

Planches

Champs élargis
Minimalisme/Land Art / Richard Serra

Les légendes des images doivent être enrichies à partir du cours.
Ceci est un document de travail.

I - Le Minimalisme :

Nous avons résumé la posture minimaliste en cinq points principaux à partir desquels il est possible d'engager une analyse des œuvres de cette période :

- **la recherche de simplicité et réduction formelle**
- **l'objectivité de l'artiste**, sa réserve et à ce titre le retrait de toute facture
- **l'inscription constante de l'œuvre dans son contexte** (lieu, hauteur, angle, etc.)
- **la position déterminante du spectateur** (son point de vue ses déplacements, ...) renouvelle toujours et encore le sens de l'œuvre.
- **La mise en œuvre de procédé de fabrication qui renvoient à une logique industrielle** (on entendra par là « objective ») de construction. Cet aspect est interrogé de façon variable par les artistes minimalistes.

Enfin, pour résumer et synthétiser ces expériences, nous avons énoncé deux termes fondateurs :

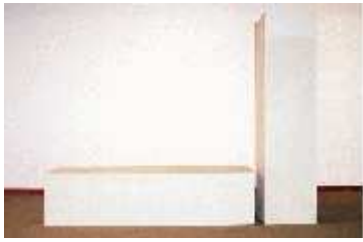
La spécificité des objets (mot employé par Judd dans son article « De quelques objets spécifiques », réf. Ci-dessous.) (on ne sait plus quelle est la nature précise de ces objets, sculpture ou peinture ou objet design, tout cela à la fois).

L'aspect phénoménologique de l'approche de ces œuvres (en référence à *La phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty).

Notice extraite de l'Encyclopédie Universalis

Comme de nombreux courants de l'art moderne et contemporain, le *minimal art*, né aux États-Unis dans les années 1964-1965, a souffert d'une appellation commode mais inexacte et déformatrice, tant du point de vue général, qui regroupait certaines idées communes à des pratiques très diverses, que du point de vue des singularités propres à chaque œuvre. Le terme de *minimal art* - utilisé pour la première fois en janvier 1965 par Richard Wollheim dans un article paru dans la revue *Arts Magazine* - ne fut d'ailleurs pas la seule tentative de dénomination, puisqu'il y eut aussi l'*ABC art*, la *systemic painting*, les *primary structures*, le *literalist art*, et même le *cool art*. Après maintes vicissitudes, le nom de « minimal » fut adopté, et c'est toujours celui que l'on utilise aujourd'hui à propos du groupe de base constitué de Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, ainsi que pour les œuvres de Ronald Bladen, John McCracken, Robert Mangold, Robert Ryman, Fred Sandback, Tony Smith. Les pistes sont d'autant plus brouillées qu'il existe autant d'attitudes esthétiques et éthiques qu'il existe d'artistes concernés, que ce soit par rapport au terme même de « minimal », par rapport aux autres courants artistiques (expressionnisme abstrait, pop art, art conceptuel) ou par rapport aux précurseurs tels que les constructivistes, les artistes du Bauhaus et De Stijl, Malevitch, Brancusi, Ad Reinhardt, Kenneth Noland ou Frank Stella, dont ils se sont inspirés de façon contradictoire ou opposée. Ajoutons à cela les ramifications dans les domaines de la danse et de la performance (Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Robert Morris), de la musique (John Cage, La Monte Young) et de la poésie (Charles Olson) - qui reflètent plutôt des sensibilités communes et non de véritables styles -, ainsi que la naissance, au début des années soixante-dix, de la tendance dite postminimalisme, et le sujet nous apparaîtra dans toute sa complexité. La signification du terme n'étant pas facile à cerner par manque de rigueur du contenu que l'on confère au *minimal art*, le recul historique permet néanmoins de tracer des lignes de force plus nettes et de se limiter seulement aux plasticiens. Il faut néanmoins constater que, malgré son internationalisation au travers des expositions, des achats privés ou des commandes publiques, l'« art minimal » demeure relativement incompris. Il faut imputer cet échec au nom même de « minimal », qui tend à donner au public l'image d'un art réduit à des structures simples et primaires, donc à une esthétique elle aussi simpliste où « ce que l'on voit est ce que l'on voit ». Du fait que tous ces artistes travaillent sur des figures géométriques déductibles les unes des autres (carré, rectangle, triangle, etc.), sur des variations évolutives de structures déterminées préalablement, sur des problèmes de volume, de surface, de planéité, il ne faudrait pas conclure trop hâtivement que de ces formes ramenées à leur plus simple expression découlerait nécessairement un art du peu ou un art du négatif dont la finalité serait le pur formalisme. Les minimalistes ne font pas que réaliser des formes colorées et spectaculaires, vides de sens, anonymes et froides ; ils font avant tout de l'art, et c'est par rapport à cela qu'il faut comprendre leur démarche, qui consiste d'une part à sortir de la catégorie séculaire peinture-sculpture et d'autre part à mettre en question le statut même de l'art. L'art minimal propose une révolution du regard et de l'intellect qui, s'appuyant sur des formes immédiatement compréhensibles par tous, ne réduit pas tant les objets eux-mêmes que les processus esthétiques de production et de réception des œuvres. Il faut bien comprendre

que cette « réduction », si elle a lieu d'être, n'est pas une réduction quantitative, mais une réduction qualitative portant à la fois sur la matérialité des objets et sur l'intellection du spectateur.



[cliquer sur l'image](#)

[pour l'agrandir](#)

Two Columns, R. Morris

Robert Morris, *Two Columns*, 1973 (réplique de l'œuvre originale, 1961), aluminium peint, 243 cm X 61 cm x 61 cm chaque. Museum of Contemporary Art, Téhéran.

Type de document :

photographie

Crédit :

J. Dejam/ The Tehran Museum of Contemporary Art/ ADAGP, Paris 2004

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis

sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Conditions et spécificités de l'objet

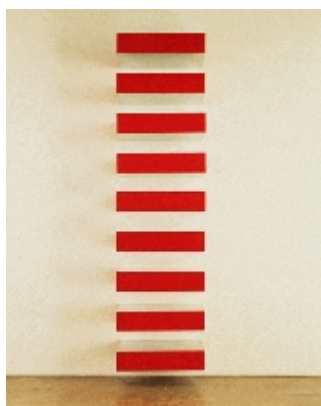
Dans la mesure où les minimalistes voulaient éviter tout résidu d'illusionnisme dans la peinture et d'anthropomorphisme dans la sculpture, les critères modernistes et formalistes (au sens proposé par le critique américain Clement Greenberg), qui s'appuyaient sur le rapport purement optique et empathique avec l'œuvre, s'avéraient insuffisants pour une approche critique de leur travail. Ils s'opposèrent à ces approches et trouvèrent des alliés chez les artistes conceptuels qui, eux aussi, voulaient échapper aux cadres trop rigides et indigents de la toile, de l'accrochage, de la perception, du lieu d'exposition, et surtout à l'étiquetage de leurs œuvres qui ramenait soit à la peinture, soit à la sculpture. Dans un texte-programme célèbre, *Specific Objects* (1965), Donald Judd expliquait que « la moitié, ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture » et proposait d'appeler « objets spécifiques » ces nouvelles réalisations inclassables, ces objets tridimensionnels qui étaient spécifiques non seulement parce qu'ils se détachaient des travaux modernes antérieurs, mais aussi parce que, tout en se revendiquant comme radicalement différents de la peinture ou de la sculpture, ils se présentaient comme des objets spécifiques au domaine de l'art, c'est-à-dire des productions qui relevaient de son histoire. Pour les minimalistes, il ne s'agissait nullement de faire table rase des œuvres antérieures, mais de montrer que l'on ne pouvait continuer à voir et à comprendre leur propre travail comme on le faisait auparavant. D'où la réduction qu'on leur a reprochée : les spectateurs ne trouvaient plus dans ces œuvres, pourtant si simples et claires, les catégories perceptives et réflexives auxquelles ils étaient habitués. En effet, les minimalistes proposaient des catégories radicalement nouvelles fondées sur des principes communs liés à la répétition d'une forme abstraite et géométrique, tout en sauvegardant la relation immanente du spectateur aux œuvres. Pour tous les minimalistes, ces dernières fonctionnent dans l'espace selon des systèmes sériels ou modulaires, des permutations et des combinaisons à partir de figures élémentaires, des variations constituées d'après des éléments uniques récurrents. Ainsi, presque tout le travail de Sol LeWitt n'est que l'infinie variation d'une figure primaire : le carré ; les tubes de néon de Dan Flavin sont des lignes de lumière dans l'espace ; Robert Morris démultiplie ce qu'il nomme des « éléments unitaires », tels que le polyèdre. La répétition d'une forme à travers d'innombrables variantes permet non seulement de faire apparaître des différences à l'intérieur de cette forme, mais aussi de faire surgir chez le spectateur une expérience esthétique inédite. Il ne s'agit plus d'identifier des formes pour elles-mêmes, tels des morceaux s'ajoutant les uns aux autres, mais de faire l'expérience physique et mentale de la répétition des différences dans un « milieu » ou un « environnement » singuliers. Les cadres d'émergence de l'œuvre et de sa réception - mise en scène, espace, éclairage, texture, pesanteur - tiennent une place essentielle dans la relation du spectateur à l'œuvre. D'où la critique de Michael Fried, en 1967, qui ne voyait dans les œuvres minimales qu'une « théâtralité » (mot pour lui dépréciateur) des objets tridimensionnels ; mais une telle théâtralité, où il croyait encore discerner une volonté d'absorbement du spectateur par l'œuvre, ne peut demeurer « idéologique » que si l'on regarde les objets selon les critères de la tradition. Ce genre de critique portant sur la matérialité et la réception des œuvres, encore courante aujourd'hui, montre les résistances du public à qui l'on demande d'abandonner certains modes traditionnels d'appréhension d'une œuvre d'art.

Le rejet, de la part des minimalistes, de tout un rapport aux œuvres qui passerait par l'affect, le subjectif, le personnel, le narratif n'est, en réalité, que le rejet d'une conscience qui constituerait l'œuvre à partir du moi. Afin de diminuer ou d'éradiquer, si possible, ces contenus anthropomorphes, les minimalistes en vinrent à considérer l'œuvre comme l'un des termes - et non plus comme le seul élément suffisant - de la relation entre le spectateur, l'espace et l'objet, ce dernier ne devant être ni monumental ni simplement décoratif. Par exemple, les éléments unitaires en forme de L utilisés par Morris (en contreplaqué blanc) gardent des proportions adaptées à la vision et au corps humain ; ces formes en L (244 cm × 244 cm × 61 cm) sont couchées sur le côté, ou bien disposées avec leurs deux extrémités touchant soit le sol, soit le sol et le mur.

En conservant une échelle et une proportion humaines, les minimalistes veulent atteindre une dimension publique de l'art qui dégagerait la réception des œuvres des méandres de l'intuition, des rets de l'ineffable et des profondeurs de l'incommunicable : le sentiment n'est pas inexistant, mais il ne peut en aucun cas constituer une œuvre d'art ni permettre la compréhension de celle-ci, et établir des catégories esthétiques. Les minimalistes n'excluent donc pas des relations corporelles et visuelles avec l'objet : le bois, la fibre de verre, l'acier, le feutre, la tôle galvanisée, le zinc, l'aluminium, le granit, les couleurs de la peinture industrielle sont autant de matières qui font appel au jeu purement physique des sens, à des relations phénoménales. Ce faisant, les minimalistes tentent de maintenir ensemble le réflexif et le sensitif afin d'expliquer en quoi l'objet qu'ils fabriquent est spécifique au monde de l'art.

Du sensible à l'intellectuel

Les méthodes de passage du sensible à l'intellectuel sont nombreuses : la littéralité et le rationalisme de Judd s'opposent à la quête spirituelle de Flavin, qui parle de ses néons comme de nouvelles icônes ; le subjectivisme anti-idéal d'Andre va à l'encontre de l'objectivisme rigoureux de Judd ; l'obsession de la forme dans l'espace chez Morris contredit le désintéressement de Sol LeWitt pour la réalisation matérielle de l'œuvre, puisque la préconception est l'essentiel de son travail. LeWitt considère comme esthétiquement plus important l'acte de conception et le processus intellectuel de construction de la pièce que son existence physique. Sa présence n'est pas nécessaire pour réaliser l'œuvre ou pour participer à l'installation : le fabricant peut simplement suivre des instructions écrites ou verbales, ou bien encore s'en tenir au schéma ou au dessin, s'il y en a un. Quant à Donald Judd, il suit attentivement l'usinage de ses pièces, leur pigmentation, leur luminosité, la texture du matériau. Ces démarches, qui semblent opposées dans leurs méthodes de fabrication et dans le rendu concret des objets, recouvrent la même volonté de construire un ensemble cohérent de pièces qui soient agencées de telle manière qu'elles doivent être lues par rapport au tout. Cette idée - empruntée à la théorie de la Gestalt (étude de la psychologie des formes), dont les auteurs, presque tous allemands, émigrèrent aux États-Unis, ainsi qu'à Barnett Newman - est un parfait exemple de la fusion entre l'œuvre en tant qu'objet d'une sensation (une boîte particulière de D. Judd) et son statut esthétique (intellection de l'ensemble). Les structures primaires de chaque œuvre, aux répétitions et aux variations innombrables, ne sont plus comprises comme des parties du tout qu'elles contribuent à former, puisque celui-ci est désormais plus important que l'ensemble de ses parties. Si chaque pièce est un fragment d'une série plus large, c'est également parce que l'idée symbolisée par l'objet doit être saisie dans sa totalité : il faut voir l'objet comme une idée, c'est-à-dire établir une signification qui soit identique à la présence physique de l'objet. Voilà une attitude qui pourrait paraître bien gratuite si elle ne finissait par former système. Système des formes, des manières de voir et de sentir, mais aussi, et surtout, système de pensée.



cliquer sur l'image
pour l'agrandir
Stack, D. Judd

Donald Judd, *Stack*, 1972, installation, dix éléments superposés à intervalles égaux, acier inoxydable et Plexiglas rouge, 470 cm x 102 cm x 79 cm; chaque élément: 23 cm x 102 cm x 79 cm. Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris.

Type de document :
photographie

Crédit :
P. Migeat/ CNAC/ MNAM/ RMN/ Adagp, Paris 2006

Tous les documents proposés par Encyclopædia Universalis
sont légalement autorisés pour l'usage pédagogique

Cette démarche, qui renouvelle pour ces artistes l'expérience de l'œuvre, ne pouvait naître que dans le continent américain, où la lecture du pragmatisme et de l'empirisme (Charles Sanders Peirce, William James, John Dewey) et de la philosophie analytique (essentiellement à partir de Wittgenstein et de Russell) a joué un rôle prépondérant dans la formation de leur pensée artistique ; ils sont d'ailleurs critiques d'art, pour la plupart, et philosophes, pour certains. Pour les minimalistes, les objets matérialisés dans un espace ne s'agencent pas uniquement entre eux à partir de leurs formes, mais également à partir d'ensembles conceptuels obtenus selon les principes qui régissent l'existence et la pratique du langage naturel, mais aussi des langages logiques et formels. La manière dont se forment les idées dans et par le langage vaut comme référence première par rapport à l'objet, puisque, à l'instar des mots, les fragments d'une série ne peuvent exister qu'à l'intérieur d'un système. À l'inverse des conceptuels, le langage n'est pas utilisé par les minimalistes comme un matériau, mais comme le médium par lequel passe la constitution de l'objet, qui devient à son tour le reflet des langages que l'on projette sur lui. À la systématisme des formes et des confrontations du spectateur avec celles-ci correspond une conceptualisation issue des principes opérationnels du langage qui vont constituer l'œuvre et lui donner toute sa dimension symbolique, son sens et sa véritable existence matérielle et mentale.

Une fois la réception libérée des fantômes de la subjectivité - en appliquant et en suivant des règles logiques formées a priori, on évite tout choix personnel -, il était nécessaire d'établir une nouvelle logique qui ne soit pas une simple entreprise de destruction de l'agencement et des relations des éléments entre eux ainsi que de leurs effets. Si certains artistes trouvèrent une source d'inspiration dans les modèles mathématiques et géométriques, dans les principes de la logique formelle de Carnap ou dans les séries de Fibonacci, leur souci aura toujours été d'inscrire leurs travaux dans la sphère de l'art et de créer de nouvelles catégories à la mesure de leurs prétentions. Il faut leur reconnaître d'avoir été capables de prouver qu'une œuvre et qu'une esthétique peuvent être menées à bien sans que les anciennes valeurs de l'art entrent en jeu. La rupture que nous proposent les minimalistes bascule alors dans une activité qui tente de replacer l'homme dans une esthétique autonome, où il se reflète dans ces objets spécifiques, qui deviennent alors des véritables objets de pensée. Saisir le rythme des répétitions et des différences dans l'espace, comprendre les principes arbitraires qui président à l'enchaînement des formes, dégager les systèmes d'opérations et de schémas, c'est, du même coup, identifier l'activité de la pensée lorsqu'elle prend, pour ainsi dire, forme dans un objet. L'objet n'est alors véritablement spécifique au domaine des formes plastiques que si la pensée dont il est le résultat est spécifique au monde de l'art. Les minimalistes sont, avec quelques artistes pop et quelques artistes conceptuels, ceux qui ont le plus contribué à remettre en question le statut de l'art à travers un système d'autoréflexivité des œuvres qui, révélant leur réalité propre, pourraient se présenter comme l'une des possibilités d'appréhension de toute réalité humaine. La spécificité de l'art, en tant qu'activité ne pouvant ni ne devant se confondre avec aucune autre, était et demeure l'enjeu fondamental. Mais c'est aussi l'enjeu de notre existence, puisque refuser l'affect et l'intériorité du récepteur ou du producteur en privilégiant l'état de choses dans le monde comme étant le résultat de notre élaboration intellectuelle, donc langagière, consiste à soutenir l'idée qu'il n'y a aucune essence en l'homme qui ferait de lui ce qu'il est, qu'il ne se détermine qu'à partir de ses constructions matérielles et intellectuelles qui le forment peu à peu, et qu'il peut se doter des concepts et des instruments nécessaires pour s'autodéterminer.

Écrit par **Jacinto LAGEIRA**

Bibliographie

G. BATTCKOCK dir., *Minimal Art*, textes et entretiens d'artistes, Dutton & Co., New York, 1968

F. COLPITT, *Minimal Art*, U.M.I. Research Press, 1990

II - Le land art :

Aux alentours de 1967-68, quelques artistes aux USA décident de produire dans des paysages extrêmement reculés des œuvres à même la terre, parfois éphémères, toujours soumises à l'érosion du temps et irrémédiablement évidées de leur public du fait de leur difficulté d'accès.

A ce titre, les documents que ces artistes produisent permettent de rendre compte des énergies engagées (les moyens techniques et financiers sont très souvent colossaux), d'actions qui parfois n'ont survécu que quelques minutes (un dessin fait dans les airs avec la fumée d'un avion par exemple), de constructions hors échelle (au point qu'il est parfois préférable de survoler un site pour en comprendre son schéma).

Et ces documents sont, pour la plupart d'entre nous, le seul moyen d'avoir une certaine idée de ce qui s'y fut fait.

Robert Smithson écrit en 1966 un texte qui désormais fait référence : *L'entropie et les nouveaux monuments*.

Parmi plusieurs questions il propose une posture duelle entre **site** et **nonsite** qu'il décrit dans un autre texte de 1972 : *Art of the environment*, dans lequel il établit l'énoncé suivant qui pourra guider notre analyse :

Site :

- 1 – limites ouvertes
- 2 – une série de points
- 3 – Coordonnées extérieures
- 4 – Soustraction
- 5 – Assurément indéterminé
- 6 – Informations éparpillées
- 7 – Réflexion
- 8 – Tranchant
- 9 – Des endroits (physiques)
- 10 – Beaucoup

Nonsite

- 1 – Limites fermées
- 2 – Un étalage de matière
- 3 – Coordonnées intérieures
- 4 – Addition
- 5 – Assurément déterminé
- 6 – Information contenues
- 7 – Miroir
- 8 – Centre
- 9 – Pas d'endroit (abstrait)
- 10 – Une

Pour guider cette réflexion, on pourra s'appuyer sur une trame historique générale dont on trouvera une bonne présentation dans l'encyclopedia universalis notamment.

Je renvoie aussi à ces quelques sites :

Sur les principales réalisations land art :

<http://www.daringdesigns.com/earthworks.htm#DBLNEG>

Sur la *spiral jetty* et l'œuvre de Smithson

http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

Champ de foudre (site de la Dia Beacon) :

<http://www.lightningfield.org/#overview>

Article de l'Encyclopédie Universalis :

Le **land art** est né aux États-Unis en **1967-1968**, sous l'impulsion d'un groupe d'artistes qui entendaient dissocier pratiques artistiques et production d'objets. Désireux avant tout de sortir des structures du monde

de l'art et de son idéologie (atelier de l'artiste-galerie-appartement du collectionneur), ils choisissaient la nature - mer, montagne, désert, campagne ou milieu urbain - comme champ d'expérimentation. S'affirmant également comme programme de vie et d'intervention sociale, le land art est apparu, à la fois aux États-Unis et en Europe, en même temps que les diverses révoltes étudiantes, le triomphe de la pop music et les premières communautés hippies. Crise de l'expression, refus du style, rupture avec les données traditionnelles de la création, ce « retour à la terre » (on rencontre aussi le nom de *earth works*) pouvait également se percevoir comme une révolte contre l'esprit par trop formaliste du pop art, alors tout-puissant sur le marché de l'art. Courant essentiellement « environnemental », il couvre un ensemble de manifestations et de travaux réalisés dans la nature ou dans la ville (traces, ajouts, modifications, retraits, ou plus simplement comportements et manières d'être) où la nature cessant d'être le modèle devient l'outil, en principe sans intervention d'éléments extérieurs. Invisibles parce que situés le plus souvent dans des lieux inaccessibles, **ces travaux ne sont communiqués au public qu'à l'aide de documents, cartes, plans, textes, films ou photos, d'une très grande austérité (le document doit parler de lui-même), la plupart du temps simple information sur le travail réalisé par l'artiste pour son compte personnel.** Travaux éphémères, détruits sitôt créés ou livrés à l'usure du temps, les œuvres liées au land art ne peuvent se comprendre qu'effacées, insaisissables et réfractaires à toute possession. Le paysage est ainsi le support d'une action mentale, mais le land art se différencie de l'art conceptuel dans la mesure où il s'agit toujours à un moment donné d'une œuvre achevée, et dans le fait pour l'artiste de se trouver confronté, en matière de composition par exemple, à des problèmes formels qui sont ceux des artistes traditionnels. Gilles A. Tiberghien a publié en 1993 *Land Art*, une des premières synthèses sur ce courant de l'art contemporain.

Parmi les expositions qui ont révélé l'existence de ce courant original, il faut citer ***Earth Art, au White Museum d'Ithaca en 1969***, et, la même année, les deux grandes manifestations organisées en Europe, au ***Stedelijk Museum d'Amsterdam, Op losse Schroeven***, et à la ***Kunsthalle de Berne, Quand les attitudes deviennent formes***, ces deux dernières regroupant en fait « tout ce que l'on n'avait pas encore vu et qui venait après le pop art et l'art minimal ». On découvrait alors une génération d'artistes qui travaillaient directement sur le paysage, considérant la nature comme support d'une expérience artistique, mais qui étaient doués, sur le plan formel, de qualités évidentes auxquelles se joignait souvent une conception romantique de la nature. Il convient de citer parmi les précurseurs immédiats du land art Herbert Bayer, ancien professeur au Bauhaus, qui a créé en 1955 à l'Aspen Institute une œuvre intitulée *Grass Mound*, entièrement constituée en gazon, et qui écrivait : « Mes travaux s'aventurent dans la réalité de l'espace, plutôt qu'ils ne peignent l'illusion de l'espace sur un plan à deux dimensions. » Parmi les créateurs les plus importants liés à ce courant, mentionnons : les Américains **Michael Heizer**, dont les œuvres témoignent de l'immensité et de la durée de l'univers face à l'homme, **Walter De Maria**, qui a tracé à même le sol des lignes parallèles blanches dans le désert du Nevada, **Dennis Oppenheim**, qui travaille dans les champs, et **Robert Smithson**, qui modifie le comportement naturel de l'eau ; les Britanniques Barry Flanagan, qui réalise ses travaux sur la mer, et Richard Long, qui coupe des pâquerettes dans un champ selon la forme d'une croix, tandis qu'il se livre également à des recherches sur les formes archétypales ou magiques ; les Néerlandais Marinus Boezem, qui utilise le vent, ou Jan Dibbets, qui laboure une plage pour créer des perspectives corrigées ; deux Français également, Sanejouand et Gette, dont certaines démarches peuvent être assimilées au land art ; enfin deux jeunes Allemands, Barbara et Michael Leisgen, dont les « photos mimétiques » font d'une rencontre avec les paysages les lettres d'un langage qui permettrait de déchiffrer la nature.

Si le land art peut être considéré comme l'une des solutions les plus originales apportées au désir général de rupture par rapport aux conceptions anciennes de la création formelle, il n'a pas pour autant résolu l'un de ses problèmes majeurs. En effet, les photos réalisées lors de l'élaboration des travaux restent encadrées dans les galeries qui les présentent, prisonnières d'un circuit commercial. Cependant, il faut noter une expérience tentée en 1969 à Berlin par Gerry Schum, réalisateur de télévision qui, grâce à la vidéo, a assuré l'évolution du mouvement dans la mesure où le travail des landartistes pouvait être perçu « comme la communication de l'art au lieu de la possession d'objet d'art ».

Écrit par **Maïten BOUISSET**

III - Richard Serra (1939)

Résumer quelques données biographiques.

On pourra dégager de l'analyse des œuvres les principaux aspects suivants :

1 L'expérience du geste

(série d'actions – appropriation de l'espace)

2 Elargissement des limites de l'atelier et expérimentation provisoires

(aciéries Kaiser – empilements et manipulations simples)

3 Le jeu des appuis (le lieu est un appui) et la gravité, l'équilibre

4 Interdépendance en l'œuvre et le lieu

(le lieu de présentation devient donc aussi le lieu de travail – l'atelier hors les murs – décroissement des limites de l'atelier)

5 Le site

(la dissolution apparente des limites de l'atelier – ouverture de l'espace)

6 Le poids

(et son déplacement)

7 la découpe de l'espace (le graphisme) / la courbe et la question de l'échelle

le réel et la maquette

Serra dit : « Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais seulement davantage sur le poids que la légèreté, et j'ai par conséquent plus à en dire. J'ai plus à dire sur l'équilibre du poids, la réduction du poids, sur l'ajout et le retrait de poids, la concentration de poids, le levage de poids, l'appui du poids, le placement du poids, le verrouillage du poids, les effets psychologiques du poids, la rotation du poids, le mouvement du poids, la direction du poids, la forme du poids. J'ai plus à dire sur les ajustages perpétuels et méticuleux du poids, plus à dire sur le plaisir qui provient de l'exactitude des lois de la gravité. J'ai plus à dire sur le traitement du poids de l'acier, plus à dire sur la forge, le laminoir et le four à sole. Il est difficile de communiquer les idées du poids des objets de la vie quotidienne, car ce serait une tâche sans fin ; il y a une immensité impondérable de poids. Cependant je peux décrire l'histoire de l'art comme une histoire des particularités du poids. J'ai plus à dire sur Mantegna, Cézanne et Picasso que sur Botticelli, Renoir et Matisse, quoique j'admire ce qui me manque. (...) »¹

Titres

Liste de verbe, 1967-68.

Hand Catching Lead, 1969, film 16mm de trois minutes trente en noir et blanc.

Delineator, 1976, acier, deux plaques de 3,04x7,93 m chacune

The Pulitzer piece, 1971, acier corten, trois plaques de 1,52m et de 5cm d'épaisseur (longueur maxi : 18,3m).

Shift, 1970-72, six éléments en béton de 1,52m et de 20 cm d'épaisseur, dimensions variables.

Forge de *Berlin Block* aux forges d'Heinrichshütte en RFA.

Berlin Block for Charlie Chaplin, 1977, acier forgé, 1,85x1,85x1,85 m, Nationalgalerie, Berlin.

Stacked, 1969, acier, h : 9,76 m.

¹. Serra, *Écrits*, éd. Lelong., p.248.

House of cards (On ton prop, 1969, plomb antimoine, 1,24x1,43x1,43 m.

Right-Angle Props, 1995, acier forgé, deux modules de 1,47x1,55x0,33 m

Gate, 1987, quatre barre d'acier forgé.

Installation de *Weight and measure, 1992* à la Tate Gallery de Londres, bloc d'acier forgé.

Mise en place de *Stacks en 1990* au Yale University Art Museum de New Haven.

Extrait article encyclopédie universalis :

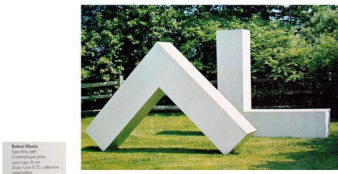
Considérées comme « postminimales », les œuvres de l'Américain Richard Serra sont un apport fondamental à l'histoire de la sculpture du XX^e siècle. En effet, avec les systèmes ouverts de Serra, « la sculpture devient une expérience vécue. Notre participation active est celle de la pratique de notre regard et de notre mobilité réelle autour et dedans l'œuvre », écrit Dominique Bozo dans la préface de l'exposition de l'artiste au Musée national d'art moderne (Paris, 1983).

Né à San Francisco, Richard Serra a fait ses études à Berkeley (1957-1960), puis à Yale (1961-1964) où, maître-assistant du peintre Joseph Albers, il aide à la correction du livre de celui-ci, *Interaction of Color*. Une bourse de voyage le conduit à Paris - il y rejoint le musicien Phil Glass et la plasticienne Nancy Graves - puis à Rome où il passera un an. Sa première exposition, à la galerie La Salita (1966), mêlant des animaux vivants et empaillés, fait scandale. À New York, où il s'installe à la fin de 1966, il rencontre les personnalités artistiques - Steve Reich, Eva Hesse ou Robert Smithson - qui vont effectuer avec lui le passage du Minimal au Process Art. Serra écrit alors une liste de quarante-quatre verbes à l'infinitif - rouler, plisser, plier, ranger, courber, raccourcir, tordre, etc. - qui correspondent, chacun, à une action dirigée contre la résistance d'un objet, sans jamais nommer celui-ci. Au même moment (1967-1968), Serra réalise une centaine d'œuvres impliquant la manipulation du plomb, fondu et moulé ou jeté au sol, puis déchiré ou enroulé (*Casting, 1969*, réalisé pour l'exposition *Anti-Illusion* au Whitney Museum, à New York). Serra explore également la relation entre plusieurs pièces de plomb qui se soutiennent mutuellement par leur simple force de gravité, sans soudure ni autre forme de jointure : *One Ton Prop (House of Cards), 1969*, collection G. Waterman III, États-Unis ; 5 : 30, 1969-1979, Musée national d'art moderne, Paris.

C'est en 1970 que Richard Serra, sous l'influence d'un voyage au Japon et de l'expérience des installations in situ de Robert Smithson, transforme l'échelle de ses œuvres, les dilatant pour pouvoir les mesurer à des sites paysagers ou urbains. La première d'entre elles, au Canada, est déclenchée par la trajectoire du regard échangé entre deux personnes qui marchent sur un terrain accidenté jusqu'au point où elles vont se perdre de vue (*Shift, 1970*, coll. Davidson, Toronto). Selon l'historienne d'art Rosalind Krauss (qui a préfacé le catalogue de l'exposition Serra au Museum of Modern Art de New York, 1986), cette œuvre « met à nu un besoin de déchiffrer le paysage. Mais elle affirme qu'on ne pourra parvenir à aucune lecture déterminée, à aucune conclusion de cette expérience ». Cette « dialectique de la promenade et du regard » fonde, pour Serra lui-même, l'expérience de la sculpture. Situées, depuis la fin des années 1970, à l'intérieur du tissu urbain, ses œuvres ne sont pas des monuments, « elles ne commémorent aucune personne, aucun lieu, aucun événement » - selon les propres termes de l'artiste. Elles s'appréhendent en terme de cheminement, dans la succession des instants et des vues : aucun aperçu, aucun de ces moments n'offre une vue idéale. Serra défend la notion de *Site Specificity*, l'œuvre et le site s'établissant dans un rapport critique. Ainsi, pour Serra, « la forme est inconnaissable en tant qu'entité » (*Clara-Clara, 1983*, jardin des Tuileries, puis square de Choisy, Paris). Ce qui lui vaut quelques déboires : à New York, son *Tilted Arc*, immense arc en acier corten de 36,58 m de longueur a été démonté - et donc détruit du point de vue de Serra - en 1989 car il avait provoqué l'opposition d'une partie des usagers de la Federal Plaza. En 2001, le jury international de la quarante-neuvième biennale de Venise lui a décerné un lion d'or de l'art contemporain, le sculpteur américain présentait à l'Arsenal une œuvre monumentale : deux spirales d'acier hautes de 4mètres.

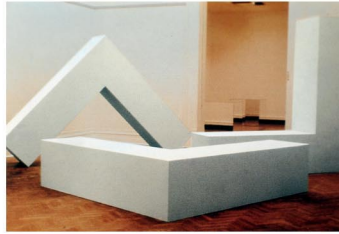
Sorti de l'atelier traditionnel qu'il remplace par la ville, le monde industriel et les aciéries où il fait fabriquer ses pièces, Serra travaille sans aucune image préalable. Sa problématique, rapprochée par Rosalind Krauss des questions soulevées par la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, met en œuvre, selon elle, la notion de « sujet abstrait » en sculpture, sculpture qui ne se révèle que dans le cadre d'une expérience au cours de laquelle s'articulent l'espace et le temps.

Écrit par **Élisabeth LEBOVICI**



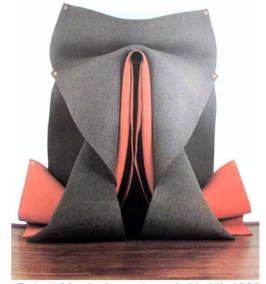
Robert Morris
L Beams, 1965-69
White-painted steel
100 x 100 x 100 cm
Edition 1/100
© 1969 Robert Morris

Minimalisme (01)



Robert Morris, L Beams, 1965-69

Minimalisme (02)



Robert Morris, La maison du Yeti II, 1983
Minimalisme (03)

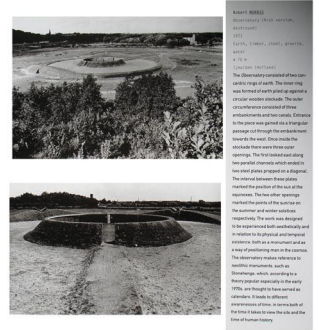


Robert Morris, Felt piece, 1974

Minimalisme (04)



Minimalisme (05)
Robert Morris, s.t., 1971-73t



Minimalisme (06)



Carl Andre, st, 1969

Minimalisme (07)



Minimalisme (08)



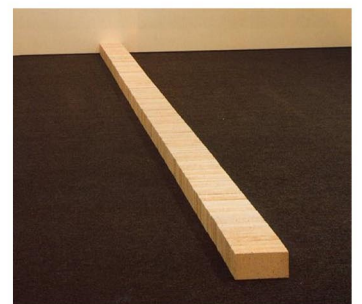
Minimalisme (09)
Carl Andre, Glärmish, Star and urn, 2001



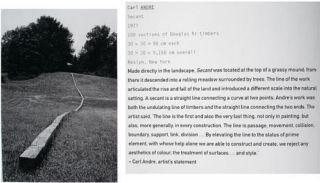
Minimalisme (10)
Carl Andre, Pyramid, 1959



Minimalisme (11)



Minimalisme (12)
Carl Andre, Lever, 1066



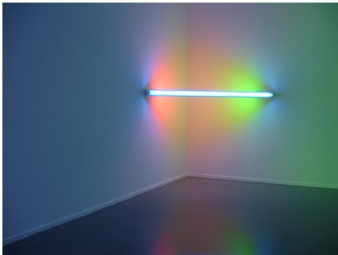
Minimalisme (13)



Minimalisme (14)
 Dan Flavin, st (à Donna) n°6, 1971



Minimalisme (15)
 Dan Flavin, The diagonal of may 25, 1963 (to C. Brancusi)



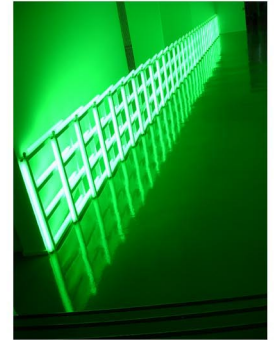
Dan Flavin, st (in honor of Harold Joachim), 1977

Minimalisme (16)



Dan Flavin, st, 1974

Minimalisme (17)



Minimalisme (18)
 Dan Flavin, st, 1973



Dan Flavin, st (to Saskia, sixtina, Thordis), 1973

Minimalisme (19)



Donald Judd, installation à la galerie Lelong, 1987

Minimalisme (20)



Minimalisme (21)
 Donald Judd, st, 1968



Minimalisme (22)
 Donald Judd, st, 1971



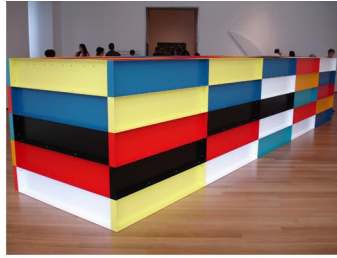
Donald Judd, st, 1985
 Minimalisme (23)



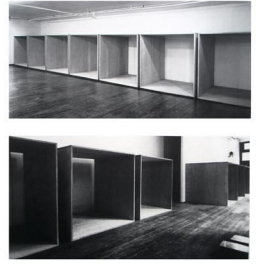
Donald Judd, st, 1985
 Minimalisme (24)



Donald Judd, st, 1991
Minimalisme (25)



Donald Judd, st, 1991
Minimalisme (26)



Donald Judd, st, 1977
Minimalisme (27)

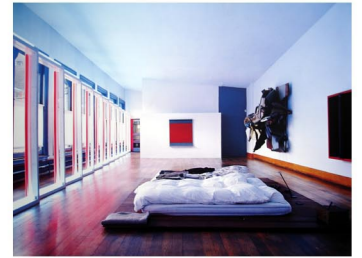


Minimalisme (28)

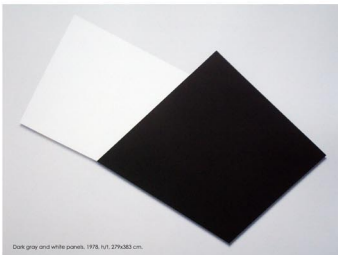
Donald Judd, Chinatti foundation (Marfa - Texas)



Minimalisme (29)



Appartement de Donald Judd à NY
Minimalisme (30)

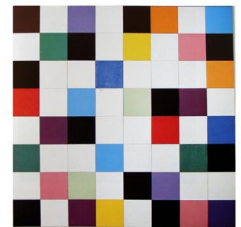


Ellsworth Kelly
Minimalisme (31)



20. Study for "Dark Gray and White Rectangle I," 1977.
Collage on postcard, 4 x 6 inches (10.2 x 15.2 cm). Private collection.

Ellsworth Kelly
Minimalisme (32)



Ellsworth Kelly, Colors for a large wall, 1951
Minimalisme (33)

Frank Stella
The Marriage of Reason
© 1959, Estate of Frank Stella
The Art Institute of Chicago
www.artinstituteofchicago.org
Chicago's Art Institute

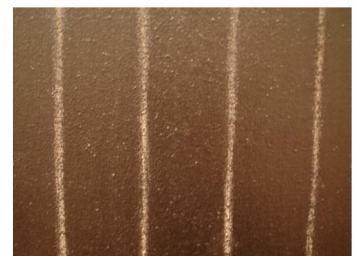


Minimalisme (34)



Minimalisme (35)

Frank Stella, The marriage of reason, 1959 (230x337cm) (+détail)



Minimalisme (36)



Frank Stella, Ileana Sonnabend, 1963
Minimalisme (37)



Frank Stella, Agbatana II, 1968 (310x457cm)
Minimalisme (38)



Frank Stella, Zabudow III, 1973 (233x233cm)
Minimalisme (39)



Frank Stella, Leblon I, 1975 (210x340cm)
Minimalisme (40)



Frank Stella, Jews Sally Porte, 1984 (411x304x182cm)
Minimalisme (41)



Frank Stella, The forge, 1987 (244x244x169cm)
Minimalisme (42)



Frank Stella, vue d'atelier en 1984
Minimalisme (43)



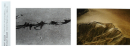
Frank Stella, vue d'atelier en 1987
Minimalisme (44)



Land art (13)



Land art (14)



Land art (15)



Michael Heizer, Double Negative (under construction), Mineral
Mesa, Tonopah, Nevada, 1980-1970.
Photograph by Michael Heizer.

Land art (16)



Michael Heizer, Double Negative (under construction), Mineral
Mesa, Carbon, Nevada, 1980-1970.
Photograph by Michael Heizer.

Land art (17)



Land art (18)

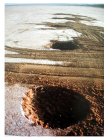


2 Thores, Egypt, 1205 B.C.
Courtesy of Hans-Martin

Land art (19)



Land art (20)



Land art (21)



Land art (22)



Land art (23)



Land art (24)



Land art (25)

Land art (25)



Land art (26)



Land art (27)



Land art (28)



Land art (29)



Land art (30)



Land art (31)

Land art (31)



Land art (32)



Land art (33)



Land art (34)



Land art (35)



Land art (36)



Land art (37)



Land art (38)



Land art (39)



- 1. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Lake Ute, Utah
- 2. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Lake Ute, Utah
- 3. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Lake Ute, Utah

Land art (40)



Land art (41)



Land art (42)



Land art (43)



Land art (44)



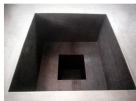
Land art (45)



Land art (46)



Land art (47)



Land art (48)



Land art (46)



Land art (50)



Land art (51)



Land art (52)



Land art (53)



Land art (54)



Land art (55)



Land art (56)



Land art (57)



Land art (58)



Land art (59)



Land art (60)



Smith GREENGLASS Annual Ring, 1968

Land art (61)



Land art (62)



Land art (63)



Land art (64)



Land art (65)



Land art (66)



Land art (67)



Land art (68)



Land art (69)



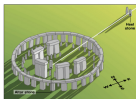
Land art (70)



Land art (71)



Land art (72)



Land art (73)



Richard Serra, 1982
 Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, USA
 The Spiral Jetty is a large-scale land art sculpture made of stacked black basalt rocks in a spiral shape extending into the water of the Great Salt Lake, Utah, USA.

Land art (74)



Land art (75)



Land art (76)



Land art (77)



Land art (78)



Land art (79)



Land art (80)



Land art (81)



Richard Serra, 1970
 Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, USA
 The Spiral Jetty is a large-scale land art sculpture made of stacked black basalt rocks in a spiral shape extending into the water of the Great Salt Lake, Utah, USA.

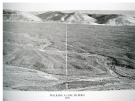
Land art (82)



Land art (83)



Land art (84)



Land art (86)



Land art (88)



Land art (87)



Land art (86)



Land art (89)



Land art (90)



Richard Serra's sculpture, 'Stack of Red, White and Blue Cans', 1971. The work consists of a large, colorful, multi-colored structure made of many small, round objects, possibly cans or containers, arranged in a grid.

Land art (91)



Land art (92)



Land art (93)



Land art (94)



Land art (95)



Land art (96)

Légendes images Serra :

Numéro des images :

- 01 – Hand Catching lead, 1969, film muet, n/b.
- 02 – Liste de verbe, 1967-68
- 03- réalisation de Measurements of Time/Seing is believing, plomb fondu, 1996.
- 04 – Splashing, 1968, plomb
- 05 – Casting, 1969
- 06 – Casting, 1970
- 07-08 – Stacked, 1969 (installation à la Kaiser Steel corporation, Fontana, Californie) (détruite)
- 09 – Inverted house of cards, 1969, (installation à la Kaiser Steel corporation, Fontana, Californie) (détruite)
- 10 – Cutting ; Device : Base – plate – Measure, plomb, bois, acier, 1969.
- 11 – 12 – One Ton Prop (house of cards), 1969
- 13 – Strike, 1969-71, acier corten.
- 14 – Circuit, 1972 (installation à la Documenta de Kassel V)
- 15 – Equal, plomb antimoine, 1969
- 16 – 1-1-1-1, plomb antimoine, 1969
- 17 – Joplin, 1970
- 18 – Moe, 1971
- 19 – 20 – série des Steel Props : Stand point et Square level, 1987
- 21-22 – Gate, 1987
- 23 - 25 – Exposition Room Installation au Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays Bas, 1988.
- 27-29 – Shift, 1970-72
- 30-31 – Saint John Rotary Arc, 1980.
- 32-33 – Snake Eyes, acier forgé (12 blocs), 1993
- 34-35 – One, 1987-88
- 36-37 – Octogon for Saint Eloi, 1991
- 38-39 – Weight and measure, Tate Gallery Londres, 1992
- 40-41 – Philibert et Marguerite, 1985
- 42-43 – My curves are not mad, 1987.
- 44 – Serpentine, 1993
- 45 à 66 – différentes œuvres de la série des Torqued ellipse, 1996-1997.



Serra (01)



Serra (02)



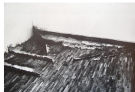
Serra (03)



Serra (04)



Serra (05)



Serra (06)



Serra (07)



Serra (08)



Serra (09)



Serra (10)



Serra (11)



Serra (12)



Serra (13)



Serra (14)



Serra (15)



Serra (16)



Serra (17)



Serra (18)



Serra (19)



Serra (20)



Serra (21)



Serra (22)



Serra (23)



Serra (24)



Serra (25)



Serra (26)



Serra (27)



Serra (28)



Serra (29)



Serra (30)



Serra (31)



Serra (32)



Serra (33)



Serra (34)



Serra (35)



Serra (36)



Serra (37)



Serra (38)



Serra (39)



Serra (40)



Serra (41)



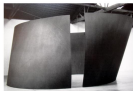
Serra (42)



Serra (43)



Serra (44)



Serra (45)



Serra (46)



Serra (47)



Serra (48)



Serra (48)



Serra (50)



Serra (51)



Serra (52)



Serra (53)



Serra (54)



Serra (55)



Serra (56)



Serra (57)



Serra (58)



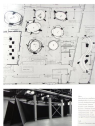
Serra (59)



Serra (60)



Serra (81)



Serra (92)



Serra (63)



Serra (84)



Serra (95)