

# art press

SEPTEMBRE 2012 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**SOL LEWITT À METZ ET À LOUVAIN**

**CLARISSE HAHN** INTERVIEW PAR C. MILLET

**MIRCEA CANTOR** SHADI GHADIRIAN

**ALIGHIERO BOETTI** STRATÉGIE DU COLLECTIF

DOCUMENTA 13 **MANIFESTA**

**BIENNALE DE LA DANSE À LYON**

**CÉCILE GUILBERT** **JAMES JOYCE** **McLUHAN**



392

M 08242 - 392 - F - 6,80 €

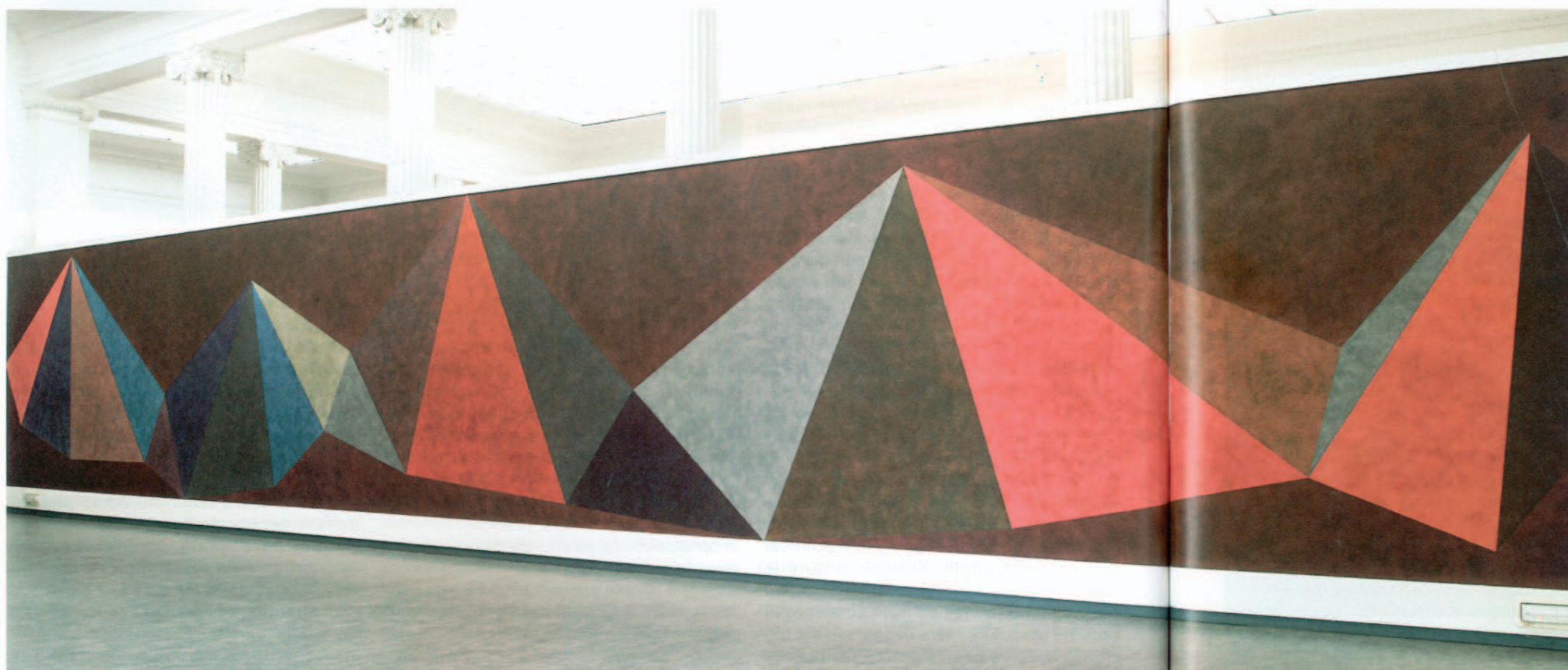


CAN 11,25 \$CA - USA 11,50 \$US  
DOM 7,80 € - PORT CONT 8 €  
BEL ESP, ITA 7,80 € - GR 6,80 €  
CH 13,30 FS - MAROC 77 MAD

# SOL LEWITT

## entre ordre et désordre

Erik Verhagen



Deux expositions de Sol LeWitt, la première au Centre Pompidou-Metz, où est présenté (jusqu'au 29 juillet 2013) l'ensemble de wall drawings le plus important jamais montré en Europe, la seconde au M-Museum de Louvain, jusqu'au 14 octobre 2012, mettent à l'honneur l'un des artistes majeurs de sa génération. Une troisième exposition, également à Metz en 2013, s'articulera quant à elle autour de la collection particulière de l'artiste.

■ Au Centre Pompidou-Metz, une trentaine de dessins en noir et blanc ont été déployés sur les cimaises remarquablement bien agencées de la galerie 2, tandis qu'une vingtaine en couleur leur font écho à Louvain. Sélectionnés parmi les 1 200 wall drawings conçus entre 1968 et 2007, les deux ensembles, aussi impressionnants qu'éblouissants, constituent l'opportunité rêvée et sans doute exceptionnelle, du moins en Europe, de remettre en perspective cette figure incontournable et complexe des histoires de l'art minimal et conceptuel, et de souligner la place singulière, pour ne pas dire contradictoire, qu'il a occupée au sein de celles-ci. On considère souvent les premiers wall drawings de Sol LeWitt comme étant synonymes d'un passage de l'art minimal à l'art conceptuel. On a surtout tendance à oublier que le premier (1) d'entre eux a été conçu dans un contexte historique précis, à savoir une manifestation organisée en 1968 par Paula Cooper, à New York, au profit d'une

« Wall Drawing #449 », 1985.

(Coll. Communauté française de Belgique, dépôt au musée d'art moderne et d'art contemporain, Liège © SABAM ; Ph. M. Verpoorten).

organisation d'étudiants (Student Mobilization Committee) militant contre la guerre du Vietnam. Y participèrent, entre autres, Carl Andre, Jo Baer, Bill Bollinger, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Mangold et Robert Ryman, chacun des artistes ayant sélectionné une œuvre majeure, susceptible de lever des fonds conséquents. LeWitt avait cependant, contrairement à ses confrères, proposé son dessin à la vente, non pas pour un montant fixé au préalable, mais au prix du temps – à raison de quatre dollars par heure – que nécessiterait sa (re)réalisation. Il se faisait dès lors le porte-parole d'un art à l'ère du capitalisme tardif se traduisant non plus par la fabrication d'objets et la vente de marchandises, mais par la mise en place de services que l'artiste se proposait dans un premier temps d'honorer personnellement, avant de déléguer la production des dessins à des assistants. Il suffit d'avoir été témoin des chantiers de Metz et de Louvain pour constater la pleine réussite de l'entreprise lewitt-

tienne, l'artiste ayant en effet réussi, au fur et à mesure de l'échafaudage de son corpus de wall drawings, à mettre en place un modèle économique qui repose sur un partage des gains et la sollicitation de ressources locales, en l'occurrence des étudiants d'écoles d'art des deux régions.

### LA MATÉRIALISATION DU DESSIN

Ne pas tenir compte de ces exigences politique et économique reviendrait à résumer à tort la délégalation des réalisations des dessins à des facteurs – statut d'auteur, dématérialisation – propres à une doxa conceptuelle dont LeWitt se désolidarisa progressivement. La critique Lucy Lippard rappelle à cet égard dans un essai consacré à l'artiste qu'il serait préjudiciable de vouloir faire du LeWitt des wall drawings le parfait représentant d'un processus de dématérialisation. « Il a toujours été en désaccord poli mais ferme avec moi sur le fait que la "dématérialisation" puisse changer quoi que ce soit, et affirmé que le texte photocopié et la photographie documentaire allaient devenir "le nouveau formalisme", que même la feuille de papier la plus mince restait un objet et avait donc toujours un statut commercial. (...) Ceux qui voient dans ses dessins muraux une évolution dans le rejet de l'objet, plutôt qu'un moyen nouveau les mettant au défi d'explorer la croissance infinie inhérente à son art, et de créer des œuvres qui varient selon les espaces et les situations) ont mal compris ses intentions (2). » Là réside l'un des paradoxes propre à la démarche de LeWitt. N'ayant cessé de minimiser, voire de dévaloriser la dimension rétinienne de ses wall drawings tout en insistant corollairement sur l'importance primordiale de l'idée, l'artiste était par ailleurs l'infatigable promoteur d'une matérialisation de ses dessins, et ce quand bien même il se disait insensible à leurs qualités esthétiques. John Baldessari se rappelle ainsi avoir dit un jour à son ami « que tel ou tel wall drawing était beau. Il disait que ce n'était pas déterminant. Pourtant, je trouvais certains de ses wall paintings meilleurs que ceux réalisés par d'autres peintres. Nous apprenons à faire de belles œuvres tôt. Ayons d'autres objectifs (3). » Sol LeWitt considérait ses wall drawings comme un tout. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on ait souvent comparé l'exécution de

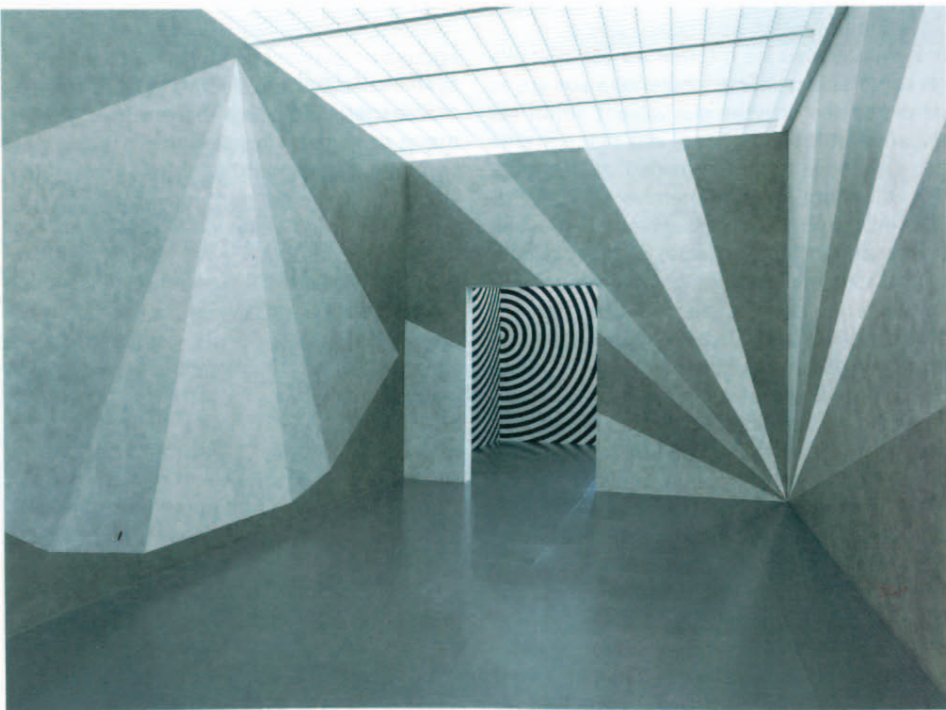
ceux-ci à un mode opératoire musical. Mélomane et discophile – Mel Bochner se remémore dans le beau témoignage (4) rédigé suite au décès de son compagnon de route que le compositeur Morton Feldman appelait régulièrement Sol pour lui emprunter des enregistrements de ses propres œuvres – LeWitt savait pertinemment bien que partition et interprétation reposaient sur un rapport symbiotique, la première se révélant à travers la seconde. La liste des disques en sa possession (5) est à ce titre assez révélatrice de la recherche d'équilibre entre partition et interprétation encouragée par LeWitt, les interprètes et compositeurs y étant placés sur un pied d'égalité. Et s'il ne s'agit pas de prétendre que les exécutants de ses dessins ont une importance équivalente aux Nikolaus Harnoncourt, Glenn Gould ou Dietrich Fischer-Dieskau, pour citer des interprètes de J.S. Bach affectionnés par l'artiste, celui-ci savait s'entourer de collaborateurs, fidèles et rompus à sa ligne interprétative.

### DE SIMPLS VÉHICULES

Autre paradoxe : loin de s'en tenir à un *modus operandi* proscrivant toute forme de subjectivité, comme le laisseraient pourtant supposer ses fameux *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), Sol LeWitt a peu à peu imposé un éventail de styles reposant sur un système hautement élaboré et hiérarchisé où maîtres et disciples, apprentis et petites mains conjuguent leurs efforts, non pas dans l'optique d'amoinrir l'autorité du créateur – vieux fantôme conceptuel –, mais, bien au contraire, pour l'asseoir. De nombreux wall drawings accordent, il est vrai, une marge de manœuvre plus, voire très, étendue aux interprètes. Mais dans la mesure où cette souplesse est impulsée par celui qui en est l'instigateur, la répartition des rôles demeure *in fine* identique, l'interprète ne faisant qu'exécuter les ordres du concepteur. Un texte publié en 1971 permet à ce titre de circonscrire la latitude, trompeusement « ouverte », qui échoit au(x) dessinateur(s). LeWitt y affirme notamment que « l'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. (...) Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises et mises en œuvre différemment. L'artiste doit



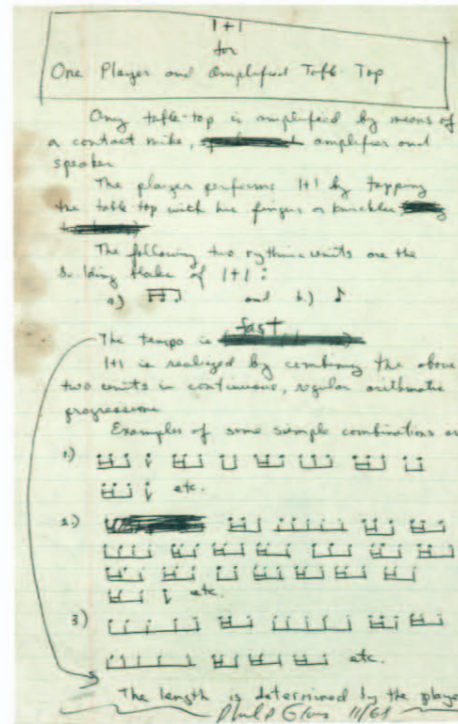
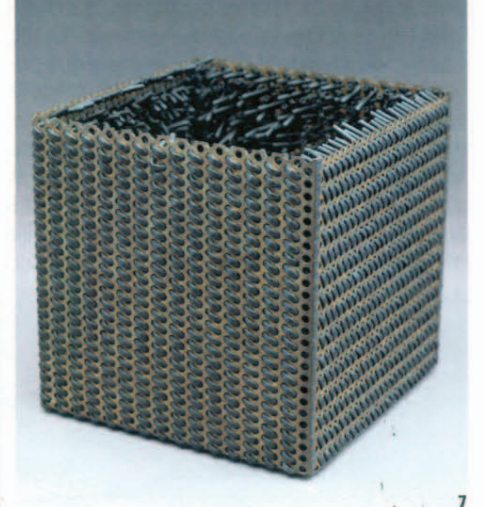
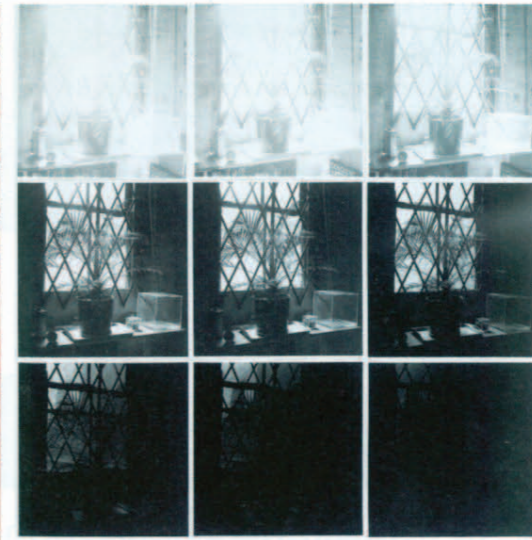
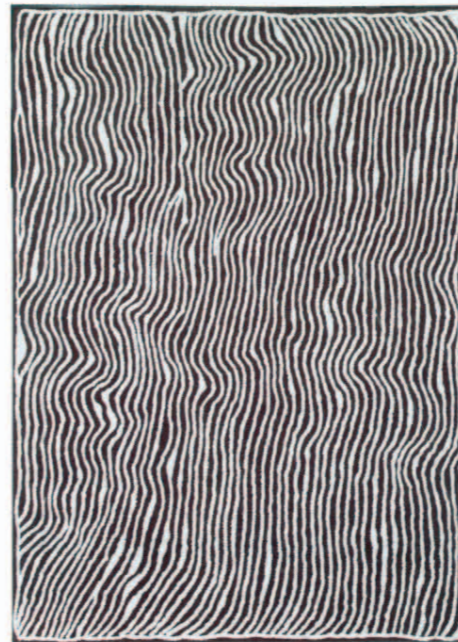
Ci-dessus/above: « Wall Drawing #346 ». Sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) tracées à l'encre de Chine. (Coll. Centre Pompidou ; © Centre Pompidou-Metz / Ph. R. Villaggi). Seven geometric figures (including right triangle) drawn with India ink. Ci-dessous/below: « Wall Drawing #479 » (à gauche) 1986. Lavis d'encre gris superposés. Gray ink washes superimposed. (LeWitt Collection, Chester) « Wall Drawing #542 » (à droite). Lavis d'encre. 1987. (Musée d'art contemporain de Lyon). Ink wash Au fond/rear: « Wall Drawing #462 » (détail). 1986 (© Centre Pompidou-Metz / Ph. R. Villaggi)



autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres. Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées par l'artiste (...) L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art (6) ». Mais, précise-t-il, « le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original (7) ». Rien de « parodique » dans les deux expositions, celles-ci ayant été placées sous le contrôle des gardiens du temple et supervisées par l'Estate de LeWitt. Un Benjamin Buchloh s'amuserait sans doute des contraintes, règlements, supervisions et logistiques que nécessite ce type d'expositions d'œuvres « conceptuelles ». Œuvres « conceptuelles » qui, dans leur volonté de s'affranchir de tout projet formaliste, sont néanmoins représentatives des apories et des contradictions d'une pratique du dessin développée dans un contexte, pour reprendre l'expression de l'historien de l'art, qui a instauré la « prohibition de toute visibilité comme règle esthétique incontournable (8) ». Car si LeWitt a toujours reconnu ne pas être un inventeur de formes et utiliser celles-ci comme de simples « véhicules » d'idées préconçues débouchant sur des réalisations dont la description serait parfaitement absurde, on ne saurait pour autant les soustraire à un « plaisir du dessin ». Hypertrophié par les deux expositions, celui-ci nous fournit la preuve que l'artiste n'a cessé d'innover des contrées, tant sur le plan théorique que pratique, placées sous le signe de l'amphibologie. L'ordre et le désordre seraient en conséquence, selon Béatrice Gross, les deux polarités, coalescentes, à partir desquelles se conjuguerait le propos de l'artiste, le moindre de ses wall drawings – cela vaut en particulier pour les derniers scribbles – condensant

- The LeWitt Collection (page de droite/opposite)**  
 © The LeWitt Collection, Chester, Ct)
1. Sol LeWitt. « Muybridge I ». 1964. Bois peint 10 compartiments contenant des photos de Barbara Brown. 27 x 243 x 24 cm. Painted wood with ten compartments, containing photographs by B. Brown, and flashing lights
  2. Ningura Napurrula. « Tali ». 2002. Acrylique sur toile. 169 x 123 cm. Acrylic on canvas
  3. Jan Dibbets. « Different Shutter speeds at Sol's and Mimi's, New York (detail), 1971. 15 photographes noir et blanc. 54 x 92,5 x 5 cm. 15 black and white photographs
  4. Clarence John Laughlin. « Light on the Cylinders ». 1939. Épreuve argentique. 34 x 25 cm. Gelatin silver print
  5. William Anastasi. « Maintenance III ». 7,5 x 10 cm. Platinum print
  6. Alighiero Boetti. « Sans titre ». 1988. Broderie, feutre, marqueur. 145 x 140 cm. Untitled. Embroidery, ballpoint ink, marker
  7. Eva Hesse. « Accession V ». Acier, gomme. 25,4 x 25,4 x 25,4 cm. Galvanized steel and rubber tubing
  8. Philip Glass. « 1 + 1 For One Player and Amplified Table Top ». Encre sur papier. 31 x 20 cm. Ink on paper
  9. Yoshiibu. Sans titre. 1867. Gravure sur bois. 240 x 17,5 cm. Woodblock print
  10. Steve Reich. « Clapping Music for Two Performers » (recopié). 1972. Encre sur papier. 33 x 23,5 cm. Ink on paper.

die du concept original (7) ». Rien de « parodique » dans les deux expositions, celles-ci ayant été placées sous le contrôle des gardiens du temple et supervisées par l'Estate de LeWitt. Un Benjamin Buchloh s'amuserait sans doute des contraintes, règlements, supervisions et logistiques que nécessite ce type d'expositions d'œuvres « conceptuelles ». Œuvres « conceptuelles » qui, dans leur volonté de s'affranchir de tout projet formaliste, sont néanmoins représentatives des apories et des contradictions d'une pratique du dessin développée dans un contexte, pour reprendre l'expression de l'historien de l'art, qui a instauré la « prohibition de toute visibilité comme règle esthétique incontournable (8) ». Car si LeWitt a toujours reconnu ne pas être un inventeur de formes et utiliser celles-ci comme de simples « véhicules » d'idées préconçues débouchant sur des réalisations dont la description serait parfaitement absurde, on ne saurait pour autant les soustraire à un « plaisir du dessin ». Hypertrophié par les deux expositions, celui-ci nous fournit la preuve que l'artiste n'a cessé d'innover des contrées, tant sur le plan théorique que pratique, placées sous le signe de l'amphibologie. L'ordre et le désordre seraient en conséquence, selon Béatrice Gross, les deux polarités, coalescentes, à partir desquelles se conjuguerait le propos de l'artiste, le moindre de ses wall drawings – cela vaut en particulier pour les derniers scribbles – condensant



un spectre de sensations qui, tout en adhérant aux données esquissées par les plans et idées, les outrepassent largement.

### GÉNÉROSITÉ ET CURIOSITÉ

C'est à un tout autre spectre de sensations que nous convie la collection de Sol LeWitt, dont les nombreuses et souvent insoupçonnées facettes seront montrées en 2013 à Metz. Composée de milliers d'œuvres, celle-ci est révélatrice de la générosité et de la curiosité d'un artiste qui a su rassembler des propositions très disparates. Premier constat : ses goûts et ses affinités ne coïncident que partiellement avec le pan de l'histoire de l'art auquel il est associé. Certes, on y retrouve ses confrères et consœurs des arts minimal, postminimal et (pré)conceptuel, de l'arte povera et du land art, certains d'entre eux étant tout particulièrement bien représentés (William Anastasi, Carl Andre, Stephen Antonakos, Art & Language, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero e Boetti, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Eva Hesse, le couple Mangold, Giulio Paolini, Lawrence Weiner), tandis que d'autres, Joseph Kosuth par exemple, le sont beaucoup moins. Mais on y rencontre aussi de nombreux créateurs (Donald Baechler ou Mimmo Paladino), toutes obédiences et générations confondues, en rien affiliés aux dites tendances. À cette vertigineuse constellation de démarches hétéroclites,

représentatives de l'histoire de l'art contemporain dans sa diversité se greffent des ensembles qui composent des archipels de créations témoignant de l'intérêt porté par l'artiste à des esthétiques plus ou moins éloignées de la sienne.

La photographie y est omniprésente. Bernd et Hilla Becher et leurs élèves, de grands classiques (August Sander, Karl Blossfeldt) et des figures contemporaines (Nina Raginsky) l'attestent sans ambiguïté. On pourrait également s'arrêter sur les ensembles d'estampes japonaises, les partitions musicales (Philip Glass, Steve Reich) ou les peintures aborigènes. Notons enfin qu'indépendamment de sa richesse, la collection recèle des pièces qui résonnent avec les wall drawings. D'où l'intérêt, selon Béatrice Gross, de la montrer après coup. Citons trois noms : Eva Hesse, dont le décès poussa de toute évidence LeWitt à renégocier, au début des années 1970, sous forme d'hommage à son amie, ses vocabulaire et syntaxe minimalistes ; Eadweard Muybridge, dont la découverte de l'*Animal Locomotion* contribua à orienter son destin de plasticien ; Clarence John Laughlin, dont la photographie *Light on the Cylinders* (1939) évoque les *scribbles* de l'artiste. Autant d'exemples et de pistes comparatives et complémentaires qui constituent de sévères mises en garde à ceux qui pensaient avoir tracé et délimité la généalogie du héraut du conceptualisme. ■

(1) Le plan de celui-ci fut initialement publié dans le *Xerox Book* de Seth Siegel (1968).

(2) Lucy Lippard, « The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the books » (1978). Cet essai, comme celui de LeWitt (infra), figurent dans le catalogue de l'exposition. Traductions de Catherine Vasseur. Merci à Claire Bonnevie de Pompidou Metz et à Béatrice Gross de m'avoir communiqué ces textes.

(3) John Baldessari, « Outside the box. Mel Bochner and John Baldessari on Sol LeWitt », *Artforum*, été 2007.

(4) Ibid.

(5) Merci à nouveau à Béatrice Gross qui a eu la gentillesse de me communiquer cette liste. À Louvain, Béatrice Gross est secondée par Eva Wittocx.

(6) Sol LeWitt, « Faire des dessins muraux » (1971).

(7) Idem.

(8) Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle » in *l'Art conceptuel, une perspective*, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.

Autre exposition de Sol LeWitt : galerie Waterhouse & Dodd, New York (22 juin - 3 août 2012).

Erik Verhagen enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université de Valenciennes. Il vit à Paris.

Ci-dessous/below : « Sol LeWitt Colors ». Mai 2012.

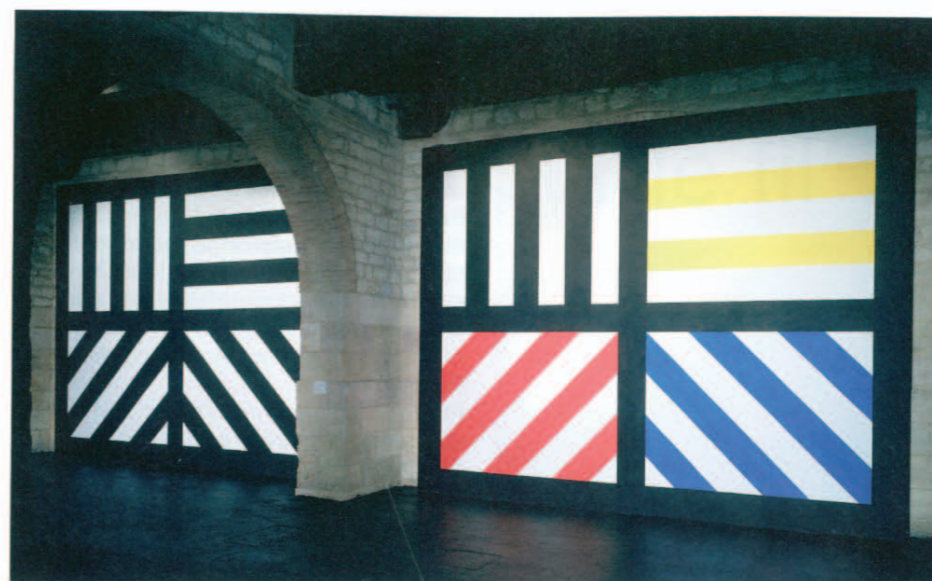
« Wall Drawing #561 ». 1988. (making of).

© The LeWitt Coll. Chester ; © SABAM

Ph. Ph. Cis Van Nijverseel

Page de droite/right : « Wall Drawing #391 ». 1983.

(Coll. CAPC, Bordeaux ; © SABAM ; Ph. F. Delpech)



## The Meanings of LeWitt's Wall Drawings

At the Metz museum 33 black and white drawings have been hung on the remarkably well-organized partition walls in Galerie 2. They are echoed in Leuven by 20 wall drawings in color. These two impressive and dazzling ensembles, selected from among the 1,200 made between 1968-2007, offer a fabulous and probably unique opportunity, at least in Europe, to revisit the work of this complex figure who was central to both Minimal and Conceptual art. They foreground the singular and contradictory role he played in the history of these trends.

Sol LeWitt's first *Wall Drawings* are often considered synonymous with the passage from Minimal to Conceptual art. It's often forgotten that the former was conceived in a precise historical context, namely an antiwar protest/benefit for the Student Mobilization Committee organized by New York gallerist Paula Cooper. Carl Andre, Jo Baer, Bill Bollinger, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Mangold and Robert Ryman each contributed an important artwork whose sale was meant to fetch major money for this fundraising project. But unlike the other artists, whose pieces were for sale at a price fixed in advance, LeWitt's drawing was offered at an hourly wage (\$4/hour), the total determined by the amount of time necessary to (re)produce it. With this gesture he became the spokesperson for a late capitalist-era art no longer characterized by the making of objects to be sold as commodities but by the sale of services to be carried out, at that time, personally, by the artist himself, although later the production of the drawings was turned over to assistants. The

preparation of the shows in Metz and Leuven provided practical ratification of LeWitt's notion—the very mounting of this retrospective demonstrated how his wall paintings constituted an economic model based on sharing earnings and the use of local resources, in this case the student bodies at art schools in the two regions.

### THE MATERIALIZATION OF DRAWING

A failure to take these political and economic aspects into account would lead us to misconstrue the meaning of delegating the realization of these drawings. Issues like the status of the author and the dematerialization of the artwork may be dear to Conceptualism, but that was an orthodoxy LeWitt would leave behind. As the critic Lucy Lippard emphasized, "He kindly but firmly disagreed with me that 'dematerialization' was going to change anything and asserted that the Xerox text and documentary photograph were becoming 'the new formalism,' that even the thinnest piece of paper was still an object and still commanded commercial status... Those who see his wall drawings as an evolutionary rejection of the object (rather than as a new and challenging means by which he could explore the infinite growth inherent in his art, and make work that varies in varied spaces and situations) misread his intentions." (2) Herein resides one of the paradoxes that characterize LeWitt's approach. While he constantly minimized and even belittled the visual dimension of his wall drawings, instead emphasizing the capital importance of the idea, he was also a tireless promoter of the materialization of his drawings, even while claiming to be indif-

ferent to their aesthetic qualities. John Baldessari recalls once having remarked to his friend that "a particular wall drawing was beautiful, and he said that wasn't the point. Yet I found many of his wall paintings better than those done by many painters. We learn how to make beautiful work early; let's have other goals." (3)

One of the most important artists of his generation is being feted by two exhibitions, the first at the Centre Pompidou-Metz, hosting the largest set of *Wall Drawings* ever shown in Europe until July 29, 2013, and the second at the M-Museum in Leuven (Belgium) through October 14, 2012. At third show set for 2012 at the Centre Pompidou-Metz will feature work from his personal collection.

### A WHOLE

LeWitt considered his wall drawings as part of a single ensemble. Consequently, it's not surprising that the execution of his pieces was often compared to playing music from a score. A classical music lover and discophile (Mel Bochner recalls, in his beautiful testimonial (4) written shortly after the death of his colleague, that Morton Feldman would periodically call Sol to borrow recordings of his own work), LeWitt knew perfectly well that a performance is the result of the symbiotic relationship in which the musician renders the score audible. The list of tapes and records in LeWitt's collection, which the curator Béatrice Gross (5) was kind enough to share with me, reveals a great deal about the quest for a balance between the score and the performance that this artist encouraged by according equal status to the performer and the composer. While this does not amount to putting the executors of his drawings in the same category as Nikolaus Harnoncourt, Glenn Gould and Dietrich Fischer-Dieskau, to cite a few of LeWitt's favorite interpreters of J.S. Bach, he did successfully surround himself with assistants who were well versed in his conception of performance and faithful to it. Another paradox is that instead of sticking to a methodology excluding any sort of subjectivity, as his famous *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) would lead one to suppose, little by little he established a range of styles based on a highly worked out, hierarchical system in which master and disciples, apprentices and helpers worked together not with a view to diminishing the authority of the artist (an old Conceptualist fantasy) but on the contrary reinforcing it. Admittedly, many of his wall drawings left more of a margin for interpretation, sometimes even a great deal.



« Sol LeWitt Colors », « Wall Drawing #29 »  
(making of). (Coll. privée, Amsterdam ; © SABAM  
Ph. Ph. Cis Van Nijverseel)

But insofar as this flexibility was itself called for by the artist/instigator, the division of labor remained unchanged—the interpreter simply carried out the orders of the idea guy. In a 1971 text defining the (deceptively wide) latitude left to the draftspersons, LeWitt stipulated, “The artist conceives and plans the wall drawing... There are decisions which the draftsman makes, within the plan, as part of the plan. Each individual being unique, given the same instructions would carry them out differently. He would understand them differently. The artist must allow various interpretations of his plan. The draftsman perceives the artist’s plan, then reorders it to his own experience and understanding. The draftsman’s contributions are unforeseen by the artist... The artist and the draftsman become collaborators in making the art.” But, he explains, “The wall drawing is the artist’s art, as long as the plan is not violated. If it is, then the draftsman becomes the artist and the drawing would be his work of art, but art that is a parody of the original concept.” (6)

There’s not a hint of “parody” in these two exhibitions, since the execution was carried out under the control of the temple guardians and supervised by the LeWitt Estate. Someone like Benjamin Buchloh would probably poke fun at all these constraints and regulations, the supervision and logistics required by this kind of show of “conceptual” artworks that despite the driving desire to break free of any formalist project remain representative of the aporias and contradictions of a practice of drawing developed within a particu-

lar context, which, to borrow this art historian’s formulation, is based on the “prohibition of any and all visuality as the inescapable esthetic rule.” (7) Although LeWitt always acknowledged that he was no inventor of forms and simply made use of them as “vehicles” for preconceived ideas leading to realizations that would seem totally absurd if described in words, still the pleasure of drawing is intensely present, especially so in these two exhibitions. Nothing could be better proof that this inveterate amphibologist loved the interpenetration of opposites, in theory as well as practice. Consequently, in the curator Gross’s view, order and disorder are the two coalescent polarities around which this artist’s work was structured. The least of his wall drawings (here think of his last *scribbles*) condense a spectrum of sensations that both adhere to the stipulations laid out by plans and ideas and at the same time greatly exceed them.

#### A HETEROGENEOUS COLLECTION

LeWitt’s personal art collection, whose many and often unexpected facets will be brought out in the 2013 Metz show, offers a totally different spectrum of sensations. Composed of thousands of pieces, the collection reveals the generosity and curiosity of an artist who embraced very different things. One can’t help but notice that his tastes and affinities only partially coincided with the particular slice of art history he is associated with. Of course it includes work by his cohorts in Minimal, Post-Minimal, Pre-Conceptual and Conceptual art, along with Arte Povera and Land Art. Some of them are abundantly represented (William Anastasi, Carl Andre, Stephen Antonakos, Art & Language, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero e Boetti, Hanne Darboven, Jan Dibbets,

Eva Hesse, the Mangolds, Giulio Paolini and Lawrence Weiner), while others, like Joseph Kosuth, for example, are much less so. But there are also numerous artists who have nothing to do with those trends and little in common with each other, generationally or otherwise (Donald Baechler, Mimmo Paladino, etc.). Amid this dizzyingly heteroclit sea of representatives of contemporary art in all its diversity are sub-ensembles that are like archipelagos attesting to LeWitt’s interest in aesthetics located at varying distances from his own.

Photography is omnipresent and clearly privileged. Included are Bernd and Hilla Becher and their students, great classics (August Sander, Karl Blossfeldt) and contemporary practitioners (Nina Raginsky). Visitors will also be able to pause to examine sets of Japanese prints, sheet music (Philip Glass, Steve Reich) and aboriginal paintings. Finally, in addition to its richness in its own right, the collection also contains pieces that resonate with the wall drawings. That, according to Gross, is a good reason to show LeWitt’s personal collection after his retrospective. To cite three notable examples: Eva Hesse, whose death in 1970 apparently impelled him to renegotiate his minimalist vocabulary and syntax in the form of a tribute to his friend; Eadweard Muybridge—early on, LeWitt was very influenced by his *Animal Locomotion*; and Clarence John Laughlin, whose photograph *Light on the Cylinders* (1939) brings to mind LeWitt’s *scribbles*. Each represents a comparative and complementary path of exploration that should serve as a warning to those who think they have traced and delineated the genealogy of this herald of Conceptualism. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) The plan for this event was initialed presented in Seth Siegelaub’s *Xerox Book* (1968).

(2) Lucy Lippard, “The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books.” (1978) This essay, like the one by LeWitt cited below, appears in French in the exhibition catalog. My thanks to Claire Bonnevie of the Pompidou-Metz and Béatrice Gross for giving me these texts.

(3) John Baldessari, “Outside the box. Mel Bochner and John Baldessari on Sol LeWitt,” *Artforum*, 2007.

(4) *Ibid.*

(5) Along with Eva Wittcox in Leuven.

(6) Sol LeWitt, “Doing wall drawings” (1971).

(7) Benjamin Buchloh, “From the Esthetic of Administration to Institutional Critique,” in *L’Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Erik Verhagen teaches contemporary art history at the University of Valenciennes. He lives in Paris.