et de l'imprégnation matérielle nie les oppositions dualistes issues de l'idéalisme cartésien et se revendique d'une continuité qui n'est jamais arbitraire. Où débute le concept, où se finalise l'incarnation dans les matériaux sublimés, tel est l'enjeu de l'oeuvre totale de **Donald Judd** et de son intransigeance.

Sol LeWitt posa les fondements de l'Art Minimal dans ses formes les plus dématérialisées, son idéalisme décanté et austère.

Pourtant un chant secret s'élève tout au long du parcours de son évolution singulière et rigoureuse. Les oeuvres qui en appellent le plus à la conception d'un module possèdent encore une qualité inexprimable. Le rapport entre le sens caché et l'énoncé visible, entre la portée conceptuelle et l'unité structurelle qui donne à voir s'exprime particulièrement dans les larges compositions sérielles à multiples éléments et permutations décisives. La série des « cubes incomplets » (1974), où dans chaque unité une partie est soustraite, invite à une rêverie et à l'insistance d'une douce ironie sur le destin du cube indéchiffrable.

Les séries blanches d'écume des « complex forms » (1990) plus tardives, permettent un rapprochement structurel avec certains dessins muraux.

Sol LeWitt a-t-il donné à l'« art conceptuel » ses lettres de noblesse ? Le débat reste ouvert tant les dessins muraux, confiés à des exécutants mais dont le maître ordonna la cadence et la structure, dévoilent une grande richesse plastique et un talent d'invention perceptuelle qui se renouela sans relâche au cours du temps.

—

Carl Andre est un humaniste et un fervent matérialiste. Confiant dans la qualité des matériaux et des « particules » qu'il assemble et dont il sonde inlassablement le secret, Andre, poète et sculpteur, se défend quant à lui d'être un « structuriste ». Sa vocation est de « renverser » la *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi et de travailler dans la planéité. Il est une persistance dans le travail de **Carl Andre**,

une volonté structurelle (à son insu), une unité dans sa vocation limpide qui en fait un des sculpteurs et des structuristes les plus intrépides de son temps. Sa constante production atteste du renouvellement et de l'invention des structures.

De la « forme » à la « structure » et au « lieu », il y a place pour un travail infatigable et toujours imagé. Les petites unités cubiques de *Cloud* (aluminium, 144 unités, 2001) semblent se disperser comme un nuage de poussière, différemment orientées dans l'espace et convoquant le « lieu » dans leur insondable mystère.

—

Dan Flavin, après certains tâtonnements illustrant son goût de dessinateur et son talent d'« assemblagiste », s'empare du tube de néon, à la fois emblème et ready-made auquel il confère désormais la mission de transformer et illuminer « picturalement » l'espace de la galerie. Les variations structurelles imposées au seul médium – leur direction, leur dimension, leur rapport au sol, au mur et au plafond – nient immédiatement la qualité de pur et simple ready-made. **Dan Flavin** est un coloriste intuitif ; ses assemblages de néons colorés donnent naissance à de puissants arrangements formels où chaque structure accède à une identité propre.

Dans un registre restreint de couleurs, chaque oeuvre atteint son propre épanouissement et réalise sa vocation formelle. L'espace est directement pris à partie et on ne sait plus si c'est le seul médium qui en conditionne l'appréhension ou si c'est l'environnement précis qui inspire la naissance de l'oeuvre.

La pensée structurelle est forte et évidente : il s'agit de continuer l'oeuvre jugée inachevée des Constructivistes russes et de la mémoire encore

jaillissent des confrontations avec l'oeuvre de Piet Mondrian ou de Barnett Newman.

[Dan Flavin](#) signale par là même son ancrage dans la culture moderniste qui est son héritage et dont il s'agit de relever le défi.

Chaque oeuvre, annoncée par le titre, est un discret hommage, et c'est de la richesse émotionnelle et culturelle de chacun d'eux que jaillit la nouvelle proposition formelle.

Le parcours structurel de l'oeuvre est varié et se prête à une infinité de solutions tant la tension inhérente à l'oeuvre est évidente. En attestent par exemple les infimes modifications apportées à l'intérieur de la série des « monuments à Tatlin ».

Le structurisme de Flavin reste vibrant jusqu'aux dernières installations qui portent la marque de son constant souci de marier « l'art de la lumière » et l'architecture. Cette dimension architecturale parachève l'oeuvre d'un artiste qui apporta à l'Art Minimal toute sa richesse formelle et sensible.

À côté du versant le plus « linéaire » ([Sol LeWitt](#), [Donald Judd](#), [Carl Andre](#), [Dan Flavin](#)), [Tony Smith](#), [Ronald Bladen](#) et [Robert Grosvenor](#) illustrent une autre face importante de l'Art Minimal, à savoir une dimension gestuelle marquée du sceau de leur individualité.

[Tony Smith](#) fut architecte, adepte des préceptes de Frank Lloyd Wright, peintre et sculpteur. D'une génération plus ancienne, il put côtoyer les grands représentants de l'Expressionnisme abstrait. Son oeuvre picturale atteste de certaines oscillations et d'une volonté de forme qui se cherche. Il fut tenté par le travail sur l'espace enveloppant où la forme finalement l'emporte dans une structure limpide.

Mieux connu pour son oeuvre

tridimensionnelle, [Tony Smith](#) travaillait à partir de petits modèles qu'il confectionnait manuellement et qu'il portait parfois à l'industrie pour une réalisation monumentale. L'enjeu de l'oeuvre est également un rapport de la forme à l'espace, des vides aux plans plats rectilignes qui attestent dès l'abord d'un parti pris formel sobre et éloquent. Chaque oeuvre est une sculpture dotée d'un sens dont l'artiste a le secret. Une insidieuse portée symbolique les traverse. *Marriage*, *Playground*, *Free Ride*, *Amaryllis* pour n'en citer que quelques-unes appellent le spectateur qui doit se mesurer à elles, les contourner, en découvrir les proportions et les ratios.

En géomètre, [Tony Smith](#) convoque une grille compacte de formes continues, basées sur les arêtes de l'hexagone et de l'octogone qui combinées et parfois invisibles confèrent un profil aux angles et deviennent l'armature des oeuvres les plus monumentales (*Smoke*, *Moondog*, *Gracehoper*, *Willy*). La géométrie insolite, en partie voilée, donne des configurations expressives et mesurées en traduisant chaque fois une nouvelle naissance (*Wandering Rocks*).

La place de [Tony Smith](#) dans le courant minimal est prétexte à controverses. Toutefois s'il est vrai qu'une aura romantique entoure les oeuvres sombres, la rigueur du propos formel, la fidélité aux concepts de base, le combat incessant pour la forme vivante et recréée en fait un des structuristes les plus attachants de la nouvelle avant-garde.

L'oeuvre de Bladen incarne parallèlement une grande diversité structurelle. Comme d'autres, il s'essaya dans un premier temps à la peinture

dans une facture rude et dense qui l'apparente quelque peu à Al Held. Ses premières expériences de bas-reliefs font jaillir une forme unique (lettre) qui tend à s'évader du plan rectangulaire. L'enjeu essentiel est déjà la conquête de l'espace. Dans l'axe linéaire l'oeuvre s'accomplit dans une appropriation croissante de l'espace, dans des formes construites et bientôt géantes (*The Cathedral Evening*, *Host of the Ellipse*, *Raiko*). De façon didactique et avec une grande rigueur, Bladen se confronte au problème de l'équilibre, l'instabilité voulue de certaines formes dévoilant encore une dimension spatio-temporelle.

Les puissantes structures de Bladen révèlent dans leur articulation une force gestuelle et dynamique qui pouvait s'opposer dans les grands contextes d'exposition aux formes plus statiques des minimalistes de tendance « classique ».

Le mouvement, l'élan presque mystique vers la forme idéale et rebelle à la fois, expriment le combat de forces antithétiques qui s'équilibrent grâce à la savante armature de l'oeuvre à laquelle l'artiste travaillait lui-même ou en équipe et que ne devaient pas dévoiler les pans lisses de l'oeuvre finale.

Son apparemment au courant minimal se justifie par le rôle de la forme isolée dans son essence et la puissance synthétique au faite de la maîtrise sur la matière.

L'oeuvre de [Robert Grosvenor](#) est complexe. Elle laisse libre cours à l'enjeu de l'imagination et à l'impact conceptuel. Les structures géantes de l'époque de « Park Place » (les oeuvres sont des « idées » qui traversent l'espace) précèdent les oeuvres de l'époque « minimale » qui interpellent l'espace en des points stratégiques (tels le plafond ou le sol) dans une relation renouvelée.

Ensuite les structures en rondins fissurés traduisent la première rupture avec l'oeuvre dite « minimale ». Enfin les oeuvres plus tardives explorent l'idée d'une forme à partir de divers assemblages de matériaux dans une grande économie esthétique.

L'oeuvre de [Robert Grosvenor](#) est « minimaliste » par sa puissance et sa cohérence conceptuelles.

Elle connut différentes phases, comme si l'artiste, explorateur de l'inconnu, voulait à chaque fois se distancer d'un acquis et, par vocation, s'avancer dans des zones jusque-là inexplorées. L'expérience des poutres de bois, qui succèdent aux structures d'acier, retiennent parfois de l'expérience « minimale » le goût des césures géométriques et des ratios qui les gouvernent. L'oeuvre de bois n'est qu'apparemment inerte. Elle illustre la volonté d'authenticité d'un artiste qui ne se laisse emprisonner dans aucun « système ». L'évolution insolite à partir de 1983 fait parfois appel au souvenir de différentes cultures et assemble des matériaux de construction d'origine diverse. En dépit de l'hétéroclisme de ces travaux, la grande retenue dans l'expression, la maîtrise de l'imaginaire et la préférence accordée aux structures sobres confèrent au « minimalisme » des années 80 une autre dimension.

Une réflexion richement élaborée entoure les oeuvres et les projets de [Robert Smithson](#). L'artiste se rattache au contexte de l'Art Minimal mais sa courte carrière présente des articulations synthétiques et des transgressions qui font jaillir déjà, au-delà du « quasi minimalisme » d'une série d'oeuvres de 1966 à 1968, une relation particulière à l'« anti form » puis au Land Art.

Dans un premier temps l'artiste questionne les limites de la perspective traditionnelle, se passionne pour la cristallographie et tente de démontrer les préjugés qui entourent la vision en proposant une alternative à la critique formaliste de Clement Greenberg.

Une oeuvre importante, *Enantiomorphic Chambers* (1965) introduit aux préoccupations principales qui tendent à miner le rapport traditionnel du spectateur à l'oeuvre optique et à démontrer l'inutilité de la perspective classique. L'intérêt pour les miroirs et la cristallographie est présent tout au long du long cheminement que parcourt l'artiste dans d'étroites limites temporelles (puisqu'il disparut prématurément). Les oeuvres sérielles de 1966, de la série « Alogon » et « Plunge » explorent une nouvelle dimension de l'interaction espace-temps.

Smithson s'intéresse à la « structure cristalline du temps » et la notion d'entropie est présente dans les premières structures minimales. Les oeuvres blanc opaque (métal peint) de 1968 illustrent des questions essentielles qui obsèdent l'artiste, telle la négation du point de fuite, la pérennité des structures géologiques, ou le monde hypnotisant de la spirale.

A la différence des oeuvres d'Art Minimal « classique » qui leur sont contemporaines, Smithson s'adresse indirectement au spectateur pour lui faire sentir la nécessité de remettre en question les acquis de la perception ou de la connaissance. La philosophie sous-tendant la proposition formelle est déterminante.

Le bond en avant est l'irruption dans l'oeuvre de la nouvelle dialectique du site-non site. Il ne peut se comprendre que par la passion de l'artiste pour la géologie et la découverte des sites naturels, le goût pour l'errance qui

a traversé toute la vie de l'artiste-philosophe-chercheur. Smithson récupère de nombreux fragments de rocs et de lave désignant un « site », qu'il expose dans la galerie (le non site), dans des contenants métalliques, des boîtes découpées géométriquement selon des compartiments croissants ou décroissants.

En ramenant la réalité du « site » à l'intérieur de la galerie, Smithson ne se dérobe pas à la stratégie d'« exposition » qui enracine encore les nouveaux projets dans une tradition « minimale ». L'intérêt pour la cartographie se traduit dans l'exposition des cartes qui accompagnent le non site.

L'abandon de la « gestalt » s'explique par la curiosité de l'artiste pour toutes les manifestations de la matière en gestation et les « oeuvres de terre ».

Toutefois les caissons géométriques rappellent encore une lointaine origine du propos « minimal ».

Le rapport site-non site est un développement important de l'oeuvre et de la pensée de [Robert Smithson](#), appelé à se confronter aux représentants du courant « Land Art ».

Les oeuvres majestueuses clôturant la carrière de Smithson – dont la célèbre *Spiral Jetty* – sont une vibrante synthèse des préoccupations formelles, esthétisantes et scientifiques de l'artiste, qui en appellent dans l'épanouissement final à l'union de l'art et de l'environnement naturel.

Les différents représentants de la nouvelle avant-garde structurelle ont avancé des propos hardis qui font appel principalement à un nouveau rapport du spectateur à l'objet, à l'espace de l'oeuvre et à l'environnement.

Le spectateur est amené à s'interroger, à non plus isoler la « gestalt » mais à l'appréhender comme un tout avec l'espace et son propre corps. En se déplaçant autour de l'oeuvre nouvelle, il

est invité à en découvrir les facettes cachées, les perspectives désorientantes (comme dans l'exemple des oeuvres longitudinales de [Donald Judd](#) d'une longueur inusitée qui abolissent l'approche de l'oeuvre comme totalité frontale).

De la gestalt de [Robert Morris](#) à l'objet statique de [Sol LeWitt](#) (exigeant une participation conceptuelle), et aux perspectives dérangelantes de [Donald Judd](#), jusqu'à la gestualité offerte et maîtrisée des artistes de l'autre versant, il y a place pour une réflexion synthétique qui replace l'« Art Minimal » dans son contexte.

Chaque artiste est animé d'une vocation personnelle ; les structures fourmillent d'énigmes visuelles et structurelles qui demandent un effort de participation renouvelé du spectateur.

L'Art Minimal sera mis en cause par les avant-gardes qui lui succéderont, principalement l'« anti form » (qui détruit la notion de l'art comme objet) et l'art conceptuel (qui dépasse à la fois le propos de la « forme » et de l'« anti-forme »). Mais il fournira à ces mêmes mouvements les assises d'une tradition (que l'on songe aux premières oeuvres tridimensionnelles de l'artiste conceptuel Douglas Huebler), à laquelle les représentants des nouvelles avant-gardes devront se mesurer désormais.

→ Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion

2—Remerciements

J'exprime ma reconnaissance à l'égard des représentants des Héritages qui ont bien voulu apporter leur précieuse collaboration à l'élaboration de cet ouvrage par leurs communications ainsi que le prêt de documents iconographiques : tout particulièrement Monsieur Ramon S. Alcolea, ancien assistant et exécuteur testamentaire de Héritages de Ronald Bladen et codirecteur des archives, ainsi que la galerie [Jacobson Howard](#), détentrice de l'Héritage de Ronald Bladen, Madame Tiffany Bell, archiviste et directrice du Studio de Dan Flavin, Madame Sarah Auld, directrice de l'Héritage de Tony Smith ainsi que la galerie [Matthew Marks](#) de New York, la galerie [PaceWildenstein](#) représentant l'Héritage de Sol LeWitt ainsi que les galeries [Yvon Lambert](#) de Paris et [Lisson](#) de Londres, l'Héritage de Robert Smithson ainsi que la galerie [James Cohan](#) de New York.

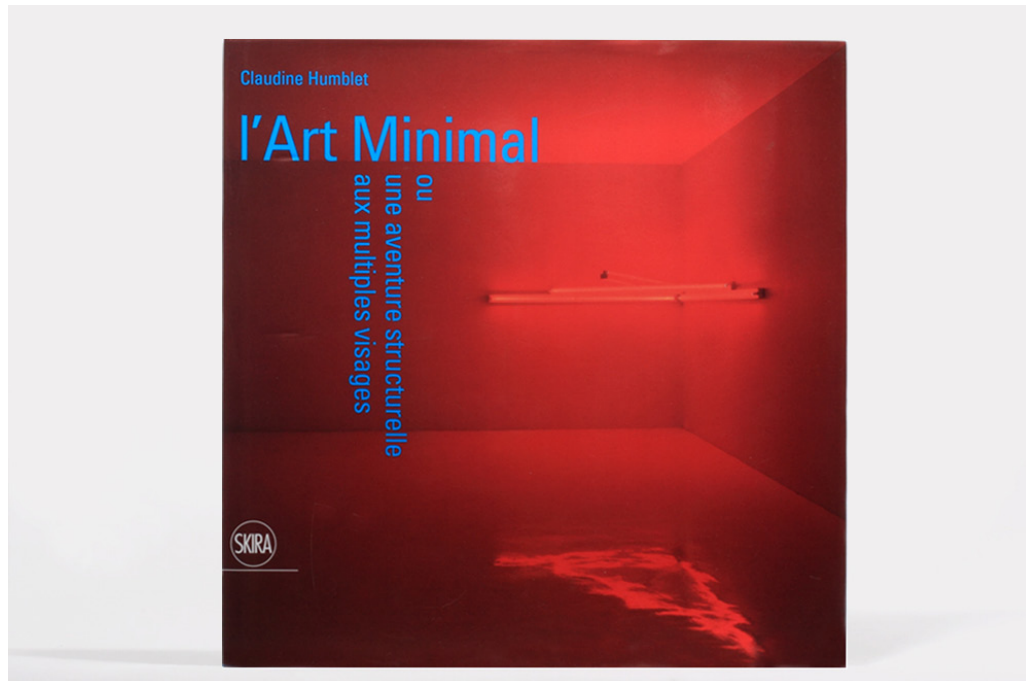
Je remercie chaleureusement la [Fondation Judd](#) en la personne de Madame Madeleine Hoffmann et la [Fondation Chinati](#) en la personne de Monsieur Nick Terry, Madame Jenny Van Driessche, registrar des œuvres de Carl Andre, Madame [Paula Cooper](#) de New York, directrice de sa galerie et défendant l'œuvre de Robert Grosvenor. Je remercie les galeries Ileana Sonnabend et [Leo Castelli](#) de New York représentant l'œuvre de Robert Morris. Pour ses précieux encouragements, je remercie le directeur de la galerie [Konrad Fischer](#) de Düsseldorf qui pendant quarante ans a servi

remarquablement ses artistes.

Je ne peux passer sous silence la collaboration active de Monsieur Philippe Vandeput qui a réalisé la saisie des textes et des bibliographies avec intelligence et dévouement. J'adresse un salut amical à la librairie Tropismes, à Bruxelles, qui m'a permis de réactualiser et de tenir à jour mes recherches.

C'est avec plaisir enfin que j'évoque la collaboration de Madame Cecile Quoirin, qui a relu le texte avec pertinence, ainsi que tout le staff de Skira, particulièrement Mesdames Serena Parini, graphiste déjà connue pour son talent, Emma Cavazzini, coordinatrice éditoriale, Paola Lamanna, coordinatrice de la Section d'iconographie, le directeur artistique Monsieur Marcello Francone et le chromiste Monsieur Franco Peruzzi.

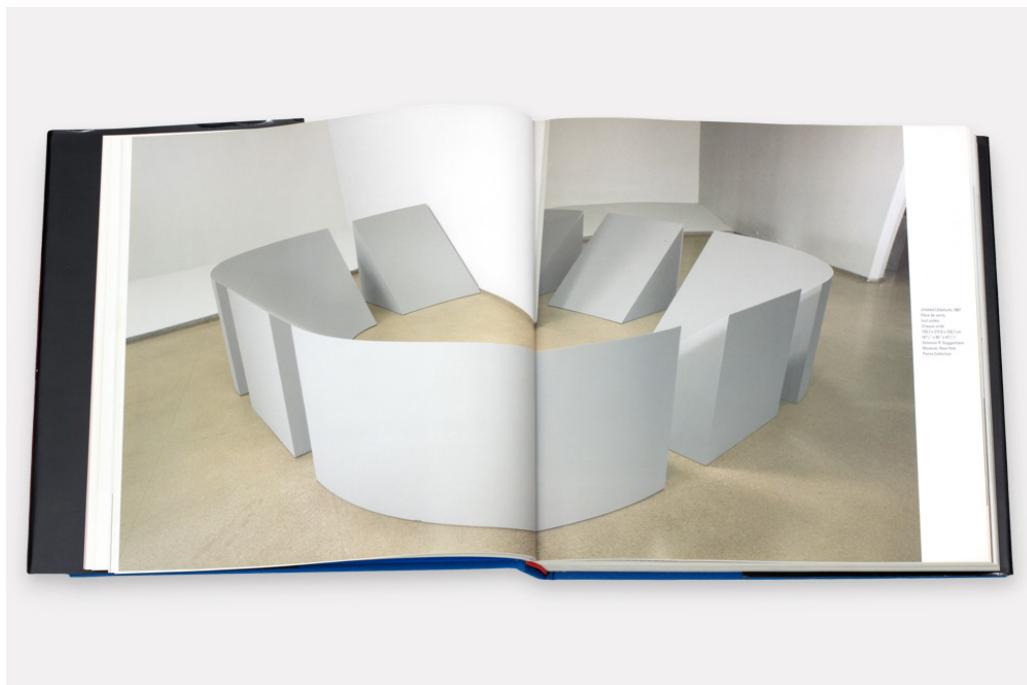
Enfin j'exprime ma reconnaissance à Monsieur Francesco Baragiola, responsable des publications internationales, qui m'a encouragée à entreprendre et finaliser les étapes de ouvrage.
→ Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion



Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion / première de couverture © 2008 Skira-Flammarion



Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion / quatrième de couverture © 2008 Skira-Flammarion



Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion, p. 38-39.
 Robert Morris : *Untitled (Stadium)*, 1967
 © 2008 Skira-Flammarion



Humblet, Claudine (2008). *L'Art Minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira-Flammarion, p. 94-95.
 Donald Judd : *Untitled*, 1989 /
 Donald Judd : *Untitled*, 1989
 © 2008 Skira-Flammarion