

# VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

---

Laurence Schmidlin, Université de Genève

Exposer le dessin pour en circonscrire sa définition.

Un exemple new-yorkais, 1973-1979

---

## **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Laurence Schmidlin, « Exposer le dessin pour en circonscrire sa définition. Un exemple new-yorkais, 1973-79 », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

L'engouement actuel pour les pratiques contemporaines du dessin – qui relève essentiellement du déplacement et de l'accroissement de l'attention critique, et d'un intérêt économique, plutôt qu'il ne correspond à une véritable augmentation de la production dessinée dont il se ferait l'écho<sup>1</sup> –, est perceptible à travers la multiplication des expositions qui sont consacrées à ce médium, depuis la fin des années 1990, en Europe et en Amérique du Nord, mais aussi des revues, prix et salons récemment créés pour le valoriser. Cette conjoncture n'est pas sans rappeler la situation que connaît la ville de New York, entre 1973 et 1979. S'y succède alors une dizaine d'expositions collectives (hors galeries) portant sur le dessin avec pour ambition de rendre compte de sa démarginalisation et de son changement de statut, appréciables à travers l'intérêt que les artistes lui accordent et les usages variés qu'ils en font. Plate-formes alternatives à la scène new-yorkaise, le reste des Etats-Unis et le Canada sont eux aussi touchés par cette vogue, quoique dans une moindre mesure ; quant à l'Europe, diverses institutions (en particulier aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suisse) relaient les développements américains du dessin et interrogent ce médium à partir de ses « formes » et de ses « fonctions »<sup>2</sup>.

Cette période d'intense observation du dessin et de débat théorique à propos de sa définition concorde avec une évolution remarquable que connaît le médium dès le milieu des années 1960, même si l'on a soupçonné que des restrictions budgétaires étaient à l'origine de la ferveur curatoriale des musées pour ce médium relativement peu onéreux à exposer<sup>3</sup>. Quoi qu'il en soit réellement, plusieurs facteurs contextuels expliquent pour

---

1

□ A tout le moins peut-on dire que de plus en plus d'artistes ont fait du dessin leur pratique de prédilection.

2

□ Titres que portent le dossier thématique (« Funktionen der Zeichnung ») du numéro de la revue *Kunstforum International*, paru au premier trimestre 1976, et l'introduction à la section « Handzeichnungen » de la sixième *Documenta*, à Kassel, en 1977 (Schmied, Wieland, « Formen und Funktionen der Zeichnung in den sechziger und siebziger Jahren », in *Documenta 6*, cat. expo. [Kunsthalle Fridericianum, Kassel], vol. 3, Kassel, Paul Dierichs KG & Co., 1977, pp. 9-14).

3

□ Thomas B. Hess, « The Great Paper Chase », in *New York*, 16 février 1976, p. 74 ; Roberta Smith, « Drawing Now (and Then) », in *Artforum*, avril 1976, p. 52.

quelle raison le dessin va occuper une place singulière dans l'art émergent alors, et gagner en visibilité. L'objet d'art, en ce qu'il est matériel et marchandable, est désavoué par les artistes de la tendance conceptuelle qui accordent à l'idée toute prééminence. L'illusionnisme n'est plus une valeur opérante et est réprouvé à la faveur de la bidimensionnalité. L'espace réel, que ce soit celui de l'institution ou de son alternative comme le site urbain ou naturel, devient par ailleurs un terrain de recherche et d'intervention. L'économie de moyens, la sobriété, la corrélation avec la pensée et l'objectivation directe d'une idée qui peuvent caractériser le dessin, se prêtent particulièrement bien aux besoins des artistes, alors préoccupés par des questions de temporalité, d'espace et de processus. Le choix du dessin résulte du projet d'« élimination la plus rigoureuse de la visualité et des définitions traditionnelles de la représentation »<sup>4</sup> que conduit l'art conceptuel et qui se répercute dans d'autres courants artistiques, dont le Land Art et l'art processuel. L'une des conséquences formelles du recours au dessin est la spatialisation de ce dernier hors de la feuille de papier, son support traditionnel. En retranchant la marque graphique de son support matériel, le dessin est départi de ce qu'il peut avoir de physique. Porté sur des surfaces telles que le mur ou le sol, il change d'échelle et a pour conditions nouvelles d'être lié à son lieu d'exécution et, dès lors, d'être éphémère.

Simultanément à ce contexte favorable à la valorisation des ressources du dessin, la catégorisation des arts visuels par médium, et, partant, la notion de « spécificité du médium » propre à la théorie greenbergienne du modernisme, se montrent obsolètes face à la diversification des pratiques artistiques et la mixité des disciplines. Thierry de Duve décrit ce moment de transition comme le passage du *médium*, en tant que principe organisateur du champ artistique, vers la *pratique* (de l'art)<sup>5</sup>. Cette nouvelle disposition a

---

4

□ Benjamin H. D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », in *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 107.

5

□ Thierry de Duve, « When Form Has Become Attitude – And Beyond », in Stephen Foster et Nicholas de Ville (éds), *The Artist and the Academy : Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*, Southampton/UK, John Hansard Gallery, University of Southampton, 1994. Reproduit in Zoya Kocur et Simon Leung (éds), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2005, pp. 28-29.

pour conséquence d'octroyer au dessin – médium que l'on a pu qualifier de mineur ou subsidiaire en raison des fonctions préparatoire ou d'étude qu'il peut assumer – une place équivalente à celle des autres disciplines en supprimant toute hiérarchie entre elles.

Les expositions de dessin contemporain réalisées au cours des années 1970 examinent ainsi le dessin « en tant que pratique spécifique »<sup>6</sup>. Comme l'observe l'artiste Donald Sultan qui en 1979 signe l'une des expositions closant cette décennie de manifestations new-yorkaises, conscient de leur « prolifération »<sup>7</sup>, « ce qui était essentiellement un médium d'étude est devenu un médium à étudier »<sup>8</sup>. A présent, le dessin est compris pour lui-même, à la fois en regard de son histoire et relativement à sa dissémination dans les pratiques artistiques, à son efficience dans le champ contemporain, en ce que cette intégration appelle paradoxalement à l'examen de ses propriétés médiales. Les interférences entre les champs mettent sous tension le concept de médium en survenant aux frontières de chacun ; mais que sont ces frontières et est-il pertinent de les penser encore compte tenu de la dissolution de la classification par médium ?

Par le biais de l'exposition, entendue comme un « réci[t] qui utilis[e] les objets d'arts comme les éléments d'histoires institutionnalisées qui sont promues auprès d'un public »<sup>9</sup>, et de son modèle monomédial, les musées ont l'opportunité d'exemplifier et de médiatiser leur propre définition du dessin. Dorénavant, s'agissant des pratiques

---

6

□ Hugo Daniel, « Expositions de dessins, desseins d'expositions », in *Roven*, n° 7, printemps-été 2012, p. 10.

7

□ Donald Sultan, « Introduction », in *Artists Draw*, cat. expo. (Artists Space, New York), New York, Committee for the Visual Arts, Inc., 1979, n. p. Toutes les traductions sont de l'autrice.

8

□ « What was essentially a study medium has become a medium to be studied. » Sultan 1979, n. p.

9

□ Bruce W. Ferguson, « Exhibitions Rhetorics. Material Speech and Utter Sense », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (éds), *Thinking about Exhibitions*, New York/Londres, Routledge, p. 175.

artistiques contemporaines, les conservateurs prennent à la fois acte des formes d'un médium, en s'accordant à la conception qu'ont les artistes de leurs pièces, mais les interprètent également en créditant parfois audit médium des œuvres affranchies des intentions de leurs créateurs – les titres, par le biais desquels les artistes font acte théorique, n'en indiquant pas toujours l'appartenance médiale. Le musée, lieu d'intelligibilité et de consécration de l'art, fonctionne plus que jamais comme un médiateur entre celui-ci et le public. Il transmet une charge à ce qu'il montre parce qu'il le montre et par la façon dont il le montre. En outre, que ce soit dans un cadre institutionnel ou non, l'exposition est un espace discursif essentiel à une époque où de nombreuses œuvres sont réalisées *in situ* et/ou n'ont de matérialité sans condition de présentation, les paramètres de leur installation participant fondamentalement de ce qui les constitue.

La majorité des expositions collectives sur le dessin contemporain organisées à New York au cours des années 1970, ainsi que les textes publiés dans les catalogues qui les accompagnent, reconstituent une histoire essentiellement chronologique du médium structurée par une série d'évolutions, et font preuve d'une approche essentialiste de celui-ci.

Plusieurs constats peuvent être faits à propos du format et du contenu de ces expositions. Elles revêtent *a priori* un caractère national comme c'est généralement le cas dans les projets curatoriaux monomédiaux – ainsi deux cadres circonscrivent simultanément le contenu de l'exposition afin de garantir la pertinence de la sélection et de limiter le corpus d'œuvres à traiter –, et peu présentent des artistes émergents – il est un délai ordinaire entre la production artistique et leur prise en compte par le champ institutionnel. Les commissaires d'exposition s'accordent tous à dire que le dessin a gagné une place nouvelle. Ils rappellent que l'autonomie de ce médium est un état de fait et que, même dans le cas d'esquisses, d'études ou d'œuvres préparatoires, il s'agit de travaux aboutis en soi et à envisager comme tels. Enfin, certains d'entre eux exaltent la nature intime du dessin, la pauvreté de ses moyens, son immédiateté et son coût peu élevé de réalisation, tout en relevant que les dimensions du support papier sont de plus en plus importantes.

Parmi ces expositions, trois sont d'origine institutionnelle. Elles se détachent ainsi

par leur ampleur et leur ambition<sup>10</sup>, et apparaissent dans un contexte d'effervescence muséale pour le sujet. Il s'agit d'*American Drawings : 1963-1973*, organisée par Elke Morger Solomon au Whitney Museum of American Art en 1973<sup>11</sup>, *Drawing Now : 1955-1975*, par Bernice Rose au Museum of Modern Art en 1976<sup>12</sup>, et *Twentieth-Century American Drawing : Three Avant-Garde Generations*, par Diane Waldman au Solomon R. Guggenheim Museum en 1976<sup>13</sup>. C'est à ces expositions-là que cet article s'intéresse, afin de mettre en exergue la dimension politique du musée, l'importance qui lui est accordée notamment par la presse, et le rôle qu'il joue auprès des différents publics, dans la transmission des pratiques artistiques.

Conçu avec le souhait d'« examiner sous un jour nouveau des dessins » dès lors qu'« avec de nouveaux concepts esthétiques et de nouveaux matériaux, le vocabulaire du dessin s'est largement accru »<sup>14</sup>, *American Drawings* se charge d'étudier un intervalle temporel et un foyer géographique clairement exprimés par son titre. Tandis que le pluriel du terme « dessin » se perd dans l'intitulé des expositions succédant à celle-ci, signalant

---

10

□ Ces projets se distinguent d'autres plus modestes en termes de moyens, de budget et d'espace, réalisés dans des centres d'art, des centres culturels ou des espaces alternatifs, et présentant une production davantage locale et récente, et dont le public est par défaut plus spécialisé. Citons notamment *3D into 2D : Drawing for Sculpture* organisé par Susan Ginsburg au New York Cultural Center (du 19 janvier au 11 mars 1973), *Drawing Now : 10 Artists*, par Corrine Robins, au Soho Center for Visual Artists (du 3 au 26 juin 1976), *Artists Draw*, par Donald Sultan, à l'Artists Space (du 6 janvier au 10 février 1979), et *A Great Big Drawing Show*, par Alanna Heiss, à PS1 (du 11 février au 1<sup>er</sup> avril 1979).

11

□ Du 25 mai au 22 juillet 1973.

12

□ Du 21 janvier au 9 mars 1976.

13

□ Du 23 janvier au 21 mars au 1976.

14

□ « But with new aesthetic concepts and new materials the vocabulary of drawing has greatly widened. [...] It has been the purpose of this exhibition to have a fresh look at drawings, and in particular, drawings made during the last decade. » Elke M. Solomon, *American Drawings : 1963-1973*, cat. expo. (Whitney Museum of American Art, New York), New York, Whitney Museum of American Art, 1973, p. 8.

l'intérêt pour la discipline plutôt que pour les objets, *Drawing Now* couvre une période délimitée (1952-1976) qui se distinguerait par « le désengagement graduel du dessin comme autographie ou comme une confession graphologique, et un refroidissement affectif de la marque rudimentaire, la ligne elle-même »<sup>15</sup>, avec quelques inclusions internationales (notamment Joseph Beuys, Oyvind Fahlström, Richard Hamilton et Panamarenko). Avec *Twentieth-Century American Drawing*, Diane Waldman remonte plus loin dans le temps, aux années 1910, et resserre ses choix en considérant les États-Unis uniquement ; elle examine les différentes facettes du dessin, reconnaissant que « [ce dernier] assume un rôle plus diversifié et important pour l'artiste maintenant que les prémisses théoriques de la peinture et la sculpture ont été remis en question »<sup>16</sup>. Jusqu'alors d'autres projets similaires avaient vu le jour<sup>17</sup>, mais, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, la question de la pratique du dessin en tant que telle conditionne dorénavant l'approche des institutions, à un moment où la dissociation du dépôt et du support du dessin invite à sonder le paradigme historique de ce médium.

La définition du dessin a toujours représenté des difficultés de formulation. En l'occurrence, celles-ci pouvaient être imputées jusque-là à la grande versatilité du dessin en termes de matériaux et de fonctions. A propos de la *I. Internationale der Zeichnung* organisée à Darmstadt en 1964, la critique d'art américaine Dore Ashton témoigne du fait

---

15

□ « The story of drawing from the mid-fifties onward is the story of a gradual disengagement of drawing as autography or graphological confession and an emotive cooling of the basic mark, the line itself. » Bernice Rose, *Drawing Now*, cat. expo. (Museum of Modern Art, New York), New York, Museum of Modern Art, 1976, p. 14.

16

□ « Drawing has assumed a more diversified and prominent role for the artist now that the theoretical premises of painting and sculpture have been called into question. » Diane Waldman, « Avant-Garde America », in *Twentieth-Century American Drawing : Three Avant-Garde Generations*, cat. expo. (The Solomon R. Guggenheim Museum, New York), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1976, p. 11.

17

□ Citons par exemple la forme du concours avec *Recent Drawings U.S.A.*, par William S. Lieberman, au Museum of Modern Art, New York (1956), ou encore la présentation basée sur une collection avec *American Drawings of the Sixties : A Selection*, par Paul Mocsanyi, au New School Art Center, New York (1969).

que le conseil consultatif de l'exposition, dont elle était membre cette année-là, « tenta un nombre de définitions provisoires et conclut plutôt maladroitement en définissant un dessin comme “tout ce qui peut être classé comme étant plus qu'une simple étude et qui n'a pas encore atteint le niveau d'une peinture” »<sup>18</sup>, et qu'au sein d'une autre commission, on s'entendit sur la définition du dessin comme « toute œuvre d'art originale, préférablement sur papier, dans n'importe quel médium, qui ne couvre pas pleinement la surface »<sup>19</sup>; elle note que « ces définitions avaient clairement pour but de couvrir une multitudes de possibilités »<sup>20</sup>. Le Museum of Modern Art, qui fonde un Département des dessins autonome en 1971<sup>21</sup>, se tenait depuis le milieu des années 1940 aux dessins (modernes) comme « des œuvres uniques sur papier principalement en noir et blanc »<sup>22</sup>, s'ouvrant vingt ans après aux pastels et aquarelles, contraint au fur et à mesure d'élargir ses conceptions<sup>23</sup>. Lorsque les pratiques du dessin se sont renouvelées dans les années 1960 et 1970 et qu'il a semblé nécessaire de les homologuer – ne serait-ce que pour les comprendre à l'égard d'une collection que l'on doit accroître et conserver –, on a cherché à arrêter une définition qui concilierait les dispositions antérieures et nouvelles du dessin,

---

18

□ « As an example, the committee for a major international exhibition of drawings last year in Darmstadt attempted a number of tentative definitions and wound up rather lamely by defining a drawing as 'anything which can be classed as more than a simple study, and which has not yet attained the level of a painting.' » et « [...] 'any original work of art, preferably on paper, in any medium, which does not fully cover the surface.' » Dore Ashton, « Introduction », in *One Hundred Contemporary American Drawings*, cat. expo. (The Museum of Art, University of Michigan, Ann Arbor), Ann Arbor, The Museum of Art, University of Michigan, 1965, n. p.

19

□ *Ibid.*, n. p.

20

□ *Ibid.*, n. p.

21

□ John Elderfield, « Drawings », in *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, London, Thames and Hudson, 1984, p. 261.

22

□ « It [the Museum] defined drawings as unique works on paper mostly in black and white. » Elderfield 1984, p. 262.

23

□ Elderfield 1984, p. 263.



les secondes étant complémentaires et non suppléantes aux premières. Mais lorsque certains qualificatifs préalables prouvaient encore leur validité, d'autres, comme l'intimité qui procéderait de l'exercice de cette activité, ne correspondaient plus nécessairement à ce qui était mis en œuvre dans le dessin plus récemment et mettaient en échec toute volonté d'établir une identité ontologique du dessin.

Plusieurs définitions, quasi concordantes, sont énoncées et reproduites dans les catalogues d'exposition afin d'explicitier et de justifier la sélection des œuvres. Elke Solomon déclare qu'« un dessin est avant tout un geste et en tant que tel utilise la ligne, le ton et la couleur »<sup>24</sup>, et ajoute plus loin que « ce qui caractérise le dessin avant toute chose est son sens de l'intimité »<sup>25</sup>. Bernice Rose considère pour sa part que « dans son sens le plus général, le dessin est simplement marquer une surface avec un outil pour créer une image »<sup>26</sup> – ce qui lui permet de jouer de la variété de supports et des types de traces –, et rejoint Diane Waldman pour qui aussi « la manière et les matériaux du dessin » sont « le placement de marques sur le papier »<sup>27</sup>. Bien que la conception du dessin que défendent ces conservatrices reste proche des topiques du médium – le dessin est toujours le lieu de gestation des idées et la manifestation de l'essence créative de l'artiste –, la sélection des œuvres ne manque pas d'être contestée, eu égard cependant aux dessins qui ne sont pas portés sur une feuille de papier mais sur d'autres supports, ni réalisés avec des moyens « standards » (la mine de plomb, le fusain, etc.). La définition du dessin se détache ainsi de ses matériaux pour là aussi être spécifiée en tant que pratiques.

---

24

□ « A drawing is first of all a gesture, and as such employs line, tone and color. » Solomon 1973, p. 5.

25

□ « What characterizes a drawing above all else is its sense of intimacy. » Solomon 1973, p. 6.

26

□ « In its most general sense, drawing is simply marking on a background surface with any implement to create an image. » Rose 1976, p. 10.

27

□ « The manner and materials of drawing – the placing of marks on paper – had changed very little of centuries until the invention of Cubist collage. » Waldman 1976, p. 12.

Les trois expositions rencontrent un écho particulier auprès de la critique d'art en raison de leur simultanéité. Cette conjoncture qui, pour certains, relève davantage d'une compétition entre les musées que d'une coïncidence<sup>28</sup>, prête d'elle-même à la comparaison comme le remarque Ruth Berenson<sup>29</sup>. En examinant les œuvres entendues, par leur seule inclusion dans ces expositions, comme des dessins, la critique d'art, louangeuse lorsqu'elle souscrit d'office aux thèses des conservateurs, se montre à d'autres occasions plus perplexe face à la sélection des œuvres et débat de la définition du dessin, terme qu'elle emploie en faisant souvent usage des guillemets. John Perreault qui rend compte de ces expositions en 1973, puis 1976, se montre tout à la fois enthousiaste et sceptique déjà à propos d'*American Drawings* qui réunit essentiellement des œuvres sur papier (collages et pliages compris) mais aussi un dessin mural de Sol LeWitt (*Untitled*, 1973), des photographies documentant une performance impliquant elle-même les moyens du dessin (Dennis Oppenheim, *Two Stage Transfer Drawing*, 1971) ou non (Vito Acconci, *Step Piece*, 1970, et *Second Hand*, 1971), et des ardoises chacune gravées d'un cercle incomplet, titrées *Slate Grinds* (1973), de Robert Smithson : « Comment sait-on qu'un dessin est un dessin et non une peinture sur papier, ou d'ailleurs, comment sait-on qu'une peinture est une peinture est pas seulement un dessin sur une toile ? Serait-ce important si vous pouviez faire la différence et si vous le pouviez, comment le pourriez-vous ? Les définitions ont de la valeur seulement si elles permettent de parvenir à l'art, d'atteindre l'art, plutôt que de contourner l'art ou de le contenir par les mots. Comme pour de nombreux autres types d'art contemporain, si vous pensez déjà savoir ce qu'est un dessin ou ce qu'il doit être, vous êtes en difficulté et une part importante de l'art va vous échapper ou vous indigner inutilement. »<sup>30</sup> Si, tout en trouvant l'exposition

---

28

□ A propos des expositions de 1973 et celle à venir au Solomon R. Guggenheim Museum : Lizzie Borden, « Art Economics and the Whitney Drawing Show », in *Artforum*, octobre 1973, p. 86 ; à propos de celles organisées en 1976 : Lawrence Alloway, « Art », in *The Nation*, 14 février 1976, p. 190.

29

□ Ruth Berenson, « Dead Ends », in *National Review*, 30 avril 1976, p. 454.

30

□ « How do you know that a drawing is a drawing and not a painting on paper, or for that matter, how do you know that a painting is a painting and not just a drawing on canvas ? Would it matter if you could tell the difference and if you could how could you ? Definitions are valuable only if helpful in

« intéressante », Perreault déplore « un certain flou dans le concept, qui erre du côté du tout-inclusif »<sup>31</sup>, il n'en est rien de la véhémence avec laquelle il attaque, quatre ans plus tard, *Drawing Now*<sup>32</sup>. Il s'offusque du choix de certains artistes et de l'étroitesse du corpus, mais son article semble surtout viser la position de pouvoir du Museum of Modern Art, qu'il désapprouve.

Si l'admission de peintures dans la sélection laisse parfois la critique dubitative<sup>33</sup>, la discussion porte essentiellement sur les œuvres les plus récentes (Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, etc.), soit celles datant des décennies 1960 et 1970, car ce sont elles qui contestent le plus radicalement la caractérisation du dessin comme une œuvre sur papier – ils révisent d'ailleurs moins cette définition que les usages de celle-ci –, en prenant pour support le mur ou divers matériaux dont le verre, voire aussi en adoptant de nouveaux outils à dessin (les traces sont de natures diverses et plus nécessairement un dépôt graphique). Cette production se voit placée en opposition au dessin pris dans son sens vu comme traditionnel, dont les travaux de Jim Dine, Claes Oldenburg ou encore David Hockney seraient représentatifs. Le cœur du problème est clairement souligné lorsque Lawrence Alloway, lui-même auteur d'une exposition traitant d'un sujet similaire en 1964 (*American Drawings*, au Solomon R. Guggenheim Museum), constate que dans le cas de Robert Smithson, Bernice Rose a préféré exposer la série *Slate Grinds* (les n<sup>os</sup> 1, 3 et 6) plutôt que l'un de ses dessins en trois dimensions. Il postule que le rejet de « l'espace illusionniste ou de la représentation iconique » explique cette

---

getting to the art, getting at the art, rather than getting around the art or holding it down by words. As with so many other kinds of contemporary art, if you already think you know what a drawing is or must be, you are in trouble and big chunks of art are going to elude you or outrage you unnecessarily. » John Perreault, « Serving Cabbage on an Offset Plate », in *The Village Voice*, 14 juin 1973, p. 37.

31

□ Perreault 1973, p. 37.

32

□ John Perreault, « Drawing It Out : Castelli and Weber Rack-Up », in *The SoHo Weekly News*, 5 février 1976, p. 20.

33

□ Hilton Kramer, « What Is a Drawing ? Where Can We Draw the Line ? », in *The New York Times*, 1<sup>er</sup> février 1976, p. 31.

décision, tout en glissant que *Slate Grind* « est réellement une sculpture en ardoise »<sup>34</sup>. Perreault fait la même remarque quatre ans auparavant au sujet de la même série de Smithson dont plusieurs pièces (les n<sup>os</sup> 1 à 4) sont présentées au sol du Whitney Museum of American Art (elles étaient disposées sur des socles en forme de bancs au Museum of Modern Art) : « A moins que l'on veuille inclure comme dessin tout ce qui emploie des configurations linéaires ouvrant le dessin à l'inclusion de différentes sortes de sculpture de type "dessin dans l'espace" par exemple – les œuvres de Smithson et LeWitt, les plus puissantes de l'exposition, semblent hors de propos. Je ne vois aucune manière d'éviter de voir les "dessins" de Smithson comme de la sculpture [...].»<sup>35</sup> Seulement, il se montre autrement plus convaincu en 1976, dans sa critique de *Drawing Now*, ne paraissant aucunement les estimer inconvenantes à une exposition de dessin et les jugeant même « admirables »<sup>36</sup> [*wonderful*]. Il est difficile de conjecturer la raison de ce changement d'opinion ; on peut supposer que l'accoutumance à ce type de dessin, de plus en plus visible, et le questionnement de ce médium ont affecté peu à peu la compréhension que Perreault en avait, si bien qu'il est capable d'en arrêter lui-même une définition : « Pour moi, le dessin, peu importe le media – graphite sur papier, sang de lièvre sur tissu ([Joseph] Beuys), tranchées dans la terre ([Michael] Heizer) – a à voir avec la ligne ou le ton ou les deux. »<sup>37</sup>

D'autres critiques d'art regrettent au contraire un engagement trop faible dans l'exploration des limites médiales du dessin. A propos de *Drawing Now* qui pourtant fait

---

34

□ Alloway 1976, p. 190.

35

□ « Unless one wants to include as drawing anything that uses linear configurations – opening up drawing to include various kinds of 'drawing in space' sculpture, for instance – the works by Smithson and LeWitt, the strongest in the show, seem out of place. I can see no way around seeing Smithson's 'drawings' as sculpture, and LeWitt's wall drawing has a scale and presence beyond drawing on paper and is not in the least bit portable. » Perreault 1973, p. 37.

36

□ Perreault 1976, p. 20.

37

□ « Drawing to me, no matter what the media – graphite on paper, hare's blood on cloth (Beuys), trenches in the earth (Heizer) – has to do with line or tone or with both. » Perreault 1976, p. 20.

l'état des lieux du dessin contemporain avec sans doute le plus d'audace en prenant en compte de nouveaux supports et de nouvelles manières de produire une trace, Roberta Smith observe que « malgré quelques travaux de grandes dimensions exécutés *in situ*, de moins nombreux objets-comme-dessins et l'attitude générale c'est-du-dessin-si-je-le-dis, la majorité de l'espace est dévolue à des artistes bien établis et à des travaux qui sont ordinairement sur papier et sont souvent des études pour autre chose. L'exposition est légèrement schizoïde, un croisement entre une étude traditionnelle sur le dessin et une exposition avec une théorie à prouver sur la transcendance du dessin de sa position traditionnelle. »<sup>38</sup> Sans doute Smith aurait-elle souhaité une prise de risque plus importante de la part de la commissaire d'exposition, Bernice Rose, qui s'en est pourtant tenue à sa définition du dessin comme marque et agit rigoureusement dans ce cadre-là. Elle trouve qu'« à ce stade, les installations de [Fred] Sandback, Barry Le Va, ou Richard Long auraient étoffé notre compréhension de la façon dont différents artistes emploient la ligne dans l'espace. » Fred Sandback, contrairement aux deux autres artistes cités, n'était pas absent de l'exposition ; son œuvre dessinée était représenté par une composition sur papier appartenant au musée (*Study for Sculpture*, 1971) et non par ses pièces spatiales constituées de cordes ou d'élastiques signalant les arrêtes d'une figure géométrique, pièces auxquelles Smith fait référence. L'exemple qu'offre cet artiste, qui s'est toujours considéré comme un sculpteur alors que la critique n'a eu de cesse de mettre en question cette identité, est significatif de la possible extensibilité de la définition du dessin lorsque l'on admet une équivalence de ce dernier avec la ligne. En sus de son externalisation sur d'autres plans que celui du papier, la ligne s'affranchit de tout support et va jusqu'à se matérialiser dans la troisième dimension. Ce développement entretient quelque ambiguïté entre le dessin et la sculpture – qui, de son côté, ne se définit plus nécessairement par sa matérialité et parfois confine en quelque sorte à une certaine bidimensionnalité – reposant sur une analogie entre la ligne graphique et la ligne plastique. C'est avec cette notion en tête, celle des « configurations linéaires » dont parlait Perreault, qu'Emily Genauer évoque à son tour la sculpture en tiges de fer des années 1940 de David Smith, hors *Drawing Now* mais exposées dans un couloir adjacent aux salles d'exposition, en

---

38

□ Smith 1976, p. 54.

déclarant qu'elles sont « certainement un dessin dans l'espace »<sup>39</sup>. Cette extension souhaitée du dessin est consacrée par l'exposition *Line* qu'organise Janet Kardon au Visual Arts Museum, à New York toujours, et vernie en janvier 1976 également<sup>40</sup>. La liste des œuvres compte par exemple *Rope Drawings #14* (1976) de Patrick Ireland (soit Brian O'Doherty, qui prend ce pseudonyme de 1972 à 2008), le collage de photographies *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, restituant une coupe verticale opérée dans une maison dans le quartier de Englewood, New Jersey, *Sky Bridge Green* (1973) de Rockne Krebs, employant des rayons laser, et *Untitled* (1976) de Fred Sandback. Kardon ne dit pas signer une exposition de dessin ; son argument repose sur la ligne comme médium.

Si les musées n'ont peut-être pas su restituer entièrement les nouvelles formes du dessin, notamment celles spatialisées hors de la feuille de papier, au moment de leur apparition, c'est aussi que, bien qu'engageant la révision de la définition du médium, celles-ci ne concernent qu'une part congrue de la production dessinée de l'époque. Preuve en est donnée par *A Great Big Drawing Show* qu'Alanna Heiss organise en 1979, à P.S.1<sup>41</sup>, et qui aurait pu faire office d'alternative à l'exposition institutionnelle en termes de contenu. Sa particularité ne tient pas tant au format monumental du dessin auquel les artistes sont invités à réfléchir<sup>42</sup>, qu'à la possibilité laissée d'intervenir *in situ*, notamment sans veiller à ménager les lieux – les normes de conservation étant autres que dans un

---

39

□ Emily Genauer, « Art & the Artist », in *New York Post*, 24 janvier 1976, p. 32. Nous ne discuterons pas ici de la notion de « dessin dans l'espace », expression formulée par Julio Gonzalès et ayant souvent été employée par la suite mal adroitement, et du fait qu'il s'agit d'une métaphore de la sculpture.

40

□ Du 26 janvier au 18 février 1976.

41

□ Du 11 février au 1<sup>er</sup> avril 1979.

42

□ Dans un communiqué de presse daté du 30 janvier 1979, le texte de présentation de l'exposition indique qu'« une fois invités à participer à l'exposition, les artistes étaient conviés à utiliser leur propre jugement esthétique afin de décider de : #1) Ce qu'est un dessin ? Et #2) Ce qu'est un énorme dessin ? » [Once invited to be included in the exhibition, the artists were then asked to use their own aesthetic judgement to decide : #1) What is a Drawing ? And #2) What is a Great Big Drawing ?] MoMA PS1, II.A.184. The Museum of Modern Art Archives, New York.

musée. Cette spécificité qui fut d'abord celle de The Institute for Art and Urban Resources, structure fondée en 1971 par Heiss et qui mena à P.S.1, dont la mission était de réhabiliter des lieux désaffectés en ateliers et espaces d'exposition, ou d'y présenter des installations artistiques, devait donner aux artistes la latitude nécessaire pour leur permettre d'explorer le médium du dessin à l'échelle architecturale. La liste des œuvres<sup>43</sup> révèle que dans les faits, ce fut peu le cas : la plupart des trente-six artistes ont présenté un dessin sur papier ou sur toile, et seuls quelques-uns ont renoncé à ces supports avec des pièces tridimensionnelles ou des interventions directement sur le mur – dont Patrick Ireland (*Linear Assemblage*, 1979), Susan Smith (*Two in One-53<sup>rd</sup> St. & Madison Ave.*, octobre 1978), Ronald Bladen (Sans titre, février 1979) et Vito Acconci (*Wall Drawing*, 1979).

En tant que structure discursive, l'exposition participe de manière prépondérante à la définition du dessin dès le début des années 1970. Parallèlement aux changements affectant les différents champs artistiques, elle est d'une part un contexte d'énonciation de l'art primordial et génère d'autre part ses propres conditions de perception des œuvres d'art. Elle va, au cours des années 1960 et 1970, s'imposer de manière radicale non seulement comme le lieu où une forme artistique est rendue public, mais aussi comme celui où l'on rend public sa conception de ladite forme artistique. Par la légitimité qu'on lui accorde, le commissaire d'exposition fait acte d'autorité en définissant une tendance, un médium, une scène nationale. Pour ce faire, il opère sciemment des choix en les argumentant, réduit, écarte des œuvres, en sélectionne dans la collection de son institution, sollicite des prêts, une exposition n'étant jamais que la pondération de nombreux paramètres tant conceptuels que logistiques.

L'analyse des expositions à la fois monomédiales et collectives révèle comment ces systèmes de représentation contribuent à établir les paramètres identificatoires du dessin : ceux-ci opèrent une interprétation de ce dernier à travers le regroupement d'œuvres, leur mise en espace, leur mise en rapport, et les discours qui les soutiennent.

---

43

□ Liste des œuvres non datée. MoMA PS1, I.A.239. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Dans ce cas-là, une exposition est d'une certaine manière semblable à un acte performatif : elle avalise la définition que le commissaire attribue à un médium et qu'il construit au moyen des œuvres, au moment même où elle est déterminée. Elle n'a pas pour but d'établir de nouveaux critères universels et spécifiques du dessin, mais d'en suggérer un possible paradigme.