

DORIS VON DRATHEN

à l'écart des catégories, un autre regard sur TONY SMITH et CARL ANDRE

Away from Categories: an Alternative View of Tony Smith and Carl Andre

Lorsque le philosophe Robert Fludd, en 1617, fit précéder ses écrits sur la création du monde d'un carré noir, il ne vint à l'esprit de personne qu'il pouvait s'agir d'une image abstraite. Et lorsque Malevitch peint, dans le monde éclaté de 1915, un carré noir, c'est peut-être moins une innovation esthétique qu'une tentative hasardeuse de réaliser un «tout», voire de définir un «centre» dans un contexte dominé par la fragmentation et le collage. Au début des années 20, Aby Warburg décrit son profond dégoût des catégories esthétiques ; ses notes montrent clairement sa volonté de considérer et d'analyser l'art comme «trésor d'images propre à former la conscience et expliquer le monde». Ne posait-il pas alors les bases d'une nouvelle histoire de l'art ? Les deux extraits qui suivent, extraits d'études monographiques, tentent ainsi de porter, dans cet esprit et sans prétendre ajouter une nouvelle théorie à celles qui existent déjà, un autre regard sur deux œuvres déjà largement commentées.

■ En Apulie, les maisons anciennes possèdent toutes, à côté de l'entrée principale, une seconde ouverture par laquelle les occupants ne passent qu'une seule fois : dans leur cercueil. Dans les villages du sud de l'Italie, l'exercice du rapport de la porte au lit, de la verticale à l'horizontale, résumant métaphoriquement l'existence humaine entre les deux pôles de la vie et de la mort, fait partie des rites quotidiens. Pourquoi, alors, cette simple équation a-t-elle déclenché un débat philosophique lorsque, à propos des dimensions du cube d'acier qui, en 1962, le rendit célèbre, l'architecte et artiste Tony Smith déclara : «Deux mètres, c'est à peu près la dimension des portes d'une maison ordinaire, tout comme la longueur moyenne des lits». («Two meters are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed (1).»

TONY SMITH, un bloc de silence

Il semble qu'il y ait, du point de vue des analyses sur l'art contemporain, une totale incompatibilité entre la forme géométrique et l'échelle humaine. Pourquoi tant de raisonnements abscons lorsqu'on aborde les

rapports homme / géométrie ? Ce cube se nomme *Die*, terme qui évoque à la fois le dé et la mort ; ses arêtes mesurent exactement un mètre quatre-vingt-trois, c'est-à-dire la mesure du Modulor de Le Corbusier, et celle qui fut retenue par Léonard de Vinci pour les proportions de l'homme idéal, soit l'équivalent de trois coudées. Les recherches de Léonard visant à inscrire le corps humain dans le cercle et le carré formés par la longueur des bras ont leur origine dans les écrits de Vitruve, très prisés à la Renaissance.

Le cube de Tony Smith, partout proclamé comme étant un trésor du «minimalisme», est l'objet du sempiternel débat : «Pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus grand de sorte qu'il domine l'observateur ? – Je ne voulais pas faire un monument. – Pourquoi alors ne l'avez-vous pas fait plus petit de sorte que l'observateur puisse le dominer ? Je ne faisais pas un objet (2).» Pour amusantes qu'elles soient, ces répliques laconiques révèlent clairement que le cube est essentiellement une sculpture. Mais en quoi cette classification est-elle remarquable ? Que révèle-t-elle sur cette sculpture ?

When in 1617 Robert Fludd had a black square placed at the opening of his writings on the origins of the world, there was no talk of "abstract" pictures. Whether Malevich was concerned only with aesthetic innovation when he made his black square in 1915, as the world lay in tatters, is a matter of pure speculation given the hazards of painting something which approached a "whole", or maybe even a "center," in the midst of so much fragmentation and collage. Around 1920, Aby Warburg wrote of his disgust with aesthetic categories, and throughout his innumerable file cards he demanded that art be viewed and analyzed as a "treasure of images capable of creating consciousness, capable of explaining the perception of our world." With this he was actually laying the foundations for a new history of art. Can art today be viewed from this position? Without adding further theory to theory, these two extracts attempt to formulate this different view.

TONY SMITH, a Block of Silence

■ Beside the front door of old houses in Apulia there is a second one, a door which the dweller passes through only once in his life—on a bier. Belonging to the natural everyday rituals in the villages of southern Italy, this connection between the bed and the door represents two measures which, in their vertical and horizontal opposition, encompass human existence in a single equation of life and death. Why then did it become a matter of philosophical debate when the American artist and architect Tony Smith, in reference to the dimensions of the steel cube which brought him sudden fame in 1962, stated that "two meters are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed"?(1) In the debate on so-called "contemporary art," why is it almost inconceivable to relate a geometric form to the human scale, why must such a correlation be mystifyingly shrouded in complicated discourse—if indeed it is mentioned at all? The cube is entitled *Die*, a word denoting both the singular of dice and death. It measures 183 cm, the same measure Le Corbusier used for his *Modular* and the equivalent of three ells, the measure



TONY SMITH. «Die» (Cube). 1962. Acier. 183 x 183 x 183 cm. (Court. galerie Paula Cooper, New York). Steel/



CARL ANDRE. 1^{er} plan : «Metal Fugne (for Mendeleev)». Aluminium, acier, zinc, cuivre. Exposition à Wolfsburg. 1995. 1 x 1080 x 1080 cm l'ensemble. Au fond : «25 Cedar Scatter. 1992. 30 x 30 x 90 cm chaque élément. (Coll. K. Fischer, Düsseldorf ; Court. Kunstmuseum Wolfsburg ; Ph. H. Mündt). Foreground: "Metal Fugne (for Mendeleev)." Aluminum, steel, zinc, copper. Background: "25 Cedar Scatter"

Une autre citation est également très souvent citée : « *Je n'ai fait aucun dessin ; j'ai simplement décroché le téléphone et l'ai commandé.* » Une telle manière de pratiquer la sculpture était certes peu courante dans les années 60, mais signifie-t-elle pour autant la négation de l'artiste quant à sa propre signature ? L'individualité se reconnaît-elle aux marques du ciseau ? Qu'une démarche nouvelle soit déclarée principe stylistique d'une période de l'histoire de l'art est parfois utile et pratique en tant que point de repère, tel que, par exemple, la peinture de plein air. Mais qu'en est-il d'une critique d'art qui se bornerait à analyser les pratiques et les styles sans jamais s'interroger sur l'essentiel : l'expérience vécue devant l'œuvre elle-même.

Confronté au cube, l'observateur ne peut l'appréhender qu'en reculant. L'échelle humaine enferme d'abord ce dernier dans un plan qui obstrue sa vision, et ce n'est qu'en s'éloignant du cube, qu'en le contournant qu'il voit ses arêtes et ses coins définir une masse sombre. Il peut alors en saisir les dimensions tout en prenant conscience de sa propre échelle, et réaliser brusquement qu'il est en présence d'un impénétrable bloc de silence. Seule l'expérience visuelle nous permet de saisir les coins, les arêtes, et de construire l'image du cube. Ceux qui, pour cette raison, l'assimilent à un « *vide inconfortable et mystérieux* (4) » ne réduisent-ils pas les capacités perceptives de

l'œil humain à celles d'une caméra vidéo ? Avons-nous jamais vu les *Esclaves* de Michel-Ange de tous les côtés à la fois ? S'il y a là mystère, ne serait-il pas plutôt à situer dans un espace entre le cube et l'observateur, dans cette tension que Warburg décrit comme « *espace de réflexion et de contemplation* », dans l'« *iconographie de l'intervalle* » ou dans « *l'oscillation (Pendelgang) entre déterminations symboliques et métaphoriques des origines* » ? Avec son simple cube d'acier, Tony Smith réussit à immobiliser l'observateur et, pour un court moment, le place face à lui-même, créant ainsi le mystère décrit par Warburg : « *La création artistique et la jouissance de l'art exigent une fusion viable entre deux attitudes psychologiques qui, normalement, s'excluent mutuellement : d'une part, la perte passionnée de soi-même au profit d'une métamorphose totale due aux impressions et, de l'autre, une contemplation détachée évoluant vers une réflexion et un ordonnancement des choses.* » Pour Warburg, « *le destin de l'artiste se situe à mi-chemin entre le chaos de l'excitation douloureuse et l'évaluation équilibrée de l'attitude esthétique* (6) ».

L'intérêt de ce cube est en effet moins dans son mode de production ou dans le fait qu'une sculpture peut intégrer les dimensions humaines dans une forme géométrique pure que dans cette expérience : tandis que l'observateur est confronté à l'image de sa propre taille, dont les limites

Leonardo took for his studies of the proportions of the "ideal human being." Leonardo's experiments, positioning the human body inside the circle and the square based on the length of both outstretched arms can in turn be traced back to the writings of the Roman architect Vitruvius, which were highly esteemed during the Renaissance.

Tony Smith's cube is widely proclaimed as the incunabulum of "Minimalism"; in many commentaries one repeatedly encounters a dialogue, like the chorus of a song: "Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer? — I was not making a monument. — Then why didn't you make it smaller, so that the observer could see over the top? — I was not making an object." (2) However amusing these laconic replies are, what else is revealed by this exchange, other than that the cube is a sculpture? What makes such a classification so remarkable, what does it tell us about the sculpture we are observing? There is yet another statement by Smith which constantly pops up like the hook line of a tune: "I didn't make a drawing: I just picked up the phone and ordered it." (3) Admittedly, the way sculptures were made in the early 60s was unusual. But does this mean the radical surrender of the artist's personal signature? Is individuality to be equated with the marks of a chisel? Declaring this new approach to be the stylistic principle of a period of art may at times be useful as a quick formula for identification, like the category "plein air painting." But what is being said by an art commentary which examines only the style and manner of manufacture, without considering what is



TONY SMITH. « Smug » (Simulacre). 1973. Bois (à réaliser en acier). 3,30 x 21 x 24 mètres. (Cour. galerie Paula Cooper, New York). Wood, model for steel sculpture

verticales et horizontales lui font percevoir les pôles extrêmes de son existence, il fait l'expérience d'un «soi-même» projeté à l'extérieur. Ainsi le cube reformulerait ici, de façon nouvelle et surprenante, la question immémoriale de savoir si l'homme perçoit le monde en «monade» ou s'il est susceptible de créer une distance à l'égard de son propre être. Quand Smith réalise son cube au début des années 60, on construit les premiers vaisseaux spatiaux qui permettront de quitter réellement la planète et d'observer celle-ci depuis la lune. Se distancier de son propre être, s'évader de son propre monde, contourner son propre univers à partir d'un ailleurs : le cube à l'échelle humaine semble offrir une formulation visuelle à ces aspirations existentielles. Celles-ci sont – selon les termes de Warburg – des expériences «viabiles» à prendre en compte dans l'analyse de l'art, et constituent l'un des «droits humains du regard» propre à l'art contemporain. En fait, l'art ne sera-t-il jamais autre chose que cette prise en considération d'éléments apparemment contraires ?

La dynamique des tétraèdres

Tony Smith a cinquante ans quand il réalise son cube ; il vient juste de commencer une carrière de sculpteur et l'on peut supposer que ses précédents travaux, la structure évoquant un portail de *We Lost* (1962) ou les deux cubes de deux mètres cinquante d'arête de *The Elevens Are up* (1963) appartiennent encore à son œuvre d'architecte. En fait, une autre œuvre plus complexe témoigne des années que Smith a passées chez Frank Lloyd Wright, l'architecte américain qui, en 1937, osa le premier concevoir un plan d'habitation à partir d'une grille hexagonale, d'une structure en nid d'abeille. Smith a travaillé dans l'atelier de Wright de 1938 à 1940. Sur ses conseils, il commence très tôt à construire au lieu de poursuivre une formation scolaire à l'Art Student League de New York et au Nouveau Bauhaus de Chicago. Vingt ans durant, il travaille comme architecte indépendant. Au début des années 50, il dessine, sur trame hexagonale, une église et plusieurs immeubles d'habitation, des projets faisant plus référence aux processus de croissance biologique qu'aux compositions géométriques. Sa petite sculpture en bronze, *Bees Do It* (1970-71), fait d'ailleurs explicitement référence à ces trames en nid d'abeille, de même que la très grande sculpture intitulée *Generation* (1965), laquelle se présente comme un assemblage de gigantesques formes hexagonales posées verticalement. Ses nombreux dessins de structures en nid d'abeille et de croissances cellulaires le conduisent, en 1967, à réaliser une œuvre qui atteint l'extrême limite des possibilités sculpturales : des

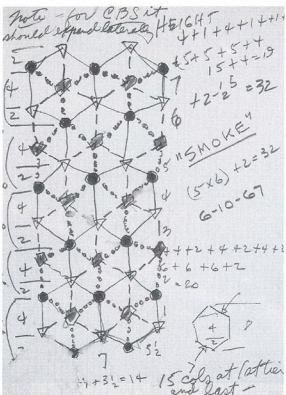
poutres d'acier entrecroisées de manière foisonnante composent une structure de tétraèdres ouverts qu'il nomme *Smoke* ; il retravaillera d'ailleurs ce thème pendant quatre ans – jusqu'à la fin de sa vie – dans ses dessins et sculptures, avant de réaliser une construction fermée de tétraèdres : *Trowback* (1976-79). Le thème du tétraèdre apparaît encore, plus discrètement, dans les torsions dynamiques des constructions réalisées à l'aide de poutres dont les extrémités sont coupées en triangles : *Amaryllys* (1965), *Cigarette* (1961) ou *Spitball* (1961).

Un ordre intégral

Très tôt, Tony Smith s'est intéressé à l'ouvrage de D'Arcy Thompson, *On Growth of Forms* (1917), dans lequel l'essayiste tente de relier les lois biologiques de la croissance des formes à des systèmes mathématiques. Smith y voyait une sorte de «cristallographie» vivante. Les recherches de Jay Hambidge sur les corrélations harmonieuses entre ordre et chaos traitées dans *Elements of Dynamic Symmetry* (1919-20), le séduisaient également – en particulier les recherches menées à partir de trois axes : les cultures égyptienne et grecque, les structures symétriques de l'homme et des plantes et les cinq solides géométriques réguliers que sont le cube, le tétraèdre, l'octaèdre, l'icosaèdre et le dodécaèdre (9). Smith consacre de fait sa vie à rechercher un ordre intégral de l'univers, qu'il pourrait appliquer à la vie en Amérique ; il avait d'ailleurs ouvert, au début des années 40, un fichier des «*Patterns of Organic Life in America*» et, comme en

essential, the experience of standing in front of an artwork itself?

Standing in front of the cube, the viewer can only properly assess it by first taking a step back from it. Given its human scale, we are initially immersed in a surface which obstructs our vision. Only once we start moving around it at a distance do corners and edges begin to define the dark mass. Only then do we grasp the dimensions and find ourselves confronted with our own scale, which here has been placed in our path, and realize we are facing an impenetrable block of silence. Only with our inner eye of visual experience are we actually able to construct the corners, edges and dimensions of the cube. If some people go and see it for this reason and talk about an "uncomfortable mysterious void," (4) is this not reducing the human eye to the perceptive capacity of a video camera? Have we ever possessed the faculty to view Michelangelo's slaves from all angles at the same time? If there is a mystery, then this is more likely to be located in the space created between the viewer and the cube, a tension which Warburg has described as the "space of reflection" [Denkraum der Besonnenheit], the "iconology of the interval" or the "oscillations between the positing of causes as images and as signs." (5) Taking just a simple steel container, Smith succeeds in making the viewer stop and, for just a moment, throws him back upon himself. He manages to create the mystery which Warburg described thus: "The creation and the enjoyment of art demand the viable fusion between two psychological attitudes which are normally mutually exclusive. A passionate surrender of the self leading to a complete identification with the present—and a cool and detached serenity which belongs to the categorizing contemplation of things. The destiny of the artist can really be found at an equal distance between the chaos of suffering excitement and the balancing evaluation of the aesthetic attitude." (6) What renders Tony Smith's cube so exciting is something other than the way it was made, something other than the fact that the sculpture incorporates human dimensions within an irreducible geometric form. While the observer is confronted with his own, human proportions, able to experience the extreme poles of his being in the cube's horizontal and vertical dimensions, he is simultaneously placed on the outside, able to experience the "exterior" of his own self. The ancient question of whether a human being perceives the world as a "monad," or as an entity capable of creating distance to his own being, is here articulated in a novel and surprising way. When Smith was making his sculpture in the early 60s, the human race was for the first time in its history actually on the verge of leaving earth in a space ship and viewing it from the moon. It is as though man could actually stand outside himself, as if he could pass beyond his own limits, his own world—this is the stuff of existential yearning, to which the man-sized cube appears to lend a visual formula. Is it not one of the "human rights of the eye," (7) in so-called "contemporary" art too—as if art were ever anything



TONY SMITH. «Smoke», 1967. Encre sur papier. 30 x 22,5 cm. Ink on paper.

témoignent ses écrits et croquis, il cherche constamment dans le monde naturel des exemples d'ordre, d'harmonie et de rythmes (10). Dans l'une de ses notes, Smith indique explicitement qu'il cherche «...les "patterns", formes, rythmes et ordres qui nous permettraient de vivre plus intelligiblement, avec une meilleure sécurité affective, davantage de poésie, d'espace et de liberté» ; il y affirme aussi que «nous avons

besoin de mythes», et qu'il y a ici-bas des «pulsions et rythmes profonds qui cependant ne sont pas clairs», que «nous n'avons pas de grande culture», que «faute d'élément unificateur, de mythe et de bible, notre énergie se gaspille». Tony Smith cherche donc à «clarifier les "patterns" de vie organique en Amérique», pensant que ce «pattern» existe et qu'il suffit de le découvrir (11).

else—, that existential and (to use Warburg's term once more) "viable" experience be incorporated into the analysis of art?

The Dynamic of Tetrahedrons

Tony Smith was 50 years old when he had the cube built, and had just begun his career as a sculptor. One might assume that the cube in particular, or the gate-like piece *We Lost*



CARL ANDRE. 1^{er} plan : «Tenth Copper Corner». 1975. 0,5 x 50 x 50 cm chaque élément. 0,5 x 500 x 500 cm l'ensemble. (Coll. Y. Lambert). Au fond : «Uncarved Blocks Vancouver», centre : «2 x 50 Altsadt Rectangle Düsseldorf». 1967. Acier. 0,5 x 50 x 50 cm chaque élément. 0,5 x 100 x 2500 cm l'ensemble. (Coll. Staatsgalerie, Stuttgart). (Court. Kunstmuseum Corner". Center: "2 x 50 Altsadt Rectangle Düsseldorf." Background: "Uncarved Blocks Vancouver."

On pourrait penser ici au Léviathan, monstre imaginé par Thomas Hobbes au 17^e siècle pour faire régner l'ordre, et qui acquiert depuis peu une nouvelle actualité dans de surprenantes analyses du cyberspace comme guerre civile (12). Mais si le Léviathan de Hobbes assujettit l'individu par une violence d'Etat fondée sur le sacrifice de quantité de vies humaines, le cube solitaire de 183 x 183 x 183 cm montre, à

l'inverse, que Tony Smith considère la liberté humaine comme point de départ. A l'écart des commentaires sans fin que provoque tout nouveau principe stylistique, Tony Smith concentre son travail sur la question universelle de l'existence humaine. Tout en établissant un corpus de règles biogéométriques, il crée de nouvelles formes esthétiques qui sont autant de résultantes de ses recherches. Sa principale motivation découlerait plutôt d'aspirations séculaires à découvrir une équation universelle. Le véritable but de son travail n'a visiblement jamais été d'inventer un principe d'innovation esthétique dans le domaine de l'art, mais, par le biais de sa recherche d'éléments unificateurs, de déterminer un nouvel ordre susceptible de reformuler, dériver la vie elle-même. ■

Traduit par Frank Straschitz

Extrait d'un texte paru dans le *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, n° 35, Munich, 1996.

(1) Tony Smith in L.R. Lippard, «The New York : More Points on the Lattice, An Interview with Tony Smith», *Recent Sculpture*, New York, 1967. Voir Georges Did-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Ed. de Minuit.

(2) T. Smith répondant à un étudiant, cité dans Robert Morris, «Notes sur la sculpture», 2^e partie, *Artforum*, octobre 1966, in Gregory Battcock, *Minimal Art*, Berkeley, 1968.

(3) T. Smith cité dans Friedrich Meschede, *Tony Smith - Präsenz der Form*, catalogue Münster, 1988.

(4) Robert Hobbs, *A Meditation on Smith's Sculpture*, catalogue, New York, 1983.

(5) Aby Warburg, *Journal*, VII, 1929 in E. H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, Oxford, 1970.

(6) Aby Warburg, *Carnets de notes*, Handelskammer, 1928.

(7) Werner Hofmann, Georg Symken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges*, Frankfurt, 1980.

(8) cf. Sam Hunter, «The Sculpture of Tony Smith», in catalogue, New York, 1972.

(9) cf. *ibid.*

(10) cf. Joan Pachner, *Tony Smith, Architecture into Sculpture*, catalogue Münster, 1988.

(11) Archives Tony Smith, *The Pattern of Organic Life in America*. Vers 1943, cité dans *ibid.*

(12) Horst Bredekamp, «Leviathan und Internet», *Die Zeit*, Hambourg, 3 janvier 1997.

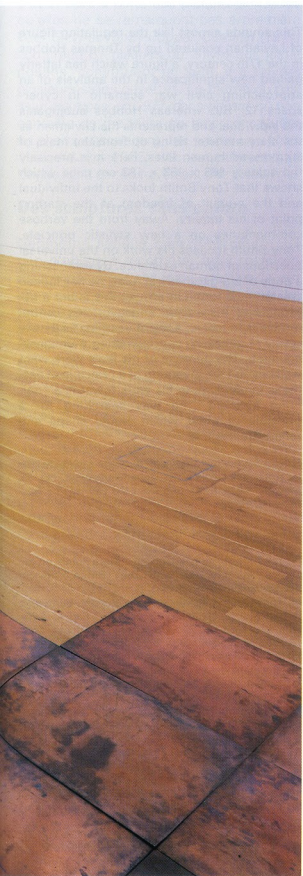
CARL ANDRE, un matériau : l'espace

■ Lorsqu'en 1958, Hollis Frampton décida de rechercher, à New York, son ancien camarade d'école, Carl Andre, il le trouva dans une petite chambre d'un hôtel miteux. Il s'occupait en écrivant des poèmes. Il regroupait des mots en blocs de même taille ou disposait en ordre croissant ou décroissant suivant leur nombre de lettres de sorte que le texte étant composé en drapéau, la longueur de chaque vers augmente ou diminue d'une lettre. Les mots étaient tapés à la machine ou composés de grandes lettres écrites à la main sur une grille de carrés. «*Je n'ai aucun talent pour la prose, la musique ou la peinture. J'ai consacré ma vie d'adulte à combiner des masses en*

(1962) or both of the two-and-a-half-meter high slabs *The Elevens Are Up* (1963) are derived from his initial career as an architect. In fact, another work complex points to his years with Frank Lloyd Wright, who in 1937 hazarded the first attempt to base the design of a house on a honeycomb structure. Smith worked with Wright from 1938 to 1940, and on his advice immediately began to build, instead of spending more time with school training—he had, after all, already studied at the Art Students League in New York and at the New Bauhaus in Chicago. He worked for 20 years as a freelance architect. In the early 50s Smith designed a church and several housing blocks based on a hexagonal pattern, a piece of architecture more reminiscent of biological growth processes than of a geometric composition. Smith made explicit reference to the honeycomb in his small bronze sculpture entitled *Bees Do It* (1970/71). And the house-high sculpture *Generation* (1965) is an assembly of enormous hexagonal shapes which place a dissected honeycomb on its upright edges. Smith's numerous drawings of honeycomb structures and cell growth led to the creation of a sculpture in 1967 which stretched the absolute limits of sculptural possibility. Within an assembly of branching and spreading linear steel beam constructions he built a house-high framework of open tetrahedrons, and called it *Smoke*. This theme continued to be the subject of his drawings and sculptures for the rest of his life, even into the final four years of his artistic activity, when from 1976 to 1979 he returned to working on a closed construction of tetrahedrons in the sculpture *Throwback*. On closer inspection, even the dynamically twisted beam constructions such as *Amaryllis* (1965), *Cigarette* (1961) or *Spitball* (1961), with their triangular-shaped ends, repeatedly refer back to the basic element of the tetrahedron.

An Integral Order

At an early stage in his career, Tony Smith had come across the essay "On Growth and Form" (1917) by D'Arcy Thompson, which attempts to relate the biological laws of growth in molecular complexes to mathematical systems. Smith saw this as a kind of living "crystallography." (8) Another study which is relevant to his own investigation into the harmonious correlation between order and chaos was Jay Hambidge's treatise on *Elements of Dynamic Symmetry* (1919/20). In this essay he may well have been attracted by Hambidge's claim that the basic guidelines for this research should be sought in three sources, in Greek and Egyptian culture, in the symmetrical construction of human beings and plants, and in the five regular geometric solids: the tetrahedron, the cube, the octahedron, the icosahedron and the dodecahedron.(9) Throughout his life Smith was devoted to the pursuit of an integral order within the universe, an order which he could apply to life in America. In the early 40s he started keeping a file which he called "The Pattern of Organic Life in America." Sketches and texts testify to his relentless search for examples of order, harmony and rhythm



1975. Cèdre rouge. 300 x 300 x 900 cm chacun. Au Wolfsburg ; Ph. H. Mundt). Foreground: "Tenth Copper

sculpture et des mots en vers (1)», expliquera plus tard Carl Andre, dont les sculptures et poèmes constituent une œuvre globale comme en témoignent ces vers sans titre composés en 1967 :
«in, is, my, of, act, the, into,
made, same, this, work, parts,
piled, piles, broken, pieces,
stacks, clastic, stacked,
identical, interchangeable (2).»

Pendant l'hiver de 1959, Frampton occupe un immense appartement presque vide et invite Carl Andre, alors âgé de vingt-quatre ans, à s'y installer. Andre y réalise ses premiers travaux : neuf pyramides de taille humaine constituées de bûche de même longueur et refendues, disposées de façon à former des constructions stables à quatre côtés. L'année suivante, un marchand d'art spécialisé dans le pop art reprend l'appartement, pyramides comprises ; Carl Andre n'a en effet trouvé aucun endroit où les entreposer. Le nouvel occupant démonte les pyramides une par une et se chauffe avec les bûches. En 1970, Andre reconstruit la pyramide qui, actuellement exposée au musée d'Art de Dallas, est généralement considérée comme le premier exemple de travail minimaliste – l'argument s'étayant sur le fait que l'œuvre constitue un élément de série. Le même argument permet également de considérer la *Colonne sans fin* de Brancusi comme premier exemple de minimalisme. Certes, la *Colonne sans fin* avait fait une forte impression sur Carl Andre ; le fait est constamment cité, bien qu'il n'ait jamais montré d'intérêt pour la série. Il convient d'ailleurs de préciser que la première *Colonne sans fin* (1918) mesurant deux mètres n'était pas composée d'éléments sériels, mais était taillée dans un seul bloc de chêne. Andre souligne cependant un autre aspect de cette œuvre : «*Je les ai vues regroupées (les Colonnes sans fin), avec leurs piédestals plantés au sol... pour moi, Brancusi représente le grand lien avec la terre et la Colonne sans fin est l'apogée de cette expérience. Elles se dressent vers le haut et pénètrent dans le sol avec une sorte d'infinie verticalité. Cette sculpture de Brancusi se poursuit au-delà de ses limites verticale et terrestre. Elle s'enfonce dans le sol (3)*». Bien qu'il ne le nomme pas, Andre semble fasciné par un détail particulier. Aucun de ceux qui généralement traitent de sérialité n'y font référence : Brancusi a coupé au milieu d'un rhombe la ligne en zigzag de ses *Colonnes sans fin*, ce qui donne l'impression que la colonne se poursuit au-delà de ses limites réelles, et permettrait de penser que la taille de cette colonne n'a pratiquement aucun rapport avec l'infini qu'elle exprime – produisant un effet comparable aux potentialités visuelles des images recadrées. Lorsque Carl

Andre construit ses pyramides en entassant des bûches de même taille, l'intérêt ne réside pas dans la simple accumulation d'éléments identiques ; il est d'un autre ordre. Andre ne coupe plus des bûches comme il le faisait encore en 1958 pour *Ladder*, ou pour des travaux de moindre importance aujourd'hui perdus, mais utilise ces morceaux de bois pour tracer des zigzags dans l'espace : «*J'ai longtemps taillé dans le matériau puis je me suis rendu compte que ce que je découpais était la coupure elle-même et maintenant, au lieu de découper le matériau, je l'utilise pour découper l'espace (4)*». S'il existe un rapport entre Andre et Brancusi, il conviendrait plutôt de le chercher dans leur commune perception de l'espace comme matériau.

Tendresse romantique pour le bois

Cinq ans plus tard, il semble qu'Andre ait couché ses pyramides, qu'il les ait mises à l'horizontal : le *Redan* qu'il construit en 1964 – un grand zigzag posé au sol – est composé de neuf éléments de trois planches chacun. L'ensemble fait probablement référence à des symboles dramatiques, aux fissures déchiquetées des sols très secs, aux éclairs de mauvais augure des ciels d'orage, voire à cette description littéraire d'Ahasvérus : «*Trois sillons profonds, courts et presque verticaux, creusant son front au-dessus du nez et dessinant la lettre Shi, la première lettre du nom divin de Shaddai (5)*». Dans un autre travail, *Element Series*, exécuté dans les années 60, Andre a empli d'énormes pièces de bois brut, non travaillé, en une construction archaïque qui revêt la forme d'un autel. L'écriture, le langage formel, sobre, est consacré à un seul matériau – le bois – qu'il emploiera dans toutes ses œuvres et pour lequel il témoigne d'une tendresse romantique : «*Le bois est "mère" de matière... Le bois est "épouse" de vie dans la mort, de mort dans la vie. Il est frère et ombre et paix de la forêt. Il est étincelle et chaleur, braise et rêve du foyer... Oh mère de la matière, fais que nous partagions ta paix (6)*». Mieux connues que ces hymnes sont les notes prises par Andre quand, entre 1960 et 1964, il gagnait sa vie comme cheminot puis conducteur de trains aux Pennsylvania Railroads : «*Les chemins de fer m'ont complètement éloigné des prétentions à l'art ; j'étais renvoyé aux horizontales d'acier et de rouille, aux grands tas de charbon, de matériaux et de madriers, de toutes peaux et colles, et aux poids des transports de rails et des wagons eux-mêmes, à l'accouplement des machines et des traverses (7)*». En 1966, après plusieurs expositions peu importantes dans diverses petites galeries, Andre présente *Lever* au Jewish Museum de New York : 137 briques qui,

within nature's cosmos.(10) In one comment he explains what it is he is looking for: "patterns, forms, rhythms, orders by which we might live more intelligibly, with greater emotional security, greater poetry, greater breadth and freedom... we need a myth [...]. There are deep rhythms and drives here but they are not clear. We have no great culture. Our energy is dissipated in our lack of any unifying element, any myth, any bible [...]. I am trying to clarify the pattern of organic life in America. I think that there is such a pattern here and it only needs uncovering.(11)

This sounds almost like the regulating figure of Leviathan conjured up by Thomas Hobbes in the 17th century, a figure which has latterly gained new significance in the analysis of an approaching civil war scenario in cyberspace.(12) But whereas Hobbes subjugates the individual and represents the Leviathan as the state monster rising up from the mass of suppressed human lives, here it is precisely the solitary 183 x 183 x 183 cm cube which shows that Tony Smith looks to the individual and the pursuit of freedom as the starting point of his inquiry. Away from the verbose commentaries on a new stylistic principle, Tony Smith focuses his work on the universal questions of human existence. By establishing a body of bio-geometrical rules, he has indeed created new forms in art, yet this is but a by-product of his artistic endeavor. His central motive is in fact an ancient yearning for the discovery of something approximating a universal equation. The purpose of his life's work went well beyond the invention of a principle of aesthetic innovation. In his work towards a "unifying element," he was searching for a principle of order which would shape and renew life itself. ■

Extract from a text originally published in the Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, No. 35, Munich, 1986, translated from the German by Matthew Partridge

- (1) Tony Smith, in: L.R. Lippard, "More Points on the Lattice. An Interview with Tony Smith," *Recent Sculpture*, (New York, 1967), 9.
- (2) Tony Smith interviewed by a student, quoted in: Robert Morris, "Notes on Sculpture," Part II, *Artforum*, Oct. 1966, pp. 20-23, in: Gregory Battcock, *Minimal Art*, (Berkeley, 1968), 222 ff.
- (3) Smith quoted in: Friedrich Meschede, "Tony Smith – Präsenz der Form," cat. (Münster, 1988), 20.
- (4) Robert Hobbs, "A Meditation on Smith's Sculpture," cat. (New York, 1983), 10.
- (5) Aby Warburg, *Journal*, VII, 1929, p. 267, in: E. H. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, (Oxford, 1970), 253.
- (6) Aby Warburg, *Handelskammer*, 1928, p. 44, quoted in *ibid.*
- (7) Werner Hofmann, Georg Symamke, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges*, Frankfurt, 1980.
- (8) Cf. Sam Hunter, "The Sculpture of Tony Smith," in: catalogue, (New York, 1972), 5.
- (9) Cf. *ibid.*
- (10) Cf. Joan Pachner, "Tony Smith, Architecture into Sculpture," cat. (Münster, 1988), 48.
- (11) Tony Smith, archives, "The Pattern of Organic Life in America," circa 1943, quoted in *ibid.*
- (12) Horst Bredekamp, "Leviathan und Internet," *Die Zeit*, Hamburg, 3 January 1997.

placées verticalement, bord à bord, forment une ligne traversant une salle vide. *Timber in Row*, réalisé en 1966, est un assemblage de trente-sept madriers ; les *37 Pieces of Work*, qu'Andre exposait en 1969 au Guggenheim Museum, occupaient une surface carrée de onze mètres de côté dans laquelle étaient disposées 1296 plaques d'aluminium, de cuivre, d'acier, de magnésium, de plomb et de zinc. Dans *54-Part Steel Cut* (1972), il installe, en travers d'une pièce, cinquante-quatre plaques d'acier bord à bord, des plaques si minces qu'elles ne se remarquent pas à première vue. *Sixty-seventh Copper Cardinal* (1974) comprend 67 plaques de cuivre qui, juxtaposées, constituent un sentier à travers plusieurs salles ouvertes. Le thème du passage est repris, en 1977, dans *Secant*, où une centaine de madriers en bois constituent un chemin escaladant une prairie en pente. *Voie d'Acier* (1985) trace également une longue ligne étroite traversant une pièce vide.

Des sculptures sans ombre

Géométrie sérielle ? Le spectateur, que rien n'oblige à recompter ou à mesurer, mais simplement observer, est libre de voir dans ces travaux autre chose qu'une démonstration mathématique. Il peut, par exemple, appréhender l'événement sans cesse renouvelé de ces sculptures qui ne projettent aucune ombre, comme si ces cheminements construits mesuraient l'espace ou constituaient les fondations d'espaces imaginaires. Traces d'une exploration «sur le terrain», ces sculptures semblent poser la même question : quelle est la véritable nature de l'espace ? L'espace existe-t-il et comment le saisir ? Comme si elles offraient quelques certitudes au sein d'un vide incompréhensible, ces œuvres nous font prendre conscience que l'espace, comme le temps, ne sont pas des entités compréhensibles et ne peuvent être expérimentées qu'en termes de références et de limites. Andre avance que «*la fonction de la sculpture est de s'emparer de l'espace, de le tenir*», précisant qu'il a développé «*une sorte de sculpture comprenant un ensemble défini de tons – on peut l'assimiler à celui d'un piano – sur lequel ou avec lequel j'ai composé une partition. Comme je n'attache pas les éléments entre eux, d'autres sont libres de composer leurs propres partitions sur ce piano de mon invention* (8)». La perception y est en effet progressive, comme lorsqu'on écoute un morceau de musique. L'œil suit les constructions de plans horizontaux. Et lorsque l'observateur parcourt ces «routes» ou ces «zones», la résonance des pas sur le cuivre diffère de celle du plomb, de l'aluminium ou de celle de l'acier, comme si les plaques de métal étaient en effet un clavier capable

de produire une musique aléatoire. Andre écrit dans *Leverwords*, poème composé uniquement de mots de quatre lettres : «*room
time room
inch hill time room
rack inch hill time room
mass rack inch hill time room (10).*»

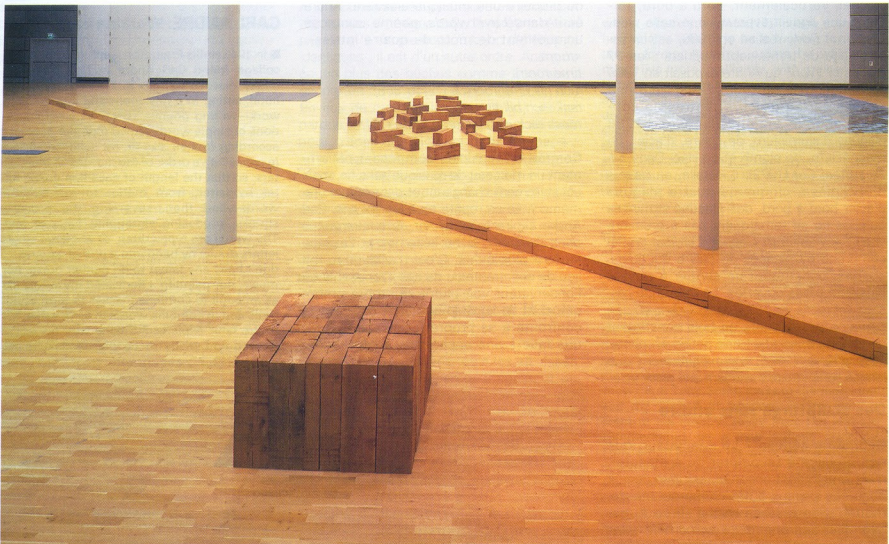
Comme un musicien composant patiemment un morceau de musique sans fin, mais constamment changeant et dans lequel une même note se répète tous les dix ans, Carl Andre aspire à ce «*point de convergence dans l'infinité*», là où le temps et l'espace ne font plus qu'un. C'est d'ailleurs au milieu de ces «routes», de ces «zones», là où l'observateur voit plutôt sa propre ombre que celle de la sculpture, là où il se trouve confronté à sa propre localisation plutôt que face à une apparence, qu'on aborde

CARL ANDRE: Working with Space

■ In 1948 Hollis Frampton went looking for his college friend Carl Andre in New York. He finally discovered him in a small, run-down hotel, sitting in a tiny room and immersed in work—writing poems. These were configurations of single words joined together in blocks according to their size or, for instance, placed in consecutive order of the number of their letters, so that the length of each line grows letter by letter, from mono- to multisyllabic words—and then, reversing the process, shrinks, producing zigzagging flags of text. The words are typewritten, or are large single letters drawn by hand into a grid of squares. "I don't have any talent to do neither prose, nor music, nor painting. I dedicated my whole life as an adult to combine masses to form sculptures and to combine words to form verse." (1) Andre later explained. This is why his sculptures ought really to be placed next to his



CARL ANDRE. «First Six Primes». 1991. Acier. 1 x 550 x 550 cm l'ensemble. (Coll. K. Fischer, Düsseldorf ; Court. Kunstmuseum Wolfsburg. Steel)



CARL ANDRE. Au centre /Center. «Timber Line». 1968. 20 x 20 x 3500 cm l'ensemble. Museum für Moderne Kunst, Francfort. Au fond /background: «25 Cedar Solid». 1992. Cèdre rouge (red cedar). 30 x 30 x 90 cm chaque élément. 90 x 150 x 150 cm l'ensemble. (Coll. K. Fischer, Düsseldorf). Center. "Timber Line." 1968. Overall dimensions: 20 x 20 x 3500 cm. Background: "25 Cedar Solid," 1992. Red cedar. 30 x 30 x 90 per element. 90 x 150 x 150 cm overall

l'expérience de ce que Max Raphael nomme «l'espace contextuel» (*Raum der Mitwelt*). Au-delà de l'identification de l'habituel «espace environnemental» (*Umweltraum*) – espaces intérieur ou extérieur, chambre ou paysage (ou paysage urbain) –, Raphael étudie en effet, dans ce court essai, apparemment plus intéressant que la méditation poétique d'Heidegger sur les «phénomènes originels» (11), un «espace relationnel, un espace social» marqué, de façons diverses, par les différentes classes sociales à un moment donné. Raphael étudie l'histoire de l'art et découvre ainsi chez Bosch «l'espace du vide infini», chez le Greco celui de «l'action physique et spirituelle», sur les vitres des fenêtres des catacombes «l'espace de l'être absolu», en Inde celui de «plénitude et de contemplation», chez Tintoret «l'espace de transition entre vie et au-delà». L'espace «contextuel» que l'observateur appréhende dans les travaux de Carl Andre est peut-être un espace d'extrême liberté, de la présence absolue de l'esprit, grâce auquel il peut faire l'expérience de l'ici et maintenant, où un rapide regard jeté à sa montre révèle aussi peu la nature du temps qu'un mètre de charpentier celle de l'espace. Tandis qu'Andre ne cesse de mesurer ses

«routes» et «zones», il marque ses sculptures d'un même mot : «désir». Et c'est probablement le seul moyen de voir cet acte de répétition modulée. Tout acte de désir génère en effet un autre désir.

Traduit de l'allemand par Frank Straschitz

Extrait d'un texte paru dans *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartkunst*, n° 32, Munich, 1995.

- (1) Carl Andre interviewé par Rhonda Cooper, 1984, in catalogue, Madrid, Palacio de Cristal, 1988.
- (2) Carl Andre, sans titre, 1967, cité dans *ibid*.
- (3) C. Andre interviewé par P. Tuchman, *Artforum*, juin 70.
- (4) Carl Andre cité dans David Bourdon, «The Razed Sites of Carl Andre», *Artforum*, octobre 1966, dans Gregory Battcock, *Minimal Art*, Berkeley, 1968.
- (5) Lion Feuchtwanger, Jud Süß, Berlin, 1991.
- (6) Carl Andre, cité dans Wood, catalogue Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1978.
- (7) Carl Andre, extrait d'une interview inédite, citée dans catalogue Whitechapel Art Gallery, 1978. (Chapitre «Experience and Temperament».)
- (8) Carl Andre, cité dans Barbara Rose, «ABC Art», *Art in America*, vol. 53, n° 5, octobre 1965.
- (9) cf. Carl Andre interviewé par Phyllis Tuchman.
- (10) Extrait de Carl Andre, «Levensorden», dans catalogue Whitechapel Art Gallery, Londres, chapitre «Words».
- (11) Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Zurich, 1969.
- (12) Max Raphael, *Raumgestaltungen*, Francfort, 1989.

Une exposition de Carl Andre, intitulée *Sculpture as Place*, se tiendra de juin à septembre au musée Cantini, à Marseille.

Doris von Drathen est critique et historienne d'art. Elle vit à Paris.

concrete word constructions:

in,is,my,of,act,the,into
made,same,this,work,parts
piled,piles,broken,pieces
stacks,clastic,stacked,
identical,interchangeable.(2)

In the winter of 1959 Frampton rented an enormous and virtually empty apartment and invited the 24-year-old Andre to join him. Here Andre constructed his first works, nine named pyramids made of pre-cut, standard lengths of wood which were slotted into each other to create a stable, four-sided construction. One year later, a dealer in Pop Art took over the apartment, together with the pyramids which Andre was unable to store elsewhere. One by one, the new tenant removed the wooden blocks, burning them to heat the apartment through the winter. In 1970 Andre reconstructed one of the pyramids, which is now in the Dallas Art Museum. It is generally declared to be the first example of Minimalist work—the argument being that it was composed of serial elements. This same argument is also used to claim Brancusi's *Endless Column* as the showpiece precursor of Minimalism. Andre was indeed greatly impressed by Brancusi's *Endless Column*, a fact that is repeatedly cited, but he himself never mentions any interest in seriality. It is worth adding

that Brancusi's first two-meter high *Endless Column* in 1918 was not assembled using serial elements, but hewn from a single piece of oak. Andre emphasizes a different aspect: "Then I saw them all combined with their earth-driving entering pedestals [...] So Brancusi, to me, is the great link into the earth and the *Endless Column* is, of course, the absolute culmination of experience. They reach up and they drive down into the earth with a kind of verticity which is not terminal. Brancusi's sculpture continued beyond its vertical limit and beyond its earthbound limit. It drove into the earth."⁽³⁾ Without actually naming it, Andre appears to be fascinated by one particular detail, to which none of those who discuss seriality make any reference. At both the top and the bottom, Brancusi has terminated the diamond-shaped zigzag flow of his *Endless Column* with a cut right through the middle of one of the rhomboid figures. As in a bleed-off picture, one has the impression that the column would just continue onwards. This is why the "endlessness" of this sculpture has nothing to do with its actual height. When Andre was building his pyramids with layers of wooden slats, he was perhaps interested in something other than the accumulation of identical elements. Here he ceased cutting into wood, as he had still been, for instance, in *Ladder* (1958) and in many other smaller works, now lost. Instead, he used the blocks of wood to draw a jagged line through space. "Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space."⁽⁴⁾ Thus, should one wish to draw a parallel with Brancusi, it would be more relevant to consider this experience of space as material.

Mother of Matter

Five years later it appears that Andre has tipped his pyramids into a horizontal position. A long zigzag line has been assembled across the floor from sections of wooden planks, three planks high and nine angular wooden sections long: *Redan* (1964). The line seems to evoke dramatic symbols, jagged cracks in the ground, prophetic thunderbolts in the sky or maybe even that sign one encounters in literary descriptions of Ahasuerus: "Three furrows, sharp, deep, short, almost vertically above his nose, cut across his brow, and they wrote the sacred letter, the Shin, the beginning of God's name, Shaddai."⁽⁵⁾ In the *Element Series* from the 60s, massive raw timbers have been piled on top of each other into an archaic, altar-like construction. It manifests a sparse formal language dedicated to wood as a raw material. This is seen throughout Andre oeuvre. In one of his poems he strikes a surprisingly romantic and emphatic note: "Wood is the mother of matter (...) Wood is the bride of life in death, of death in life. She is the cool and shade and peace of the forest. She is the spark and heat, ember and dream of the hearth. (...) O mother of matter, may we share your peace."⁽⁶⁾ Better known than such hymns are his writings about his time as a brakeman and train driver on the Pennsylvania Railroads, between 1960

and 1964. "The Railroad completely tore me away from the pretensions of art, even my own, and I was back on the horizontal lines of steel and rust and great masses of coal and material, timber, with all kinds of hides and glue and all burdens of rail transportation and the burdens and weights of the cars themselves, the coupling machinery and the ties."⁽⁷⁾ In 1966, following various relatively minor gallery exhibitions, he presented his work *Lever* in the Jewish Museum in New York. It consisted of 137 bricks standing upright and lengthwise, side by side, forming a line right across an empty room. *Timber Room* (1968) is an assembly of 35 wooden planks. *37 Pieces of Work* (1969) occupies an area in the Guggenheim Museum measuring 11 by 11 meters and uses 1,296 sheets of aluminum, copper, steel, magnesium, lead and zinc. Starting from a wall, *54-Part Steel Cut* (1972) traverses a room using 54 steel sheets laid out edge to edge. The sheets are so flat that they are hardly noticeable when one first enters the room. *Sixty-seventh Copper Cardinal* (1974), consisting of 67 copper sheets arranged edge to edge, drives a path through several open-plan room units. *Secant* (1977) is a configuration of 100 wooden beams closely placed together which forge a line up a rising meadow. And the 83 steel sheets of *Voie d'Acier* (1985) trace a long, narrow line across an empty room.

Shadowless Sculptures

Serial geometry? The viewer is under no obligation to check the sums or verify the measurements; he is allowed merely to look, is free to observe more than just an arithmetic demonstration. He has the opportunity to experience the permanently recurring phenomenon of these shadowless sculptures, as though these constructed gangways were chartering space, as though the laid-out surfaces were opening up imaginary space above themselves. Like the traces of field research, these sculptures always seem to be posing the same question: what is the nature of a space, is there such a thing as space and how can it be grasped? These works make us realize that space, like time, is not a comprehensible entity and that, again like time, it can only be experienced in terms of reference and limitation. Andre states, "The function of sculpture is to seize and hold space. I have evolved a kind of sculpture in which there is a fixed set of tones—one might even say an instrument or a piano, on which or with which I have composed a partita. Since I don't fix the pieces together, others are free to compose their own partitas on a piano of my invention."⁽⁸⁾ Perception does indeed gradually feel its way forward, as in music. The eye wanders across the built horizontal planes, and when the viewer actually walks down these "roads" or "zones," the sound emitted by footsteps on copper is different than on lead, aluminum or steel, as if the metal sheets were the piano keys of an arbitrary music. *Leverwords* is a poem made up of words of identical length:

room
time room

hill time room
inch hill time room
rack inch hill time room
mass rack inch hill time room(10)
As if caught in an obsession, or like someone who possesses the patience to compose an endless piece of permanently modulating music, in which one note is repeated once every ten years, Andre pursues this "point of convergence in infinity," the moment when space and time become one. It is in the middle of the "roads" and "zones," where the viewer sees his own shadow rather than the one cast by the sculptures, and is confronted with his own location as an interlocutor, that one approaches an experience which Max Raphael called "contextual space" [Raum der Mitwelt]. Besides identifying the normal "surrounding space" [Raum der Umwelt], inside and outside spaces, interior room and landscape (urban landscape), Raphael's short study written in exile in New York in the 1940s—which is perhaps more interesting than Heidegger's poetic meditation on "original phenomena"⁽¹¹⁾—also examines relational space, a "social space," which is generically determined in a variety of ways depending on the different social classes at any particular time. Surveying the entire history of art, Raphael discovers in Bosch the "space of the infinite void," in El Greco the "space of physical and spiritual action," in the glass windows of the cathedrals the "space of absolute being," in India the "space of plentitude and contemplation."⁽¹²⁾ The "contextual space" which the viewer experiences in Andre's work might be a space of extreme freedom, of the total presence of mind. Here the viewer might for just a moment experience the absolute zero of the here and now, might notice that a quick look at one's watch reveals as little about the nature of time as a yardstick can tell you about space. While Andre repeatedly measures his "roads" and "zones," he heads his sculptures with the motto of "desire"—for this is probably the only way of seeing this act of modulating repetition: as an act of desire which, once satisfied, generates further desire. ■

(From the *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, No. 32, 1995). Translation: M. Partridge

- (1) Carl Andre interviewed by Rhonda Cooper, 1984, in: cat., Madrid, Palacio de Cristal, 1988, 19.
- (2) Carl Andre, untitled, 1967, quoted in: *ibid.*
- (3) & (9) Carl Andre interviewed by Phyllis Tuchman, *Artforum*, June 1970, 61: 57 and 60.
- (4) Carl Andre, quoted in: David Bourdon, "The Razed Sites of Carl Andre," *Artforum*, October 1966, 15.
- (5) Lion Feuchtwanger, *Jud Süß*, (Berlin, 1991), 41.
- (6) Carl Andre, quoted in: Wood, cat. Stedelijk van Abbemuseum, (Eindhoven, 1978).
- (7) Unpublished interview, quoted in: cat. Whitechapel Art Gallery, 1978, "Experience and Temperament."
- (8) Carl Andre, quoted in: Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America*, vol. 53, No. 5, October 1965, 67.
- (10) Carl Andre, *Leverwords*, in: catalogue Whitechapel op. cit., chapter "Words."
- (11) Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, (Zürich, 1969), 7.
- (12) Max Raphael, *Raumgestaltungen*, (Frankfurt, 1989), 63.

Doris von Drathen is a critic and art historian. She is based in Paris.