

La sculpture, vous dites ? Sculpture, You Ask?

Maxime Coulombe

Number 108, Fall 2014

Re-penser la sculpture ? Deuxième volet
Re-Thinking Sculpture? Part two

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72469ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M. (2014). La sculpture, vous dites ? / Sculpture, You Ask? *Espace*, (108), 6–9.



La sculpture, vous dites ?

Maxime Coulombe

Repenser la sculpture ? La question s'adresse à nous, évidemment, à ceux qui réfléchissent sur l'art. La pensée est un peu comme les pompiers, elle arrive toujours en retard : elle tente de suivre les transformations du réel, ses bouleversements. Lorsqu'elle se rend compte que quelque chose ne colle plus, elle tend à souhaiter réinventer le réel, alors qu'au fond, c'est elle-même qu'elle réinvente dans l'espoir de lui correspondre. Heureusement, d'ailleurs. Rien de pire qu'une posture paternaliste qui entendrait offrir des prescriptions, des manières de faire. Si la critique et l'histoire de l'art doivent repenser la sculpture, c'est qu'elle s'est transformée. Cette métamorphose est intéressante, car elle souligne désormais la fragilité du terme même de « sculpture » pour décrire certaines des créations contemporaines les plus fortes.

Souvent, on écrit « sculpture », puisqu'il faut bien trouver un synonyme à « objet » et à « œuvre », mais sans avoir en tête son histoire et ce qu'elle peut connoter. Nous savons bien ce qu'est le médium de la sculpture, mais comme rétrospectivement, à *bien y penser* : cette histoire et ces connotations n'ont plus grand-chose à voir avec le regard que nous portons désormais sur les œuvres, et sur leurs effets. Telle ou telle œuvre est bien une sculpture, sans doute... mais cette catégorie ne nous est plus si utile, ni révélatrice, ni fonctionnelle. Tout se passe comme si ce n'était plus vraiment en matière de sculpture, voire de médiums que se posent les problèmes, les enjeux des pratiques contemporaines.

SCULPTURE, YOU ASK?

Rethink sculpture? The question is addressed to us, obviously, those of us who reflect on art. Critical thought, somewhat like the fire brigade, always comes late: we try to keep up to date with reality's transformations, its upheavals. But when we realize that critical thought no longer holds true, we tend to want to reinvent reality, when in fact it is thought that is reinvented in the hope that it will correspond to reality. This is fortunate, for that matter, because nothing is worse than a paternalistic position that gives directions about methods and techniques. If in art history and criticism we must rethink sculpture, it is because sculpture has been transformed. This metamorphosis is interesting, because it henceforth emphasizes how fragile the term "sculpture" is for describing some of the strongest contemporary art works.

Often, we write "sculpture," because we have to find a synonym for "object" and "work," yet without considering this word's history and possible connotations. We know very well what the medium of sculpture is, though only retrospectively *when we think about it*: this history and its connotations no longer have much to do with our current view of the works and their effects. Such and such a work may well be a sculpture, but this category is no longer useful, revealing or functional. Everything takes place as though it is no longer truly a concern of sculpture, even of mediums that are problematic, the implications of contemporary practices.

I remember being shaken when I saw Massimo Guerrera's work *Porus*, created in collaboration with stage director Olivier Choinière. The work was shown as part of the lovely exhibition *Chimères/Shimmer* that Anne-Marie Ninacs curated at Musée national des beaux-arts du Québec.¹ The work is very simple: a text shown on a table covered by a sheet of Plexiglas. Under the table, a small creature has been discreetly placed, a stuffed monster with a horrible maw. Choinière's text describes the events surrounding his brother's death, which occurred almost at the same time as Olivier's birth. He describes or, more precisely, stages through the blanks in the text, his family's silence about the terrible accident and his brother's absence, which Choinière can't help but intimate with objects and through silence as something negative. The monster set under the table evokes a detail from Choinière's life and transforms the mystery, silence and drama.

Is this work a sculpture? This monster? "The monster, probably yes," someone will say. It corresponds to a certain definition of sculpture; it even appears to be handmade by the artist, which is an irrefutable criterion. But the table? Choinière's text? And can we separate the monster from the table, the text? "An installation," another will say.

We quickly grasp that these questions don't make sense. Let's agree on this: they are not important. The work and its impact rest elsewhere.

The situation is somewhat reminiscent of the one that prevailed when Rosalind Krauss wrote "Sculpture in the Expanded Field," when modernist definitions were being undermined by practices aspiring to reinvent the limits of art.² Krauss' essay owed its success to its ways of framing these new practices, making sense of them, mapping out their scope or, more exactly, their critical position. It truly was a good period for theory, a naïve moment in a certain sense, in which we still believed thought was capable of encompassing and dominating practices and objects.

Unfortunately for us, we no longer have the same confidence in theory's ability—particularly structuralism and semiotics—to provide us with organizing models made of binary oppositions and semiotic squares. We can no longer base our reasoning on the logic of the foil or of negation—the famous "neither-nor." This is indeed why we are assuredly no longer postmodern: we have discarded, both in theory and in practice, the logic of reaction, liberation and opposition to

modernity. Krauss then wrote in a later work about Marcel Broodthaers that we were entering in a *post-medium age*,³ such an expression now seems dated and marked by this logic of the "post." We are no longer for or against modernism, nor for or against mediums; henceforth, this question will not hinder us. To put it bluntly, and perhaps plainly, these works have been conceived by focusing on the viewer and not by looking back over one's shoulder at art history.

It is revealing that we now speak more about installation than of sculpture—although these terms are not perfectly synonymous. What this transformation illustrates is the shift in attention from the *objet* to the *experience* it produces in the viewer. The installation tends to focus attention less on a specific object, on which we could cast an aesthetic gaze, than on the idea of a *space (espace)*—this is undoubtedly the secret meaning of this magazine's name—that produces an *experience*.

If experience is the concern and objective of the work—often its place of origin as well—the medium is important only for its capacity to render the work possible. This is why we see artists increase the "mediums" according to the experience to be evoked, and thus the type of experience the work opens up is gradually replacing the matter of the type of medium used. Thematic exhibitions are already symptomatic of this shift.

The term "sculpture" has now lost some of its obviousness and familiarity, which clearly demonstrates that contemporary art is concerned with other tensions and implications. However, we still lack words when we consider this new reality.

"Post-post-medium?" someone will say.

We can do better.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. The exhibition ran from November 11, 2010 to April 3, 2011.

2. Krauss, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field." In *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, London: Pluto Press, 1985, p. 31-42.

3. Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

Je me souviens d'avoir été bouleversé de voir l'œuvre *Porus* de Massimo Guerrera, réalisée en collaboration avec le metteur en scène Olivier Choinière. L'œuvre était présentée dans la jolie exposition *Chimères/Shimmer* d'Anne-Marie Ninacs au Musée national des beaux-arts du Québec¹. L'œuvre est toute simple, un texte présenté dans une table recouverte d'une vitre de Plexiglas. Sous la table était discrètement placée une petite créature, comme un monstre empaillé avec une bouche horrible. Le texte de Choinière raconte les événements entourant la mort de son frère, survenue presque au moment de la naissance d'Olivier. Il raconte, ou plus exactement *met en scène*, par des blancs dans le texte, les silences de sa famille entourant le terrible accident, l'absence de son frère que Choinière n'aura pu que pressentir, comme négativement, par des objets, par ces silences. Le monstre situé sous la table évoquait un détail de l'histoire de Choinière et métaphorisait le mystère, le silence, le drame.

Sculpture que cette œuvre ? Que ce monstre ? « Le monstre oui, probablement », dira l'un. Il correspond à une certaine définition de la sculpture, il semble même, critère imparable, fait de la main de l'artiste. Mais la table ? Et le texte de Choinière ? Et peut-on séparer le monstre de la table, du texte ? « Une installation », dira l'autre.

On le comprend rapidement, ces questions n'ont pas de sens. Entendre ici : elles n'ont pas d'importance. L'œuvre, son impact, passe ailleurs.

La situation rappelle quelque peu celle qui prévalait lorsque Rosalind Krauss écrivait *La sculpture dans le champ élargi*, alors que les définitions modernistes étaient mises à mal par des pratiques aspirant à réinventer les limites de l'art². La fortune de l'article de Krauss aura tenu, on s'en souvient, à sa façon d'encadrer ces pratiques nouvelles, de les faire tomber sous le sens, de cartographier leur ouverture ou plus exactement leur posture critique. C'était le bon temps pour la théorie, vraiment : un moment en quelque sorte naïf où la pensée se croyait encore capable d'englober et de dominer les pratiques et les objets.

Malheureusement pour nous, nous n'avons plus la même confiance dans la capacité de la théorie, et plus spécifiquement du structuralisme et de la sémiotique à nous proposer des modèles organisateurs faits d'oppositions binaires et de carrés sémiotiques. Nous ne pouvons pas davantage bâtir notre raisonnement sur une logique du repoussoir ou de la négation – le célèbre « ni-ni ». Tel est bien ce pour quoi nous ne sommes assurément plus postmodernes : nous avons quitté, tant dans la théorie que dans les pratiques, une logique de réaction, de libération

et d'opposition à la modernité. Si Krauss écrivait encore, dans un texte plus tardif à propos de Marcel Broodthaers, que nous entrions dans l'époque du postmédium³, actuellement, une telle expression paraît même datée et marquée par cette logique du « post ». Nous ne sommes plus pour ou contre le modernisme, ni pour ou contre les médiums ; cette question, nous ne nous y arrêtons désormais plus. Pour le formuler brutalement, et peut-être simplement, ce n'est plus en jetant par-dessus l'épaule un regard vers l'histoire de l'art que ces œuvres ont été conçues, mais en fixant le spectateur.

Que l'on parle désormais davantage d'installation que de sculpture – et bien que ces termes ne soient pas parfaitement synonymes – est révélateur. Ce que cette transformation met en évidence, c'est le déplacement de l'attention de *l'objet* vers *l'expérience* qu'il procure au spectateur. L'installation tend à placer l'attention moins sur un objet précis, sur lequel nous pourrions jeter un regard esthétique, que sur l'idée d'un *espace* – tel est sans doute le sens secret du titre de ce magazine – procurant une *expérience*.

Si l'expérience est le point d'arrivée et l'objectif de l'œuvre – souvent son lieu de naissance aussi – le médium n'a d'importance que dans sa capacité à rendre celle-ci possible. Voilà bien pourquoi l'on peut voir des artistes multiplier les « médiums » selon l'expérience à évoquer, et pourquoi cette question du type de médium est en voie d'être remplacée par celle du type d'expérience sur laquelle ouvre l'œuvre. Pensons déjà aux expositions thématiques, symptomatiques de ce déplacement.

Que ce terme « sculpture », désormais, ait perdu de son évidence, de sa familiarité, démontre bien que l'art actuel est organisé autour d'autres tensions, d'enjeux. Il nous manque encore les mots pour penser cette nouvelle réalité.

« Post-post-médium ? », dira l'un.

On trouvera mieux.

1. L'exposition fut présentée du 11 novembre 2010 au 3 avril 2011.
2. Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
3. Rosalind Krauss, « A Voyage on the North Sea : Art in the Age of Post-Medium Condition », Thames and Hudson, 2000.