



Carl Andre

Joan Brown

Rosemarie Castoro

John Chamberlain

Judy Chicago

Dan Flavin

Sam Gilliam

David Hammons

Donald Judd

Alex Katz

Sol LeWitt

Mary Lovelace O'Neal

Robert Morris

Senga Nengudi

Irving Penn

Robert Rauschenberg

James Rosenquist

Robert Ryman

Joan Snyder

Frank Stella

Andy Warhol

# Expanded Horizons American Art in the 70s

Thaddaeus Ropac

...All these horizons searching for home.<sup>1</sup>  
— James Rosenquist

**Carl Andre**

**Joan Brown**

**Rosemarie Castoro**

**John Chamberlain**

**Judy Chicago**

**Dan Flavin**

**Sam Gilliam**

**David Hammons**

**Donald Judd**

**Alex Katz**

**Sol LeWitt**

**Mary Lovelace O'Neal**

**Robert Morris**

**Senga Nengudi**

**Irving Penn**

**Robert Rauschenberg**

**James Rosenquist**

**Robert Ryman**

**Joan Snyder**

**Frank Stella**

**Andy Warhol**

# **Expanded Horizons American Art in the 70s**

Thaddaeus Ropac

## Expanded Horizons: American Art in the 70s

Réunissant vingt et un des artistes les plus influents ayant travaillé aux États-Unis dans les années 1970, *L'Art américain des années 70 : des horizons élargis* retrace les développements artistiques radicaux d'une décennie charnière. L'exposition revient sur autant de pratiques qui, à l'époque, ont pu remettre en question la notion d'« art », que ce soit par une approche radicalement égalitaire des matériaux ou par un plus grand engagement vis-à-vis de l'espace physique et des préoccupations sociopolitiques du monde alentour. Amenés à dialoguer ensemble, les travaux exposés montrent comment ces artistes pionniers ont déconstruit les conventions de la création artistique, opérant une rupture historique qui, pour l'historienne de l'art Rosalind E. Krauss, a marqué l'ouverture du « champ élargi du postmodernisme<sup>2</sup> ».

Aux États-Unis, la contre-culture des années 1960 prend fin dans un climat de troubles sociopolitiques (manifestations contre la guerre du Vietnam, apogée du mouvement des droits civiques) et d'accélération des avancées technologiques. L'aube des années 1970 est une période de bouleversements et de transformations. L'historienne de l'art Jane McFadden fait le constat suivant : « Au cours des années 1970, la question de la place de l'art s'est propagée à travers une sphère sociale instable, et un élément clé des pratiques en développement a, semble-t-il, été le *départ*<sup>3</sup>. » Pour les artistes de la scène new-yorkaise, ce constat est à prendre au sens littéral : en effet, nombre d'entre eux quittent la ville pour aller travailler ailleurs, en quête d'un nouveau départ. En 1970,

Assembling 21 of the most influential artists working in the United States of America in the 1970s, *Expanded Horizons: American Art in the 70s* retraces the radical artistic developments of this pivotal decade. The exhibition highlights practices that challenged contemporary conceptions of art, whether through a radically egalitarian approach to materials, a deepened engagement with the physical space, or the sociopolitical concerns of the world surrounding them. Brought into conversation, the works of these pioneering artists reflect how they broke down the conventions of artmaking in a historical rupture which, for art historian Rosalind E. Krauss, marked the opening up of 'the expanded field of postmodernism'<sup>2</sup>.

In the United States, the 'counter-cultural' 1960s came to a close amidst socio-political unrest – protests against the Vietnam War, the climax of the Civil Rights movement, as well as an ever-accelerating rhythm of technological breakthroughs. The dawn of the 70s was marked by upheaval and transformation. The art historian Jane McFadden observed: 'As the 1970s evolved, the question of the place of art reverberated through an unstable social sphere; one key trope of developing practices seemed to be *departure*.'<sup>3</sup> Taken in its most literal sense, this observation reflects a search for new beginnings among artists of the New York scene, many of whom left the city and set up studios elsewhere. In 1970,

Robert Rauschenberg (1925-2008) s'établit à Captiva, en Floride, et Mary Lovelace O'Neal (née en 1942) en Californie. L'année suivante, c'est James Rosenquist (1933-2017) qui déménage en Floride, quand Donald Judd (1928-1994) installe son atelier à Marfa, au Texas. Un exode qui permet à tous ces artistes de profiter de plus grands espaces de création et de donner à leur pratique l'envergure que leur offre un environnement à ciel ouvert.

*Je suis partie en Californie. J'ai en quelque sorte pris part à la migration vers l'ouest des enfants fleurs. Entendons-nous bien : je n'étais pas dans ce délire-là. Mais le soulèvement de l'université de Columbia, ce n'était pas pour moi non plus, et hors de question que je me retrouve derrière les barreaux ! Mettez la fac à sac si ça vous chante, moi, ma décision est prise. Quand j'ai découvert la baie de San Francisco, j'ai de suite été frappée par la lumière qui y régnait. Peu importe les aplats, les couches, les paquets de noir dont le ciel était chargé, il y avait toujours un trait de lumière qui transperçait<sup>4</sup>.*

— Mary Lovelace O'Neal

L'exposition présente de nombreuses œuvres qui mettent l'échelle monumentale et l'espace tri-dimensionnel au service de l'objet d'art pour mieux en accroître la portée, parfois même au-delà des limites de l'œuvre, qui en devient environnementale ou immersive. Parmi elles, *Bank Job* (1979), de Robert Rauschenberg, une œuvre étroitement liée à sa série

Robert Rauschenberg (1925–2008) moved to Captiva, Florida and Mary Lovelace O'Neal (b. 1942) to California; the following year, James Rosenquist (1933–2017) relocated to Florida and Donald Judd (1928–94) set up his studio in Marfa, Texas. This exodus provided these artists with larger studio spaces that allowed them to scale up their practices in the image of their new open-skied surroundings.

*I moved to California; I was sort of a part of that westward migration of flower children. I mean, I wasn't interested in their thing, but with the upheavals at Columbia, I decided, I don't have to be in this, I'm not going to jail. Tear the school down, I don't care. Coming to the Bay Area, I immediately noticed the light out here. There could be these huge black, black, black spaces of flatness in the sky and then there would be a shot of light breaking through there.<sup>4</sup>*

— Mary Lovelace O'Neal

Many of the works in the exhibition harness monumental scale and three-dimensional space to expand the scope of the art object, in some cases even beyond the bounds of the work itself, to become environmental or immersive. Among them is Rauschenberg's *Bank Job* (1979), a work closely related to his *Spread* series,

*Spread*, et dont le sens, selon l'artiste, « est d'autant plus vaste qu'il lui est loisible de l'étendre avant de l'ancrer dans le sol (à la manière d'une exploitation agricole<sup>5</sup>) ». Composée de 15 panneaux, cette œuvre est l'une des plus grandes jamais réalisées par l'artiste. Ayant fait partie de la collection du Musée des arts de Baltimore jusqu'en 2018, elle est présentée pour la première fois en Europe à la galerie Thaddaeus Ropac de Pantin.

En abandonnant la toile au profit de l'« espace réel », plus direct, Donald Judd se libère une bonne fois pour toutes des conventions picturales bidimensionnelles au gré de sa transition vers un travail en trois dimensions. « L'espace qui se trouve là, autour de nous, est intrinsèquement plus puissant et concret que de la peinture sur une surface plane », écrivait-il ainsi dans son essai *Specific Objects*<sup>6</sup> (1965).

Frank Stella (1936-2024) repousse les limites du plan pictural dès les années 1960 par ses toiles à la découpe polygonale et aux formes toujours plus audacieuses et irrégulières. En 1970, alors qu'il commence à travailler sur une série d'œuvres déterminante dans sa carrière et qui s'intitule *Polish Village*, il reçoit des mains de son ami architecte Richard Meier un livre sur les anciennes synagogues en bois de Pologne. Stella s'empare de leurs remarquables formes anguleuses et en fait de monumentaux reliefs muraux. S'inspirant des silhouettes de ses toiles découpées des années 1960, cette série des *Polish Villages*, dont l'un des travaux (*Parzeczew III*, 1972) est ici exposé, inaugure l'ajout par Stella d'une troisième dimension en vue de créer des œuvres qui transcendent les limites de la toile.

which, the artist explained, 'means as far as I can make it stretch, and land (like a farmer's "spread")'<sup>5</sup>. Made up of 15 panels, the work is one of the largest the artist ever produced and is shown at Thaddaeus Ropac Paris Pantin for the first time in Europe, having been in the collection of the Baltimore Museum of Art until 2018.

For Judd, who had abandoned the canvas entirely to work directly in 'real space', the transition to working in three dimensions liberated him from the pictorial conventions of the two-dimensional canvas. 'Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface', he wrote in his 1964 essay 'Specific Objects'<sup>6</sup>.

Frank Stella (1936–2024), meanwhile, had been pushing the boundaries of the picture plane since the 1960s through shaped canvases which adopted progressively more daring and irregular polygonal forms. In 1970, he commenced his decisive series of *Polish Village* works when his friend, the architect Richard Meier, gave him a book about wooden synagogues in Poland, whose striking angular forms Stella abstracted to make monumental wall reliefs. Building on the silhouettes of the shaped canvases of the previous decade, this series of *Polish Villages*, one of which is on view in the exhibition (*Parzeczew III*, 1972), was the first to which

Réalisée en 1970, l'installation monumentale *Horizon Home Sweet Home*, de James Rosenquist, prend la forme d'une pièce ceinte par 27 panneaux dépareillés et qui se remplit par intermittence d'un brouillard arrivant à hauteur des genoux. Ce brouillard, bien qu'éphémère, n'en fait pas moins partie intégrante de l'installation et de la manière dont elle est présentée : il en nappe la moitié inférieure à la manière d'un nuage, désorientant le spectateur, le fait douter de l'existence ou de la possibilité d'une ligne d'horizon sur les panneaux. Cette installation, rarement exposée, a été présentée pour la première fois à New York, chez Leo Castelli. À son sujet, Rosenquist explique qu'il « s'agit d'une extension de [s]on concept de dissolution de la peinture en tant qu'objet, qui immerge le spectateur dans la peinture et en fait un environnement<sup>7</sup> ». Parce qu'il se dissipe dans un mouvement aléatoire constant, le brouillard, élément gazeux, emplit l'espace au-delà des limites habituelles d'une œuvre d'art solide et statique. Il en va de même de la lumière émanant de l'installation de Dan Flavin (1933-1996), réalisée en 1972, qui imprègne et transforme l'espace environnant. Le *Wall Drawing* de Sol LeWitt (1928-2007) intervient pour sa part à un niveau encore plus fondamental et tangible sur l'espace, en ce qu'il est exécuté à même le mur à partir des instructions de l'artiste conceptuel.

Cette manière plus large de concevoir l'« art » et de l'exposer, qui découle du désir d'une connexion plus viscérale avec le monde au-delà des murs de la galerie, a été portée plus loin encore par « un nouveau faisceau d'œuvres produites dans les années 1970 et qui étaient

the artist added a third dimension to create works that transcended the limitations of the canvas. James Rosenquist's monumental 1970 installation *Horizon Home Sweet Home* takes the form of a 'room', made up of 27 distinct panels, which fills intermittently with knee-high fog. This fog is an ephemeral yet integral part of the installation and its presentation, enveloping the work's lower half like a cloud, disorienting the viewer and challenging or unsettling their assumptions about where a horizon line might fall on the panels. The rarely exhibited installation, which was first presented in the year of its creation at Leo Castelli Gallery, New York, 'was an extension of my concept of dissolving the painting as an object, immersing the viewer in the painting, and making it an environment'<sup>7</sup>, explained the artist. The fog, which, as a gas, dissipates in a state of constant random motion, fills the space beyond the typical bounds of a solid and static artwork, while the light that diffuses from a 1972 work by Dan Flavin (1933–96) also permeates and transforms the surrounding environment. A Sol LeWitt (1928–2007) *Wall Drawing*, meanwhile, intervenes in the space on an even more fundamental and tangible level, being executed on the wall itself following the conceptual artist's instructions.

The broadening of the conception of 'art' and its display, which stemmed from a desire for a more visceral connection to the world beyond the gallery wall, was taken further by 'a new spectrum of work produced in the 1970s that struggled with the

aux prises avec l'espace de la galerie<sup>8</sup> » en tant qu'établissement, illustrant un autre aspect du *départ* identifié par Jane McFadden. On peut à ce titre citer les performances en plein air de Judy Chicago (née en 1939), pionnière en la matière, qui rejetaient les modes traditionnels d'exposition et de l'art objet, et plus particulièrement sa série de performances pyrotechniques de 1971-1972 organisée dans le désert de Californie et immortalisée dans la vidéo *Women and Smoke, California*. Cette série exprimait les préoccupations féministes de l'époque (Judy Chicago recouvrait le paysage d'une brume colorée, désireuse d'« adoucir la scène macho du *land art* ») ainsi que celles du mouvement écologique émergent. Soucieuse de ne pas dénaturer les lieux ou porter atteinte au paysage (ainsi qu'il en était des interventions des grandes figures masculines du *land art*), Judy Chicago se sera contentée, lors de sa performance, d'occuper l'espace et d'en reprendre temporairement possession.

À la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, Robert Morris (1931-2018) s'éloigne de la rigidité de ses précédents travaux minimalistes pour s'orienter vers une matérialité plus souple, qu'incarne parfaitement son utilisation du feutre. *Untitled (Brown Felt)*, réalisé en 1978, se compose ainsi d'une forme rectangulaire centrale d'où retombent des plis de tissu plus lâches, dans une composition symétrique qui rappelle l'origami et démontre les effets de cette force naturelle et inéluctable qu'est la gravité sur un matériau malléable.

space of the gallery<sup>8</sup> as a site, reflecting another angle of the *departure* identified by McFadden. Notably, Judy Chicago (b. 1939) created pioneering performances outdoors that rejected the traditional modes of exhibition and art as object. Her 1971–1972 series of pyrotechnic performances, which took place in the California desert and are immortalised in the video work *Women and Smoke, California*, also speaks to contemporary feminist concerns – Chicago enveloped the landscape in a haze of coloured smoke to 'soften that macho Land Art scene' – as well as to the emerging ecological movement: rather than altering or damaging the landscape, as did the interventions of the major male figures of the Land Art movement, Chicago's performance temporarily filled and 'reclaimed' the landscape.

In the late 1960s and throughout the 1970s, Robert Morris (1931–2018) moved away from the rigidity of his previous Minimalist works towards a softer materiality, epitomised by his use of felt. In the 1978 work *Untitled (Brown Felt)*, loose pleats of the fabric fall away from the work's central rectangular form in a symmetric composition that recalls the folds of origami and demonstrates the effects of the natural and inevitable force of gravity on a pliable material.

Pour réaliser sa série de peintures *Drape*, Sam Gilliam (1933-2022) accrochait au mur des toiles peintes à l’acrylique sans pour autant les tendre, les plis qui se formaient naturellement conférant à ce support traditionnel un mouvement et une profondeur jusqu’alors inconnus. En libérant la toile du châssis, ces œuvres ouvraient la voie à un mouvement autant qu’elles instaurent un dialogue avec l’espace alentour. L’œuvre suspendue *Divers* (1974), de Joan Brown (1938-1990), fait appel au même principe, en ce qu’elle positionne la toile à l’horizontale pour mieux la suspendre au plafond par chacun de ses coins et en remanier ainsi les codes.

*Pour moi, un tableau ressemble davantage au monde réel s’il est réalisé avec des éléments du monde réel*<sup>9</sup>.

— Robert Rauschenberg

Au programme d’*Expanded Horizons* figurent également des artistes qui se sont engagés avec le « monde réel » en intégrant des objets trouvés à leur pratique, et qui par là même ont contesté la définition de ce qui, à leur époque, pouvait être considéré ou non comme une œuvre d’art tout en repoussant les limites. Les *Cardboards* (1971-1972) de Robert Rauschenberg ont été conçus dans l’atelier où il venait alors de s’installer, en Floride, à partir de boîtes en carton récupérées par l’artiste, et qu’il a soit découpées et réassemblées sous forme de sculptures murales, soit empilées pour en faire des installations autoportantes. *Bank Job*, œuvre plus

To make his *Drape* paintings, Sam Gilliam (1933–2022) hung unstretched canvases painted with acrylic from the wall, where they form natural folds that give this traditional support an unprecedented sense of motion and depth. Leading the way in the movement to free the canvas from the stretcher, the works from this series enter into conversation with the surrounding space. The hanging piece *Divers* (1974) by Joan Brown (1938–90) functions in a similar way by turning the rectangular form of the canvas on its side to suspend it by its four corners from the ceiling, revising the traditional codes of the canvas.

*I think a picture is more like the real world when it’s made out of the real world.*<sup>9</sup>

— Robert Rauschenberg

*Expanded Horizons* features artists who engaged with the ‘real world’ by integrating found objects into their practice, an act that challenged and expanded contemporary definitions of what could be considered a work of art. Rauschenberg’s *Cardboards* (1971–72), which he created in his then-newly opened studio in Florida, are made from found boxes that he either cut and reassembled to form a wall sculpture or stacked to form a freestanding installation. The artist’s later *Bank Job*, meanwhile, features cardboard and coloured mirrors, as well as a white shirt,

tardive de Rauschenberg, est un collage de cartons, de miroirs colorés et d’une chemise blanche, qui, les bras en croix, en constitue l’élément central. Cette propension à utiliser des matériaux peu orthodoxes, en particulier lorsqu’il s’agit de matériaux « pauvres » ou considérés comme tels (Frank Stella fait lui usage du carton dans *Parzeczew III*), est révélatrice de la consolidation de l’influence de la pensée dada et de la philosophie de l’Arte povera. Rauschenberg disait : « Il n’y a pas de mauvais sujet. La peinture est toujours plus forte lorsque, en dépit de la composition, de la couleur, etc., elle apparaît comme un fait, comme quelque chose d’inéluctable, par opposition à un souvenir ou à un agencement. La peinture se rapporte aussi bien à l’art qu’à la vie – deux éléments qui ne peuvent l’un comme l’autre être fabriqués. Une paire de chaussettes n’est pas moins adaptée à la réalisation d’une peinture que du bois, des clous, de l’essence de térébenthine, de la peinture à l’huile et une toile », ce qui a fait écrire à l’historien de l’art Robert Rosenblum : « Tout artiste qui, après 1960, a contesté les restrictions de la peinture et de la sculpture et a eu la conviction que tout dans la vie était matière à art le doit à Rauschenberg, pour toujours<sup>10</sup>. »

De même que Dan Flavin réutilisait des tubes fluorescents qu’il trouvait dans le commerce pour créer l’objet sculptural qu’il exposait, de même Carl Andre (1935-2024) est-il connu pour la radicalité de ses sculptures, réalisées à partir de matériaux industriels ordinaires qu’il se procure dans le commerce et qu’il agence sous forme de pans ou de morceaux (ainsi en va-t-il de l’œuvre en cuivre *Tenth Copper Cardinal*, réalisée à même le sol en

collaged as a central element with its arms outstretched. This use of non-conventional materials, particularly those considered ‘poor’ (Stella also makes use of cardboard in *Parzeczew III*) – reveals the consolidation of the influence of Dada and Arte Povera philosophies. In Rauschenberg’s own words: ‘There is no poor subject. Painting is always strongest when in spite of composition, color, etc., it appears as a fact, or an inevitability, as opposed to a souvenir or arrangement. Painting relates to both art and life. Neither can be made... A pair of socks is no less suitable to make a painting with than wood, nails, turpentine, oil, and fabric.’ As art historian Robert Rosenblum wrote: ‘Every artist after 1960 who challenged the restrictions of painting and sculpture and believed that all of life was open to art is indebted to Rauschenberg – forever.’<sup>10</sup>

Just as Flavin repurposed commercially available fluorescent lights to make the sculptural object on view, Carl Andre (1935–2024), too, is known for his radical sculptures made from ordinary commercially available industrial materials. He would arrange, as in the copper floor work *Tenth Copper Cardinal* (1973), slabs or pieces of these materials on the ground in pared-back linear or grid-like modular compositions. John Chamberlain (1927–2011), meanwhile, created twisting sculpted forms

1973) dans des compositions qui font la part belle à la linéarité et à l'épure comme à la modularité et au maillage. Les sculptures de John Chamberlain (1927-2011), elles, sont des pliages, des assemblages de tôle froissée récupérée à la casse (*Yellow Nunn*, 1975). En réutilisant les matériaux tels qu'ils les ont trouvés (les éléments standardisés et employés en l'état par Carl Andre, les torsions métalliques de John Chamberlain, avec peinture d'origine et marque apparente), ces artistes s'inscrivent dans le prolongement du *ready-made* et attirent l'attention sur la nature même des matériaux.

Lorsque son mentor et collègue photographe Alexey Brodovitch meurt d'un cancer en 1971, Irving Penn (1917-2009) entame sa série *Cigarettes*, un tournant dans sa carrière. Pour ce faire, il ramasse des mégots dans la rue, les ramène à son studio et les agence avec soin, de sorte à produire des compositions photographiques qui, avec leur géométrie raffinée, rappellent les empilements de cartons que Rauschenberg agrafait avec la netteté et l'épure qui lui sont propres. Grâce à une composition attentive et à l'agrandissement des détails jusqu'alors négligés des cigarettes, Irving Penn élève de vieux mégots au rang d'objets d'art tout en les personnifiant étrangement, et se fait l'observateur d'une société endommagée par l'irresponsabilité des entreprises et par la négligence des gouvernements. Aussi la portée des cigarettes de Penn, imprégnées d'un symbolisme narratif très spécifique, va-t-elle au-delà du simple changement de statut (de banal déchet à œuvre d'art).

by assembling crumpled pieces of found scrap automobile metal, as in *Yellow Nunn* (1975). By repurposing materials in their original condition – whether Andre's unmodified, standardised units, or Chamberlain's twisted metal forms complete with original paint and fabrication marks – these artists build on the notion of the readymade to draw particular attention to the character of the materials themselves.

After Irving Penn's (1917–2009) mentor and fellow photographer Alexey Brodovitch died of cancer in 1971, Penn began his pivotal *Cigarettes* series, collecting discarded cigarette butts from the streets and taking them back to the studio. There, he carefully laid them out to produce photographic compositions that, with their refined geometry, echo Rauschenberg's stacking and stapling of cardboard boxes into pared-back and focused configurations against the wall. Penn's attentive composition and magnification of the overlooked details of the cigarettes elevated them from litter to art object while uncannily personifying them in a comment on a society damaged by corporate irresponsibility and governmental negligence. In this way, the significance of Penn's cigarettes goes beyond the status shift from generic debris to art: they are also imbued with a very particular narrative symbolism.

Joan Snyder (née en 1940) incorpore à ses œuvres des matériaux trouvés, tels le grillage à poules ou la fausse fourrure visibles dans *Vanishing Theatre/The Cut* (1974). Leur matérialité tactile côtoyant lettres et mots dans un espace segmenté en trois à la manière d'un story-board livre un récit dramatique : celui de la propre expérience de l'artiste traversant le monde. Tout comme Judy Chicago, Joan Snyder est une figure clé de l'essor qu'ont connu les artistes femmes dans les années 1970, alors que la deuxième vague du féminisme militant (années 1960-début des années 1980) battait son plein. Il est alors question de placer la vie des femmes et leurs réalités au cœur de l'expression artistique tout en appelant à une égalité de représentation au sein de la scène artistique en place. À ce titre, Joan Snyder sélectionne et intègre à ses œuvres des éléments et des matériaux qui, selon elle, dénotent « une sensibilité féminine », concept qu'elle présente comme distinct de la sensibilité masculine dominante et directement enraciné dans les expériences – et les violences – auxquelles les femmes doivent faire face. Autant d'éléments appartenant à la palette complexe et personnelle de motifs de Joan Snyder et qui se trouvent réunis dans son œuvre pour mettre au centre « l'essence, les sensations du corps féminin<sup>11</sup> ».

*Il me semblait que, pour aller de l'avant, je devais aussi revenir fort en arrière. Retourner embrasser des idées qui se trouvent au fondement même de toute ma réflexion sur la peinture – sur sa structure, sur l'application, le sens, les matériaux<sup>12</sup>.*  
— Joan Snyder

Joan Snyder (b. 1940) incorporated found materials, such as the chicken wire and fake fur seen in *Vanishing Theatre/The Cut* (1974). Their tactile materiality, alongside the words and letters arranged in a storyboard fashion in three parts, creates a dramatic narrative: that of the artist's own experience of moving through the world. Snyder was, like Judy Chicago, a key figure in the women's art movement that flourished in the 1970s, developing as part of the wider Second Wave period of feminist activity that occurred between the early 1960s and early 1980s. The movement sought to place women's lives and realities at the heart of artistic expression, as well as called for equality in the representation of women artists within the established art scene. As such, Snyder selected and integrated elements and materials that denoted 'a female sensibility', a concept she put forward as distinct from the dominant male sensibility and directly rooted in the experiences – and indeed violences – faced by women. Forming part of her complex and personal vocabulary of motifs, these elements come together in her work to centre 'the essence or feelings of a female body'<sup>11</sup>.

*It seemed to me that in order to go forward, I had to also push backward hard. To again embrace ideas that were at the very foundation of all my thinking about painting – about structure, about application, about meaning, about materials.<sup>12</sup>*  
— Joan Snyder



C'est en 1974, année où elle peint *Vanishing Theatre/The Cut*, que Joan Snyder quitte son atelier new-yorkais pour une ferme située à Martins Creek, en Pennsylvanie. Sa peinture prend alors un tournant radicalement nouveau. Sortant d'une période qui l'avait vue disséquer les principes fondamentaux de la peinture par une recherche intensive du geste et du coup de pinceau, l'artiste, dans cette nouvelle série, donne au plan pictural une dimensionnalité nouvelle en ajoutant à ses empâtements des couches d'une matérialité foisonnante. Cette exploration atteint des sommets dans *Resurrection* (1977, Musée des beaux-arts de Boston), œuvre monumentale en huit panneaux. Avec *Vanishing Theatre/The Cut*, Joan Snyder va plus loin dans l'exploration de la notion de matérialité en ouvrant la toile d'une balafre : un geste angoissé par lequel elle cherche à dire le plus fidèlement et concrètement possible qui elle est. À ce sujet elle explique : « J'ai entaillé la toile, je l'ai bourrée de coton et je l'ai recousue, un peu comme une grande blessure<sup>13</sup>. » En opérant la fusion de l'autobiographie et de l'abstraction au même titre que celle du contenu et de la forme, Joan Snyder fait voler en éclats les hiérarchies, esthétique comme matérielle, et revendique la place du ressenti et de la subjectivité féminine au cœur de sa pratique. Ce qui fera dire à l'historienne de l'art Hayden Herrera : « C'est cette absolue concordance entre découverte formelle et découverte autobiographique qui rend Snyder si particulière.<sup>14</sup> »

D'autres artistes ont eu une démarche similaire avec la peinture, faisant usage d'aplats de couleur uniformes

In 1974, the year that Snyder painted the three-part work *Vanishing Theatre/The Cut*, she left behind her New York studio for a farm in Martins Creek, Pennsylvania. This year also marked a radically new painterly direction for the artist. Following a period during which she dissected the fundamentals of painting through intensive investigation of gesture and brushstroke, in this new series, Snyder gave the picture plane a new dimensionality through impasto layered with a lush materiality. This exploration culminated in the monumental eight-panelled *Resurrection* (1977; Museum of Fine Arts, Boston). In *Vanishing Theatre/The Cut*, Snyder dove still deeper into the notion of materiality by slicing open the canvas itself: an anguished gesture that seeks to get tangibly closer to truthful self-expression. As the artist stated, 'I cut the canvas, stuffed it with cotton and then sewed it up again. It is like a big wound'<sup>13</sup>. Fusing autobiography with abstraction and content with form, Snyder broke down aesthetic and material hierarchies to assert the place of feeling and female subjectivity at the heart of her practice. In the words of art historian Hayden Herrera: 'It is this absolute congruence of formal and autobiographical discovery that distinguishes Snyder.'<sup>14</sup>

Other artists drew attention to the character of the materials they used through paint,

destinés à souligner les caractéristiques propres à leur médium, étudiant les notions de surface, d'espace ou de lumière sous tous leurs aspects. Robert Ryman (1930-2019) invite à regarder de plus près la surface du plan pictural et ses limites en peignant en blanc sur fond blanc : « Je ne suis pas un peintre d'images. Je travaille en lumière naturelle et dans l'espace réel. » Son utilisation du blanc sur différents supports (l'œuvre ici exposée est faite d'une couche de peinture brillante sur du PVC) a pour effet d'attirer l'attention sur leur matérialité – et non l'inverse. À l'historienne de l'art Phyllis Tuchman, qui lui demandait si ses peintures étaient des peintures blanches, Robert Ryman répondait : « Non, c'est ce qu'on pourrait croire en superficie, mais il y a beaucoup de nuances et de couleurs qui entrent en ligne de compte. La surface est toujours exploitée<sup>15</sup>. »

*Private Domain* (1969), tableau monumental d'Alex Katz (né en 1927), figure une scène au cadrage serré, au dessin léché et aux couleurs impeccablement agencées, dans un style qui n'appartient qu'à lui. Les figures des danseurs et des danseuses se déploient dans tout l'espace pictural. Leur représentation ne s'arrête qu'avec les bords de la toile. Il en ressort une composition sans véritable point de fuite, qui laisse libre d'en imaginer le prolongement à l'infini. À ce propos Margaret Graham écrivait : « Chaque image est conçue comme une tranche de lumière, pleine de vigueur et de maturité, qui vit et meurt à son aise dans l'espace du tableau, mais qui, pour être saisie, doit être appréhendée dans l'instant<sup>16</sup>. » Anticipant avec *Private Domain* les peintures de paysages « environnementaux »

incorporating expanses of uniform colour to highlight their medium's specific qualities and to explore notions of surface, space and light. Robert Ryman (1930–2019) encourages an examination of the surface and boundaries of the picture plane by painting it entirely in white-on-white: 'I am not a picture painter. I work with real light and space'. His use of white across different supports – in the work on view, he layers gloss paint atop PVC – draws attention to their materiality rather than concealing it. When asked by art historian Phyllis Tuchman whether he made white paintings, Ryman explained: 'No, it may seem that way superficially, but there are a lot of nuances and there's color involved. Always the surface is used.'<sup>15</sup>

The monumental painting *Private Domain* (1969) by Alex Katz (b. 1927) depicts a tightly cropped scene composed of the artist's characteristic careful strokes and immaculate planes of colour. The figures of dancers fan out across the picture plane, their depiction interrupted, it seems, only by the edges of the canvas, forming a composition with no single dominant focal point that allows the viewer to imagine that it could be extended *ad infinitum*. As Margaret Graham wrote: 'Each image reads like a ripe, forceful slice of light that

qu’il réalisera au cours de la décennie suivante (des peintures si grandes qu’elles en submergeraient presque le spectateur), Alex Katz transpose le traitement *all over* de la toile que l’on trouve chez les expressionnistes abstraits pour créer une peinture figurative donnant le sentiment d’une réalité illimitée, incommensurable.

Les approches relatives au procédé *all over* ou au *colorfield painting* se retrouvent dans les pratiques d’autres artistes exposés ici même. L’installation de James Rosenquist récuse l’imagerie figurative : elle fait alterner toiles peintes de couleur unie et panneaux tendus de mylar (un film argenté réfléchissant) pour, selon les mots de l’artiste, donner à entendre « la couleur comme un état d’esprit<sup>17</sup> ». De même les peintures de Mary Lovelace O’Neal et de Joan Snyder font-elle figurer des blocs de couleur semblables à des panneaux et paraissant se heurter les uns aux autres dans le plan pictural, comme s’ils invitaient à une réflexion approfondie sur la surface, l’espace et la texture – de l’application de la couleur en couches épaisses chez Joan Snyder au travail sur l’expressivité du coup de pinceau chez Mary Lovelace O’Neal. Rejetant les conventions du *colorfield painting*, procédé plébiscité à l’époque par des artistes masculins, et préférant travailler la couleur sous forme de blocs denses ou de maillages, ces deux artistes auront su définir un terrain propice au développement d’une matérialité complexe à travers des techniques mixtes, ce que résume parfaitement Joan Snyder dans la formule suivante : « Je voulais plus dans la

lives and dies comfortably within the span of the frame but still must be consumed promptly if it is to be caught.<sup>16</sup> Preempting the ‘environmental’ landscape paintings he made the following decade, so large that they almost literally envelope the viewer, in *Private Domain*, Katz transposes the ‘all-over’ treatment of the canvas found among Abstract Expressionists to create a figurative painting that gives a sense of a boundless, immeasurable reality.

Approaches relating to all-over or colour field painting can be found in the practices of other artists included in the exhibition. Rosenquist’s installation rejects figurative imagery to present canvases painted with planes of flat colour alternated with panels stretched with reflective silver Mylar film to create, in the artist’s words, ‘color as a state of mind’<sup>17</sup>. Similarly, in paintings by Lovelace O’Neal and Snyder, panel-like blocks of colour seem to jostle with each other within the picture plane as if advocating for a more focused meditation on surface, space and texture, from Snyder’s pastose application to Lovelace O’Neal’s expressive brushwork. Challenging the conventions of male-dominated contemporary colour field painting, these two artists instead used blocks or grids of colour to establish a ground on which to

peinture, pas moins. » Donald Judd considère la couleur comme une entité formelle concrète qui lui permet de transmettre la forme de ses objets, dans la mesure où elle en définit la surface et les contours. En laissant tel quel le cuivre de la sculpture murale ici exposée, l’artiste opère une association entre finition uniforme et couleur d’une part et dimension spatiale de l’autre. (« La couleur et l’espace apparaissent ensemble », affirmait-il.) Dans son essai « Art et objectité », publié en 1967, Michael Fried analyse plus en détail ce courant, reliant Donald Judd à Robert Morris : « Judd et Morris prônent les mêmes valeurs d’intégrité, d’unicité et d’indivisibilité – d’une œuvre qui est, autant que possible, “une seule chose”, un “objet spécifique”. [...] Pour Judd et Morris, l’élément essentiel, c’est la forme<sup>18</sup>. »

Cette approche a engendré des œuvres qui, poursuit Michael Fried, « ne se peuvent saisir que sous une forme unique : la gestalt, ce n’est rien que la “forme inaltérable, celle qui est établie<sup>19</sup>” ». Tout au long de l’exposition, on retrouve chez plusieurs artistes cette recherche de création et de préservation d’une « intégrité » dans l’œuvre d’art, vue comme un moyen d’aboutir à un objet artistique d’une cohésion telle que sa seule existence dans l’espace suffit à le comprendre. Dans un article théorique intitulé « Recentness of Sculpture » (1967), Clement Greenberg se livre à une analyse du plan pictural bidimensionnel qui en révèle les limites, et arrive au constat que « la frontière entre art et non-art est à chercher du côté de l’espace tridimensionnel, qui embrasse aussi bien la sculpture que la matière la plus étrangère à l’art qui soit<sup>20</sup> ». Michael Fried y voit un lien direct avec, d’une part, l’engouement que

develop a complex mixed-media materiality. As Snyder explained: ‘I wanted more in painting, not less’. Judd viewed colour as a concrete formal entity, which he used to convey the shape of his objects, lending definition to their planes and edges. By leaving bare the copper surface of the jutting wall work on view, he brings its unified finish and colour together with its spatial dimension: ‘Color and space occur together’. In his 1967 essay ‘Art and Objecthood’, Michael Fried elucidated this current, connecting Judd to Robert Morris: ‘Judd and Morris assert the values of wholeness, singleness, and indivisibility—of a work’s being, as nearly as possible, “one thing,” a single “Specific Object.” [...] For both Judd and Morris... the critical factor is *shape*.’<sup>18</sup>

This approach engendered works that, Fried continued, ‘resist being grasped other than as a single shape: the gestalt simply is the “constant, known shape”’.<sup>19</sup> Discernable in the work of several artists across the exhibition is the pursuit to create and preserve ‘wholeness’ in an artwork as a means to achieving an art-object that, through its cohesiveness, requires nothing more than its own existence within the space to be understood. Exploring the limitations of the two-dimensional picture plane in his essay ‘The Recentness of Sculpture’ (1967), Clement Greenberg wrote that ‘the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was’<sup>20</sup>.

suscitent alors la tridimensionnalité et l'agrandissement d'échelle (la présente exposition en est une parfaite illustration), mais également avec l'espace indéterminé propre au théâtre et à la théâtralité : « Chaque chose compte – non en tant que partie de l'objet, mais en tant qu'élément de la situation comme espace et *condition de l'objectité*<sup>21</sup>. »

Tout au long des années 1950 et 1960, Robert Morris a pris une part active dans le monde de la danse contemporaine et de la performance, collaborant notamment, aux côtés de Robert Rauschenberg et d'Andy Warhol (1928-1987), avec le collectif Judson Dance Theater. Sa performance intitulée *Column*, qu'il réalise en 1962 dans les locaux du Living Theatre à New York, est particulièrement révélatrice de l'évolution de son implication phénoménologique avec le corps dans l'espace. À travers l'imposant pan de tissu de nature anthropomorphique d'*Untitled (Brown Felt)*, Robert Morris poursuit sa préoccupation première : le corps. Ce pan de tissu est également le reflet des réflexions menées par l'art processuel, un courant qui rencontrait un certain succès chez les artistes de la fin des années 1960 et des années 1970, et qui faisait du processus qui lui donne forme (à l'intersection des actions accomplies par l'artiste, des propriétés intrinsèques de la matière et des forces externes agissant sur elle, telle la gravité) un aspect essentiel de l'œuvre achevée. *Untitled (Brown Felt)* est l'exemple même de ce que Robert Morris appelle l'« antiforme » – un terme forgé par l'artiste lors de la décennie précédente et paru pour la première fois dans un article du numéro d'avril 1968 d'*Artforum*. Rompant

Michael Fried tied this not only to the growing currents of three-dimensionality and increasing scale seen across the exhibition, but also to the undetermined area of theatre and theatricality: 'Everything counts—not as part of the object, but as part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends.'<sup>21</sup>

Robert Morris had actively engaged with the world of contemporary dance and performance throughout the 1950s and 60s, contributing to the Judson Dance Theater collective along with Rauschenberg and Andy Warhol (1928–87). His 1962 performance, *Column*, at the Living Theatre, New York, notably testified to the development of his phenomenological engagement with the body in space. The anthropomorphic quality of the form created by the heavy industrial fabric in his *Untitled (Brown Felt)* continues Morris's early concern with the body while reflecting the considerations of 'process art': a widespread preoccupation among artists in the late 1960s and the 1970s who made the process through which the artwork takes on its form – at the intersection between the artist's actions, the inherent properties of the material and the external forces acting on it, such as gravity – a prominent aspect of the completed work. *Untitled (Brown Felt)* exemplifies what Morris called 'anti-form': a term the artist had coined a decade earlier in an article published in the April 1968 issue of *Artforum*.

avec la rigidité des précédents travaux de Robert Morris et de son cercle minimaliste, la sculpture antiforme part du principe que ce sont les qualités inhérentes au matériau qui doivent dicter la forme, laquelle, au gré des contingences, s'en trouvera valorisée.

En 1970, Rosemarie Castoro (1939-2015), qui se qualifie elle-même de « *paintersculptor* », abandonne ses peintures colorées réalisées en signe de protestation contre la guerre du Vietnam pour expérimenter la sculpture monochrome. Elle applique du gesso, de la pâte à modeler et de la poussière de marbre sur des panneaux d'isorel aux formes organiques, ce qui confère à sa série *Brushstroke* une texture originale, à la fois rugueuse et raffinée, de même qu'une dimension corporelle rarement observée dans le contexte minimaliste où elle évolue. Le passé de danseuse de Castoro influence également sa pratique, qui présente un caractère résolument performatif et une compréhension de l'espace et du mouvement : son « élan principal », écrit la critique Lucy Lippard dans son essai « Working Out » (1975), « est kinesthésique<sup>22</sup> ». Les « maladroits tentacules, longs et dégingandés (en polystyrène et tiges d'acier enduits d'époxy pigmenté et de fibre de verre) », de la sculpture *ARCHES ARE MOUNTAINS* (1974) constituent des « objets dont la présence est, en définitive, assurée par leurs propriétés propres » plutôt que par la gestualité implicite de leur création, poursuit Lucy Lippard<sup>23</sup>. Avec

Breaking with the rigidity of both Morris's and his Minimalist circle's previous work, 'anti-form' sculpture worked from the principle that form should be derived from the inherent qualities of the material itself: valorising it by letting it determine its own contingent form.

In 1970, self-described 'paintersculptor' Rosemarie Castoro (1939–2015) moved away from her previous colourful paintings in protest against the Vietnam War to dedicate herself to monochrome sculptural experimentation. Applying gesso, modelling paste and marble dust to organically shaped Masonite panels, she lends her *Brushstroke* works a distinctive gritty yet refined texture, investing them with a bodily dimension rarely seen in the Minimalist context within which she was working. Castoro's background in dance also informed her practice, which exhibited a distinctly performative character and understanding of space and movement: its 'major impetus', wrote critic Lucy R. Lippard in her essay 'Working Out' (1975), 'is kinesthetic'<sup>22</sup>. The 'long awkwardly gangling tentacles of pigmented epoxy and fiberglass daubed over styrofoam and steel rods' of the sculpture *ARCHES ARE MOUNTAINS* (1974), meanwhile, make for 'objects whose presence was finally supported by their own properties' rather than by the implied gestuality of their making, continued Lippard<sup>23</sup>. With paintings depicting

leurs peintures représentant des danseurs ou des acrobates, Joan Brown et Alex Katz transposent cette même impression de profondeur et de mouvement dans le domaine bidimensionnel. Alex Katz raconte dans son autobiographie combien ses collaborations, en tant que décorateur et costumier, avec des danseurs et des chorégraphes « ont élargi le champ des possibles. Vous n’êtes pas qu’un peintre, vous êtes quelqu’un qui a une certaine idée de ce qu’est l’art. Une fois que vous comprenez cela, vous abordez les choses avec plus d’ouverture, y compris votre peinture<sup>24</sup>. »

La figure du corps qui danse incarne l’expansion multidisciplinaire de l’art des années 1970. Elle révèle une compréhension du mouvement, de la fluidité et du corps dans l’espace qui est partout la même, que ce soit dans la série *Felt*, de Robert Morris, dans la série *Drape*, de Sam Gilliam, ou dans la suspension *Divers*, de Joan Brown. Connue pour ses objets performatifs, qu’elle leste avec du sable, de la pierre ou de l’eau, Senga Nengudi (née en 1943) donne une forme viscérale au poids du corps humain et à l’espace qu’il occupe. Ses *Water Compositions*, qui de l’avis général marquent l’arrivée à maturité de son travail, se composent de poches en vinyle thermosoudées et remplies d’eau teintée avec des colorants alimentaires. Cette série met en lumière l’engagement précoce de l’artiste par le biais d’un « vide » pouvant être comblé jusqu’à prendre une forme pleine et rappelant l’anatomie humaine. Qu’elle soit affaissée contre le mur, suspendue ou limitée par de la corde, chaque poche prend une forme inattendue – à l’instar des œuvres de Robert Morris ou de Sam Gilliam – une

dancers or acrobats, both Joan Brown and Alex Katz bring this same sense of depth and movement into the two-dimensional realm. As Katz recounts in his autobiography, his collaborations with dancers and choreographers as a set and costume designer ‘expanded the idea of what I could do. You’re not just a painter, you’re a person who has an idea about the art. Once you get that through your head, you have an expanded way of dealing even with your painting’<sup>24</sup>.

The figure of the dancer represents the multi-disciplinary expansion of art in the 1970s, while testifying to the same understanding of motion, fluidity and the body in space evoked by Morris’s *Felt* work, Gilliam’s *Drape* paintings and Brown’s suspended *Divers*. Known for her performative objects which she fills and weighs down with materials such as sand, stone and water, Senga Nengudi (b. 1943) gives visceral form to the weight and space of the human body. In her *Water Compositions*, early examples of which are widely considered to be the beginning of her mature work, heat-sealed vinyl pouches are filled with water dyed with food colouring, illuminating the artist’s early engagement with an ‘emptiness’ that can be filled to create bulging forms that evoke human anatomy. Slumped against the wall, suspended or constrained by lengths of rope, each pouch takes on, like Morris’s and Gilliam’s works,

fois remplie, invitant à faire le lien avec les effets des diverses pressions ou contraintes que le corps peut se voir exercer. La naissance de son premier enfant en 1974 renforce l’intérêt de Senga Nengudi pour l’élasticité humaine. Elle poursuit sa réflexion sur la condition des femmes noires, sur la puissance de son corps en mutation et sur les facteurs externes qui orientent la manière dont il est perçu et compris. L’exposition présente deux œuvres de cette série : l’une datant du début et l’autre de la fin des années 1970. Toutes deux montrent le souci constant et croissant qu’a l’artiste de créer des œuvres d’une résonance corporelle frappante à travers des objets artistiques formellement austères.

D’autres artistes emploient des moyens plus directs pour explorer le corps humain, pour étudier comment il existe dans l’espace et au monde. Andy Warhol a utilisé de l’urine pour produire une série audacieuse de *Piss Paintings*, élaborée en demandant à son entourage de lui fournir les échantillons (quand il ne les invitait pas à se soulager directement sur la toile), dans un acte où le pinceau est remplacé par le corps. Œuvre à la fois abstraite et centrée sur le corps et ses fonctions élémentaires, *Piss Painting* (1977-78) questionne, à la manière du travail de Robert Morris, le processus de création, tout en opérant une transgression marquée de ses limites matérielles, en cohérence avec les expérimentations relatives à la matière qui jalonnent l’exposition. Selon la formule de l’écrivain et critique Bruce Hainley, « l’urine est une peinture prête à l’emploi<sup>25</sup> ».

its own contingent form as it is filled, inviting associations with the effects of different pressures or duresses on the body. Following the birth of her child in 1974, which furthered her interest in human elasticity, Nengudi continued her reflection on Black womanhood, on the potency of her changing body and on the external factors that impacted how it was viewed and understood. The exhibition presents two works from the series, one from either end of the decade, attesting to the artist’s continuing and developing concern with striking notes of bodily resonance through formally austere art objects.

Other artists use a more direct means to explore the human body and examine how it exists in space and the world. Andy Warhol employed urine to produce a series of audacious *Piss paintings*, which he made by inviting members of his circle to provide samples or urinate directly onto the canvases in an act that replaced the paintbrush with the body. Abstract and yet preoccupied with the body and its elemental functions, *Piss Painting* (1977–78) also shares the concern with process found in, for example, Morris’s work, while marking a transgression of the material limitations of artmaking in line with the material experimentation seen across the exhibition. In the words of writer and critic Bruce Hainley: ‘Piss is paint readymade.’<sup>25</sup>

Tout aussi concrètement, chez David Hammons (né en 1943), le corps se fait moyen d’application – de l’une de ses empreintes corporelles, en l’occurrence. Ces *Body Prints*, l’artiste les réalise à partir de son propre corps, qu’il enduit de graisse puis presse sur du papier. En un transfert direct, il orne alors le tout de minutieux détails (peau, cheveux, vêtements) avant d’y ajouter sa touche finale au moyen de pigments secs. Ces empreintes du corps de David Hammons forment autant de représentations subtiles et incarnées de ce qu’être un homme noir en Amérique signifie.

Plusieurs des artistes exposés ont aussi été des militants, qui concevaient leur production artistique en lien avec leur engagement au sein des divers mouvements sociaux et politiques des années 1970. David Hammons entretient des liens étroits avec le naissant mouvement Black Power, qui cherche à prolonger les acquis du mouvement des droits civiques et à remédier aux discriminations que subissent encore les Afro-Américains. Coco Fusco écrit à son sujet : « Ses empreintes corporelles de la fin des années 1960 et du début des années 1970 détournent les éléments didactiques de l’art protestataire. Elles provoquent le spectateur/voyeur par le biais de l’identité politique en même temps qu’elles s’efforcent de mettre en œuvre une authentique démarche esthétique<sup>26</sup>. » Alors que son travail aborde des thématiques communes au minimalisme et au post-minimalisme, David Hammons n’en a pas moins déclaré que, en tant qu’individu noir, il sentait bien qu’il ne bénéficiait pas de la même liberté d’exploration que certains de ses contemporains blancs.

The body also acts as the means of material application in a ‘body print’ by David Hammons (b. 1943). Hammons made such works by greasing his own body and pressing it against paper, which was subsequently embellished with minute details of skin, hair or clothing through a process of one-to-one transfer and overlaying with accents in dry pigment. These body prints form intricate depictions of Hammons’s embodied experience as a Black man in America.

Several of the artists on view were also activists and conceived their artistic output in relation to their commitment to the variety of social and political movements of the 1970s. David Hammons had strong ties to the nascent Black Power movement, which built on the gains of the Civil Rights movement and aimed to rectify the discrimination that African Americans still faced. As Coco Fusco wrote: ‘His body prints of the late 60s and early 70s subverted the didactic elements of protest art by taunting the viewer/voyeur with identity politics whilst simultaneously pursuing a very real aesthetic agenda<sup>26</sup>. While Hammons’ work shares concerns with Minimalism and Post-Minimalism, the artist has stated he feels he, as a Black individual, does not have the same degree of freedom of exploration as some of his white

Ainsi, à propos de James Turrell et de son utilisation et sa maîtrise, des couleurs et de l’espace dans ses installations, David Hammons déclare : « J’aimerais que ma pratique artistique ressemble à ça, mais nous sommes trop opprimés pour que je puisse me permettre d’aller chercher de ce côté-là... Pourtant j’adorerais, et je vois d’ici ce que ça pourrait donner et qui nous serait propre, à nous les Noirs. Imaginez : un artiste noir travaillant sur la lumière... J’entends ça d’ici : “Comment diable a-t-il pu choisir de travailler là-dessus ? Quand on sait d’où il vient...” J’ai envie d’aller vers ça, je m’y emploie, mais je ne suis pas encore assez libre. J’éprouve encore le besoin de faire passer un message<sup>27</sup>. »

En cherchant à utiliser le pouvoir de l’abstraction à des fins politiques, Senga Nengudi, proche amie et collaboratrice artistique régulière de David Hammons, a elle aussi ébranlé les conceptions de l’époque en matière d’art militant. S’opposant à l’idée que les artistes noirs engagés devaient nécessairement recourir à la figuration pour « combattre des siècles d’images dégradantes<sup>28</sup> », son travail en appelle au contraire aux « concepts<sup>29</sup> », avec la même visée. Aussi ses *Water Compositions* sont-elles, dans un premier temps, perçues comme apolitiques, en raison précisément de leur nature abstraite. L’historienne de l’art Kellie Jones explique : « Comme le rappelle David Hammons, Nengudi est en grande partie rejetée par le West Coast Black Arts Movement, encore émergent à l’époque, et ce à cause de son refus du figuratif. Pour ce qui est des *Water Compositions*, il raconte : “Elle remplissait des sacs en plastique avec de l’eau colorée et les montait sur socle. [...] Elle n’exposait même pas ses œuvres

contemporaries. Speaking of James Turrell’s highly controlled use of light, colour and space in his installations, Hammons stated: ‘I wish I could make art like that, but we’re too oppressed for me to be dabbling out there... I would love to do that because that also could be very black. You know, as a black artist, dealing just with light. They would say, “How in the hell could he deal with that, coming from where he did?” I want to get to that, I’m trying to get to that, but I’m not free enough yet. I still feel I have to get my message out.’<sup>27</sup>

Nengudi, who was a close friend and frequent artistic collaborator of Hammon’s, also undermined contemporary conceptualisations of what constituted activist art, seeking to harness the power of abstraction for political ends. Working against the expectation that politically engaged Black artists had a duty to use figuration to ‘combat centuries of derogatory imagery’<sup>28</sup>, Nengudi instead did so through ‘concepts’<sup>29</sup>, she explained. Her *Water Compositions* were initially deemed apolitical precisely because of their abstract nature. Art historian Kellie Jones recounted: ‘As David Hammons recalls, Nengudi was rejected for the most part by the then burgeoning West Coast Black Arts Movement due to her nonrepresentational tendencies. Speaking of the *Water Compositions*, he observed, “she used to put colored water in plastic bags and

aux côtés de celles des autres artistes noirs, tant son abstraction était considérée comme ‘inacceptable<sup>30</sup>.’”»  
Pourtant ses sculptures paraissent « respirer, [semblent] épanouies, animées, et font souffler un vent d’espoir sur la persécution<sup>31</sup> », ainsi que le décrit le critique et historien de l’art Dan Adler. L’artiste le dit elle-même : « Je tire de mon travail des fruits abstraits, qu’alimentent des racines noires<sup>32</sup>. »]

L’esthétique hybride de Senga Nengudi constitue un point d’inflexion des approches artistiques prédominantes savamment pensé, au même titre qu’elle permet à l’artiste de répondre aux préoccupations sociopolitiques contemporaines. Mary Lovelace O’Neal et Joan Snyder ont elles aussi examiné le champ de l’abstraction de manière approfondie, explorant des récits personnels et sociologiques plus larges et intimement liés à leur expérience de la condition féminine, voire, dans le cas de Mary Lovelace O’Neal, de la condition des femmes noires dans l’Amérique des années 1970. *Expanded Horizons* invite le spectateur à établir des liens entre les approches des artistes présentés et à rendre hommage à ceux qui ont pu contester la fausse neutralité des modes artistiques dominants. En ce sens, l’exposition se veut un appel à interpréter ensemble les pratiques qui se sont développées tout au long de cette décennie et le contexte socio-politique qui les a façonnées.

En faisant dialoguer ensemble un corpus d’œuvres admirablement représentatif d’une décennie marquée par les transformations, l’exposition met en lumière

sit them on pedestals. [...] She wouldn’t even show around other Black artists her work was so ‘outrageously’ abstract”<sup>30</sup>, though, as art historian and critic Dan Adler suggests, the sculptures ‘may signify signs of breath, growth, and animation, emitting a sense of hope in the face of persecution’.<sup>31</sup> In the artist’s words: ‘I deal with stuff in an abstract way but it comes from a black place.’<sup>32</sup>

This hybrid aesthetic constitutes a thoughtful inflection of prevalent approaches to artmaking that simultaneously allowed the artist to speak to contemporary socio-political concerns. Lovelace O’Neal and Snyder, too, probed the scope of abstraction to explore personal and wider sociological narratives related to their lived experiences of womanhood, and, specifically in Lovelace O’Neal’s case, Black womanhood, in 1970s America. *Expanded Horizons* invites viewers to find connections between the approaches of the artists on view while also paying tribute to the challenge mounted by some against the false neutrality of dominant modes of artmaking. As such, the exhibition invites a holistic interpretation of the practices that developed throughout the decade and the sociopolitical backdrop that shaped them.

Bringing into dialogue an exemplary body of works from this transformative decade,

les multiples formes qu’ont prises les élargissements et les « *départs* » propres aux années 1970. Fortes d’une utilisation originale de la matière et d’un désir commun de comprendre comment l’art occupe le paysage, physique comme conceptuel, et interagit avec lui, les pratiques propres à chaque artiste ici exposé se voient enfin réunies par la recherche de nouvelles lignes d’expression, révélatrices des mutations toujours plus rapides du monde qui les entoure en même temps qu’elles prolongent le dialogue entre art et histoire en un sens qui aujourd’hui encore demeure d’actualité.

the exhibition sheds light on the multiform expansions and ‘*departures*’ of the 1970s. Through an unconventional use of materials and a common desire to deepen the way art occupies and interacts with the physical and conceptual landscape, the distinct practices of the more than 20 artists on view are ultimately united by a search to forge new lines of expression that spoke to the realities of the rapidly changing world around them, expanding art-historical conversation in a way that remains relevant to this day.

**Ailsa McDougall**  
Traduit par François Joseph Peyroux

1. Entretien entre James Rosenquist et David Dalton, *Painting Below Zero: Notes on a Life with Art*, New York, Knopf, 2009.

2. Rosalind E. Krauss, « Le champ élargi de la sculpture » [1978] in *L’Originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

3. Jane McFadden, « Here, Here or There: On the Whereabouts of Art in the 1970s », in *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, sous la direction de Rebecca Peabody et coll., Los Angeles, Getty Publications, 2011, p. 251.

4. « Mary Lovelace O’Neal by Suzanne Jackson », *BOMB Magazine*, hiver 2021.

5. Thomas B. Hess, « Replenishing Rauschenberg », *New York 10*, no. 20, 16 mai 1977, p. 79.

6. Donald Judd, « Specific Objects » [1964], in *Arts Yearbook 8*, 1965, p. 8.

7. Rosenquist et Dalton.

8. McFadden, p. 251.

9. Robert Rauschenberg, cité dans Elizabeth Fullerton, « Robert Rauschenberg », *Art in America*, 27 février 2017.

10. Robert Rosenblum, cité dans « The Most Living Artist », in *TIME Magazine*, 19 novembre 1976.

11. Joan Snyder, « Fragments of a Soul: Hans Ulrich Obrist and Emma Enderby in conversation with Joan Snyder in 2018 », in *Silk & Song*, cat. exp., Galerie Haas Zürich, 2021, n.p.

12. Joan Snyder, citée dans *Primary Fields*, cat. exp., New York, NY, Robert Miller Gallery, 2001, p. 1.

13. Joan Snyder, citée par Susan Gill dans « Painting from the Heart », *ARTnews*, avril 1987, p. 133.

14. Hayden Herrera, *Joan Snyder: Seven Years of Work*, cat. exp. Purchase, NY, Neuberger Museum, State University of New York, 1978, p. 24.

15. Robert Ryman, « An Interview with Robert Ryman », entretien avec Phyllis Tuchman, *Artforum*, mai 1971, p. 46.

16. Margaret Graham, « Alex Katz: In Detail », in *Alex Katz, This Is Now*, cat. exp., New Haven, Yale University Press, 2015, p. 26.

17. Rosenquist et Dalton.

18. Michael Fried, « Art et objectité », *Artforum*, été 1967, p. 12.

19. *Idem*.

20. Clement Greenberg, « The Recentness of Sculpture », in *American Sculpture of the Sixties*, cat. exp., New York, New York Graphic Society, 1967, p. 24.

21. Michael Fried, « Art et objectité », *Artforum*, été 1967, p. 16. (Michael Fried, « Art et objectité », repris dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. fr. Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, coll. NRF Essais, 2007).

22. Lucy Lippard, « Rosemarie Castoro: Working Out », *Artforum*, été 1975, p. 60.

23. *Ibid.*, p. 61.

24. Alex Katz, cité dans *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*, sous la direction de Vincent Katz, Waterville, ME, Colby College Museum of Art, 2012, p. 127.

25. Bruce Hainley, « Urine Sample », in *Andy Warhol: Piss & Sex Paintings and Drawings*, cat. exp., New York, Gagosian Gallery, 2002, p. 6.

26. Coco Fusco, « Wreaking Havoc on the Signified », in *Frieze Magazine*, mai 1995.

27. Extrait de « Reflections of a Long Distance Runner », entretien entre Deborah Menaker Rothschild et David Hammons, in *Yardbird Suite: Hammons 93*, éd. Deborah Menaker Rosthchild, cat. exp., Williamstown, MA, Williams College Museum of Art, 1994, p. 51.

28. Kellie Jones, « To the Max: Energy and Experimentation », in *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964-1980*, sous la direction de Kellie Jones et de Lowery Stokes Sims, New York, NY, Studio Museum in Harlem, 2006, p. 14.

29. Senga Nengudi, « Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes 1965–1990 » (entretien avec le groupe d’histoire orale et échange en public, en compagnie de Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Barbara McCullough et Senga Nengudi, générés par le Getty Research Institute dans le cadre des initiatives « Modern Art in Los Angeles » et « Pacific Standard Time: Art in L.A. » et animés par Kellie Jones et Judith Wilson, 15-16 janvier 2008).

30. Kellie Jones, « Black West, Thoughts on Art in Los Angeles », in *New Thoughts on the Black Arts Movement*, éd. Lisa Gail Collins and Margo Natalie Crawford, Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2006, p. 62.

31. Dan Adler, « Senga Nengudi », *Artforum*, septembre 2023.

32. Nengudi, « Modern Art in Los Angeles ».

1. James Rosenquist with David Dalton, *Painting Below Zero: Notes on a Life with Art* (Knopf, 2009).

2. Rosalind E. Krauss, ‘Sculpture in the Expanded Field’ [1978], in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (The MIT Press, 1986), 290.

3. Jane McFadden, ‘Here, Here or There: On the Whereabouts of Art in the 1970s’, in *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, ed. Rebecca Peabody et al. (Getty Publications, 2011), 251.

4. Mary Lovelace O’Neal, ‘Mary Lovelace O’Neal by Suzanne Jackson’, *BOMB Magazine*, Winter 2021.

5. Robert Rauschenberg, quoted in Thomas B. Hess, ‘Replenishing Rauschenberg’, *New York 10*, 16 May 1977, 79.

6. Donald Judd, ‘Specific Objects’ [1964], in *Arts Yearbook 8*, 1965, 8.

7. James and Dalton, *Painting Below Zero*.

8. McFadden, ‘Here, Here or There’, 251.

9. Robert Rauschenberg, quoted in Elizabeth Fullerton, ‘Robert Rauschenberg’, *Art in America*, February 27, 2017.

10. Robert Rosenblum quoted in ‘The Most Living Artist’, in *TIME Magazine*, 19 November 1976.

11. Joan Snyder, ‘Fragments of a Soul: Hans Ulrich Obrist and Emma Enderby in conversation with Joan Snyder in 2018’, in *Silk & Song*, exh. cat. (Galerie Haas Zürich, 2021), n.p.

12. Joan Snyder, quoted in *Primary Fields*, exh. cat. (Robert Miller Gallery, 2001), 1.

13. Joan Snyder, quoted in Susan Gill, ‘Painting from the Heart’, *ARTnews*, April 1987, 133.

14. Hayden Herrera, *Joan Snyder: Seven Years of Work*, exh. cat. (Neuberger Museum, State University of New York, 1978), 24.

15. Robert Ryman, ‘An Interview with Robert Ryman’, interview by Phyllis Tuchman, *Artforum*, May 1971, 46.

16. Margaret Graham, ‘Alex Katz: In Detail’, in *Alex Katz, This Is Now*, exh. cat. (Yale University Press, 2015), 26.

17. Rosenquist and Dalton.

18. Fried, ‘Art and Objecthood’, 12.

19. Fried, ‘Art and Objecthood’, 12.

20. Clement Greenberg, ‘The Recentness of Sculpture’, in *American Sculpture of the Sixties*, exh. cat. (New York Graphic Society, 1967), 24.

21. Fried, ‘Art and Objecthood’, 16.

22. Lucy R. Lippard, ‘Rosemarie Castoro: Working Out’, *Artforum*, Summer 1975, 60.

23. Lippard, ‘Rosemarie Castoro’, 61.

24. Alex Katz, quoted in *Invented Symbols: An Art Autobiography by Alex Katz*, ed. Vincent Katz (Colby College Museum of Art, 2012), 127.

25. Bruce Hainley, ‘Urine Sample’, in *Andy Warhol: Piss & Sex Paintings and Drawings*, exh. cat. (Gagosian Gallery, 2002), 6.

26. Coco Fusco, ‘Wreaking Havoc on the Signified’, *Frieze Magazine*, May 1995.

27. David Hammons, quoted in Deborah Menaker Rothschild in conversation with David Hammons, ‘Reflections of a Long Distance Runner’, in Deborah Menaker Rothschild, *Yardbird Suite: Hammons 93*, exh. cat. (Williams College Museum of Art, 1994), 51.

28. Kellie Jones, ‘To the Max: Energy and Experimentation’, in *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964-1980*, ed. Kellie Jones and Lowery Stokes Sims (Studio Museum in Harlem, 2006), 14.

29. Senga Nengudi, ‘Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes 1965–1990’ (oral history group interview and moderated public conversation with Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Barbara McCullough and Senga Nengudi as generated by the Getty Research Institute through its Modern Art in Los Angeles and Pacific Standard Time: Art in L.A. initiatives, conducted by Kellie Jones and Judith Wilson, 15–16 January 2008).

30. Kellie Jones, ‘Black West, Thoughts on Art in Los Angeles,’ in *New Thoughts on the Black Arts Movement*, ed. Lisa Gail Collins and Margo Natalie Crawford (Rutgers University Press, 2006), 62.

31. Dan Adler, ‘Senga Nengudi’, *Artforum*, September 2023.

32. Nengudi, ‘Modern Art in Los Angeles’.

**Œuvres / Works**

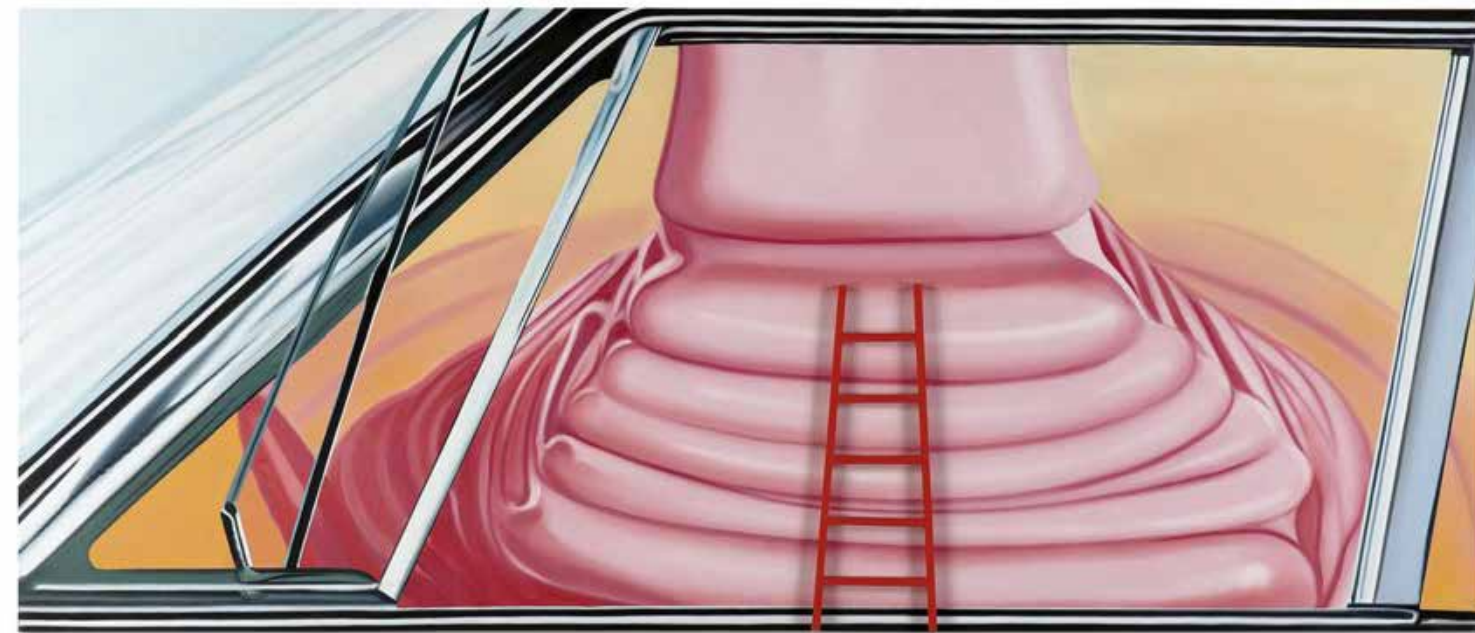


James Rosenquist  
Screen Test  
1975  
Huile sur toile / Oil on canvas  
173 × 422 cm / 68 1/4 × 166 1/4 in





James Rosenquist  
*Highway Temple*  
1979  
Huile et bois peint sur toile,  
monté sur panneau / Oil and  
painted wood on canvas on panel  
91,4 × 213,4 cm / 36 × 84 in



**James Rosenquist**  
*Horizon Home Sweet Home*  
1970  
Pièce ceinte de 27 panneaux,  
huile sur toile avec Mylar  
et glace sèche / Room of 27 panels,  
oil on canvas, Mylar and dry ice fog  
Chaque panneau / each panel:  
259,1 × 101,6 cm / 102 × 40 in





Rosenquist travaillant sur *Horizon Home Sweet Home*  
dans son atelier à Broome Street, New York City, 1970 /  
Rosenquist working on *Horizon Home Sweet Home*,  
Broome Street Studio, New York City, 1970





Vue d'installation de / Installation view of *Horizon Home Sweet Home* dans /  
in *Rosenquist - Painting as Immersion*, 2018, AROS, Aarhus, Denmark.



Vue d'installation de / Installation view of *Horizon Home Sweet Home* dans /  
in *Rosenquist - Painting as Immersion*, 2018, AROS, Aarhus, Denmark.

Alex Katz  
Private Domain  
1969  
Huile sur lin / Oil on linen  
290,2 x 609,2 cm / 114 1/4 x 239 3/8 in







Joan Brown à gauche et / left and Karen Folger Jacobs, New Year's Day Alcatraz Swim, San Francisco, 1978.





Joan Brown  
*Divers*  
1974  
Tôle, acrylique et aluminium sur bois /  
Sheet metal, acrylic and aluminium on wood  
130 x 91 x 156 cm / 51 x 36 x 61 ¼ in



Joan Brown  
*Twenty to Nine*  
1972  
Émail à l'huile sur Masonite /  
Oil enamel on Masonite  
226 × 122 cm / 89 × 48 in





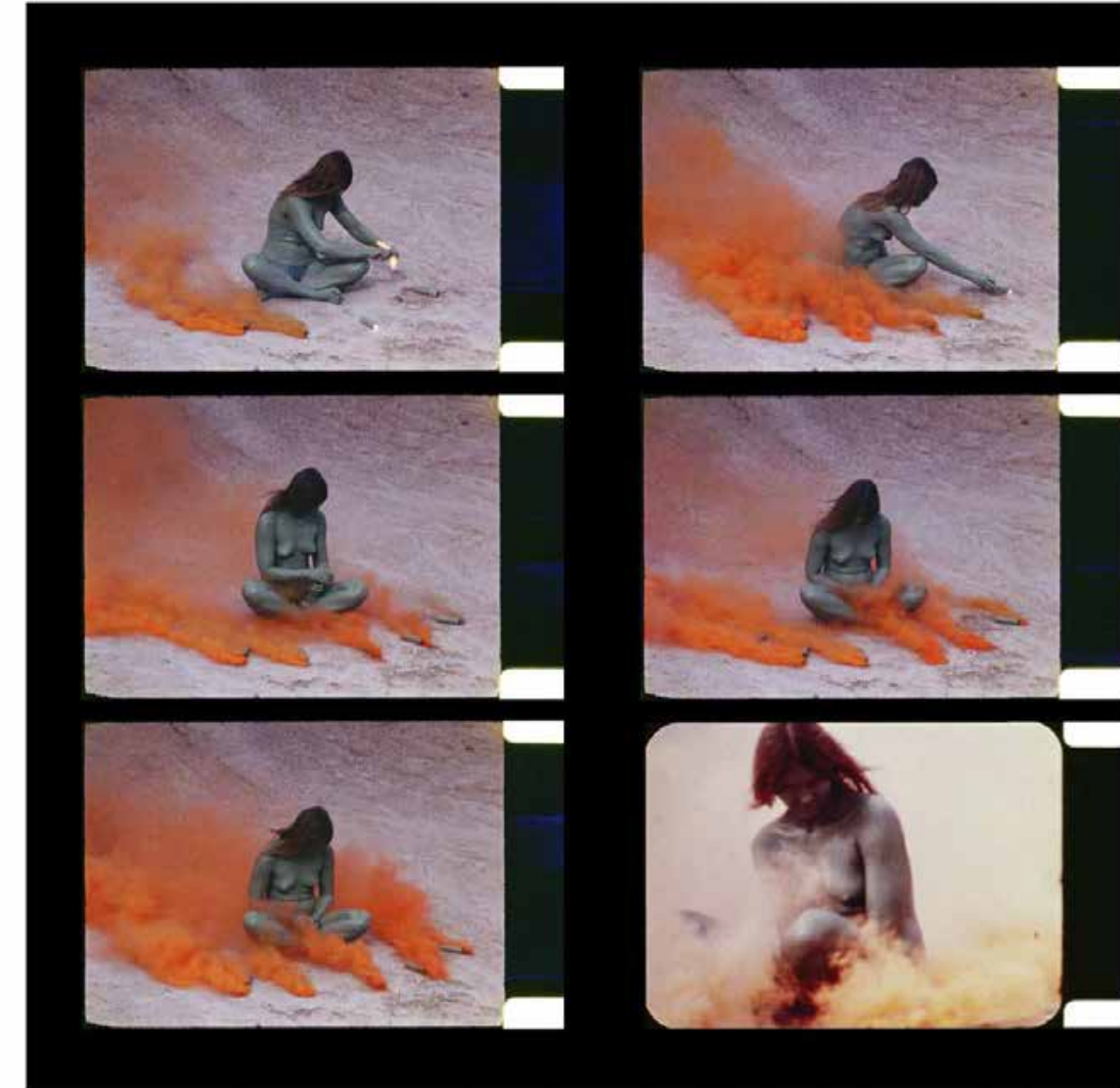
Joan Brown  
*Acrobats + Spectator on New Year's Eve*  
1974  
Huile sur toile / Oil on canvas  
245 x 198 cm / 96 1/8 x 78 in



Joan Brown  
*The Kiss*  
1976  
Émail sur toile / Enamel on canvas  
243,8 x 198,1 cm / 96 x 78 in

Judy Chicago  
*Women and Smoke, California*  
1971-72  
Vidéo / Video MP4  
Remastérisée en / Remastered in 2016  
Interprétée par / Performed by Nancy Youdelman  
Durée originale / Original running time: 25:31  
Éditée par / Edited by Salon94 en / in 2017: 14:45





Autoportrait de Rosemarie Castoro dans son loft de Soho  
loft de Soho, tirée de ses journaux inédits, montrant l'artiste  
suspendue à des cordes dans des poses de danse en interaction  
avec ses sculptures / Self portrait photo of Rosemarie Castoro  
in her Soho loft from her unpublished journals depicting the artist  
in dance-like poses suspended from ropes as she interacts with  
her sculptures.







Rosemarie Castoro  
*Climbing (Brushstroke)*  
1972  
Masonite, gesso, poussière de marbre,  
pâte à modeler et graphite /  
Masonite, gesso, marble dust, modelling  
paste and graphite  
182,9 x 365,8 cm / 72 x 144 in



Rosemarie Castoro photographée avec une œuvre de la série *Arches*. Castoro a écrit dans son journal que « les arches sont des tunnels à travers lesquels on peut voir. L'œuvre est telle qu'elle est à cause de son apparence. C'est un tunnel fait d'arches. On peut voir l'intérieur de l'extérieur ». / Rosemarie Castoro pictured with a work from the *Arches* series. Castoro wrote in her journal that 'Arches are tunnels you can see through. It is the way it is because of the way it looks. It is a tunnel made of arches. You can see the inside from the outside'.

Rosemarie Castoro  
*ARCHES ARE MOUNTAINS*  
1974  
Epoxy, styromousse, fibre de verre,  
acier, peinture et pigment /  
Epoxy, styrofoam, fibreglass,  
steel, paint and pigment  
Ensemble / Overall:  
43 × 167 × 71 cm / 16 7/8 × 65 3/4 × 28 in

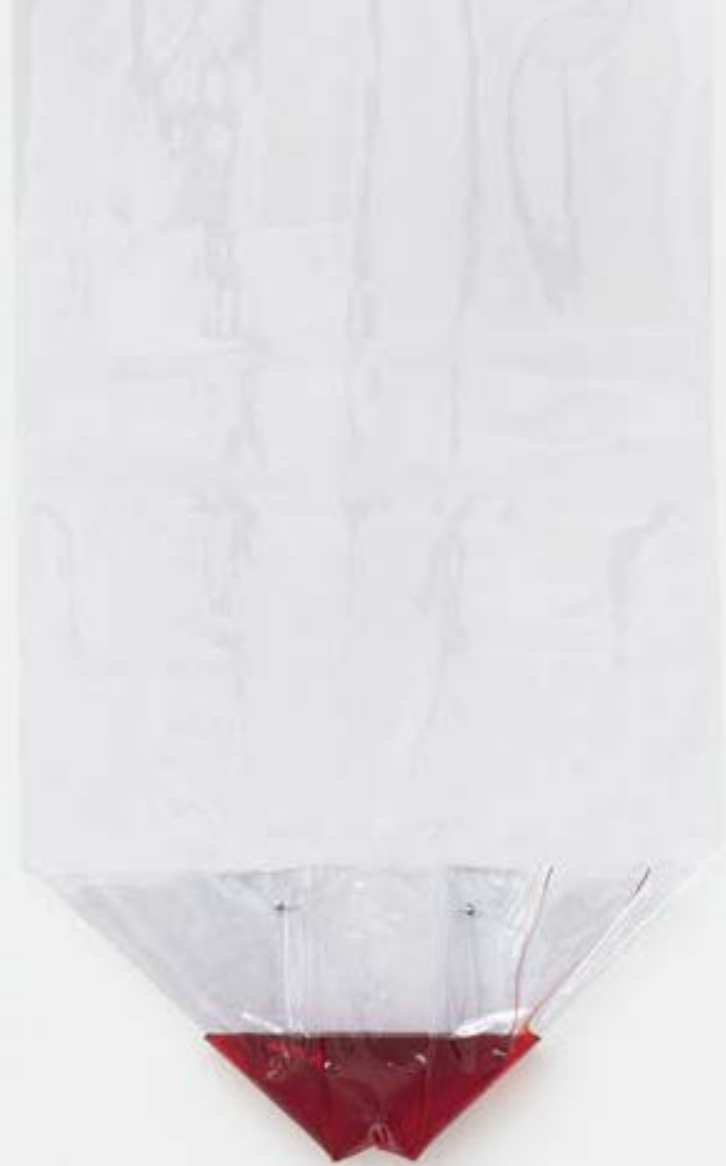




Senga Nengudi, *Performance Piece*, 1977,  
activée par / activated by Maren Hassinger.



Senga Nengudi  
*Water Composition III*  
1969-70/2018  
Vinyle thermoscellé,  
eau colorée et corde /  
Heat sealed vinyl,  
coloured water and rope  
91 × 120 × 73 cm /  
35 7/8 × 47 1/4 × 28 3/4 in



Senga Nengudi  
Untitled 1  
1980/2023  
Vinyle et eau / Vinyl and water  
152 x 36,5 cm / 59 7/8 x 14 3/8 in



Mary Lovelace O'Neal  
dans son atelier / in her studio,  
circa 1980s



Mary Lovelace O'Neal  
*Meaningless Ritual, Senseless Superstition*  
c. early 1980s  
Technique mixte sur toile /  
Mixed media on canvas  
205,7 × 350,5 cm / 81 × 138 in

Joan Snyder  
*Small Vanishing Theatre*  
1975  
Huile sur toile / Oil on canvas  
30,5 × 45,7 cm / 12 × 18 in





Joan Snyder dans son atelier  
avec / in her studio with *Vanishing  
Theatre/The Cut*, 1974.

Joan Snyder  
*Vanishing Theatre/The Cut*  
1974  
Huile, acrylique, papier mâché, fil,  
fausse fourrure, papier et grillage  
sur toile / Oil, acrylic, paper mache,  
thread, fake fur, paper and chicken  
wire on canvas  
152,4 × 304,8 cm / 60 × 120 in



Sam Gilliam  
*Half Circle Cowl*  
1973  
Acrylique sur toile drapée /  
Acrylic on draped canvas  
271,8 × 120,7 cm / 107 × 47 ½ in  
Installée (dimensions variables) /  
Installed (variable):  
210,8 × 83,8 cm / 83 × 33 in

Sam Gilliam  
*Green Half Circle*  
1973  
Acrylique sur toile drapée /  
Acrylic on draped canvas  
269,2 × 118 cm / 106 × 46 ½ in  
Installée (dimensions variables) /  
Installed (variable):  
210,8 × 104,1 × 22,9 cm / 83 × 41 × 9 in

p. 84  
Sam Gilliam avec son tableau de 1973 /  
with his 1973 painting *Autumn Surf*  
<https://www.davidkordanskygallery.com/artist/sam-gilliam>







Andy Warhol  
Piss Painting  
1977-78  
Urine sur lin / Urine on linen  
198,5 × 492,1 cm / 78 3/4 × 193 3/4 in



Double page précédente / Previous spread  
De gauche à droite / From left to right

Irving Penn  
*Cigarette No. 17, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Printed in 1974  
Tirage au platine-palladium  
monté sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminium  
Image: 59,4 × 47 cm / 23 3/4 × 18 1/2 in  
Papier / Paper: 63,2 × 55,9 cm / 24 7/8 × 22 in

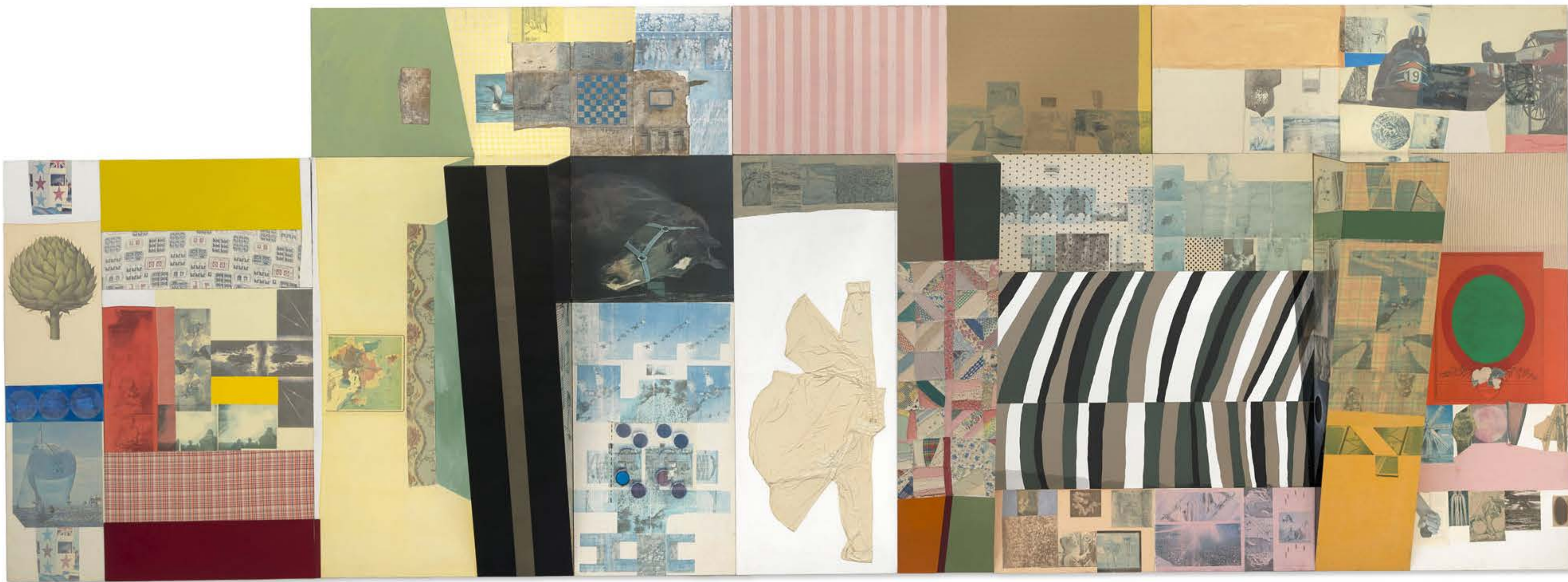
Irving Penn  
*Cigarette No. 37, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Printed in 1975  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminium  
Image: 59,1 × 43,2 cm / 23 1/4 × 17 in  
Papier / Paper: 63,5 × 55,9 cm / 25 × 22 in

Irving Penn  
*Cigarette No. 48, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Print made in 1975  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminium  
Image: 59,7 × 47 cm / 23 3/4 × 18 1/2 in  
Papier / Paper: 63,2 × 56,2 cm / 24 7/8 × 22 1/8 in

Irving Penn  
*Cigarette No. 98, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Print made in 1974  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminium  
Image: 58,9 × 43,2 cm / 23,19 × 17,01 in  
Papier / Paper: 63,2 × 55,9 cm / 24 7/8 × 22 in



David Hammons  
*Untitled*  
c. 1970  
Graisse et pigment sec sur carton /  
Grease and dry pigment on paperboard  
74 × 48,5 cm / 29 1/4 × 19 in



Robert Rauschenberg  
*Bank Job (Spread)*  
1979  
Images transférées au solvant et collage  
de tissu avec miroirs colorés, carton,  
peinture acrylique et réflecteur sur  
une construction en bois gessoisée,  
en 15 parties / Solvent transfer images  
and fabric collage with coloured mirrors,  
cardboard, acrylic paint and reflector  
on gessoed wooden construction, in 15 parts  
330,5 × 909 × 81 cm / 130 1/4 × 357 7/8 × 31 7/8 in





Rauschenberg travaillant sur *Bank Job (Spread)*  
dans son atelier à Laika Lane / Rauschenberg working  
on *Bank Job (Spread)* at his Laika Lane studio.



Robert Rauschenberg  
Untitled  
1972  
Boîtes en carton et couleur /  
Cardboard boxes and colour  
137 x 33 x 30,5 cm / 54 x 13 x 12 in  
155 x 41 x 33 cm / 61 x 16 1/2 x 13 in



Robert Rauschenberg  
*Parsons' Live Plants Ammonia (Cardboard)*  
1971  
Assemblage de boîtes en carton /  
Assembled cardboard boxes  
196 × 120 × 15 cm / 77 1/4 × 47 1/4 × 5 7/8 in





Frank Stella dans son atelier à / in his studio in  
New York City, 1975 / avec œuvres de sa série /  
with works from the Polish Village series.



Frank Stella  
Parzeczew III  
1972  
Huile, stylo sur carton, Masonite  
et Isorel sur bois / Oil, pen on cardboard,  
Masonite and Isorel on wood  
280 x 300 cm / 110 ¼ x 118 ½ in





Photographie de / Photo  
of John Chamberlain par /  
by Ugo Mulas, 1964.



John Chamberlain  
Yellow Nunn  
1975  
Acier peint et chromé / Painted  
and chromium-plated steel  
115 × 163 × 102 cm /  
45 ¼ × 64 ½ × 40 ¾ in

Carl Andre  
*Tenth Copper Cardinal*  
1973  
10 plaques en cuivre / 10 copper plates  
Chacune / each: 50 × 50 cm / 19 ¾ × 19 ¾ in  
Ensemble / overall: 250 × 100 cm / 98 ¾ × 39 ¾ in





Donald Judd at 101 Spring Street,  
New York, 1972.



Donald Judd  
Untitled  
1973  
Cuirre / Copper  
25,4 × 182,9 × 66 cm / 10 × 72 × 26 in

Dan Flavin  
Untitled  
1972  
Lumière fluorescente rouge et bleu /  
Red and blue fluorescent light  
61 cm de large à travers l'angle /  
24 in wide across corner





Robert Morris  
*Untitled (Brown Felt)*  
1978  
Feutre et œillets en cuivre /  
Felt and copper grommets  
209 × 368 × 38 cm / 82 ¼ × 144 ¾ × 15 in





**Robert Ryman**  
*Untitled*  
1974  
Peinture lacquée sur PVC /  
Gloss paint on PVC  
34 × 34 cm / 13 3/8 × 13 3/8 in



Sol LeWitt  
*Wall Drawing #122*  
1972  
Grille au crayon bleu et au crayon noir.  
Une grille de 90 cm recouvrant le mur. Toutes  
les combinaisons de deux lignes se croisant,  
placées au hasard, utilisant des arcs de cercle  
à partir des coins et des côtés, des lignes droites,  
des lignes non droites et des lignes brisées.  
Chaque carré de 90 cm contient une combinaison /  
Blue crayon and black pencil grid. A 36-inch grid  
covering the wall. All combinations of two  
lines crossing, placed at random, using arcs  
from corners and sides, straight, not straight,  
and broken lines. Each 36-inch square contains  
one combination.

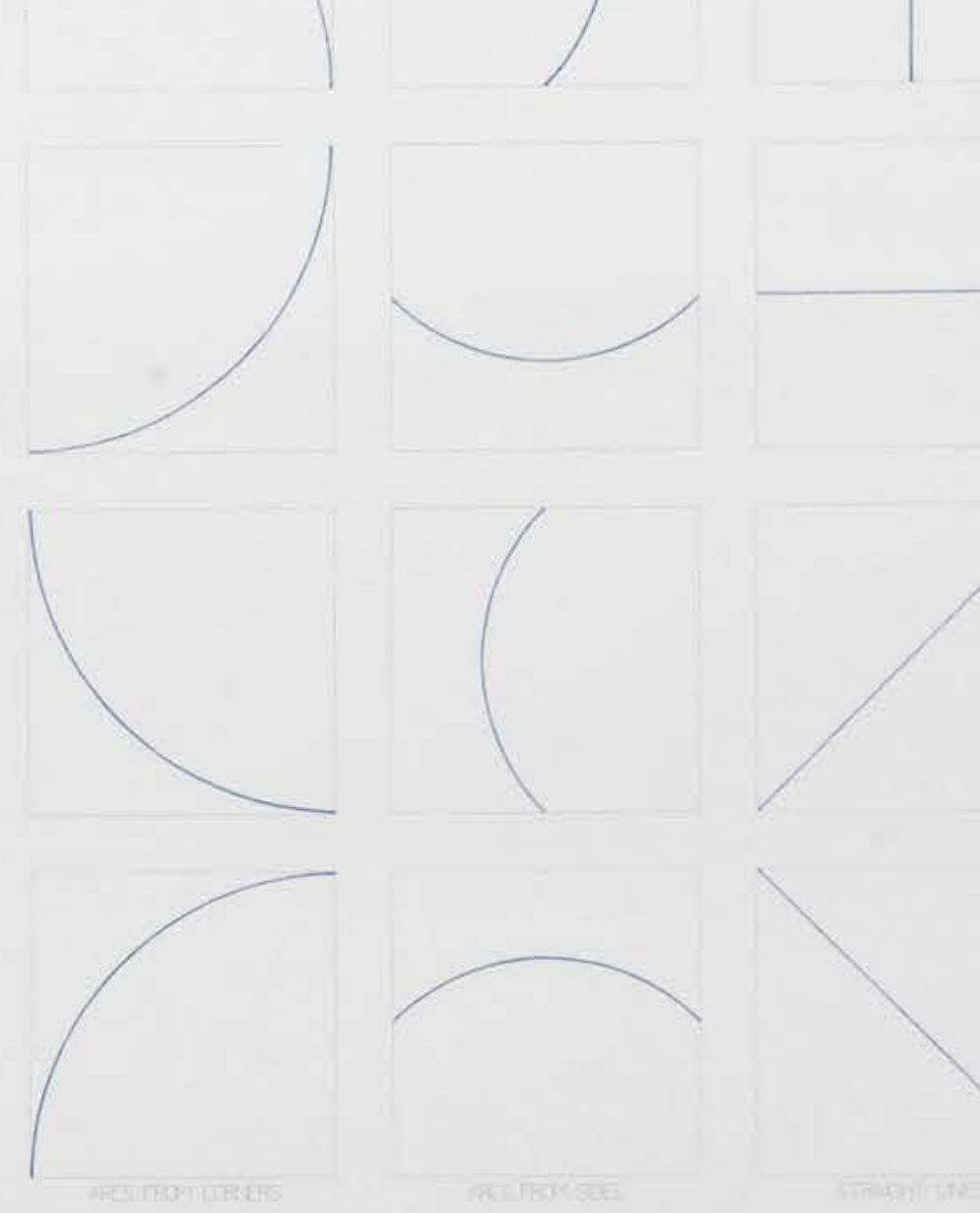


A 36-INCH BY 48-INCH GRID COVERING THE  
 ALL OPERATIONS OF TWO LINES CROSSING IN A  
 LINE, ARC, STRAIGHT, AND SIDES, STRAIGHT,  
 AND BROKEN LINES EACH 36-INCH BY 48-INCH  
 CONTAINS ONE GENERATION



UNITS OF GEOMETRIC OPERATIONS OF TWO LINES CROSSING IN A  
 LINE, ARC, STRAIGHT, AND SIDES, STRAIGHT,  
 AND BROKEN LINES EACH 36-INCH BY 48-INCH  
 CONTAINS ONE GENERATION



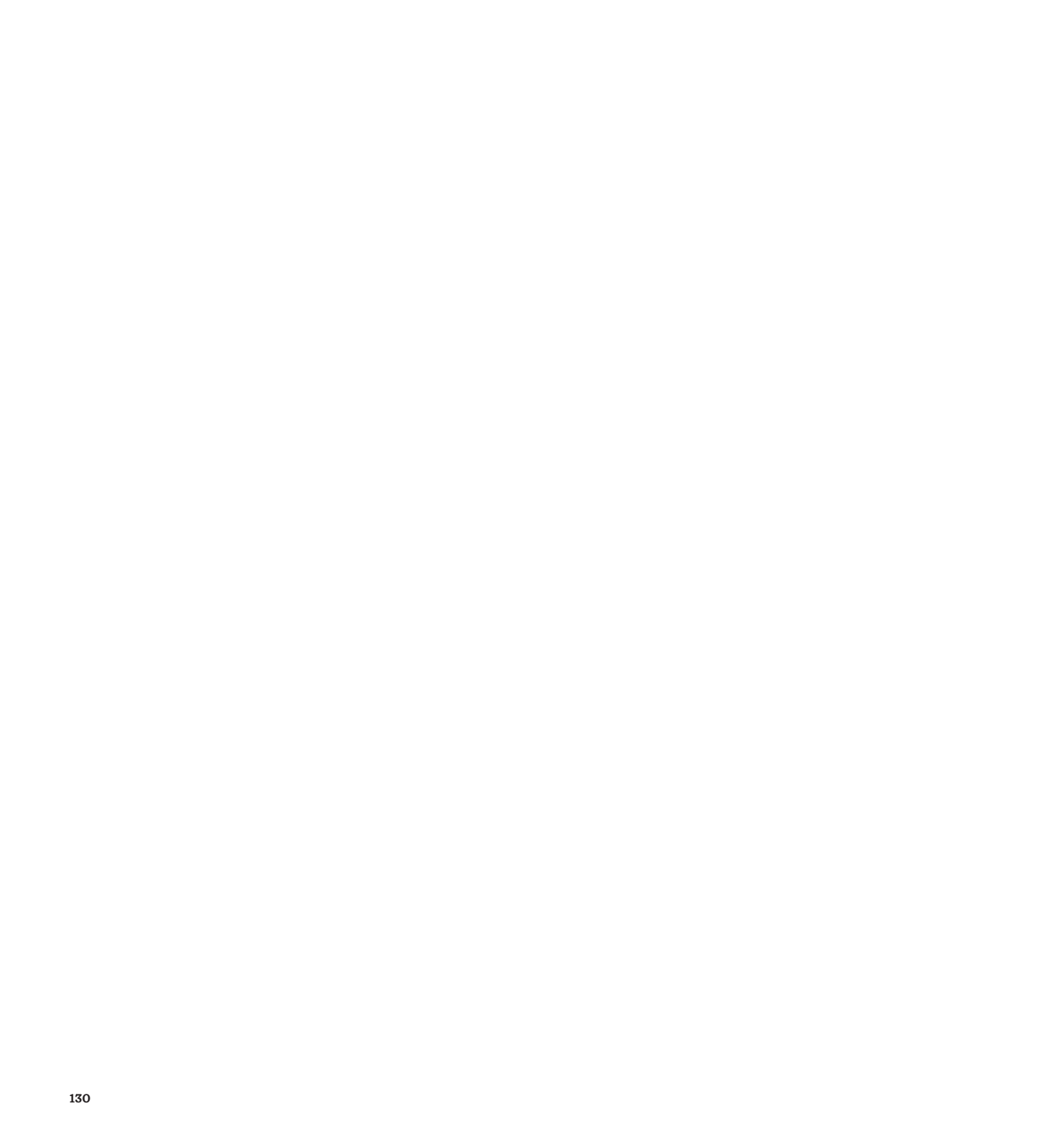


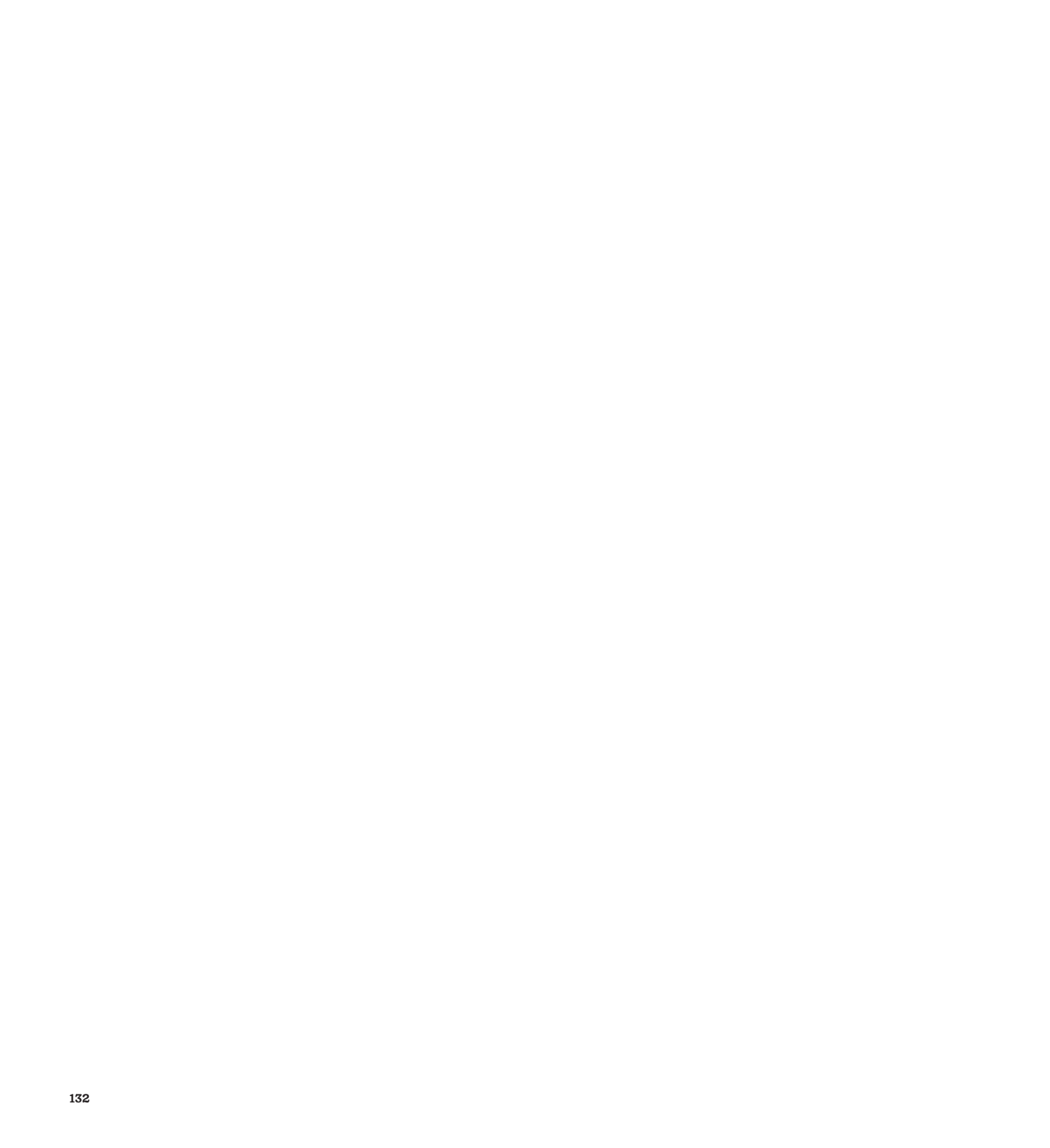
EACH OF THE 450 POSSIBLE COMBINATIONS OF TWO  
ON SMALL PIECES OF PAPER, ONE OF THESE DIAGRAMS  
AND A SQUARE ON THE WALL OF THE GALLERY WAS FIT  
THIS PROCESS WAS REPEATED UNTIL ALL THE SQUARES

**Vues d'exposition / Exhibition views**















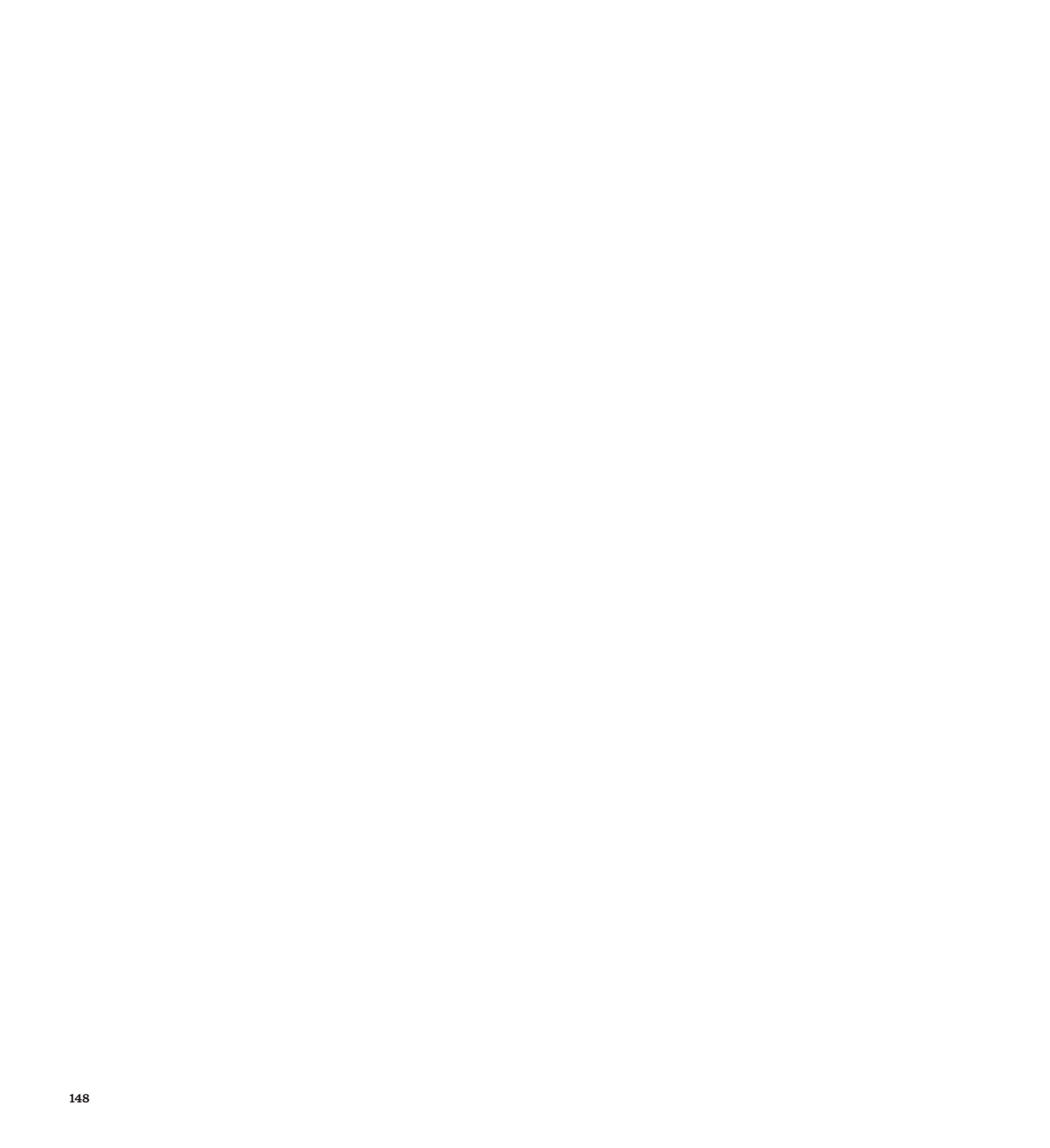






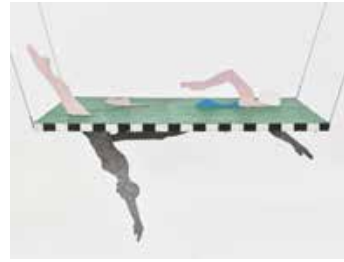








p. 109 **Carl Andre**  
*Tenth Copper Cardinal*  
1973  
10 plaques en cuivre / 10 copper plates  
Chacune / each: 50 × 50 cm / 19 ¾ × 19 ¾ in  
Ensemble / overall: 250 × 100 cm / 98 ¾ × 39 ¾ in  
© Carl Andre / Adagp, Paris, 2024



pp. 54–55 **Joan Brown**  
*Divers*  
1974  
Tôle, acrylique et aluminium sur bois /  
Sheet metal, acrylic and aluminium on wood  
130 × 91 × 156 cm / 51 × 36 × 61 ¼ in  
© Joan Brown / Adagp, Paris, 2024



p. 57 **Joan Brown**  
*Twenty to Nine*  
1972  
Émail à l'huile sur Masonite /  
Oil enamel on Masonite  
226 × 122 cm / 89 × 48 in  
© Joan Brown / Adagp, Paris, 2024



p. 58 **Joan Brown**  
*Acrobats + Spectator  
on New Year's Eve*  
1974  
Huile sur toile / Oil on canvas  
245 × 198 cm / 96 ½ × 78 in  
© Joan Brown / Adagp, Paris, 2024



p. 59 **Joan Brown**  
*The Kiss*  
1976  
Émail sur toile / Enamel on canvas  
243,8 × 198,1 cm / 96 × 78 in  
© Joan Brown / Adagp, Paris, 2024



pp. 66–67  
**Rosemarie Castoro**  
*Climbing (Brushstroke)*  
 1972  
 Masonite, gesso, poussière de marbre,  
 pâte à modeler et graphite /  
 Masonite, gesso, marble dust,  
 modelling paste and graphite  
 182,9 × 365,8 cm / 72 × 144 in



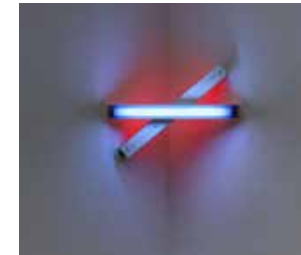
p. 111  
**Rosemarie Castoro**  
*ARCHES ARE MOUNTAINS*  
 1974  
 Epoxy, styromousse, fibre de verre,  
 acier, peinture et pigment /  
 Epoxy, styrofoam, fibreglass,  
 steel, paint and pigment  
**Ensemble / Overall:**  
 43 × 167 × 71 cm / 16 ¾ × 65 ¾ × 28 in



p. 107  
**John Chamberlain**  
*Yellow Nunn*  
 1975  
 Acier peint et chromé /  
 Painted and chromium-plated steel  
 115 × 163 × 102 cm / 45 ¼ × 64 ¼ × 40 ½ in  
**Collection privée / Private collection**  
 © John Chamberlain / Adagp, Paris, 2024



pp. 61, 63  
**Judy Chicago**  
*Women and Smoke, California*  
 1971–72  
 Vidéo / Video MP4  
 Remastérisée en / Remastered in 2016  
 Interprétée par / Performed by Nancy Youdelman  
 Durée originale / Original running time: 25:31  
 Édité par / Edited by Salon94 en / in 2017: 14:45  
 © Judy Chicago / Adagp, Paris, 2024  
 Photo: Through the Flower Archives.  
 Courtesy of the artist and Jeffrey Deitch,  
 New York and Los Angeles.



p. 113  
**Dan Flavin**  
*Untitled*  
 1972  
 Lumière fluorescente rouge et bleue /  
 Red and blue fluorescent light  
 61 cm de large sur l'angle / 24 in wide across corner  
 © Dan Flavin / Adagp, Paris, 2024



p. 83  
**Droite / Right**  
**Sam Gilliam**  
*Half Circle Cowl*  
 1973  
 Acrylique sur toile drapée /  
 Acrylic on draped canvas  
 271,8 × 120,7 cm / 107 × 47 ¼ in  
**Installée (dimensions variables) /**  
**Installed (variable):**  
 210,8 × 83,8 cm / 83 × 33 in  
 © Sam Gilliam / ADAGP, Paris 2024  
  
**Gauche / Left**  
**Sam Gilliam**  
*Green Half Circle*  
 1973  
 Acrylique sur toile drapée /  
 Acrylic on draped canvas  
 269,2 × 118 cm / 106 × 46 ½ in  
**Installée (dimensions variables) /**  
**Installed (variable):**  
 210,8 × 104,1 × 22,9 cm / 83 × 41 × 9 in  
 © Sam Gilliam / ADAGP, Paris 2024



p. 91 **David Hammons**  
*Untitled*  
c. 1970  
**Graisse et pigment sec sur carton /**  
Grease and dry pigment on paperboard  
**74 × 48,5 cm / 29 1/8 × 19 in**  
Zidoun-Bossuyt Gallery  
© David Hammons / Adagp, Paris, 2024



p. 111 **Donald Judd**  
*Untitled*  
1973  
**Cuivre / Copper**  
**25,4 × 182,9 × 66 cm / 10 × 72 × 26 in**  
© Judd Foundation / ADAGP, Paris, 2024



p. 49 **Alex Katz**  
*Private Domain*  
1969  
**Huile sur lin / Oil on linen**  
**290,2 × 609,2 cm / 114 1/4 × 239 3/8 in**  
Collection privée / Private collection



p. 121 **Sol Lewitt**  
*Wall Drawing #122*  
1972  
**Grille au crayon bleu et au crayon noir.**  
**Une grille de 90 cm recouvrant le mur. Toutes**  
**les combinaisons de deux lignes qui se croisent,**  
**placées au hasard, en utilisant des arcs de cercle**  
**à partir des coins et des côtés, des lignes droites,**  
**des lignes non droites et des lignes brisées.**  
**Chaque carré de 90 cm contient une combinaison /**  
Blue crayon and black pencil grid. A 36-inch  
grid covering the wall. All combinations of  
two lines crossing, placed at random, using arcs  
from corners and sides, straight, not straight,  
and broken lines. Each 36-inch square contains  
one combination.  
© 2024 The LeWitt Estate / Artists Rights Society  
(ARS), New York and Adagp, Paris. Courtesy Paula  
Cooper Gallery, New York.



p. 77 **Mary Lovelace O'Neal**  
*Meaningless Ritual, Senseless Superstition*  
c. early 1980s  
**Technique mixte sur toile / Mixed media on canvas**  
**205,7 × 350,5 cm / 81 × 138 in**  
Collection privée / Private collection



p. 115 **Robert Morris**  
*Untitled (Brown Felt)*  
1978  
**Feutre et œillets en cuivre / Felt and copper grommets**  
**209 × 368 × 38 cm / 82 1/4 × 144 7/8 × 15 in**  
Collection of Sharón Zoldan and Tobias Faber  
© 2024 The Estate of Robert Morris /  
ADAGP Courtesy of the Faber Trust



p. 73 **Senga Nengudi**  
*Water Composition III*  
1969–70/2018  
Vinyle thermosoudé, eau colorée et corde /  
Heat sealed vinyl, coloured water and rope  
91 × 120 × 73 cm / 35 3/8 × 47 1/4 × 28 3/4 in



p. 74 **Senga Nengudi**  
*Untitled 1*  
1980/2023  
Vinyle et eau / Vinyl and water  
152 × 36,5 cm / 59 7/8 × 14 3/8 in  
© Senga Nengudi, courtesy Sprüth Magers  
and Thomas Erben Gallery



p. 88 **Irving Penn**  
*Cigarette No. 17, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Printed in 1974  
Tirage au platine-palladium  
monté sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminum  
Image: 59,4 × 47 cm / 23 3/8 × 18 1/2 in  
Papier / Paper: 63,2 × 55,9 cm / 24 7/8 × 22 in  
© The Irving Penn Foundation



p. 88 **Irving Penn**  
*Cigarette No. 37, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Printed in 1975  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminum  
Image: 59,1 × 43,2 cm / 23 1/4 × 17 in  
Papier / Paper: 63,5 × 55,9 cm / 25 × 22 in  
© The Irving Penn Foundation



p. 89 **Irving Penn**  
*Cigarette No. 48, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Print made in 1975  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminum  
Image: 59,7 × 47 cm / 23 3/8 × 18 1/2 in  
Papier / Paper: 63,2 × 56,2 cm / 24 7/8 × 22 1/4 in  
© The Irving Penn Foundation



p. 89 **Irving Penn**  
*Cigarette No. 98, New York, 1972*  
Tirage réalisé en / Print made in 1974  
Tirage au platine-palladium monté  
sur aluminium / Platinum-palladium  
print mounted to aluminum  
Image: 58,9 × 43,2 cm / 23,19 × 17,01 in  
Papier / Paper: 63,2 × 55,9 cm / 24 7/8 × 22 in  
© The Irving Penn Foundation



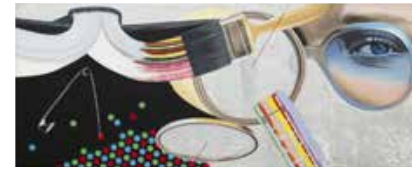
pp. 92–93 **Robert Rauschenberg**  
*Bank Job (Spread)*  
 1979  
 Images transférées au solvant et collage de tissu avec miroirs colorés, carton, peinture acrylique et réflecteur sur une construction en bois gessoisée, en 15 parties / Solvent transfer images and fabric collage with colored mirrors, cardboard, acrylic paint and reflector on gessoed wooden construction, in 15 parts  
 330,5 × 909 × 81 cm / 130 1/8 × 357 7/8 × 31 3/8 in



p. 99 **Robert Rauschenberg**  
*Untitled*  
 1972  
 Boîtes en carton et couleur / Cardboard boxes and colour  
 137 × 33 × 30,5 cm / 54 × 13 × 12 in  
 155 × 41 × 33 cm / 61 × 16 1/8 × 13 in  
 Rolla Collection, Switzerland



p. 101 **Robert Rauschenberg**  
*Parsons' Live Plants Ammonia (Cardboard)*  
 1971  
 Assemblage de boîtes en carton / Assembled cardboard boxes  
 196 × 120 × 15 cm / 77 1/8 × 47 1/4 × 5 7/8 in  
 Collection privée / Private collection, Europe



p. 35 **James Rosenquist**  
*Screen Test*  
 1975  
 Huile sur toile / Oil on canvas  
 173 × 422 cm / 68 1/8 × 166 1/8 in  
 Collection privée / Private Collection  
 Image © James Rosenquist Foundation / Licensed by Artists Rights Society (ARS), NY. Used by permission. All rights reserved.



p. 39 **James Rosenquist**  
*Highway Temple*  
 1979  
 Huile et bois peint sur toile monté sur panneau / Oil and painted wood on canvas on panel  
 91,4 × 213,4 cm / 36 × 84 in  
 Collection privée / Private collection



p. 41 **James Rosenquist**  
*Horizon Home Sweet Home*  
 1970  
 Pièce ceinte de 27 panneaux, huile sur toile avec Mylar et glace sèche / Room of 27 panels, oil on canvas, Mylar and dry ice fog  
 Chaque panneau / each panel:  
 259,1 × 101,6 cm / 102 × 40 in  
 Courtesy of the Estate of James Rosenquist.  
 Image © James Rosenquist Foundation / Licensed by Artists Rights Society (ARS), NY. Used by permission. All rights reserved.



p. 119 **Robert Ryman**  
*Untitled*  
1974  
Peinture lacquée sur PVC /  
Gloss paint on PVC  
34 × 34 cm / 13 3/8 × 13 3/8 in  
© 2024 Robert Ryman / ADAGP, Paris



p. 79 **Joan Snyder**  
*Small Vanishing Theatre*  
1975  
Huile sur toile / Oil on canvas  
30,5 × 45,7 cm / 12 × 18 in  
Courtesy the artist



p. 81 **Joan Snyder**  
*Vanishing Theatre/The Cut*  
1974  
Huile, acrylique, papier mâché, fil, fausse fourrure,  
papier et grillage sur toile / Oil, acrylic, paper mache,  
thread, fake fur, paper and chicken wire on canvas  
152,4 × 304,8 cm / 60 × 120 in  
Courtesy the artist



p. 103 **Frank Stella**  
*Parzczew III*  
1972  
Huile, stylo sur carton, Masonite  
et Isorel sur bois / Oil, pen on cardboard,  
Masonite and Isorel on wood  
280 × 300 cm / 110 1/4 × 118 1/8 in  
Collection Venet Foundation  
© Frank Stella / Adagp, Paris, 2024



pp. 86–87 **Andy Warhol**  
*Piss Painting*  
1977–78  
Urine sur lin / Urine on linen  
198,5 × 492,1 cm / 78 3/4 × 193 3/4 in  
Collection privée / Private collection  
© The Andy Warhol Foundation for  
the Visual Arts, Inc. / ARS, New York 2024



*Expanded Horizons: American Art in the 70s*

21 septembre 2024-25 janvier 2025

21 September 2024–25 January 2025

Thaddaeus Ropac Paris Pantin

Éditeur / Publisher: Thaddaeus Ropac

Chargés de l'exposition / Exhibition project

managers: José Castañal et / and Anaïs Ferrier

Éditrice / Editor: Oona Doyle

Assistante éditoriale / Editorial assistant: Lian Giloth

Texte / Text: Ailsa McDougall

Traduction / Translation: François Joseph Peyroux

Design: Simon Dara Studio

(Simon Dara avec / with Anaïs Chapellet)

Traitement d'images et séparation des couleurs /

Image treatment and colour separation: Printmodel, Paris

Thaddaeus Ropac Paris Pantin

69, avenue du Général Leclerc 93500 Pantin

+33 1 55 89 01 10

Thaddaeus Ropac Paris Marais

7, rue Debelleye 75003 Paris

+33 1 42 72 99 00

Thaddaeus Ropac Salzburg

Mirabellplatz 2 5020 Salzburg

+43 662 881 39 30

Thaddaeus Ropac London

37 Dover Street London W1S 4NJ

+44 20 3813 8400

Thaddaeus Ropac Seoul

2F, 122-1, Yongsan-gu Seoul 04420

+82 2-6949-1760

www.ropac.net

Droits d'auteur / Copyrights

Toutes les œuvres / All artworks © l'artiste concerné / the respective artist

Texte / Text © Ailsa McDougall

Couverture / Cover: Judy Chicago, *Women and Smoke,*

*California, 1971–72.* © Judy Chicago / Adagp, Paris, 2024.

Photo: Through the Flower Archives. Courtesy of the artist

and Jeffrey Deitch, New York and Los Angeles.

© Thaddaeus Ropac 2024

Crédits photographiques / Image credits

Toutes les œuvres et les vues d'exposition ont été photographiées par Charles

Duprat sauf indication contraire / Artworks and exhibition views have been

photographed by Charles Duprat unless otherwise indicated.

Images d'archives / Archival images

p. 42–43, Photo: Claude Picasso © Succession Claude Picasso 2024.

Courtesy James Rosenquist Foundation.

p. 44–45, Photo: Anders Sune Berg. Courtesy ARoS, Denmark.

p. 46–46, Photo: Maja Theodoraki. Courtesy Estate of James Rosenquist.

p. 53, © The Joan Brown Estate. Photographer unknown.

p. 65, Photo: Rosemarie Castoro. Courtesy The Estate of Rosemarie Castoro

and MAMCO.

pp. 68, Courtesy The Estate of Rosemarie Castoro and MAMCO

p. 72, Photo: Harmon Outlaw. Courtesy of the artist, Sprüth Magers,

and Thomas Erben Gallery, New York.

p. 76, Photographer unknown.

p. 80, Photo: Larry Fink. Courtesy Joan Snyder

p. 84, From San Francisco Chronicle. © 2024, Hearst Newspapers. All rights

reserved. Used under license.

pp. 96–97, Photograph Collection. Robert Rauschenberg Foundation Archives,

New York. Photo: Unattributed, 1979.

p. 102, Photo: Nancy Crampton. © Nancy Crampton. All Rights Reserved.

p. 106, Photo: Ugo Mulas. Courtesy John Chamberlain Estate.

p. 110, Photo © Paul Katz. Donald Judd Art © Judd Foundation / Artists Rights

Society (ARS), New York. Courtesy Judd Foundation.

Thaddaeus Ropac souhaite remercier tous ceux dont le soutien inestimable

a rendu l'exposition possible, y compris les généreux prêteurs de l'exposition,

les artistes et leurs ayants droits / Thaddaeus Ropac would like to thank all

those whose invaluable support has made the exhibition possible, including

the generous lenders to the exhibition, the artists and their estates:

Lori Maines and Frank Giuliani from the Estate of Rosemarie Castoro

John Chamberlain Estate

Judy Chicago

Paula Cooper Gallery (Steve Henry and Jeremy Lyon)

Jeffrey Deitch

Dan Flavin Estate

Sam Gilliam Estate

David Hammons

Judd Foundation (Flavin Judd)

Garth Greenan Gallery

Douglas Fogle

Alex Katz

The LeWitt Estate and those involved in making the wall drawing

(César Bardoux, Andrew Colbert, Marcel Devillers, Charlotte Heninger, Charlie Malgat)

Matthew Marks Gallery

Mnuchin Gallery

Mary Lovelace O'Neal

Robert Morris Estate

Senga Nengudi

The Irving Penn Foundation

Werner Pichler

Robert Rauschenberg Foundation

James Rosenquist Estate (John Corbett, Mimi Rosenquist and Lily Rosenquist)

Robert Ryman

Megan Schultz

Joan Snyder

Sprüth Magers

Rosella and Phil Rolla

Frank Stella

Laura Stella

Venet Foundation

Diane et Bernar Venet

The Andy Warhol Foundation for the Arts

Zidoun-Bossuyt Gallery

Sharón Zoldan and Tobias Faber

Ainsi que l'équipe de la galerie / As well as the team who

worked on the exhibition: Steeve Bauras, Quentin Carvalho,

José Castañal, Laetitia Catoir, Mickael Da Costa,

Marco Di Meco, Oona Doyle, Paige Eitner-Vosloo, Anaïs Ferrier,

Arnaud Figel, Ashley Giahn, Lian Giloth, Marine Gohard,

Meggane Henry, Leon Janowski, Emma Kerr, Florian Kromus,

Julia Lange, Yannick Langlois, Elia Lemarchand, Gautier Marion,

Ailsa McDougall, Lydéric Michaux, Quentin Mornay, Telma Neves,

Claudia Pakula, Sarah Rustin and Marcus Rothe.

Thaddaeus Ropac