

Le Whitney célèbre dix ans de sculpture américaine

Michel Huard

Volume 7, numéro 1, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9863ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huard, M. (1990). Le Whitney célèbre dix ans de sculpture américaine. *Espace Sculpture*, 7(1), 11–13.

Le Whitney célèbre DIX ANS DE SCULPTURE AMÉRICAINE

Michel Huard



Joel Shapiro, *One Hand Forming, Two Hands Forming*, 1971. Fired Clay. *One Hand Forming*: 1 1/1 x 3 1/2 x 1 1/1" each; *Two Hands Forming*: 93 units, 3" diameter each. Private collection.

La scène artistique new-yorkaise s'est démarquée, au printemps dernier, avec l'exposition *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*¹ organisée par le Whitney Museum of American Art et célébrant dix ans de sculpture qualifiée de postminimaliste et de 'process art'.

Le touriste nerveux et anxieux de tout voir New York à la course(!) était confronté par l'événement du Whitney. La nature des œuvres regroupées dans cette exposition commandait au visiteur la recreation intellectuelle des gestes créateurs de l'artiste. Ce temps nécessaire à l'expérimentation du con-

tenu virtuel des œuvres souligne sans nul doute le grand intérêt et l'originalité de ce regroupement.

Dans son *Introduction*², Richard Marshall présente l'exposition et le catalogue qui l'accompagne comme une anthologie sélective des esthétiques qui ont émergé il y a plus d'une vingtaine d'années et qui soutiennent encore le travail de la sculpture. Ainsi l'exposition regroupe quatre-vingt six œuvres des dix artistes suivants : Lynda Benglis (1941-), Eva Hesse (1936-1970), Barry Le Va (1941-), Bruce Nauman (1941-), Alan Saret (1944-), Richard Serra (1939-), Joel Shapiro (1941-), Robert Smithson (1938-1973), Keith Sonnier (1941-) et Richard Tuttle (1941-). Plusieurs œuvres ont été recréées, reconstituées spécialement pour l'exposition, telles que les pièces composées d'éléments dispersés de Barry Le Va, les dessins/sculptures faits de fil métallique de Richard Tuttle et les éclaboussures de plomb en fusion de Richard Serra. Ces exemples soulignent divers problèmes d'éthique auxquels doivent faire face les conservateurs en art contemporain; la recreation ou la reconstitution d'une œuvre, à des fins d'exposition, établit de nouvelles relations entre l'artiste et le conservateur et de nouvelles attitudes de la part du conservateur qui installe l'œuvre.

UN CORPUS RÉVÉLATEUR

Les conservateurs ont choisi une présentation chronologique; au deuxième étage, le Whitney présente les années 1965 à 1969 et, deux étages plus haut, les années

1969 à 1975. D'entrée de jeu, on y voit clairement le travail de dix jeunes artistes s'employant à expérimenter de nouveaux matériaux jugés, à l'époque, non-traditionnels tels que plastique, néon, miroir, sel, feutre, caoutchouc, vidéo, etc. Le corpus nous révèle ainsi des formes innovatrices. En exploitant les références autobiographiques et les notions de nuance, de chance et de gestuel dans l'acte de création, l'approche empirique qu'adoptèrent ces artistes déterminera une redéfinition de la sculpture.

L'accrochage serré³ du Whitney débute avec des oeuvres de 1965 et 1966 de Eva Hesse, Bruce Nauman et Richard Tuttle où chaque année ou groupe d'années est introduit par un court texte explicatif quant à la démarche des artistes. On y voit des médiums et des formes dépareillés qui contrastent grandement avec le vocabulaire sculptural minimaliste; tout en conservant certains héritages de la sculpture abstraite, les oeuvres s'opposent à la géométrie réductionniste et à l'utilisation de matériaux industriels usinés. Le visiteur est confronté au travail d'artistes qui font état de leur intérêt pour le corps, la sexualité et le symbolisme en art.

Par exemple, le titre descriptif de *Equal Quantities: Placed or Dropped in, Out and On In Relation to Specific Boundaries*, 1967 (reconstituée pour l'exposition), de Barry Le Va, montre la logique et les séquences des actes de l'artiste. Pour sa part, Alan Saret explore de nouvelles compositions aux tensions cinétiques à l'aide de fils métalliques roulés ou mis en meule.

Le parcours chronologique de l'exposition permet d'interpréter les démarches des artistes. Les oeuvres de Bruce Nauman en sont un exemple fort éloquent : en 1965-1966, il explore les possibilités narcissiques des procédés artistiques tels que dans *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*, 1966; à la fin des années 1960 la nature hermétique de son travail (*Lighted Performance Box*, 1965) s'atténue, et explore des structures plus ouvertes (*Green Light Corridor*, 1970-1971 et *Double Steel Cage*, 1974) où la notion de théâtralité devient présente par le rôle que joue le

visiteur au contact de ses oeuvres. Il en est de même pour Robert Smithson qui, en 1960, invente ses *non-sites*, un amalgame de formes géométriques avec des connotations d'ordre et d'utilisation de la pierre et de la terre avec leurs connotations d'altération et d'entropie. Ses ambitions étaient d'inclure la nature à ses oeuvres. *Spiral Jetty* de

Lynda Benglis, *Quartered Meteor*, 1969 (cast 1975). Lead. 57 1/2 x 65 1/2 x 64 1/4". Courtesy: Paula Cooper Gallery, New York.



1970 en démontra toute la force. Plusieurs de ses sculptures intérieures sont reliées à des projets antérieurs et extérieurs comme *Non-Site (Essen Soil and Mirrors)* de 1969.

Exprimer le geste devient un critère de création. Lynda Benglis le traduit avec le paradoxe de masses importantes et fluides, figées dans l'espace, comme dans *Wing*, de 1970. Alan Saret manipule le fil métallique et Barry Le Va accumule les gestes d'éparpillement. Certains artistes expérimentent la malléabilité et le caractère organique des matériaux tel que le latex chez Eva Hesse. Richard Serra met l'emphase sur la densité et le poids des matériaux. Le processus de création est central chez ce dernier. Dans *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, il explore la dimension verticale en relation avec la gravité tout en exposant ses stratégies de composition et d'équilibre. Avec *Splash Piece: Casting*, 1969-1970 (reconstituée pour l'exposition), il démontre également sa technique liée au travail du plomb tout en éliminant la soudure et la structure verticale traditionnelle de la sculpture.

Le travail avec la lumière et la couleur est aussi remarquable chez ces sculpteurs. *Ba-O-Ba, Number 3*, 1969, de Keith Sonnier explore la lumière, la couleur et la perception; Alan Saret peint ses meules métalliques; Lynda Benglis pigmente ses masses de latex. D'une toute autre manière, Richard Tuttle questionne la visibilité et la physicalité avec ses papiers collés au mur comme dans *11th Paper Octogonal*, 1967 (reconstituée pour l'exposition).

Les années 1970 marquent la reconnaissance aux États-Unis et en Europe du 'process art'. Toutefois,

les interrelations entre ce groupe d'artistes diminuent. Eva Hesse meurt en 1970, Robert Smithson et Richard Serra orientent leur travail vers la sculpture extérieure, Alan Saret quitte les États-Unis pour un long séjour en Inde. De leur côté, Bruce Nauman et Barry Le Va continuent l'exploration des notions de physicalité et de perception. Au tournant de la décennie, on voit la notion de chance devenir un critère esthétique dans le travail de Barry Le Va; avec une oeuvre comme *On Center Shatter-or-Shatterscatter (Within the Series of Layered Pattern Acts)*, 1968-1971 (reconstituée pour l'exposition), les avenues du 'process art' se démarquent de l'art conceptuel. Chez Joel Shapiro, où les oeuvres les plus récentes dans l'exposition datent de 1971, le processus de création est très marqué. On le remarque dans *One Hand Forming, Two Hands Forming* de 1971.

L'APPORT SCIENTIFIQUE DU CATALOGUE

Dans son texte *Between Geometry and Gesture*⁴ le conservateur Richard Armstrong décrit les critères esthétiques qui définissent le corpus de sculptures présentées et, en parallèle, il souligne la coexistence de différents mouvements artistiques à l'époque. Il rappelle l'émergence soudaine du 'pop art' en 1962-1963 qui doit dès lors coexister avec 'color field'. Il relève également l'arrivée du minimalisme en 1963-1964. Son essai suggère aussi comment le développement de SoHo, l'arrivée du magazine californien *Artforum*, certaines expositions et plusieurs textes de première importance ont en-

Robert Smithson, *Red Sandstone Corner Piece*, 1968. Mirrors and sandstone (3 mirrors: 48 x 48 each; 48 x 48 x 48" overall. Courtesy: Philadelphia Museum of Art.

cadré et participé au développement de cette sculpture. De son côté, Robert Pincus-Witten dans *Post-minimalism: An Argentine Glance*⁵, définit le minimalisme, le 'process art' et le postminimalisme. Il souligne, entre autres, le mandat du Whitney et les expositions de l'institution de 1968 à 1973 qui ont tissé le développement de cette pratique.

Le catalogue est un apport scientifique de premier ordre dans l'interprétation et la compréhension de cette période et de cette production artistique américaine. Après le groupe d'essais, le catalogue comprend onze chapitres de 1965 à 1975 où chaque année appelle la suivante. Chacun des chapitres présente de nombreuses reproductions d'œuvres exécutées cette même année par les artistes de l'exposition, débordant de ce fait le corpus même de l'exposition. Il comprend également des textes significatifs de nombreux auteurs⁶ publiés à la même époque.

Bien que plusieurs œuvres de l'exposition aient été reconstituées pour l'événement, le Whitney a choisi de publier son catalogue au début de l'exposition, de sorte que plusieurs œuvres sont illustrées par des photographies émanant de leur premier lieu d'exposition. Soulignons que l'ouvrage reproduit les huit œuvres de la collection du Whitney qui participent à l'événement. S'y ajoutent aussi cinq autres reproductions de pièces de leur collection. En terminant le chapitre des documents photographiques du catalogue, je souligne que ce dernier présente également diverses expositions qui se sont tenues au Musée entre 1965 et 1975.

Si par cette approche le Musée a réussi à mettre en valeur sa propre collection, le catalogue met aussi à la disposition du chercheur certaines données qui mettent en perspective la présence du Whitney dans le milieu artistique de l'époque. Dans la liste des expositions solos et de groupes auxquels les artistes ont participé de 1965 à 1975 on constate que plusieurs d'entre elles ont eu lieu au Musée. La bibliographie nous informe des publications produites également par l'institution.

FASCINATION PAR ET AU-DELÀ

DU PROCESSUS

Cette exposition m'a captivé. Après l'avoir vue, après y avoir repensé, après avoir décortiqué l'imposant catalogue, la fascination en regard de ces œuvres demeure et s'intensifie. Non pas la fascination qui vous immobilise ou vous éblouit, mais la présence d'un regroupement d'œuvres qui par et au-delà du processus poursuit ses questionnements.◆



1. Organisée par les conservateurs Richard Armstrong et Richard Marshall, l'exposition se déployait sur deux étages du Whitney : au deuxième étage du 20 février au 20 mai 1990 et au quatrième étage du 2 mars au 3 juin dernier. Une programmation de films et de vidéos d'art, *Beyond Illusion: American Film and Video art, 1965-75*, accompagnait l'exposition du 3 mai au 3 juin.
2. *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*, New York, Whitney Museum of American Art, 1990, p. 8-9.
3. Il m'a semblé que le nombre d'œuvres présentées souffrait d'un manque d'espace. À l'étroit, chaque pièce en interaction avec une ou plusieurs autres œuvres sans nécessairement lui apporter un sens particulier. Cette présentation m'apparaît d'autant plus serrée en comparaison aux étages consacrés à la collection permanente du Musée. Évidemment une exposition temporaire ne présente pas les mêmes objectifs et défis... Toutefois, j'ai constaté que l'accrochage se rapprochait étonnamment de ceux illustrés dans le catalogue de diverses expositions auxquelles ont participé ces artistes au cours de cette décennie. D'un intérêt insoupçonné au départ, les intentions des conservateurs

restent ici à vérifier concernant leur accrochage.

4. *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture*, op. cit., p. 11-18.
5. *Ibid.*, p. 21-27.
6. On peut y lire des écrits de Lucy R. Lippard, Fidel A. Danieli, Emily Wasseman, Robert Morris, Max Kozloff, Grégoire Müller, Jane Livingston, Robert Smithson, Robert Pincus-Witten, Cindy Nemser, Marcia Tucker, Philip Leider, Willoughby Sharp, Kenneth Baker, Barbara Rose, Lawrence Alloway, Ellen Lubell, Lizzie Borden, Rosalind E. Krauss, Klaus Kertess, Jeremy Gilbert-Rolfe, James Collins et Thomas Hess.