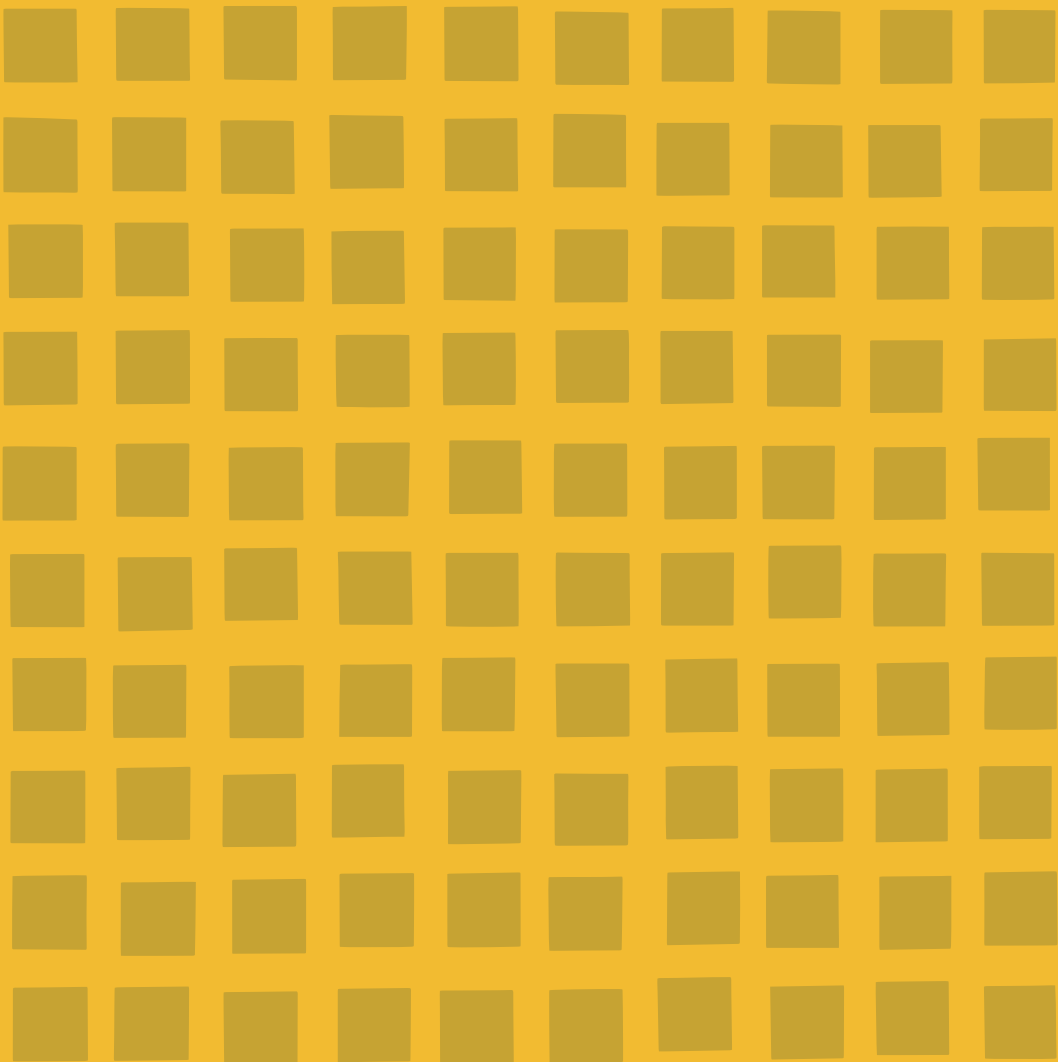


T H E G R I D
T R A M E
G R I L L E
M A T R I C E



T H E G R I D

T H E **G R I D**
T R A M E
G R I L L E
M A T R I C E

Sous la direction d'Alexander Streitberger

SOMMAIRE

Préface	7
<i>Elisa de Jacquier de Rosée</i>	
La grille ambiguë. Périple à travers les méandres d'une matrice artistique complexe	10
<i>Alexander Streitberger</i>	
« Géométrie à la brésilienne ». La grille dans l'art contemporain brésilien : territoire, identités et récits historiques en question	40
<i>Olivia Ardui</i>	
Trames optiques et matérielles	59
Verena Loewensberg	62
Vera Molnár	66
François Morellet	70
Carl Andre	74
Sol LeWitt	78
Rosemarie Trockel	82
Sherrie Levine	86
La grille en action	91
Dennis Oppenheim	94
Jacques Lizène	100
Gina Pane	104
Esther Ferrer	108
Análivia Cordeiro	114
Matrices mémorielles et identitaires	119
Douglas Huebler	122
Christian Boltanski	126
On Kawara	130
Claudia Andujar	134
Michael Ens Dorf	138

PRÉFACE

Le Musée L est fier de présenter cette exposition, fruit d'une collaboration avec le professeur Alexander Streitberger (UCLouvain), autour du thème de la grille, structure emblématique de l'art moderne qui n'a jamais cessé de stimuler l'inventivité des artistes contemporains.

Prenant comme point de départ la collection de Guillaume Wunsch et Monique Van Kerckhove, l'exposition se concentre sur l'art des années 1960-1970 (abstraction géométrique, art conceptuel, art optique, etc.) en proposant des ouvertures vers l'art contemporain avec une large sélection d'artistes tels que Douglas Huebler, Sol LeWitt, François Morellet, Rosemarie Trockel, Vera Molnár, Christian Boltanski, Gina Pane ou encore Esther Ferrer, pour n'en citer que quelques-uns. La diversité insoupçonnée du thème de la grille est approfondie à travers les essais et notices publiés dans ce catalogue. Dans son essai d'introduction, Alexander Streitberger propose un voyage à travers le temps et l'espace pour révéler la complexité et les multiples rôles que peut revêtir la grille comme forme, structure et dispositif de la création artistique. Olivia Ardui se concentre ensuite sur l'art contemporain au Brésil, pays représenté dans l'exposition par des œuvres de Claudia Andujar, Analivia Cordeiro et Anna Bella Geiger, pour s'interroger sur la grille en tant qu'emblème de la modernité artistique au-delà des États-Unis et de l'Europe. Regroupées selon trois grands thèmes, les notices donnent enfin un éclairage précieux sur les œuvres clés de l'exposition.

Nous ne le répéterons jamais assez : l'enseignement, la recherche et le service à la société sont les missions au quotidien du Musée L en tant que musée universitaire. Au fur et à mesure de la construction de ce projet d'exposition, les étudiant-es ont eu l'opportunité de se confronter aux œuvres, de participer au processus de conception de l'exposition et de travailler à la médiation en rédigeant des notices sur les œuvres et les artistes présenté-es. Ce partage de connaissances et de compétences a permis un enrichissement mutuel et de belles collaborations.

L'occasion nous est donnée ici de remercier chaleureusement le professeur Alexander Streitberger, commissaire rigoureux et enthousiaste et soutien infatigable du musée, mais aussi son assistante d'enseignement, Olivia Ardui, sans oublier les étudiantes du séminaire « Histoire de l'art des avant-gardes à l'art actuel » pour leur investissement dans ce projet d'exposition. Nous remercions également Anne Colla et Laurence Waterkeyn pour leur précieux travail de coordination dans la réalisation de l'exposition et de son catalogue.

Notre reconnaissance va aussi à toutes les institutions prêteuses et aux collectionneur-euses qui nous ont fait confiance en acceptant cette collaboration. Nous remercions le Centre national des arts plastiques (CNAP) et l'Espace de l'art concret, les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) Franche-Comté, Grand Large (HDF), Lorraine, Normandie Caen, Occitanie Toulouse, la Fédération Wallonie-Bruxelles, le musée des Arts contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles (MAC's Grand-Hornu), le musée de la Photographie de Charleroi, le musée d'Art contemporain d'Anvers (M HKA), le musée municipal d'Art actuel (SMAK), l'ING Belgian Collection, la Vanmoerkerke Collection, la bibliothèque de philosophie de l'UCLouvain, la bibliothèque de l'Université Saint-Louis Bruxelles, la KBR, le musée Wittert Uliège, la galerie Nadja Vilenne, la galerie Anita Beckers, la galerie Mendes Wood DM, Monsieur Piet Van Cauwenberghe, Monsieur Bernd Stiegler, Monsieur Guillaume Wunsch et Madame Monique Van Kerckhove et Monsieur Michael Ensdorf.

Nous exprimons notre gratitude particulière à nos donateurs, Monsieur Wunsch et son épouse Madame Van Kerckhove. Sans l'arrivée de leur collection en nos murs, cette exposition ne serait certainement pas devenue celle qu'elle est.

Enfin, je terminerai cette préface avec les mots de Baudelaire que Vera Molnár, la créatrice de l'œuvre en couverture, trouvait si inspirants : « Monotonie, symétrie, surprise ». Laissez-vous donc surprendre par la grille en voyageant au fil des pages du catalogue et des espaces de l'exposition.

Elisa de Jacquier de Rosée

Directrice *a.i.* du Musée L

LA GRILLE AMBIGUË

Périple à travers les méandres d'une matrice artistique complexe

« Chaque grille a sa propre texture, son caractère unique, ses qualités spécifiques, ses capacités d'application créative et ses relations avec d'autres grilles, tout comme chaque personne combine et utilise une grille selon ses propres intérêts¹. »

Trame, quadrillage, treillis, carroyage, maillage, claire-voie, crible, barreaux, matrice – tant de mots surgissent lorsqu'on s'attache à chercher les définitions que les dictionnaires nous donnent du terme « grille ». Désignant à la fois une clôture (les grilles aux fenêtres d'une prison), une forme de répartition sociale, informationnelle ou économique (la grille de lecture et la grille des salaires), une disposition architecturale ou urbanistique (le quadrillage d'un plan de construction), un mode de projection cartographique (le réseau de parallèles et de méridiens) et encore un procédé de reproduction (le portillon de Dürer et la trame ou le quadrillage de la photogravure), la grille est partout dans notre quotidien et peut revêtir les fonctions et les significations les plus diverses. Dans son ouvrage *The Grid Book*, Hannah Higgins explore l'histoire de la grille depuis l'invention de la brique, vers 9000 av. J.-C., comme élément basique du mur en tant que « grille qui est constituée, à parts égales, de mortier et de modules », jusqu'à la grille informatique qui, constituée d'un grand nombre d'ordinateurs interconnectés, « coordonne des informations complexes et diverses dans un vaste réseau mondial de connaissances² ».

Au sein de l'histoire de l'art, la grille est souvent associée, de prime abord, à deux moments historiques précis : le développement de la peinture abstraite en Europe au début du xx^e siècle

1 HIGGINS, Hannah B., *The Grid Book*, Cambridge, MA, MIT Press, 2009, p. 276.

2 *Ibid.*, p. 13 et 255.

avec, en apogée, le néoplasticisme de Piet Mondrian ; et certaines tendances modernistes et néo-avant-gardistes des années 1950 et 1960, telles que l'art concret, l'art minimal, l'art conceptuel, l'art cinétique et l'art optique. La découverte de la grille comme structure fondamentale de la création artistique est directement liée au discours théorique qui a eu lieu sur la scène artistique et intellectuelle new-yorkaise au cours des années 1970, dans le sillage de l'exposition *Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids* organisée par Suzanne Delehanty à l'Institute of Contemporary Art de l'Université de Pennsylvanie en 1972. Lucy R. Lippard, dans son texte de catalogue « Top to Bottom, Left to Right », décrit la grille comme un principe emblématique de l'art américain et européen entre 1940 et 1970, constituant « une armature pour une variété de styles, de moyens et de contenus », ou encore « un instrument permettant de contrôler le vide [...] un moyen de violer la surface vide et inquiétante »³. Parmi les artistes exposés, citons Carl Andre, Eva Hesse, Sol LeWitt, Agnes Martin, Robert Ryman, Ad Reinhardt et Andy Warhol, qui constitueront, dans les années suivantes, le canon des « *grid artists* » évoqués régulièrement dans la presse artistique, notamment dans les articles que John Elderfield et Amy Goldin publient dans la revue *Artforum*, respectivement en mai 1972 et en septembre 1975⁴. S'il est incontestable que l'usage de la grille dans l'art remonte au moins à l'Égypte antique, force est de constater que son acceptation en tant que principe plastique autonome et sa fortune historiographique sont directement liées au discours qui se tient dans la critique d'art américaine des années 1970 et dont le texte « Grids » de Rosalind Krauss représente sans doute le point d'orgue. S'apprêtant à conter la saga de la peinture moderniste, Krauss commence son essai comme suit :

« Au début de ce siècle, une structure s'affirma progressivement, d'abord en France puis en Russie et en Hollande. Elle est depuis lors restée, dans le domaine des arts visuels, l'emblème de l'ambition moderniste. Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours⁵. »

3 LIPPARD, Lucy R., « Top to Bottom, Left to Right », dans *Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids Grids*, cat. exp. (27 janvier-1^{er} mars 1972), Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1972, n.p.

4 ELDERFIELD, John, « Grids », *Artforum*, mai 1972, p. 52-59 ; GOLDIN, Amy, « Patterns, Grids, and Painting », *Artforum*, septembre 1975, p. 50-54.

5 KRAUSS, Rosalind, « Grilles », dans Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 93.

Selon cette lecture moderniste, la structure de la grille, de par sa planéité, son caractère géométrique ainsi que son organisation régulière et antihérarchique, affirmerait l'autonomie de l'art tout en s'opposant aux principes mimétique et narratif de l'art figuratif. Or, on le sait (et Krauss est l'une des premières à le remarquer), ce fantasme moderniste d'un art autonome, pur et autoréflexif entre en conflit avec la prétention utopique des peintres d'avant-garde dont le but ultime est de concilier l'ambition spirituelle de représenter les mécanismes abstraits de l'univers avec une approche

scientifique au service du progrès rationnel et technologique⁶. Ainsi, Mondrian stipule que la nouvelle plastique aspire à une harmonie purement géométrique, basée sur « la dualité de position formant l'angle droit » (c'est-à-dire la rencontre entre la ligne horizontale et la ligne verticale), afin de donner « la plus pure représentation de l'universalité, de l'harmonie et de l'unité qui sont le propre de l'esprit⁷ ». Et, pour Le Corbusier, le quadrillage rigoureux du plan Voisin, projet urbanistique dessiné entre 1922 et 1925 pour le centre de Paris, incarne le rêve d'un ordre sériel, mathématique et progressif établi au service d'« un collectif sans limites ni hiérarchie⁸ ».

Loin d'être une forme pure et autonome, la grille se présente comme une structure complexe et ambiguë qui évoque l'ordre rationnel de la science tout en ouvrant des espaces insoupçonnés vers l'imagination, l'intuition et la créativité. On verra que cette ambiguïté est encore renforcée par le fait que « la moindre variation formelle de la grille peut produire, en fonction du contexte, une transformation complète du sens⁹ ». Pour saisir la complexité et la diversité de la grille dans l'art, il convient de rappeler brièvement son histoire millénaire comme outil de représentation avant de revenir sur le discours des années 1970 et les paradoxes de la grille moderniste. Seront ensuite explorés les méandres de la grille ambiguë dans l'art depuis les années 1950.

Projections du monde

Déjà à l'époque de la XVIII^e dynastie égyptienne, entre 1550 et 1292 av. J.-C., la peinture murale est réalisée sur la base d'un dessin préparatoire transféré au mur à l'aide d'une grille quadrillée permettant le décalque exact des lignes et des plans de couleur¹⁰. L'introduction et le développement de cette technique de report sont directement liés à un intérêt croissant pour la représentation mimétique du réel en termes de rendu de l'espace et des volumes. Alors que dans les peintures de la XIX^e et de la XX^e dynastie, deux systèmes de quadrillage distincts coexistent pour tenir compte de la différence de taille entre les rois (debout) et les dieux (assis) (fig. 1), les exemples postérieurs semblent avoir tendanciellement abandonné cette hétérogénéité symbolique en faveur d'un réseau homogène appliqué à toute la surface¹¹. Le schématisme des peintures murales égyptiennes s'explique cependant par le fait que le réseau quadrillé est conçu comme un système absolu, mécaniquement construit, auquel les contours du corps et des membres sont adaptés au détriment de leurs formes organiques. Si l'on suit les observations d'Erwin Panofsky, ce sont les Grecs qui auraient

6 McNAMARA, Andrew, « Between Flux and Certitude: The Grid in Avant-garde Utopian Thought », *Art History*, vol. 15, n° 1, mars 1992, p. 61.

7 MONDRIAN, Piet, « La nouvelle plastique dans la peinture », *De Stijl*, I, 1917-1918, trad. M. Seuphor, dans Michel Butor et Maria Grazia Ottolenghi (dir.), *Tout l'œuvre peint de Piet Mondrian*, Paris, Flammarion, 1976, p. 10.

8 McNAMARA, Andrew, *op. cit.*, p. 66.

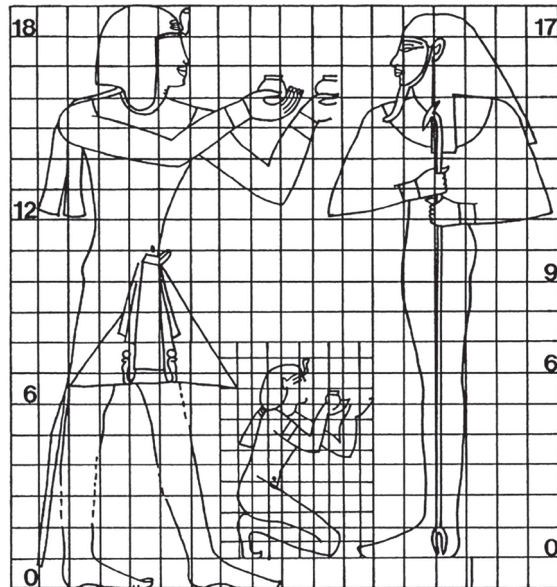
9 DE CHASSEY, Éric, « Beyond the Grid / Après la grille », dans *Abstraction / Abstractions : géométries provisoires*, cat. exp. (18 janvier-23 mars 1997), Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1997, p. 12.

10 DYETT, Marleen, *Aus der Perspektive – Raster, Gitter, Netze: Betrachtungen zu einem Formelement der Kunst*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2014, p. 9.

11 ROBINS, Gay, « Composition and the Artist's Squared Grid », *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 28, 1991, p. 41-43.

Fig. 1

Temple de Séthi I^{er} à Abydos, XIX^e dynastie, dessin de Gay Robins, « Composition and the Artist's Squared Grid », *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 28, 1991, p. 52



inversé le rapport entre la grille et le corps, en partant du corps humain pour ensuite le mettre en relation avec d'autres corps et l'intégrer dans un tout cohérent¹². Or, les Grecs, et après eux les Romains, conçoivent la représentation de l'espace comme une mise en scène théâtrale – une « *skenographia* » – dont le but n'est pas la reconstruction systématique de l'espace réel selon les lois de la perspective centrale, mais la création de l'illusion d'une scénographie¹³.

Au Moyen Âge, la fonction de la grille comme moyen de créer l'illusion du réel est remplacée par son statut symbolique exprimant des relations verticales entre le monde matériel (en bas) et la réalité surnaturelle, divine (en haut). Les colonnes de texte et les miniatures des enluminures du Moyen Âge tardif sont soumises à un système de lignes verticales et de lignes horizontales permettant d'établir des relations représentationnelles et symboliques entre divers éléments à travers la page. À la Renaissance, par contre, la grille est « conçue comme un *champ* composé de points et d'axes possédant une valeur neutre ou numérique (quantitative)¹⁴ ». Le *velum* de Leon Battista Alberti et le perspectographe (ou portillon) d'Albrecht Dürer (fig. 2) incarnent parfaitement ce désir de soumettre le monde à un système de représentation rationnel et calculé qui trouvera sa réalisation la plus aboutie dans la perspective

12 PANOFSKY, Erwin, « Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung », *Monatsheft für Kunstgeschichte*, vol. 2, n° 14, 1921, p. 194.

13 DYETT, Marleen, *op. cit.*, p. 15 et 20. Voir aussi BELTING, Hans, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris, Gallimard, 2012, p. 31.

14 WILLIAMSON, Jack H., « The Grid: History, Use, and Meaning », *Design Issues*, vol. 3, n° 2, automne 1986, p. 15 et 18.

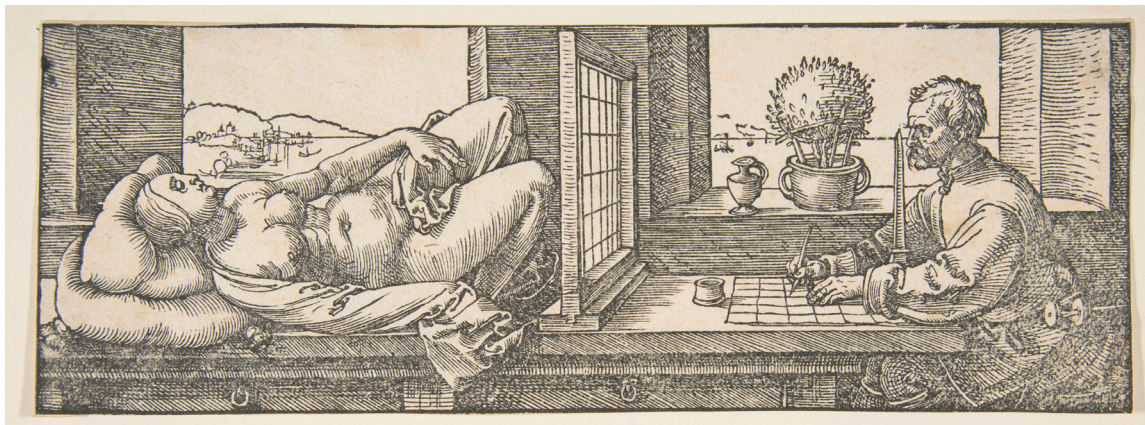


Fig. 2

Albrecht Dürer

« Le dessinateur de la femme couchée »,
Instructions sur la mesure, à la règle et au compas,
des lignes, plans et corps solides,

3^e édition, Nuremberg, 1538

centrale comme projection conique, permettant de rabattre un espace tridimensionnel (et les objets qui y sont contenus) sur un plan bidimensionnel. Dans son ouvrage *La Peinture*, Alberti suggère de recourir à un voile intersecteur, posé entre le monde et les yeux, pour saisir les contours des choses (*circumscriptione*) et les rassembler dans une composition (*compositio*). Voici la description qu'Alberti donne du procédé : « [U]n voile de fils très fins, au tissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, de façon que la pyramide visuelle pénètre à travers les jours du voile¹⁵. »

Dans l'édition posthume de *l'Instruction sur la mesure* (*Underweysung der Messung*) de Dürer, publiée en 1538, une gravure présente le fonctionnement du portillon, un appareil constitué d'un cadre dont l'intérieur est quadrillé par des fils tendus. En se servant d'un œilleton fixé à l'extrémité d'un bâton, l'artiste trace les formes vues à travers le carroyage sur une feuille, elle aussi quadrillée, obtenant ainsi une copie exacte du réel. Le rectangle dessiné, conçu par Alberti comme une fenêtre s'ouvrant sur le sujet représenté, se transforme définitivement en dispositif mécanique permettant une projection fidèle à la réalité sur la surface plane qui va, selon Hubert Damisch, « moins dans le sens d'une rationalisation de la vision que d'une rationalisation de la représentation¹⁶ ». Le quadrillage vertical du portillon a son équivalent dans la projection sur la toile des dallages en perspective, tels que l'on peut les retrouver dans de nombreux tableaux de la

15 ALBERTI, Leon Battista, *La Peinture* (*La pittura*, Venise, 1435), trad. T. Golsenne et B. Prévoist, Yves Hersant (dir.), Paris, Seuil, 2004, p. 119.

16 DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 49.

Renaissance¹⁷. Que le motif du damier ou de l'échiquier soit si populaire dans la peinture de cette époque est dû d'un côté au fait qu'il facilite la collocation des figures dans l'espace et leur correcte représentation en perspective. D'un autre côté, l'échiquier bicolore, nous renseigne Damisch, « représente le mode tout à la fois le plus simple et le plus économique d'articuler, de décorer, ou encore d'informer une surface¹⁸ ». L'établissement du jeu d'échecs, à l'époque de la Renaissance, en « jeu de type positionnel, fondé sur l'opposition de deux champs symétriquement conjugués », le transformerait en « scène » ou en « théâtre » « où prend place la représentation », ce qui correspondrait à la forme naissante du tableau où l'*istoria* assigne à chaque figure sa place (« *il suo luogo* »)¹⁹.

La construction de la perspective et la représentation d'une histoire sont donc toutes les deux basées sur le motif d'une grille régulière et sa projection dans l'espace. La grille devient ainsi un principe d'organisation et d'appropriation du monde par la représentation, et pas seulement ! Nombreux sont les auteurs ayant remarqué, à juste titre, que l'invention de la perspective comme domination de l'espace tridimensionnel coïncide, chronologiquement, avec la redécouverte de la méthode cartographique de Ptolémée, vers 1400, selon laquelle un quadrillage de parallèles et de méridiens indique des lieux en termes de latitude et de longitude²⁰. Au milieu du XVI^e siècle, enfin, la projection cartographique de Mercator utilise une grille pour réaliser une projection conforme du globe terrestre sur une carte plane et devient ainsi un outil précieux pour la navigation et la colonisation de nouveaux territoires. Tout comme la perspective mathématique, la grille cartographique de Mercator est censée simuler et documenter des relations spatiales sur une surface plane, ayant pour but de mesurer, de contrôler et, en fin de compte, de dominer le monde²¹.

Paradoxes modernistes

Jusqu'au XIX^e siècle, la perspective est le principe dominant, dans les arts visuels, de représentation de l'espace. La peinture abstraite, en s'éloignant de plus en plus d'un rendu mimétique des choses en faveur d'une émancipation des formes et des couleurs, marque une rupture radicale avec cette technique picturale destinée à projeter le monde réel sur une surface plane. Si Paul Cézanne constate qu'il faut apprendre à peindre sur les figures simples de la sphère, du cône et du cylindre et qu'« on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra²² », il en découle que la géométrie n'est plus envisagée comme une méthode mathématique

17 Pensons, par exemple, au *Mariage de la Vierge* du Pérugin, datant de 1501-1504, ou à la *Cité idéale d'Urbino* (1476), dont l'auteur n'est pas certain.

18 DAMISCH, Hubert, « L'échiquier et la forme "tableau" », dans Irving Lavin (dir.), *World Art: Theme of Unity in Diversity*, actes du 26^e colloque international d'histoire de l'art, University Park, Pennsylvanie, State University Press, vol. 1, 1989, p. 187.

19 *Ibid.*, p. 189-191

20 KISH, George, *La Carte. Image des civilisations*, Paris, Seuil, 1980, p. 38. Pour la relation entre perspective et cartographie voir aussi DYETT, Marleen, *op. cit.*, p. 70-72.

21 WILLIAMSON, Jack H., *op. cit.*, p. 19.

22 CÉZANNE, Paul, « Lettre à Émile Bernard, 1904 », dans Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres*, Paris, Société des Trente, 1921, p. 38.

servant d'outil pour une représentation correcte du réel, mais comme un ensemble de figures mobilisées pour révéler les qualités propres à la peinture. Nul besoin donc de la grille comme « intersection » entre le monde et l'espace de la représentation. Rosalind Krauss est claire à ce propos : « Mais les études de perspective ne sont pas réellement des exemples précoces de grilles. Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. [...] Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même²³. » À partir de ce constat, Krauss propose une généalogie de la grille comme structure moderniste ayant son origine dans la peinture d'avant-garde européenne – notamment le cubisme, De Stijl, Mondrian et Malevitch – pour ensuite se répandre, après la Seconde Guerre mondiale, aux États-Unis par le biais d'artistes tels qu'Ad Reinhardt, Agnes Martin, Robert Ryman et Sol LeWitt. En tant que structure spatiale plane, géométrisée et organisée de manière antihérarchique (« *all-over* »), la grille constitue le moyen idéal « de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface²⁴ ». Si Krauss ajoute dans la foulée que « la grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélique », dans le sens où elle ne renvoie qu'à sa propre création, elle se situe dans la lignée directe du modernisme de Clement Greenberg, selon lequel chaque discipline artistique doit définir les limites et les spécificités de son médium pour garantir son indépendance en tant qu'art²⁵.

Dans cette perspective, les grilles orthogonales, qui couvrent entièrement les toiles de la peintre américaine Agnes Martin, ne font que redoubler la planéité de la surface sur laquelle elles sont appliquées : « Les qualités physiques de la surface sont alors, pourrions-nous dire, projetées sur les dimensions esthétiques de cette même surface²⁶. » Il y a cependant plusieurs écueils pour une telle lecture moderniste. Tout d'abord, comme nous avons déjà pu le constater, les tableaux non figuratifs de Mondrian et de Malevitch ne se réfèrent pas uniquement aux qualités propres à la peinture, mais visent une réalité spirituelle, en suggérant un rapport d'équivalence entre l'art et l'ordre cosmique de l'Univers. Agnes Martin, quant à elle, introduit une dimension associative et sentimentale dans ses tableaux lorsqu'elle donne des titres suggestifs à ses peintures grillagées (*Summer*, 1964 ; *The Sea, Ocean Water*, 1960 ; *Friendship*, 1963), effet qui est encore renforcé par les couleurs et les vibrations des lignes finement tracées à la main (fig. 3). Krauss parle alors du caractère contradictoire, du paradoxe ou encore de la schizophrénie de la grille moderniste, qui, tout en affichant une attitude matérialiste, logique et autoréférentielle, « nous fait

23 KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p. 94.

24 *Ibid.*

25 GREENBERG, Clement, « La peinture moderniste », trad. P. Krajewski, *Appareil*, n° 17, 2016, p. 1, [en ligne], <https://journals.openedition.org/appareil/2302>, consulté le 18 mars 2023.

26 KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p. 94.

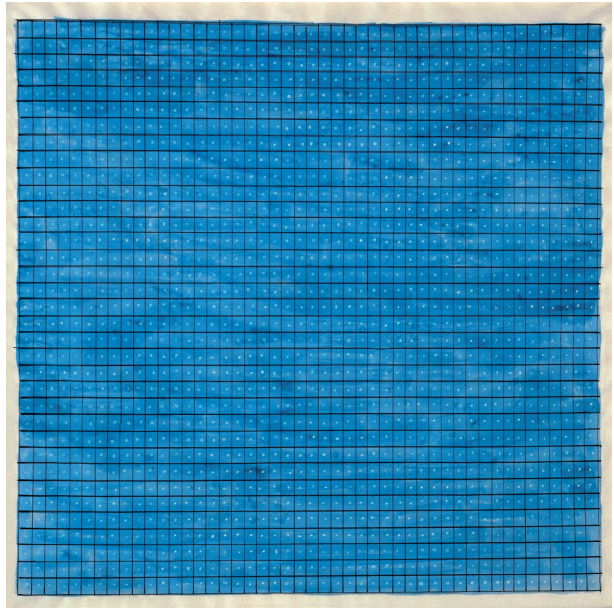
Fig. 3

Agnes Martin*Summer*, 1964

Aquarelle, encre et gouache sur papier, 23,4 × 23,4 cm

Collection Patricia Lewy Gidwitz

© Sabam Belgium 2023



en même temps pénétrer de plain-pied dans le domaine de la croyance (de l'illusion, de la fiction)²⁷ ». Sur le plan structurel, cette schizophrénie de la grille se manifeste dans la tension entre son existence centrifuge et son existence centripète. Alors que l'organisation répétée et monotone de lignes horizontales et de lignes verticales suggère que la grille ne constitue qu'« une petite pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste », sa projection sur l'espace limité et autonome de la toile, dont elle imite la texture, la tient à l'intérieur du cadre²⁸. Cette distinction entre force centrifuge et force centripète remonte à un débat antérieur portant sur les fonctions opposées de la grille entre forme et contenu, entre structure et récit et entre phénomènes spatial et temporel. À cet égard, John Elderfield fait la distinction entre les grilles en tant que structures et les grilles en tant que cadres (« *frameworks* »)²⁹. Alors que les grilles-structure sont centripètes, dans la mesure où elles constituent des « textures *all-over* à échelle réduite » insistant sur leurs caractéristiques spatiales, matérielles et formelles (par exemple l'*action painting* de Jackson Pollock ou les systèmes grillagés du minimalisme), les grilles-cadre sont des conteneurs basés sur le principe de l'accumulation de modules contenant de l'information et constituant, potentiellement, un continuum infini (les œuvres sérigraphiques d'Andy Warhol ou les grilles photographiques de l'art conceptuel)³⁰.

27 *Ibid.*, p. 97.

28 *Ibid.*, p. 102-103.

29 ELDERFIELD, John, *op. cit.*, p. 53.

30 *Ibid.*, p. 54.

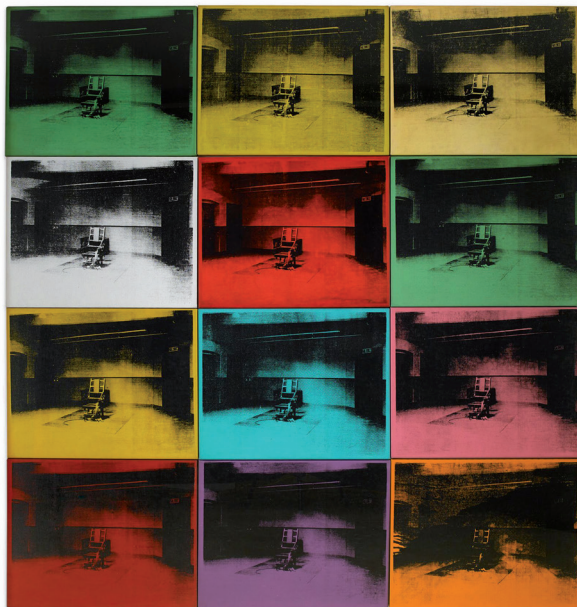


Fig. 4

Andy Warhol*Twelve Electric Chairs*, 1964

Acrylique et encre sérigraphique sur toile, 235 × 225 cm

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /

Sabam Belgium 2023

La critique d'art Amy Goldin, dans son essai *Patterns, Grids, and Painting* (1975), reprend cette distinction tout en insistant sur le caractère centrifuge de la grille en tant que structure antihiérarchique et non relationnelle. En accentuant l'intervalle au détriment du motif, la grille « banalise et dégrade ses thèmes en les transformant en détails esthétiques au sein d'une forme plus large³¹ ». Ainsi, les séries des *Disaster* ou des *Electric Chairs* de Warhol (fig. 4) témoigneraient du paradoxe qu'un sujet choquant perd toute sa charge émotionnelle lorsqu'il est répété au sein d'un système ordonné et rationnel. En s'interrogeant sur les sentiments que la grille peut provoquer, Goldin évoque un autre aspect, qui n'est pas considéré chez Elderfield et Krauss : celui de la réaction émotionnelle de la personne qui la regarde. Et cela n'est pas anodin, car, nous explique la critique, la grille crée une distance émotionnelle par sa capacité d'évoquer « la présence d'une loi objective et omniprésente ». Or, un peu plus loin, Goldin se pose la question de la raison pour laquelle cette forme d'organisation neutre évoque un effet d'inquiétude ; elle y répond elle-même en supposant que le manque de points de repère dans une grille régulière engendrerait une expérience de désorientation³². Selon moi, Goldin soulève ici, quasiment en creux, un paradoxe central qui est peut-être à l'origine des autres paradoxes mentionnés plus haut et qui travaille toutes les œuvres fondées sur la grille depuis le

31 GOLDIN, Amy, *op. cit.*, p. 51.32 *Ibid.*, p. 52.

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *The Grid. Trame. Grille.*
Matrice présentée au Musée L – Musée universitaire de Louvain
 du 6 octobre 2023 au 11 février 2024.

EXPOSITION

Commissaire de l'exposition

Alexander Streitberger

Production de l'exposition

Anne Colla, coordinatrice du projet

Direction a.i., Musée L

Elisa de Jacquier de Rosée

Service expositions et édition, Musée L

Anne Colla, Gwenaël Thomas,
 Laurence Waterkeyn

Service aux publics et accueil, Musée L

Marie Baland, Pauline Baltieri,
 Flore d'Ansembourg, Sylvie De Dryver,
 Stéphanie Delmotte, Terence François,
 Manon Janssens, Isabelle Maron,
 Joëlle Pigeolet

Service aux collections, Musée L

Muriel Damien, Laura Debry,
 Bénédicte Duvernay, Mickaël Lefèvre,
 Laura Swalué, Marie Van Bosterhaut

Graphisme, Musée L

Joëlle Deuse

Administration, Musée L

Anais Kasa-Vubu, Sophie Tumelaire

Prêteurs

CNAP, Espace de l'art concret, FRAC
 Franche-Comté, Grand Large (HDF),
 Lorraine, Normandie Caen, Occitanie
 Toulouse, Fédération Wallonie-Bruxelles,
 MAC's Grand-Hornu, musée de la
 Photographie de Charleroi, M HKA, SMAK,
 ING Belgian Collection, Vanmoerkerke
 Collection, bibliothèque de philosophie de
 l'UCLouvain, bibliothèque de l'Université
 Saint-Louis Bruxelles, KBR, musée Wittert
 ULiège, galerie Nadja Vilenne, galerie
 Anita Beckers, galerie Mendes Wood
 DM, Monsieur Piet Van Cauwenberghe,
 Monsieur Bernd Stiegler, Monsieur
 et Madame Guillaume Wunsch,
 Monsieur Michael Ensdorf

CATALOGUE

Direction de la publication

Alexander Streitberger

Auteurs des textes

Alexander Streitberger
 Olivia Ardui
 Elisa de Jacquier de Rosée
 Célia Arias y Soto
 Eléa Declercq
 Valentina Perazzini

Coordination éditoriale

Laurence Waterkeyn (Musée L) et
 Michelle Poskin (Éditions Racine)

Relecture

Catherine Meeùs

Conception graphique

[nor] production – Emmanuel Bonaffini

Production et édition

Éditions Racine, Bruxelles (www.racine.be)

Crédits

L'éditeur a essayé de contacter tous les ayants
 droit au copyright des illustrations figurant dans
 ce volume. Si des photos ou des illustrations
 ont été utilisées à l'insu des ayants droit, ces
 personnes peuvent s'adresser au Musée L.
 Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait
 quelconque de ce livre, par quelque procédé
 que ce soit, sont interdites pour tous pays.

© 2023 ; Musée L – UCLouvain, les auteurs,
 Éditions Racine

Éditions Racine, Tour & Taxis – Entrepôt royal
 Avenue du Port 86C / bte 104A
 1000 Bruxelles, Belgique

1^{er} tirage

D. 2023. 6852. 21

Dépôt légal : octobre 2023

ISBN 978-2-39025-252-8

Imprimé dans l'Union européenne

Couverture :

Vera Molnár, *100 carrés jaunes*
 (*Computer Icône 3*), 1977
 Collection FRAC Normandie Caen,
 inv. FBN 1997-08
 © Sabam Belgium 2023.
 Photo François Fernandez

REMERCIEMENTS

Le Musée L exprime sa profonde reconnaissance aux prêteurs sans qui cette exposition n'aurait pu voir le jour : le CNAP et l'Espace de l'art concret, les FRAC Franche-Comté, Grand Large (HDF), Lorraine, Normandie Caen, Occitanie Toulouse, la Fédération Wallonie-Bruxelles, le MAC's Grand-Hornu, le musée de la Photographie de Charleroi, le M HKA, le SMAK, l'ING Belgian Collection, la Vanmoerkerke Collection, la bibliothèque de philosophie de l'UCLouvain, la bibliothèque de l'Université Saint-Louis Bruxelles, la KBR, le musée Wittert ULiège, la galerie Nadja Vienne, la galerie Anita Beckers, la galerie Mendes Wood DM, Monsieur Piet Van Cauwenberghe, Monsieur Bernd Stiegler, Monsieur et Madame Guillaume Wunsch, Monsieur Michael Ensdorf.

Mais aussi aux artistes et à leurs représentants pour leur soutien :
 Claudia Andujar, Galeria Vermelho, Piet Van Cauwenberghe et Anne De Man
 Eleanor Antin, Richard Saltoun Londres et Ronald Feldman Gallery New York
 Henriette Coray Loewensberg
 Analivia Cordeiro
 Esther Ferrer
 Anna Bella Geiger et Mendes Wood DM
 Instituto Moreira Salles
 Sherrie Levine et Xavier Hufkens
 Marian Goodman Gallery
 Manfred Mohr
 Museo Reina Sofia
 One Million Years Foundation
 Rosana Paulino et Mendes Wood DM
 Amy Plumb Oppenheim et Dennis Oppenheim Estate
 Adriana Varejão
 Guillaume Wunsch et Monique Van Kerckhove

Nous remercions très chaleureusement les contributeurs et auteurs de ce catalogue :
 Alexander Streitberger et Olivia Ardui pour leurs essais ; Elisa de Jacquier de Rosée,
 directrice a.i. du Musée L pour sa préface ; Célia Arias y Soto, Eléa Declerq,
 Valentina Perazzini pour leur travail de recherche et de rédaction des notices.

Enfin, nous pensons également à tous les étudiants du séminaire « Histoire de l'art des avant-gardes à l'art actuel » (UCLouvain) pour leur participation au projet : Célia Arias y Soto, Charlotte Davister, Eléa Declerq, Juliette Droesbeke, Marguerite Glesner, Camille Guastaferrri, Alice Merlin, Valentina Perazzini, Laura Weber.

Avec le soutien de



Musée L – Musée universitaire de Louvain
 Place des Sciences 3 – 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

T H E G R I D

***The Grid* examine les multiples usages de la grille dans l'art contemporain. Trame textile, quadrillage graphique, support matériel, système typologique, cadre spatiotemporel, matrice informatique, dispositif narratif et documentaire : la grille se révèle comme une structure complexe et ambiguë qui évoque l'ordre rationnel de la science tout en ouvrant des espaces insoupçonnés vers l'imagination, l'intuition et la créativité.**

Cet ouvrage présente des œuvres de l'art concret, du minimalisme, de l'art optique, de l'art conceptuel, de l'art narratif, de la performance et de l'art numérique et offre un focus spécifique sur l'art contemporain brésilien.

Artistes représentés :

Carl Andre, Claudia Andujar, Christian Boltanski, Analívia Cordeiro, Michael Ensdorf, Esther Ferrer, Douglas Huebler, On Kawara, Sherrie Levine, Sol LeWitt, Jacques Lizène, Verena Loewensberg, Vera Molnár, François Morellet, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Rosemarie Trockel.



Musée
universitaire
de Louvain



Racine