

Séance 5
L'art conceptuel, Steinberg, Fried,
minimalisme

L'art conceptuel

L'art conceptuel peut s'interpréter de différentes manières :

Il est simultanément un repli et une contestation de la matérialité de l'œuvre d'art.

Il démantèle le langage et il s'appuie sur le modèle de la linguistique jusqu'à devenir un art qui entretient un discours sur l'art, une esthétique. En ce sens, les artistes se considèrent davantage comme des théoriciens que des plasticiens.

Il entretient un discours sur la société et sur l'inscription de l'art dans celle-ci. Le développement de l'art conceptuel est intimement lié aux contestations politiques et sociales des années 1960. Dans cette optique, le discours vaut plus que la forme. L'art conceptuel pousse la tendance analytique de l'art de sa définition à l'extrême.

L'art conceptuel est un courant artistique dans lequel **l'idée (le concept) prime sur l'objet matériel.**
Dans l'art conceptuel, l'œuvre est d'abord une idée.

Cela signifie que :

- l'objet peut être secondaire, voire absent,
- le langage, le texte ou le protocole peuvent constituer l'œuvre,
- l'art devient un espace de réflexion.

Contexte historique : les années 1960-1970

L'art conceptuel apparaît dans un contexte de remise en question de l'art traditionnel.

a) Critique de l'art moderne

Les artistes conceptuels critiquent :

- le formalisme (art centré sur la forme),
- le culte de l'objet,
- le marché de l'art,
- l'autorité du musée.

Ils refusent l'idée que l'art soit uniquement :

- esthétique,
- visuel,
- marchand.

b) Héritages

L'art conceptuel s'inscrit dans une filiation :

- Marcel Duchamp → ready-made (Fontaine, 1917)
- Dada → critique de l'art
- Minimalisme → réduction formelle
- Linguistic turn → importance du langage

Duchamp est souvent considéré comme le précurseur de l'art conceptuel.

Principes fondamentaux de l'art conceptuel

1. Primauté de l'idée

Joseph Kosuth écrit :

« L'art est la définition de l'art. »

L'œuvre devient une réflexion sur ce qu'est l'art.



La tautologie renvoie à la définition de l'œuvre en elle-même. L'œuvre consiste à proposer un discours sur ce qu'est une œuvre. Il y a donc un repli de l'œuvre sur sa définition. Kosuth met en scène un objet choisi pour sa banalité: la chaise. Il reprend, ainsi, le readymade là où Duchamp l'avait laissé en l'enfermant dans un travail littéral qui dénote une démarche tautologique. Il se réfère, entre autres, aux écrits et aux déclarations d'Ad Reinhardt du début des années 1960 qui dit que « L'art en tant qu'art n'est rien que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas l'art » (dans « L'art en tant que tel »). La chaise en tant qu'objet réel, qui est présenté entre sa reproduction photographique et sa définition dans le dictionnaire, offre ainsi plusieurs possibilités de représentation. Parmi ses doubles, elle perd le formalisme qui est initialement le sien et se voit réduite au seul concept de chaise.

One and Three Chairs, 1965, bois, tirages photographiques, 118 x 271 x 44 cm, Centre Pompidou

De cette obsession pour la définition de l'art en passant par un art qui parle d'art, il arrive la confusion entre la documentation sur l'œuvre et l'œuvre qui parle d'elle-même. La réalisation matérielle de l'œuvre n'est plus nécessaire. Une œuvre peut être ou ne pas être réalisée. **La réalisation est secondaire.** C'est **le projet** de l'œuvre qui compte. L'assistance sur le projet correspond à la volonté des artistes de créer des **œuvres démarchandisées** pour lutter contre le pouvoir de l'argent et celui du marché de l'art.

2. Dématérialisation de l'œuvre

Lucy Lippard parle de « dématérialisation de l'objet artistique ».

L'article co-écrit avec John Chandler intitulé “*The Dematerialization of Art*”, publié dans *Art International* en 1968 (article écrit en 1967) — formule ce concept pour analyser l'évolution des pratiques conceptuelles qui déplacent l'accent de l'objet vers l'idée.

Le livre *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, publié en 1973 par Lucy R. Lippard, qui approfondit et documente cette notion en regroupant textes, documents et discussions autour de l'art conceptuel de cette période.

L'œuvre peut être :

- un texte,
- une instruction,
- un document,
- une action.

Constituée de quarante-huit fiches classées par ordre alphabétique, *Card File* décrit toutes les étapes de son élaboration. Morris y relate, en indiquant la date et l'heure, ses activités réparties en différentes catégories : les « Accidents » (« Retard de 3 mn en revenant de déjeuner dû à une course »), les « Décisions » (« D'abord se procurer des fiches de répertoires format 3 x 5 in, puis un classeur [...] »), les « Erreurs » (Recensement des fautes d'orthographe contenues dans les autres fiches), ou encore les « Magasins »... Dans ses modalités mêmes, cette œuvre apparaît comme un hommage à Marcel Duchamp. Morris intègre un modèle linguistique qui lui permet de revenir sur le statut même de l'œuvre d'art, qu'il définit comme une proposition achevée et figée : « Ce qui est contesté, c'est la notion rationaliste suivant laquelle l'art est un genre d'activité qui aboutit à un produit fini [...] Ce que l'art a à sa disposition c'est un produit évolutif [...] ».

Il anticipe le mouvement de l'art conceptuel.



Robert Morris, *Card File*, 11 juillet 1962 - 31 décembre 1962, métal, bois, papier, 68,5 x 27 x 4, Centre Pompidou.



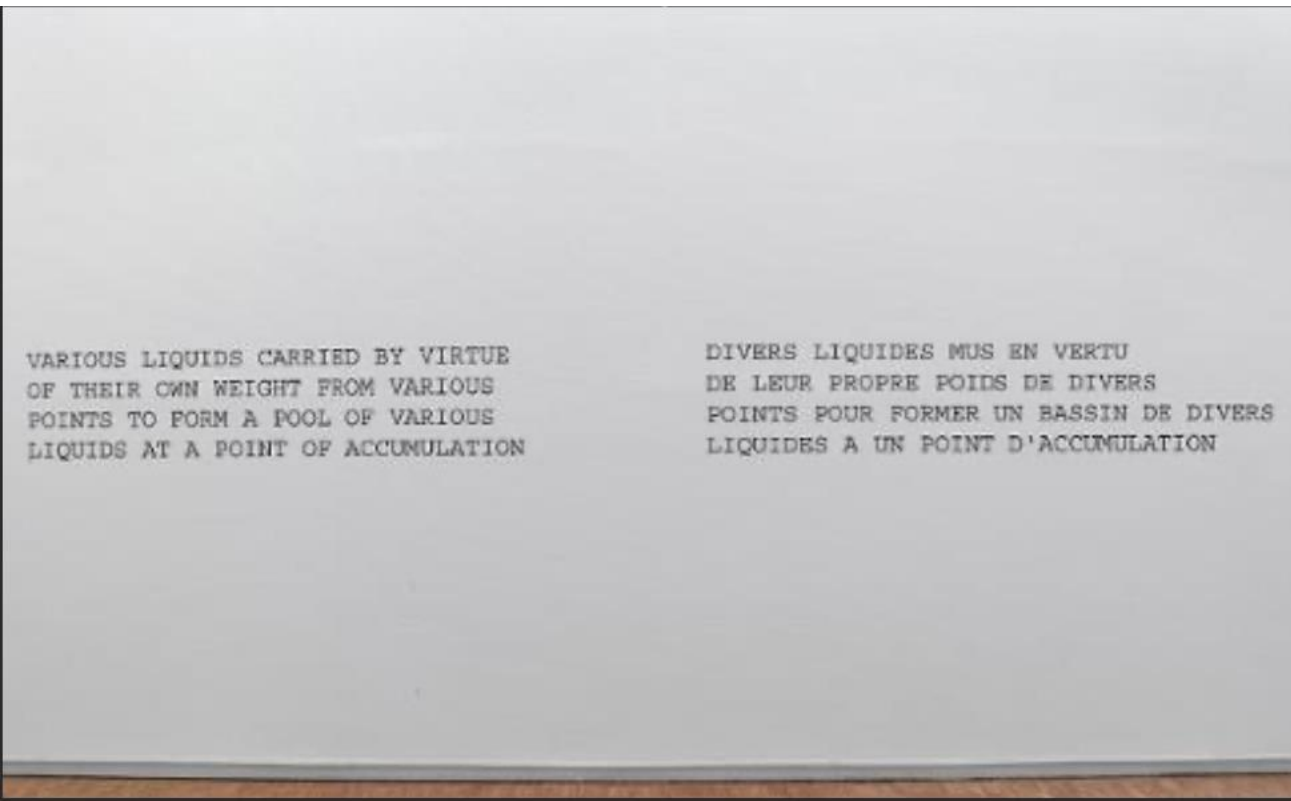
Stanley Broun, Trois pas = 2 587 mm, métal, papier, 46 x 19,8 x 39,7, Centre Pompidou

Cette œuvre matérialise l'expérience du rapport du corps à l'espace, à travers la thématique de la marche. Broun développe un système standardisé de représentation des distances pédestres. Il établit également les mesures des relations entre son corps et ses déplacements sur le territoire. Cette œuvre se compose de trois casiers métalliques. Chacun contient un nombre de fiches qui atteste de la longueur de trois pas de l'artiste, soit 864 mm, 860 mm et 863 mm, pour un total de 2587 mm.

3. Importance du langage

Le langage devient un médium artistique.

Lawrence Weiner, figure centrale de l'art conceptuel, conçoit des *wall drawings* composés d'énoncés peints sur les murs, qui décrivent des sculptures potentielles dans un langage volontairement neutre. Ce « statement » a été réalisé à l'occasion d'une exposition d'artistes invités par Ian Wilson et organisée par Michel Claura en 1979. Bien que l'artiste autorise explicitement la matérialisation de l'œuvre par son propriétaire, ces réalisations demeurent exceptionnelles. Ici, le texte se distingue par sa longueur et sa précision, offrant une description détaillée de l'œuvre. À l'inverse, dans d'autres cas, l'énoncé se réduit à un mot ou à une simple qualification, laissant place à une œuvre ouverte.



TO SEE AND BE SEEN, 1972. Installation view: *Singular Forms(Sometimes Repeated): Art from 1952 to the Present*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, March 5–May 19, 2004. © 2010 Lawrence Weiner/Artists Rights Society (ARS). Photo: David Heald

4. Critique des institutions

L'art conceptuel remet en question :

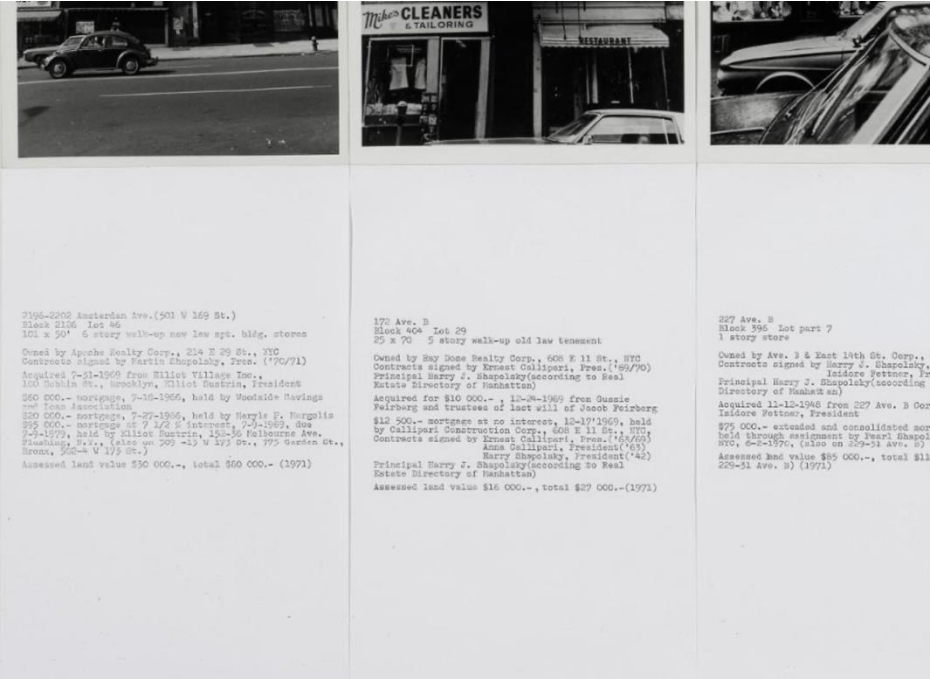
- le musée,
- l'auteur,
- le marché,
- le spectateur passif.

MetroMobiltan joue sur le nom du Metropolitan Museum of Art et de la compagnie pétrolière Mobil pour dénoncer le paradoxe éthique d'une multinationale qui cherche à redorer son image ternie par son soutien au régime de l'apartheid, en finançant la culture avec la complicité des institutions artistiques dépendantes de ces fonds.

Hans Haacke, *MetroMobiltan*, 1985, installation, Fibre de verre, photographie, isorel, tissu polyester, aluminium, peinture acrylique, 355,6 x 609,6 x 152,4, MNAM – Centre Pompidou



Hans Hacke produit une série de photos de façades d'immeubles new-yorkais avec une « documentation » qui comprend la liste de l'ensemble des propriétaires.



Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings - a Real Time Social System, as of May 1, 1971, Epreuve gélatino-argentique, texte dactylographié, 56 x 106,2 , MNAM – Centre Pompidou

Une transformation du rôle de l'artiste et du spectateur

a) L'artiste

L'artiste n'est plus seulement un créateur d'objets, mais :

- un penseur,
- un analyste,
- un critique.

b) Le spectateur

Le spectateur doit :

- comprendre,
- interpréter,
- réfléchir.

Regarder ne suffit plus : il faut penser.

Limites et critiques de l'art conceptuel

L'art conceptuel a été critiqué pour :

- son élitisme,
- son abstraction,
- sa prétendue neutralité.

Des artistes comme Piper ou Rosler montrent que :

l'art conceptuel est traversé par des rapports de pouvoir (genre, race, classe).

Leo Steinberg, « Autres critères » (1972, sur le travail de Robert Rauschenberg), extraits traduits dans *Art en théorie, op. cit.*, p. 1034-1040.

Leo Steinberg (1920-2011), historien de l'art américain, est connu pour ses analyses novatrices sur l'art moderne et contemporain. Dans « *Autres critères : sur le travail de Robert Rauschenberg* », il propose une réflexion sur la manière d'évaluer les œuvres d'art modernes, en prenant comme exemple le travail de **Robert Rauschenberg (1925-2008)**, figure majeure du Nouveau Réalisme et de l'avant-garde américaine.

Steinberg cherche à dépasser les critères traditionnels d'évaluation — beauté formelle, style, maîtrise technique — et à proposer des « **autres critères** », adaptés à l'art contemporain, souvent hybride et conceptuel.

Comment évaluer les œuvres de Rauschenberg, qui brouillent les catégories traditionnelles, en dépassant les critères classiques de la critique d'art ?

1. La remise en question des critères traditionnels face à l'art de Rauschenberg.
2. La définition des « autres critères » proposés par Steinberg.
3. La portée critique et théorique de cette approche pour l'histoire de l'art.

I. La remise en question des critères traditionnels

Steinberg commence par montrer que les œuvres de Rauschenberg **échappent aux jugements classiques**.

•A. L'inadéquation de la beauté et de la technique

Les œuvres de Rauschenberg, souvent des **combines** mêlant peinture, photographie, objets trouvés et matériaux hétérogènes, ne correspondent pas aux critères traditionnels de composition harmonieuse ou de virtuosité technique. Steinberg souligne que juger ces œuvres uniquement sur la base de la forme serait réducteur.

•B. La remise en cause des catégories artistiques

Rauschenberg brouille la frontière entre peinture et sculpture, entre art et objet du quotidien. Steinberg insiste sur le fait que ces œuvres ne peuvent être comprises si l'on reste prisonnier des catégories historiques classiques de l'art, telles que « peinture » ou « sculpture ».



Une chèvre empaillée entourée de peinture et d'objets. L'œuvre ne cherche pas l'harmonie ou la « beauté » traditionnelle, mais crée un choc visuel et conceptuel.

Monogram, 1955-1959, techniques mixtes, Moderna Museet, Stockholm, Suède

Dans cet extrait, l'historien de l'art Leo Steinberg (1920-2011) attire notre attention sur un changement radical dont témoignent, selon lui, les œuvres de certains artistes dont Robert Rauschenberg. Pour marquer ce changement, Steinberg oppose deux conceptions du tableau qui diffèrent tant par leur rapport au monde que par l'expérience à laquelle elles convient le spectateur.

Il distingue :

- le modèle du plan vertical du tableau-représentation du monde naturel.
- le modèle du plan horizontal du tableau qu'il propose de penser comme un « plateau d'imprimerie ».

En empruntant le terme de « Flatbed » à l'imprimerie qui désigne un « lit horizontal sur lequel repose une surface à imprimer », Steinberg désigne une conception postmoderne du tableau. Il analyse la nouvelle horizontalité du plan pictural où des « choses », qu'il s'agisse de peinture avec Pollock mais surtout des empreintes, des objets avec Rauschenberg, constituent le tableau en un plan opaque, en une surface plate ou documentaire qui vient se substituer au concept de fenêtre transparente propre à l'art de la représentation.

Il soulève également un « changement radical de sujet », une rupture avec l'art depuis la Renaissance, qui passe, selon lui, de la nature à la culture (Voir, « The flatbed picture plane », in *Other Criteria*, livre de 1972).

Les œuvres de Rauschenberg proposent une expérience ou une « confrontation imaginative » radicalement différente de celle des tableaux peints antérieurs, y compris ceux des expressionnistes abstraits, car elles inventent « une surface picturale qui accueille à nouveau le monde [...] Le plan du tableau de Rauschenberg correspond à la conscience immergée du cerveau de la ville ».

Il est, en effet, intéressant d'observer l'œuvre de Rauschenberg sous une perspective archivistique: démarche d'appropriation de documents divers avec des œuvres qui deviennent en quelque sorte elles-mêmes des documents d'archives témoignant à la fois de leur époque, de l'activité artistique de leur créateur et du désir de Rauschenberg de laisser le monde passer au travers d'elles. Rauschenberg crée, ainsi, des œuvres où la réalité est organisée, cataloguée, digérée puis rapportée par le biais de celles-ci.

Pour Leo Steinberg les œuvres de Rauschenberg (il se réfère particulièrement à ses *tableaux-combines* ou *Combine paintings* basés sur le principe du collage) offrent la réponse plastique à la réalité contemporaine régie par la circulation incessante d'informations, d'images, de stimuli visuels, tactiles et autres, que les moyens traditionnels de la peinture n'étaient plus à même à traduire. Steinberg a vu, dans le geste symbolique de Rauschenberg qui barbouille de couleurs ses oreillers et son couvre-lit et qui accroche le lit au mur, un symptôme de ce tournant : « Placé là, dans la position verticale de "l'art", il continue à travailler dans l'imagination comme l'éternel compagnon de notre autre ressource, la position horizontale, le plan dans lequel nous nous couchons pour engendrer, concevoir, et rêver ». (Leo Steinberg, « Reflections on the State of Criticism » (1972), repris dans Branden W. Joseph (dir.), *Robert Rauschenberg (October Files, 4)*, Cambridge [Mass.]/Londres, 2002, p. 34.)

Dans le lit de Rauschenberg, le drap, qui est un objet du quotidien, devient une toile sur laquelle des traces sont sédimentées. Les plis sont des gestes et des empreintes. Le motif du couvre-lit, non effacé, est un stimulant actif dans le processus de la peinture.



Bed, 1965, Huile et crayon sur oreiller, couette et drap sur supports en bois, 161.1 x 80 x 20.3, MoMA

II. Les « autres critères » : nouvelles façons de lire Rauschenberg

Steinberg propose une lecture adaptée à la singularité de Rauschenberg, en insistant sur plusieurs axes.

•A. Le contenu et le sens de l'œuvre

L'accent est mis sur **l'intention et la signification**, plutôt que sur l'esthétique pure. Les œuvres de Rauschenberg mettent en scène des fragments de la vie quotidienne et des références culturelles, engageant le spectateur dans un dialogue conceptuel.

Exemple : *Erased de Kooning Drawing*, 1953

B. La dimension contextuelle et sociale

Steinberg rappelle que ces œuvres prennent leur sens dans le **contexte culturel et historique des années 1950-1960**, période marquée par le consumérisme, les médias de masse et la culture populaire américaine. Comprendre ce contexte est essentiel pour apprécier l'innovation de l'artiste.

C. L'expérience du spectateur et l'interaction

Les œuvres de Rauschenberg ne sont pas seulement à regarder passivement : elles **engagent le spectateur**, qui doit recomposer le sens à partir des objets, images et matériaux hétérogènes. Steinberg propose ainsi de considérer la réception et l'expérience comme un critère d'évaluation.



***Retroactive I*, 1964** : mélange de photographies et d'images publicitaires issues de magazines. L'œuvre capte l'esprit médiatique et consumériste de l'époque, soulignant le rôle du contexte dans la lecture de l'œuvre

Les spectateurs doivent recomposer le sens à partir d'éléments hétérogènes :

Dans *Monogram* ou *Retroactive I*, le spectateur navigue entre peinture, objets et images pour interpréter l'œuvre, devenant actif dans la création du sens.

II. La portée critique et théorique de l'approche de Steinberg

Steinberg dépasse la simple analyse de Rauschenberg pour proposer une **réflexion sur la critique d'art** à l'époque contemporaine.

A. Une approche multidimensionnelle de l'art contemporain

La critique ne peut plus se limiter à l'esthétique ou au style : elle doit articuler **forme, sens, contexte et réception**. Cette méthode permet de comprendre la complexité des œuvres modernes et contemporaines, souvent hybrides et conceptuelles.

Monogram ou *Erased de Kooning Drawing* illustrent cette idée.

B. Redéfinir la discipline de l'histoire de l'art

En mettant l'accent sur le contexte, les intentions et la réception, Steinberg propose une histoire de l'art plus **analytique et critique**, capable de saisir l'innovation et la subversion dans l'art contemporain.

Dans « *Autres critères* », Leo Steinberg propose une **réflexion pionnière sur la critique d'art contemporain**, illustrée par le travail de Robert Rauschenberg. En dépassant les critères traditionnels de beauté et de style, il insiste sur le **contenu, le contexte et la réception** comme critères essentiels pour comprendre ces œuvres. Cette approche invite à adopter un regard **multidimensionnel et critique**.

Ce qui est intéressant avec Steinberg, c'est la position marginale qu'il a occupée par rapport au dogme Greenbergien, mais également par rapport au formalisme de l'histoire de l'art.

Il conteste la vision de Greenberg.

Il resitue l'art moderne dans une tradition d'auto-références et de représentations du monde datant de la Renaissance.

La mention des « trois façons de concevoir le plan du tableau » des maîtres anciens fait allusion à une réflexion antérieure dans l'essai, selon laquelle le phénomène de « l'art attirant l'attention sur l'art » n'est pas le privilège des modernes.

Pour Steinberg, l'art des maîtres anciens, aussi illusionniste soit-il, disposait lui aussi de tout un système autoréférentiel destiné à attirer l'attention du spectateur sur l'art lui-même. Il se composait d'une vaste gamme de procédés que Rauschenberg remet au goût du jour d'après lui :

- économie de couleurs.
- atténuation et brouillage des proportions.
- multiplication des détails, allusions et références à d'autres œuvres, obtenus par l'entremise de changements soudains d'échelle ou le déplacement des niveaux de réalité.

SECTION I : Michael Fried, alors jeune critique d'art, écrit cet essai en opposition aux écrits des artistes minimalistes Donald Judd et Robert Morris qu'il qualifie ici de manière péjorative de « littéralistes ». Fried réagit à « De quelques objets spécifiques » de Donald Judd et à « Notes sur la sculpture » (1966) de Robert Morris. Dans cette section, Fried critique leur insistance sur la notion d'unité, qui serait, selon eux, absente dans la peinture et la sculpture modernistes mais présente dans leurs propres œuvres.

SECTION II : Fried pose la question de l'unité de l'œuvre. Provient-elle d'un travail sur la forme (picturale, expressive), comme c'est le cas, selon lui, dans la peinture et la sculpture modernistes, ou sert-elle juste à accentuer l'aspect « objet » de l'œuvre, comme chez les minimalistes? Avec cette question, il arrive à la conclusion radicale selon laquelle les « littéralistes » (Judd, Morris) mettent en avant la notion d'« objectité », notion que Fried juge opposée et incompatible avec l'art.

SECTION III : Fried énonce ses principaux arguments. L'insistance sur l'objectité (l'affirmation de la valeur d'objet au détriment d'une quête esthétique) chez des artistes comme Judd ou Morris crée une situation théâtrale. Cette théâtralité est également incompatible avec l'art, avec la peinture, avec la sculpture. Il va jusqu'à la qualifier de « négation de l'art » parce qu'elle oblige, selon lui, le spectateur à participer. Elle l'inclut dans l'œuvre. Elle en fait un sujet de l'œuvre. Elle engage son corps dans l'œuvre et en tant que faisant partie de l'œuvre.

SECTION IV : Il explique que la théâtralité et l'effet de « présence scénique » qu'accentuent les œuvres minimales sont nuisibles à la contemplation d'œuvre. Il analyse trois aspects concrets des productions minimalistes qui contribuent à ces effets : la taille anthropomorphe ; la symétrie ; la relation entre unité et globalité.

SECTION V : Pour étayer ses arguments, Fried cite le récit d'un sculpteur proche des minimalistes, Tony Smith, qui a conclu à la fin de l'art dans ses formes traditionnelles après avoir vécu une expérience esthétique lors d'un voyage sur l'autoroute (lire le récit de Smith à la page suivante). Pour Fried, ce type de positions amènent l'art à une impasse car elles privilégient l'expérience proprement subjective (que le spectateur ne peut donc pas partager), la temporalité infinie, circulaire (et donc l'absence de repères) et, surtout, la disparition de l'œuvre au profit de l'expérience d'une situation.

SECTION VI : Fried montre que la peinture moderniste a réussi à résister à devenir objet en préservant sa spécificité, alors que les pratiques « littéralistes », en privilégiant la notion d'objet, tendent vers un domaine hybride qui n'est pas propre aux arts plastiques : le théâtre. Il cite comme contre-exemple Anthony Caro (sculpteur moderniste) qui a réussi à faire de la sculpture sans tendre vers l'objet ni vers le théâtre, en préservant la spécificité de la sculpture en tant qu'art.

SECTION VII : Dans cette section, Fried réaffirme ses principales thèses. Il explique que la théâtralité est une tendance dangereuse pour l'avenir de l'art, de tous les arts, parce qu'elle néglige les traits spécifiques de chaque art en les mélangeant. Ce qui y reste de chaque art est appauvri. En écrivant cela, Fried refuse bien entendu de considérer que les formes d'art nouvelles telles que le minimalisme ou le néo-dada puissent être autre chose qu'un amalgame appauvri de pratiques anciennes.

Fried dénonce la perception du temps que génèrent et maintiennent les œuvres dans le régime de l'objectivité et de la théâtralité. Il rejette également la place qu'elles attribuent au spectateur :

- une « durée infinie ou indéfinie » (p.907)
- un temps circulaire qui aspire le spectateur dans un mouvement et qui le maintient dans une attitude de distraction.

Fried oppose cela au temps de la contemplation concentrée qui requiert du spectateur une présence, par exemple face à un tableau ou à une sculpture de type moderniste.

SECTION VIII : Dans cette brève conclusion, Fried défend l'idée que l'art doit être différent de la vie quotidienne . L'expérience d'une présence face à l'œuvre est un moment privilégié que l'objectivité et la théâtralité des « littéralistes » ne permettent pas.

Michael Fried (1933-) est un historien et critique d'art américain, célèbre pour ses analyses sur le modernisme et la peinture américaine des années 1960, notamment l'**art minimal et la peinture abstraite**. Dans « *Art et objectité* », Fried réfléchit à la distinction entre **l'art comme expérience esthétique** et **l'art comme objet concret dans l'espace**, introduisant le concept d'« **objectité** » (*objecthood*).

Il s'interroge sur le rôle de l'œuvre dans le temps et l'espace, et sur la relation entre l'œuvre et le spectateur : doit-elle rester une expérience esthétique « vivante » ou devenir un simple objet à observer ?

Comment l'art contemporain peut-il maintenir son effet esthétique face à la matérialité et à la présence physique de l'objet ?

1. La critique de l'art « objectal » ou minimal.
2. La distinction entre expérience esthétique et objectité.
3. La portée théorique de cette réflexion pour l'histoire de l'art.

I. La critique de l'art « objectal » ou minimal

Fried s'intéresse à l'art minimal et aux œuvres qui insistent sur leur présence matérielle dans l'espace, au détriment de l'expérience esthétique traditionnelle.

•A. L'objectité et la réduction à l'objet

Selon Fried, certaines œuvres minimalistes accentuent leur « objectité » : elles sont perçues comme **objets physiques dans l'espace**, plutôt que comme expériences esthétiques impliquant le spectateur.

Donald Judd, *Untitled*, 1969, 22.9 x 101.6 x 78.7 cm, avec intervalles 457.2 cm, Guggenheim Museum, New York

l'empilement vertical intègre littéralement l'espace comme un matériau à part entière, au même titre que le cuivre hautement poli. Il instaure ainsi un dialogue entre le plein et le vide, le positif et le négatif, qui s'organise en une unité formelle cohérente.



De manière comparable, *Untitled* (1970) repose sur l'application d'une double progression de Fibonacci — séquence mathématique où chaque terme résulte de la somme des deux précédents — conférant une structure logique aussi bien aux volumes qu'aux intervalles. La couleur anodisée des boîtes accentue encore la lisibilité du système mathématique sous-jacent.

Si la réflexion sur l'espace occupe une place centrale dans l'œuvre de Donald Judd, la couleur et les matériaux demeurent tout aussi fondamentaux dans sa conception de l'art. Issu d'une recherche rigoureuse sur la forme et la spatialité, son projet se nourrit d'une palette sophistiquée de matériaux industriels — acier inoxydable, aluminium, plexiglas translucide — dont la diversité des surfaces et des finitions apporte une dimension sensorielle et précieuse à une esthétique en apparence austère.



Les « objets spécifiques » de Judd.

Émergence de nouvelles pratiques artistiques qui ne peuvent être classées **ni dans la sculpture ni dans la peinture**

Judd dialogue de manière implicite avec les thèses de Greenberg, notamment avec celle portant sur le ***medium-specificity***, la notion de spécificité est présente dès le titre.

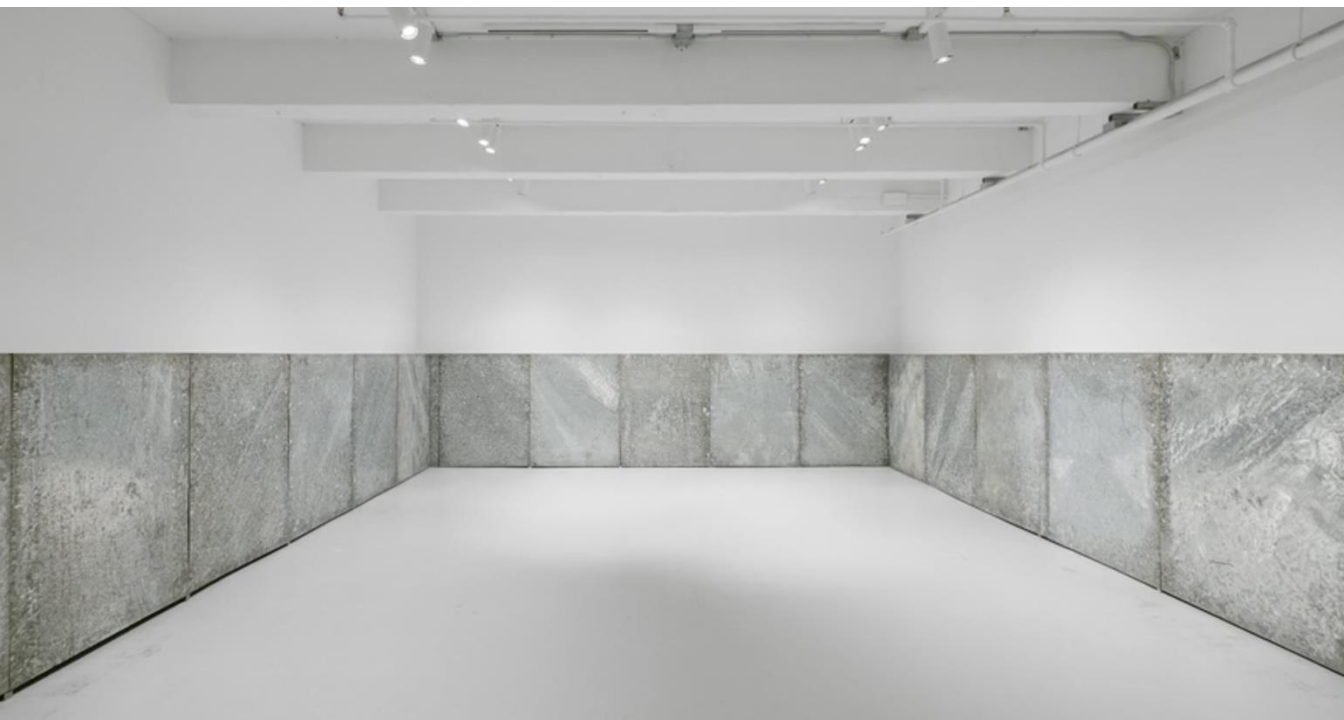
La spécificité telle que décrite par Greenberg correspond à l'ancrage d'une œuvre dans sa discipline propre. La spécificité prônée par Judd vise le décroisement des disciplines. Elle favorise les rapports transdisciplinaires entre la peinture et la sculpture. Elle promeut un art dont la spécificité est à placer sous l'égide de l'impureté, de l'hybridité et de l'hétérogénéité.

Attention: La position de Judd reste toutefois très nuancée. Il ne préconise pas l'abandon définitif de la peinture et de la sculpture. Il dénonce leurs insuffisances, leur canonisation. Judd veut aller au-delà des conventions du modernisme institutionnalisées par Greenberg. En s'opposant, ainsi, théoriquement à Greenberg, Judd essaie **d'ouvrir la notion d'art** au-delà des pratiques dominantes sur la scène new-yorkaise du début des années 1960 (expressionnisme abstrait, *Colorfield Painting*, etc.)

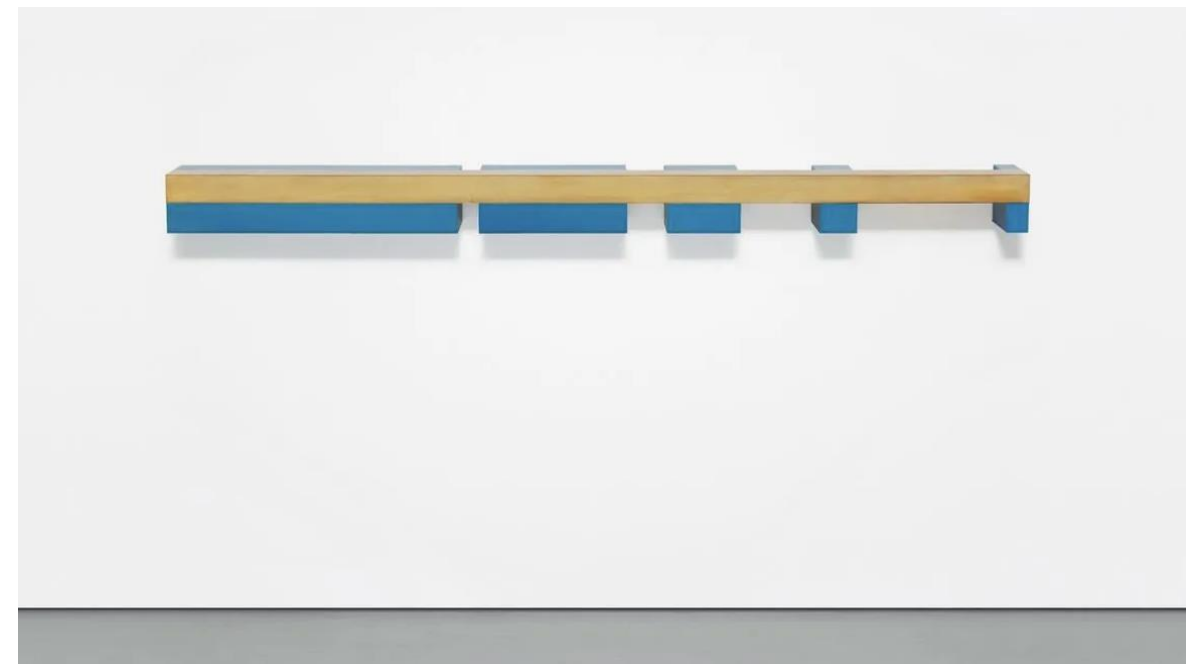
Judd énumère plusieurs « **handicaps** » de la peinture qui rendent impossible la planéité absolue et l'existence d'une peinture « spécifique » telle que la modélise Greenberg:

- le rectangle de la toile comme forme préexistante
- la différence entre le plan du tableau et le mur
- la présence d'un espace pictural même dans les toiles les plus abstraites

Judd rejette systématiquement des catégories artistiques traditionnelles de la peinture et de la sculpture. Ces deux médiums sont remplacés par **l'apparition d'objets hybrides** dont la **spécificité** est d'être **transdisciplinaire**. Le modernisme de Greenberg ne peut évidemment pas l'accepter.



Untitled, 1970, acier inoxydable, Gagosian



Untitled, 1970, Brass and blue anodized aluminum, 13 x 190.5 x 12.7 cm, Thadeus Ropac



**UNTITLED, 1977, STAINLESS STEEL, 4 PARTS
148 X 148 X 148 CM**

Si Donald Judd a pu utiliser un matériau comme l'acier inoxydable dans de telles dimensions, c'est parce qu'à partir de 1964, il ne construisait plus ses œuvres lui-même, mais en confiait la production à un fabricant industriel. En éliminant toute trace de la main de l'artiste, il réussit à immuniser son travail contre toute expression d'une « aura » qui aurait compromis son objectif dans l'utilisation de l'art minimal : créer une relation dans laquelle les objets et l'espace ont une valeur égale.

Les objets spécifiques ne sont pas à considérer comme des sculptures mais comme des **oeuvres tridimensionnelles ayant «quelque chose d'un objet, d'une chose simple»** ou comme **des oeuvres tridimensionnelles « en extensions plus ou moins environnementales »**, c'est-à-dire **ouvertes**.

Volonté de rapprocher ces objets spécifiques aux objets arbitraires qui composent la société. Judd fait référence à la culture de masse et, du même coup, aux readymades duchampiens.

L'**extension structurelle** de l'oeuvre tridimensionnelle dans l'espace implique :
une **préoccupation** évidente pour les **conditions physiques** et **spatiales** du lieu d'exposition, dès le moment de sa conception.
La conscience d'une **relation d'interaction** entre l'**oeuvre** et l'**espace** dans lequel elle est montrée et sur lequel elle intervient comme **un agent de transformation du site**.

L'analyse des « objets spécifiques » ou « nouvelles œuvres à trois dimensions » comprend un grand nombre d'exemples. Les traits les plus importants de ces nouvelles œuvres :

- le rapport de l'œuvre à l'espace environnant
- la structure de l'œuvre, sa cohérence interne
- l'usage de matériaux et de couleurs
- la notion d'image et d'émotion dans les nouvelles œuvres
- l'utilisation de matériaux industriels et leur picturalisation
- Structure ouverte et vide

Conclusion : les objets spécifiques **n'obéissent plus aux limites de la spécificité du médium imposée** par le modernisme greenbergien. En ce sens, toutes les conditions de production leur sont possibles. Ainsi, ces objets peuvent avoir n'importe quelle forme. Ils peuvent aussi, comme l'écrit Judd, entretenir **des « relations avec le mur, le sol, le plafond, la pièce, l'extérieur ou ne pas en avoir »**.

Du point de vue de leur perception par le regardeur, leur qualité majeure est qu'ils soient reçus comme totalité.

Ce n'est pas **« l'intérêt esthétique »** qui est le plus important pour ces nouvelles œuvres. C'est la manière dont elles deviennent un **espace réel**.

•B. Le danger pour l'art moderne

•Fried critique le fait que l'objectité puisse transformer l'art en **objet contemplatif**, statique, presque décoratif, ce qui réduit la **vivacité et l'implication esthétique** de l'œuvre.

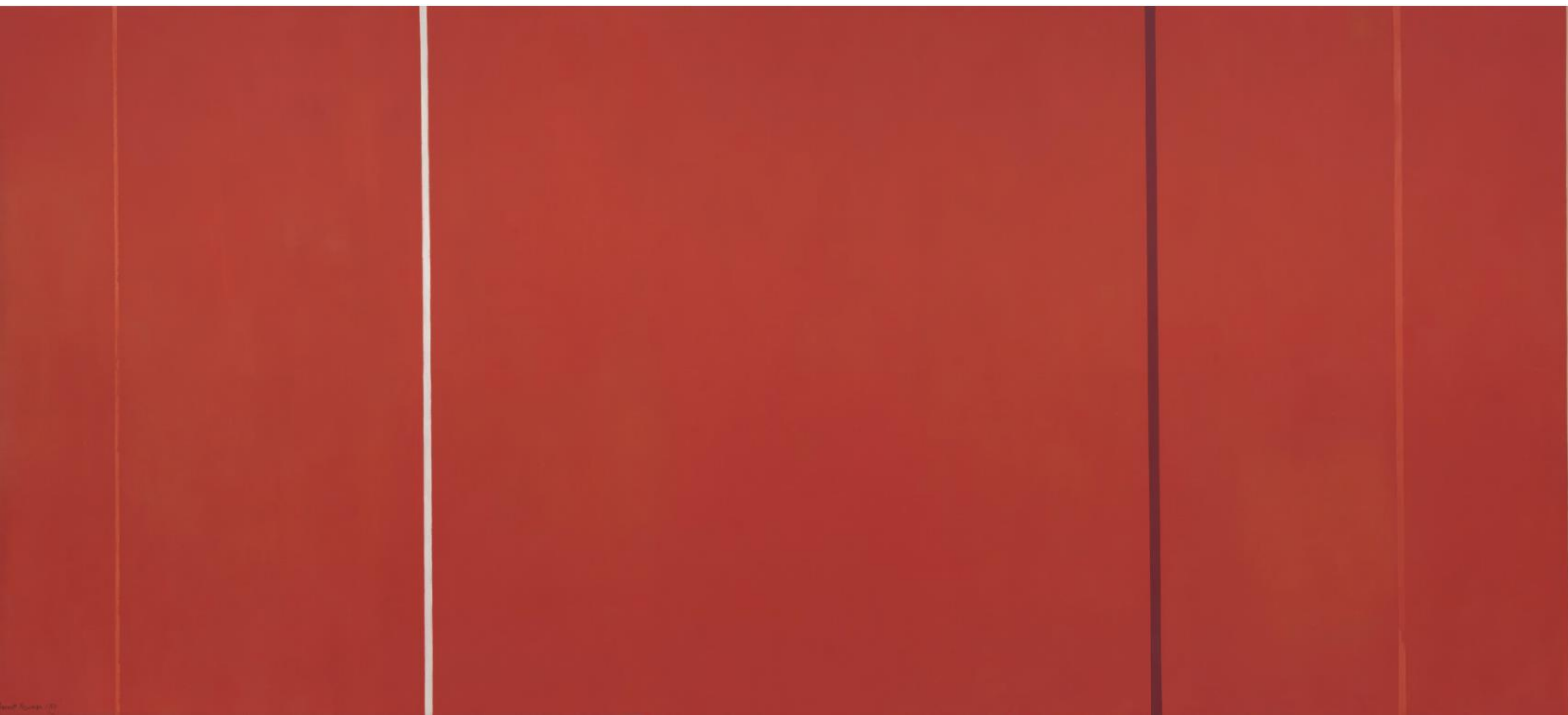
II. Expérience esthétique vs objectité

Fried défend une conception de l'art centrée sur **l'expérience esthétique** plutôt que sur l'objet matériel.

•A. L'expérience esthétique

Pour Fried, l'art doit provoquer **une immersion et un engagement du spectateur**, où la perception et le temps jouent un rôle essentiel.

- **Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951, huile sur toile, 242.2 x 541.7 cm**, Barnett Newman Foundation, NY : la peinture exige que le spectateur se place dans l'espace pour ressentir l'effet émotionnel et immersif des champs de couleur.
- La force de l'œuvre réside dans **la perception immédiate et totale**, pas dans sa matérialité.



B. L'objectivité comme obstacle à l'expérience esthétique

L'objectivité, selon Fried, transforme l'œuvre en simple **objet dans l'espace**, ce qui réduit la perception à un regard extérieur, contemplatif, et empêche l'expérience esthétique immersive.

- Exemple : certaines sculptures minimalistes, comme celles de **Carl Andre**, sont conçues pour être « dans l'espace » mais ne produisent pas d'expérience émotionnelle ou perceptive profonde.



Fall, 1968, Hot-rolled steel, 1.8 x 14.9 x 1.8 m, R. Guggenheim Museum, New York



Flanders Field, 1978, 90 x 30 x 30 cm, Musée de Grenoble

III. La portée théorique de l'approche de Fried

Fried propose une réflexion sur la **critique de l'art moderne** et sur la manière dont l'œuvre peut rester **vivante et esthétique** dans le contexte de l'art contemporain.

•A. Une critique du minimalisme et de l'art conceptuel

Fried montre que l'obsession pour l'objectivité dans certaines œuvres minimalistes ou conceptuelles risque de rompre le lien entre l'œuvre et la perception esthétique.

•B. Une réflexion sur l'histoire de l'art

Sa théorie permet de penser l'art non seulement comme **objet matériel**, mais comme **événement perceptif et immersif**. Elle influence la critique de l'art contemporain en insistant sur l'importance de l'expérience du spectateur et de l'effet esthétique.

Dans « *Art et objectivité* », Michael Fried met en garde contre la réduction de l'art à sa matérialité ou à sa simple présence dans l'espace. L'expérience esthétique, immersive et temporelle, reste centrale pour qu'une œuvre ait un effet véritable sur le spectateur. Les œuvres de **Barnett Newman** ou, à l'inverse, les pièces minimalistes de **Donald Judd** ou **Carl Andre**, illustrent ce contraste entre **vivacité esthétique** et **objectivité statique**. Fried propose ainsi une critique essentielle de l'art minimal et une réflexion sur la façon dont l'histoire de l'art doit évaluer les œuvres contemporaines.

Point sur le minimalisme

- Le rejet de l'expression
- Pousser la logique moderniste dans ses derniers retranchements.
- Réinjecter du réel dans l'art
- Refuser la réclusion du tableau sur lui-même
- Se revendiquer de l'abstraction en la poussant vers un certain matérialisme
- Éléментарisation géométrique
- Revenir sur l'anti-illusionnisme, l'autonomie et la littéralité du tableau
- Stratégie d'évidemment, retrait de la signification : évacuation de tout ce qui est sensible, organique, de tout aspect rétinien, pas d'aspérité, pas de brillance, pas d'éclat, pas de contraste, évacuation de l'expression ou de l'expressivité (elle se traduisait dans l'implication physique et la lisibilité du geste sur la toile) ; évacuation des effets directionnels (pas d'orientation du tableau, c'est une forme toujours neutralisée) ; évacuation d'un sens extérieur à la peinture (aucune signification symbolique)
- Recherche d'une uniformité qui s'oppose à l'accidentel
- Recherche d'une symétrie qui s'oppose à la dissymétrie.
- Insister sur l'inscription de l'œuvre dans le lieu
- Insister sur la question de la déambulation du spectateur dans le lieu : œuvres praticables