

L'ombre, un au-delà de la sculpture ? Beyond Sculpture, the Shadow?

Claire Kueny

Number 107, Spring–Summer 2014

Re-penser la sculpture ?
Re-Thinking Sculpture?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71955ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kueny, C. (2014). L'ombre, un au-delà de la sculpture ? / Beyond Sculpture, the Shadow? *Espace*, (107), 18–27.

Levensense Max sculpture
Levensense Sculpture



L'ombre, un au-delà de la sculpture ?

Claire Kueny

S'il peut sembler vain de chercher une (re-)définition exhaustive et unilatérale de la sculpture aujourd'hui tant elle prend de directions variées, il apparaît *a contrario* nécessaire de la re-penser à partir d'études¹ qui toutes, donnent à comprendre l'étendue de ce champ qui ne cesse de s'élargir. C'est donc en regard de productions actuelles spécifiques qu'il sera possible de prendre en compte certaines perspectives et problématiques nouvelles et plurielles de la sculpture contemporaine.

Les « sculptures d'ombres » caractérisent ces sculptures dont le matériau principal, et indissociable à la compréhension plastique et théorique de l'œuvre, est *l'ombre projetée*. Un choix d'œuvres limité mais révélateur permettra de soulever certaines problématiques de temps, d'espace, de matière, de corps et de placement du corps dans l'espace, propres à la sculpture.

BEYOND SCULPTURE, THE SHADOW?

While it might seem futile to search out an exhaustive and unilateral (re)definition of contemporary sculpture given the varied directions it takes, it would appear *a contrario* necessary to rethink sculpture based on studies¹ that together elucidate the scope of this constantly broadening field. By looking at specific current productions it will be possible to consider some new pluralist perspectives and issues raised by contemporary sculpture.

“Shadow sculptures” are sculptures in which the principal material, a material that is also inseparable from the theoretical and plastic understanding of the work, is the *projected shadow*. A small but revealing selection of works will help us introduce certain issues of time, space, material, the body and the placement of the body in space, which are specific to sculpture.

Although “shadow sculptures” are particularly significant for both their plastic aspect and their political and social implication in the contemporary world, it is curious that no analyses can be found either in the field of critical studies on sculpture (the focus tends to be on light) or in research on the shadow.² What is so antithetical between shadow and sculpture to have made them the subject of such few connections when everything calls for this?

The shadow has always been part of the vocabulary of art and sculpture, and in Antiquity, Greek artists began representing shadows in paintings that were called *skiagraphia*. The shadow also has held a particular place in art theory since its inception, which is confirmed by the creation myth that Pliny the Elder recounts in the 35th volume of his *Natural History*. Although “the question as to the origin of the art of painting is uncertain” he explains, “all agree that it began with tracing an outline around a man’s shadow.” “Modelling portraits from clay was first invented by Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. He did this with his daughter who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew an outline of the shadow of his face thrown by a lamp on the wall. Her father pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of the pottery.”³ Already in these few lines, Pliny associates the birth of art with *modelling*, even if, consequently, this myth has been invariably linked with the history of painting and occupies only a limited place in the theory of sculpture. Similarly, “sculptors from archaic times and the Early Middle Ages [...] generally ignored the optically effective techniques of relief and the cast shadow.”⁴

Since the 15th century, and more specifically in the Baroque period, in the work of Rodin, and later in the work of Laszlo Moholy-Nagy and Russian Constructivists like Antoine Pevsner, the shadow has served an essentially perceptive role in the field of sculpture, and has been used to emphasize motion, energy and depth. It is only since the 1950s and 1960s, with the kinetic art movement, that shadow and light have become favoured materials of artists, and are still widely used by today’s contemporary artists such as Christian Boltanski, Michel Verjux, Olafur Eliasson and Mona Hatoum. Still, the shadow’s absence from the recent exhibition catalogue for *Dynamo – A Century of Light and Motion in Art* confirms the quasi-exclusive absorption of shadow by light in the field of sculpture theory, even though they are inseparable.

Excesses...

Though we may not yet have all the elements in the scholarship to date for understanding this divergence between shadow and light, one element, however, appears particularly compelling. While the use of light brings together works that are “exclusively abstract,”⁵ to use Marianne Le Pommeré’s wording in the *Dynamo* catalogue, “by relying on the eye’s experience and by exploring visual phenomena apart from any literary, psychological, emotional or metaphysical considerations,”⁶ “shadow sculptures” bring images into play, particularly figurative ones. All “shadow sculptures” have the characteristic of being based on a specific and immutable device: a projection apparatus, consisting of a light source, an intermediate object that obstructs the light rays and a screen (that can be a wall, the floor or a stretched canvas) on which the shadow appears. Thus, these sculptures paradoxically show the viewer

the passage from the third dimension to the second dimension, from volume to image. Through anamorphosis, the shadow-image is *figured* or *disfigured* from initial volume to suggest a double reading, a double meaning. The reading is at first “literal” when the gaze focuses on the volume, and then symbolic when the gaze moves towards a framed space that exceeds the volume and goes *beyond* the sculptural object towards the image. Yet, to what end do sculptures make images visible? Why do they resort to the image? Why project rather than “sculpt”—in other words model, carve or assemble? What do these two visual levels of reading contribute to the understanding of sculpture? Why does the paradoxical (de)figuration necessarily pass through the image and not the volume, even though for centuries sculpture has almost exclusively represented the human body and figure?

These are some of the paradoxes that perhaps explain the missed encounters between shadow and sculpture. Though perhaps the converse should be understood: how this paradox and especially this passage through the image and this double reading question the medium of sculpture itself.

This is the case for *Dirty White Trash (with Gulls)*, a work the artist-couple Tim Noble & Sue Webster created in 1998, which, at first glance, shows us an *a priori* formless heap of trash. However, a projector placed on the floor in front of the heap shines a beam of light on the sculpture, creating the heap’s shadow, which proves to represent two silhouettes of the artists, sitting back to back. At first, we are fascinated by this anamorphosis, this technical exercise that makes a spectacular, illusionist game visible. Next, we understand the work’s political aspect, which takes up the principle of “junk sculpture” as put into practice by artists such as Richard Stankiewicz and John Chamberlain, in which the works, initially “lacking in aesthetic qualities,”⁷ transpose the urban refuse into art objects laden with ideological connotations of the urban consumer.⁸ “Junk sculptures” and Noble & Webster’s works all present a critical look at consumer society, although their political and social contexts are different. However, Noble & Webster’s decomposed sculpture also holds the bodies’ presence, even though the bodies are absent. With the silhouetted figures of the trash’s projected shadow, the artists emphasize the fragility of existence and suggest humanity’s inevitable disappearance through the parallel drawn between the derelict consumer objects and the evanescent and intangible ghost-like bodies.⁹

Contemporary *vanitas par excellence*, this work makes the viewer gradually experience a feeling of wonder, caused by the illusionist game that then evolves into a more melancholic state, marked by a return to reality, a growing political and metaphysical awareness of our mortal condition. Through the game of anamorphosis and the sculpture’s processual development, the artists suggest that humans are nothing more than the shadows of a trash heap who consume themselves—as evoked by the two taxidermy seagulls pecking at the refuse in the foreground—and gravely note the heritage that contemporary society is leaving for future generations.

This passage from object to image, from heap to figure, places observers in an active position, and invites a double reading of the work, between wonder and melancholy, illusion and reality. “Contemporary sculpture is indeed obsessed with this idea of passage,”¹⁰ affirms Rosalind Krauss,

Bien que les « sculptures d'ombres » soient particulièrement significatives tant sur le plan plastique qu'au niveau de leur implication politique et sociale dans le monde contemporain, il est curieux de ne pas en trouver d'analyse que ce soit dans le champ des études théoriques consacrées à la sculpture (qui se sont pourtant penchées sur la lumière), ou dans celui de la recherche dédiée à l'ombre². Qu'ont l'ombre et la sculpture de si antithétiques pour avoir fait l'objet de si peu de rapprochements, alors que tout y invite ?

En effet, l'ombre a toujours fait partie du vocabulaire artistique et plastique et dès l'Antiquité, les artistes grecs ont commencé à représenter les ombres, peintures que l'on a nommé *skiagraphia*. L'ombre tient également une place particulière dans la théorie de l'art depuis ses origines, comme le confirme le mythe des origines raconté par Plin l'Ancien dans le XXXV^e volume de son *Histoire naturelle*. Bien que « la question des origines de la peinture est obscure », remarque-t-il, « tous reconnaissent qu'elle a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine ». « Cela se passait à Corinthe, poursuit-il, lorsque Butadès de Sicyone, potier et sa fille réalisèrent le premier portrait. » La jeune fille, « amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, entoura de lignes l'ombre de son visage projeté sur un mur par la lumière d'une lampe; son père y appliqua de l'argile et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries³ ». Déjà dans ces quelques lignes, Plin l'Ancien rattache la naissance de l'art au *modelage*, même si ce mythe a ensuite invariablement été lié à l'histoire de la peinture et qu'il occupe une place restreinte dans la théorie de la sculpture. De même, « d'une façon générale, les sculpteurs des périodes archaïques et ceux du haut Moyen-Âge [...] ont ignoré les procédés optiquement efficaces du modelé et de l'ombre portée⁴ ».

Depuis le XV^e siècle – et plus précisément à l'époque baroque, dans le travail de Rodin et plus tard de Laszlo Moholy-Nagy et des constructivistes russes comme Antoine Pevsner –, l'ombre a trouvé une place essentiellement perceptible dans le champ de la sculpture, servant à souligner le mouvement, le dynamisme, la profondeur... Pourtant, ce n'est qu'à partir des années 1950 et 1960 entre autres, autour du mouvement de l'art cinétique, que l'ombre et la lumière sont devenues les matières privilégiées des artistes, et sont encore aujourd'hui largement utilisées par des artistes contemporains comme Christian Boltanski, Michel Verjux, Olafur Eliasson ou Mona Hatoum. Cependant, l'absence de l'ombre dans le récent catalogue de l'exposition *Dynamo. Un siècle de mouvement et de lumière dans l'art*, confirme l'absorption quasi-exclusive de l'ombre par la lumière dans le champ théorique de la sculpture, alors même qu'elles sont indissociables.

—
Débordements...

Si l'on ne dispose pas encore, à l'heure actuelle de la recherche, de tous les éléments pour comprendre cette divergence entre l'ombre et la sculpture, l'un d'entre eux paraît toutefois particulièrement intéressant. En effet, alors que l'utilisation de la lumière réunit des œuvres « exclusivement abstraites »⁵, pour reprendre les termes de Marianne Le Pommeré dans le catalogue de l'exposition *Dynamo*, « s'appuyant sur l'expérience de l'œil et en explorant les phénomènes de la vision en dehors de toute considération littéraire, psychologique,

sentimentale ou métaphysique⁶ », les « sculptures d'ombres » mettent en jeu des images, qui plus est figuratives. Elles ont toutes pour caractéristiques d'être conçues selon un dispositif spécifique et immuable : un dispositif de projection, composé d'une source de lumière, d'un objet intermédiaire faisant obstacle aux rayons lumineux et d'un écran (que cet écran soit un mur, le sol ou une toile tendue), sur lequel s'inscrit l'ombre. Il apparaît alors que ces sculptures donnent paradoxalement à voir au spectateur le passage de la troisième dimension à la deuxième dimension, du volume à l'image. L'image-ombre vient ici, par effet d'anamorphose, *figurer* ou *défigurer* le volume initial et en proposer une double lecture, un double sens. La lecture est d'abord « littérale », lorsque le regard se pose sur le volume, avant d'engager un second degré symbolique, à mesure que le regard se déplace vers un espace cadré qui dépasse le volume et va *au-delà* de l'objet sculptural : vers l'image. Mais, pour quelle raison des sculptures donnent-elles à voir des images ? Pourquoi recourent-elles à l'image ? Pourquoi projeter plutôt que « sculpter » – c'est-à-dire modeler, tailler ou assembler ? Que nous apportent ces deux niveaux visuels de lecture dans la compréhension de la sculpture ? Pourquoi la (dé)figuration paradoxale passe-t-elle nécessairement par l'image et non par le volume, alors que la sculpture a, pendant des siècles, représenté presque exclusivement le corps et la figure humaine ?

Tels sont certains des paradoxes qui expliquent peut-être les rendez-vous manqués entre l'ombre et la sculpture. Mais peut-être faudrait-il comprendre au contraire, comment ce paradoxe et surtout ce passage par l'image et cette double lecture interrogent le médium même de la sculpture lui-même.

Ainsi en est-il de l'œuvre *Dirty White Trash [with Gulls]*, réalisée en 1998 par le couple d'artistes Tim Noble & Sue Webster qui, au premier coup d'œil, nous donne à voir un tas de déchets *a priori* informe. Cependant, un projecteur posé au sol devant le tas génère un faisceau de lumière sur la sculpture faisant apparaître l'ombre du tas qui s'avère représenter les deux silhouettes, assises dos à dos, des artistes eux-mêmes. Fascination d'abord, pour cette anamorphose et cet exercice technique qui donnent à voir un jeu illusionniste spectaculaire. Compréhension de l'aspect politique ensuite, pour cette œuvre qui reprend le principe de la « *junk sculpture* » telle qu'elle fut pratiquée par des artistes comme Richard Stankiewicz ou John Chamberlain, dont les œuvres à première vue « *dénuées de qualités esthétiques*⁷ » transposaient des déchets en objets d'art tout en étant imprégnées de connotations idéologiques envers la société de consommation⁸. Les *junk sculptures* et les œuvres de Noble & Webster ont en commun de produire un regard critique sur la société de consommation – bien que leurs contextes politiques et sociaux soient différents. Cependant, à la sculpture décomposée de ces derniers s'ajoute la présence de corps, même absents. Grâce à la projection de l'ombre des déchets qui figurent les silhouettes, les artistes insistent sur la fragilité de l'existence et suggèrent par le parallélisme entre les objets de consommation en déréliction et les corps évanescents et impalpables, comme des fantômes⁹, l'inévitable disparition des hommes.

Vanité contemporaine par excellence, cette œuvre fait vivre progressivement au spectateur un sentiment d'émerveillement provoqué par le jeu illusionniste qui évolue vers un état plus mélancolique, marqué par un retour à une réalité, à une prise de



conscience politique puis métaphysique de notre condition de mortel. Par le jeu d'anamorphose et le développement processuel de la sculpture, les artistes suggèrent que l'homme n'est plus que l'ombre d'un tas de déchets qui se consomme – ce qu'évoquent les deux mouettes empaillées au premier plan qui picorent les restes – et font le sombre constat de l'héritage laissé par l'homme contemporain aux générations futures.

Ce passage, de l'objet à l'image, du tas à la figure, place l'observateur dans une position active, l'invitant à une double lecture de l'œuvre, entre émerveillement et mélancolie, illusion et réalité. « La sculpture contemporaine semble véritablement obsédée par l'idée de passage¹⁰ », affirme Rosalind Krauss, passage qui caractérise avant tout un dialogue entre les média, mais aussi entre les états de consciences, comme le confirme cette pièce.

—
... dans l'espace et dans le temps

En effet, c'est entre autre en se nourrissant des arts vivants comme le théâtre et en utilisant ses modes de présentation – usage de projecteurs, jeux d'éclairages spécifiques, mises en scène – que les artistes ont interrogé « [la] relation au contexte induit par le spectateur, comme un outil pour détruire, enquêter et reconstruire¹¹ » le médium sculpture, notamment dans ses rapports à l'espace et au temps. Rosalind Krauss ajoute que « ces images de passages [...] transforment la sculpture, médium statique et idéaliste, en un médium temporel et matériel¹² », en même temps que le visiteur lui-même est engagé à quitter sa position de spectateur passif.

Les « sculptures d'ombres » sont, à cet égard, notoires car elles s'inscrivent dans un rapport spécifique à l'espace et au temps – l'espace et le temps de l'exposition et ceux du spectateur comme du monde dans lequel elles prennent place. En effet, leur lecture se fait en deux temps minimum – le temps de l'image et celui du retour au volume – et en deux espaces – l'espace du mur et de l'objet – élargissant alors les modalités de visions et prenant en compte une temporalité et une spatialité nouvelles. De plus, le spectateur a souvent la possibilité de « tourner autour » et de voir sa propre ombre, mêlée à l'œuvre. Il prend alors pleinement place dans les espaces et dans les différentes temporalités de la sculpture.

Une autre modalité du temps est présente dans l'œuvre *Meditation*, réalisée en 1996 par l'artiste américain Mac Adams et qui a pris place dans les jardins de l'Université de Strasbourg. Accrochées à une tige oblique élevée à plus de trois mètres de haut, des plateformes métalliques sur lesquelles sont agencées des pierres font apparaître l'ombre de Buddha. À la différence de Tim Noble et Sue Webster qui usaient de lumières de scène dirigées et violentes, ce n'est pas ici une lumière artificielle qui projette l'image d'un corps mais la lumière

du soleil qui révèle la silhouette de la divinité. La sculpture appartient au temps cyclique propre à la lumière naturelle dont l'intensité est constamment changeante; comme sur un cadran solaire, l'ombre se matérialise, fugace et fragile, de mai à juillet, entre 12h et 13h30, dans ce lieu paisible qu'est le jardin. Contrairement à l'œuvre précédente, ce ne sont plus des déchets et autres animaux taxidermisés qui font office de corps, mais bien des pierres qui, d'une certaine manière, ne vont pas sans évoquer les pierres tombales, lieu de recueillement silencieux par excellence.

Par ailleurs, la douceur de la lumière, l'attente de l'apparition de la divinité et le caractère éphémère de cette apparition, invitent moins l'observateur à réfléchir à un avenir possiblement douloureux, qu'à vivre au présent, au rythme de la nature et du cycle des saisons. Les pierres, le titre de l'œuvre et surtout la présence évanescence de Buddha qui se dévoile lentement, invoquent une contemplation nécessairement plus mystique et spirituelle de l'œuvre, plaçant le spectateur dans les conditions de la prière. Enfin, l'ombre entre ici en résonance avec son rôle traditionnel dans l'iconographie religieuse, en particulier chrétienne, en tant que preuve de l'Incarnation divine, que les grands peintres depuis la Renaissance comme Piero della Francesca ont à leur tour matérialisé en peinture. Dans le récit de l'Annonciation selon Saint-Luc, le texte dit de manière explicite, en s'adressant à la Vierge Marie : « Le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre¹³ », une ombre qui, émanant de la figure divine, donnera corps au Fils de Dieu. Jésus, le Dieu fait chair et ainsi rendu visible. Et l'œuvre *Meditation* de Mac Adams, dans ce jeu d'apparition et de disparition, d'absence/présence, de placer le spectateur de même, au présent, dans l'attente de l'Incarnation, de la Révélation divine.

—
Sculptures commémoratives, sculptures figuratives : être et illusion

Ainsi, par l'utilisation de l'ombre qui modifie les conditions spatiales et temporelles de visibilité des sculptures et qui convoquent une iconographie propre au *memento mori*, les « sculptures d'ombres » peuvent être propices à une réflexion sur la place occupée par le spectateur devant et dans l'espace de la sculpture, mais aussi dans le monde.

Save Manhattan, réalisée par mounir fatmi¹⁴ en 2004 est une sculpture composée de livres et de leur ombre sur le mur qui représente la skyline de New-York version pré-11-septembre. Les livres, disposés minutieusement en piles sur une table, ont tous pour sujet le 11 septembre, exceptés deux Corans, posés à la verticale, qui symbolisent les tours jumelles. Ils ont été écrits dans la frénésie de l'événement et avancent des thèses multiples sur cet épisode sombre de l'histoire contemporaine et ses dessous, partant *Sur les traces de Ben Laden* comme Mohammed Sifaoui ou proposant une *Autopsie des terrorismes* à l'instar de Noam Chomsky. Ces deux livres font partie de la sélection de mounir fatmi comme autant de preuves des qualités inégales de l'abondante littérature produite dans le sillage de la catastrophe. À travers un dispositif de projection, plutôt de « mise en lumière » assimilant le Coran aux tours jumelles, l'artiste dénonce, de manière éminemment politique – et polémique – la religiosité extrême et la dangerosité du poids des mots, surtout lorsque ceux-ci sont mal

Tim Noble & Sue Webster,
Dirty White Trash [with Gulls], 1998.
6 mois de déchets des artistes,
deux mouettes taxidermisées,
projecteur de lumière, dimensions
variables. © 2011 Tim Noble & Sue
Webster. Tous droits réservés

a passage that, above all, serves as a dialogue between media, but also between states of consciousness, as this piece confirms.

... In Space and Across Time

Indeed, it is by drawing inspiration from the performing arts such as theatre and by using its modes of presentation—projectors, specific lighting effects, *mise-en-scène*—that artists have questioned the “relation to the context of the viewer as a tool to destroy, to investigate, and to reconstruct”¹¹ the medium of sculpture, in particular its relation to space and time. Rosalind Krauss adds that “these images of passage [...] transform sculpture from a static, idealized medium to a temporal and material one,”¹² at the same time as visitors are relinquishing their positions as passive viewers.

From this perspective, “shadow sculptures” are notable because they have a specific relation to space and time—the space and time of the exhibition and that of the viewer in the world in which they take place. Their reading is accomplished in at least two phases of time—the time of the image and the time it takes to return to the volume—and in two spaces—the space of the wall and of the object—thus broadening the modes of seeing and taking into account a new temporality and spatiality. In addition, viewers are often able to “walk around” and see their own shadow mixed in with the work. The viewer thus fully inhabits the sculpture’s spaces and its various temporalities.

A different mode of time is presented in *Meditation*, a work the American artist Mac Adams created in 1996 and installed in the gardens of the University of Strasbourg. A few rocks laid out on metal platforms, attached to a slanting pole three metres from the ground, create Buddha’s shadow. In contrast to Tim Noble and Sue Webster, who used controlled and glaring stage lights, here it is not artificial light projecting an image of the body but sunlight revealing the silhouette of the divinity. The sculpture belongs to the cyclical time of natural light in which the intensity is changing constantly: like on a sundial, the shadow materializes, fleeting and fragile from May to July, between 12 p.m. and 1:30 p.m., in this peaceful spot in the garden. Contrary to the previous work, trash and taxidermy animals no longer serve as bodies, but instead there are rocks, which, in a certain way, can’t but evoke tombstones, a place of silent contemplation *par excellence*.

Furthermore, the softness of the light, the wait for the divinity’s apparition and the ephemeral quality of this apparition invite viewers to live in the present moment in tune with nature’s cycles and seasons, rather than reflect on a possibly painful future. The rocks, the work’s title and especially Buddha’s evanescent presence, which is slowly revealed, evoke a more mystical and spiritual contemplation of the work, placing the viewer in the conditions for prayer. Lastly, the shadow resonates here with the traditional role it has had in religious iconography, Christian particularly, as proof of the divine Incarnation that great painters since the Renaissance, such as Piero della Francesca, have each in turn materialized through painting. According to St Luke’s Annunciation to the Virgin Mary, the text explicitly states that “the Holy Spirit will come upon you, and the power of the Most High will overshadow you,”¹³ a shadow which, emanating from the divine figure, will give body to Jesus, the Son of God, and thus God will be made flesh and rendered

visible. In this game of appearance and disappearance, absence and presence, Mac Adams’s *Meditation* likewise places the viewer in the present moment, awaiting the Incarnation and divine Revelation.

Commemorative Sculptures, Figurative Sculptures: Being and Illusion

Thus, by using shadow, which alters the spatial and temporal conditions of a sculpture’s visibility and summons the iconography of *memento mori*, “shadow sculptures” help us reflect on the place that the viewer occupies before the sculpture, in its space, as well as in the world.

Save Manhattan 01, a sculpture mounir fatmi¹⁴ created in 2004, is composed of books and their attendant shadow on the wall, representing New York’s skyline before September 11. The books, carefully arranged in stacks on a table, are all on the subject of September 11, except for two vertically placed copies of the Koran, which symbolize the twin towers. The books, written in the frenzied aftermath of the event, advance various theories on this dark chapter of contemporary history and its hidden aspects, setting out *On the Trail of Ben Laden* like Mohammed Sifaoui or following the example of Noam Chomsky in *9-11: Was There an Alternative?* These two books are part of mounir fatmi’s selection testifying to the uneven quality of the abundant literature written in the wake of the catastrophe. By using a projection apparatus, or rather by “bringing to light” a comparison between the Koran and the twin towers, the artist denounces, in an eminently political—and polemical—manner, religious extremism and the dangerous weight of words, especially when these are badly interpreted, taken literally or when they express harmful ideas. Concurrently, he denounces the over-mediatization of the event and the incomprehension this produced, as well as the sad amalgamation of the Muslim religion and terrorism, which the shadow and the books jointly symbolize. mounir fatmi thus created a votive monument in memory of this contemporary tragedy when thousands of bodies fell. Yet, by giving this monument the form of an altar, he emphasizes its presence *hic et nunc*, and continues a discourse that, still today, gives us pause in a world in which the same amalgamations and incomprehension repeat time and again, in which terrorism, intolerance, fear of the other and of other places persist.

In 2010, in a survey of contemporary sculpture, Anne Ellegood states that “the most noteworthy sculptural production of recent decades has come out of artists feeling free enough to loosen themselves from the tethers of artistic tradition, to cross over and combine media, and to propose new possibilities for their chosen medium.”¹⁵ By drawing on the world of theatre and its lighting effects, by emphasizing the projected image in all its bi-dimensionality and its proximity to the world of film, and by proposing a double reading via the image and the volume, “shadow sculptures” are freed from certain constraints of the sculpture medium.

However, the projection apparatus particular to “shadow sculptures” also responds to some of the medium’s concerns, relative to an investigation of space, time and the relation between materials and the body. That which is then fundamental to the works we’ve explored, and which could be the main thread connecting the mythical or real origin of the term “sculpture” to our time, is the central place that sculpture



mounir fatmi, *Save Manhattan 01*, 2003-2004. Installation avec de la lumière. Livres, table et ombres portées, 130 x 160 x 70 cm. 1/5. Achat en 2006, Centre national des arts plastiques, Paris. ADAGP

interprétés, pris à la lettre ou qu'ils énoncent des idées néfastes. En parallèle, il dénonce la sur-médiatisation de l'événement et l'incompréhension qu'elle génère, le triste amalgame entre religion musulmane et terrorisme que symbolisent ensemble, l'ombre et les livres. mounir fatmi crée ainsi un monument votif, à la mémoire de cette tragédie contemporaine, à la mémoire de ces milliers de corps qui ont chuté. Mais, en lui donnant la forme d'un autel, il insiste sur sa présence *hic et nunc* et maintient un discours qui fait réfléchir, aujourd'hui encore, dans un monde où persistent le terrorisme, encore et toujours les mêmes amalgames et incompréhensions, l'intolérance, les peurs de l'autre et de l'ailleurs.

En 2010, dans un ouvrage offrant un panorama de la sculpture actuelle, l'auteure Anne Ellegood affirmait que « la production sculpturale la plus remarquable des dernières décennies est due à des artistes assez libres pour prendre leurs distances avec les contraintes de la tradition artistique et mélanger les genres en ignorant les frontières pour proposer de nouvelles voies au médium choisi¹⁵. »

grants to the human being. Sculpture invites the viewer to *take a position* in the work's specific time and place, in order to lead the viewer towards an invisible, unknown beyond and elsewhere, between the past, present and future.

As Paul-Louis Rinuy asserts, "through its relation to space and to the viewer, sculpture is the medium that most significantly bears the question of the human being in their reality,"¹⁶ and "shadow sculptures" exemplify this essential and existential aspect of the medium. In his book *The Sculpture of This Century*, Michel Seuphor writes that "sculpture is the learning of erasure,"¹⁷ of our erasure. It is evident that sculpture continues to make us reflect on our place in the world and thus, perhaps, instils in us an awareness of our bodies and our selves in the present.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Paul-Louis Rinuy. *La sculpture du XX^e siècle, une histoire à construire*. Dossier d'habilitation à diriger des recherches : histoire de l'art contemporain. (dir.) Eric Darragon. Université de Paris I, 2001, p. 89.
2. Theoretical works on the shadow have focused more on painting, photography and film. Books by Victor Stoichita, Michael Baxandall, Ernst Gombrich, Jacques Aumont, and Max Milner, among others, could be consulted on this subject.
3. Pliny. *Natural History*. Vol. 9, XXXV. Translated by H. Rackham. London: William Heinemann LTD, 1938, p. 271.
4. André Chastel, Jacques Thirion [ss dir.]. *La sculpture : méthode et vocabulaire*. Ministère de la culture et de la communication, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, Imprimerie nationale, 1978, p. 392. (My translation.)
5. *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013*, Grand Palais, Paris, 10 avril-22 juillet 2013, p. 40. (My translation.)
6. Serge Lemoine. *Dynamo, op. cit.*, p. 11. (My translation.)
7. Sandler, Irving. *The New York School: the Painters and Sculptors of the Fifties*, New York: Harper & Row, 1978, p. 143.
8. *Ibid.*, p. 140-143.
9. For thousands of years, the shadow has been synonymous with the soul and ghosts in numerous cultures, as much in Christianity, exemplified by Dante's *Divine Comedy*, as in non Western cultures. An incomplete—due to the absence of a chronological and geographical logic—yet compelling list on this subject can be found in James Frazer's *The Golden Bough*, which elucidates numerous human beliefs about the shadow.
10. Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1981, p. 282.
11. *Ibid.*, p. 242.
12. *Ibid.*, p. 282-283.
13. Luke 1, 35.
14. The artist has chosen to have his first and last names printed in lower case letters so as to not subject them to a typographical hierarchy.
15. Ellegood, Anne. *Vitamin 3-D. New Perspectives in Sculpture and Installation*. London, Phaidon Press, 2009, p. 7.
16. Paul-Louis Rinuy. « 3^e Biennale de Sculpture. Inventer des mondes singuliers », dans *Art absolument*, numéro spécial 3, 2011, p. 21. (My translation.)
17. Michel Seuphor. *The Sculpture of this Century. Dictionary of modern sculpture*, New York: George Braziller, 1959. (My translation.)

Claire Kueny studied art history at the University of Strasbourg, and is currently pursuing a PhD at the University of Paris 8, under the supervision of Paul-Louis Rinuy. Her thesis is on the projected shadow in the extended field of contemporary sculpture. She has experience working in regional art centres, teaching (at ESADS, Université Populaire) and writing art criticism, which has given her a variety of skills. She has written conference papers and critical texts, and is a regular contributor to *Novo* and *Mouvement* magazines.

En puisant dans l'univers du théâtre et de ses jeux de lumière, en accordant une place centrale à l'image projetée, dans toute sa bidimensionnalité et sa proximité avec l'univers cinématographique, et en proposant une double lecture, par l'image et par le volume, les « sculptures d'ombres » s'affranchissent en effet de certaines contraintes du médium sculpture.

Cependant, le dispositif de projection spécifique aux « sculptures d'ombres » répond aussi aux préoccupations propres à ce médium, liées à une recherche sur l'espace, le temps, les rapports aux matériaux et au corps. Ce qui apparaît alors fondamental dans les œuvres explorées et qui serait ainsi le fil rouge du terme « sculpture » qui conduit de ses origines – mythiques et bien réelles – à nos jours, est la place centrale qu'elle accorde à l'être humain. La sculpture invite en effet le spectateur à *prendre position* dans un temps et un espace spécifique, celui de l'œuvre, afin de le conduire vers un au-delà et un ailleurs, invisible et inconnu; entre le passé, le présent et l'avenir.

Comme le confirme Paul-Louis Rinuy, « la sculpture est le médium qui a certainement le plus en charge, de par son rapport à l'espace et au spectateur, la question de l'être humain dans sa réalité¹⁶ », et les sculptures d'ombres exemplifient cet aspect essentiel et existentiel du médium. Dans son livre *La sculpture de ce siècle*, Michel Seuphor écrivait : « la sculpture, c'est l'apprentissage de l'effacement¹⁷ », de notre effacement. Il semble en effet que la sculpture continue de faire réfléchir à la place que l'on occupe dans le monde et peut-être, ainsi, à prendre conscience de son corps et de soi, au présent.

1. Paul-Louis Rinuy. *La sculpture du XX^e siècle, une histoire à construire*. Dossier d'habilitation à diriger des recherches : histoire de l'art contemporain. (dir.) Eric Darragon. Université de Paris I, 2001, p. 89.
2. Les ouvrages théoriques sur l'ombre se sont davantage concentrés sur la peinture, la photographie et le cinéma. On pourra entre autres consulter à ce sujet les livres de Victor Stoichita, Michael Baxandall, Ernst Gombrich, Jacques Aumont, Max Milner, etc.
3. Pline l'Ancien. *Histoire naturelle*, volume 35, XLIII, Paris, Gallimard, 1999, p. 363.
4. André Chastel, Jacques Thirion [ss dir.]. *La sculpture : méthode et vocabulaire*, Ministère de la culture et de la communication, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, Imprimerie nationale, 1978, p. 392.
5. *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013*, Grand Palais, Paris, 10 avril-22 juillet 2013, p. 40.
6. Serge Lemoine. *Dynamo, op. cit.*, p. 11.
7. Irving Sandler. *Le triomphe de l'art américain. L'école de New-York*, t.3, Paris, Editions Carré, 1991, p. 121.
8. *Ibid.*, p. 122-123.
9. L'ombre est par ailleurs synonyme d'âme et de fantômes dans de très nombreuses cultures, et ce depuis des milliers d'années, aussi bien dans la religion chrétienne comme le confirme par exemple la *Divine Comédie* de Dante, que dans des cultures extra-occidentales. Nous trouverons à ce sujet une énumération non exhaustive mais fort intéressante, de par l'absence de logiques chronologique et géographique, dans *Le Rameau d'or* de James Frazer qui montre la multitude des croyances de l'homme envers l'ombre.
10. Rosalind Krauss. *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Éd. Macula, 1997, p. 294.
11. *Ibid.*, p. 250.
12. *Ibid.*, p. 294.
13. Luc 1, 35.
14. L'artiste a choisi que ses nom et prénom soient écrits en minuscule afin de ne pas les assujettir à une hiérarchie typographique.
15. Anne Ellegood. *Vitamine 3-D. Nouvelles perspectives en sculpture et installation*, Paris, Phaidon, 2010, p. 7.
16. Paul-Louis Rinuy. « 3^e Biennale de Sculpture. Inventer des mondes singuliers », dans *Art absolument*, numéro spécial 3, 2011, p. 21.
17. Michel Seuphor. *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1959, p. 13.

Après des études en histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, **Claire Kueny** effectue actuellement un doctorat à l'Université de Paris 8, sous la direction de Paul-Louis Rinuy. Sa thèse porte sur l'ombre projetée dans le champ élargi de la sculpture contemporaine. Des expériences dans des centres d'art en région, dans le domaine de l'enseignement (ESADS, Université Populaire) et de la critique d'art lui ont permis d'acquérir des compétences variées. Elle est auteure de conférences et de textes critiques et collabore ponctuellement à la rédaction d'articles pour les revues *Novo* et *Mouvement*.