

Regards anthropologiques sur la sculpture Anthropological Views of Sculpture

Nycole Paquin

Number 19, Spring 1992

Sculpture et anthropologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10016ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (1992). Regards anthropologiques sur la sculpture / Anthropological Views of Sculpture. *Espace Sculpture*, (19), 6–9.

Regards anthropologiques

Nycole Paquin

Un point de vue

Emprunter une optique anthropologique sur les arts visuels n'implique pas nécessairement la sélection d'un corpus qui appartiendrait à des cultures préhistoriques ou dites primitives. Il s'agit plutôt de fondements théoriques et de méthode. Grâce à un rapprochement assez récent et fort heureux entre l'esthétique, la sémiotique et l'anthropologie, notre conception de l'expérience esthétique prend un sens élargi. Dans cette expérience, la matière de l'objet et le corps du regardant participent d'une dynamique commune dans l'espace-temps de la réception de l'œuvre.

L'anthropologie actuelle, surtout avec Jacques Maquet, considère le caractère symbolique de l'art, de toute forme d'art, non pas comme entité indépendante, mais bien comme « construction mentale sur laquelle s'entend un groupe de personnes »¹. L'expérience esthétique n'est pas du domaine exclusif de l'histoire, mais bien de l'ordre des conventions et des nécessités (physiques et psychiques). Je reviendrai plus loin sur la dynamique culturelle, mais je souligne tout de suite que le point de vue ici proposé sur la sculpture n'a rien d'exotique ou de mythique à l'égard de l'acte de sculpter ou celui de regarder le matériau. Il est plutôt question de voir *comment* le volume tridimensionnel régularise des valeurs sensorielles et cognitives imbriquées les unes dans les autres.

André Leroi-Gourhan propose que l'expérience esthétique n'est en somme qu'une question d'intégration à un espace-temps humain². L'expression graphique, peinte ou sculptée, ne serait que

« la traduction manuelle d'un contenu verbal déjà maîtrisé »³; elle serait d'abord rythmique, plutôt que forme conséquente de la sensibilité esthétique; les références esthétiques prendraient leurs sources dans la sensibilité viscérale et musculaire profonde, dans l'image intellectuelle entendue comme reflet symbolique de l'ensemble des tissus de sensibilité⁴; même si quelque chose de naturel demeurerait dans l'expérience esthétique, elle serait un *passage* de la nature à la culture.

Cette notion de rythmie comme principe fondamental de toute expression artistique a aussi été longuement développée par Mark Vertstock, qui demeure cependant plus nuancé sur la notion de passage de la nature à la culture⁵. Tout en retenant l'importance de la rythmie comme facteur pragmatique fondamental, c'est-à-dire comme embrayeur effectif, je pose l'hypothèse que l'expérience esthétique consiste en une zone d'entre-deux, en un espace-temps jamais résolu entre nature et culture : d'où la portée critique (anthropologique) de l'objet d'art dont la valeur d'usage relève alors primordialement d'un *dérangement* fonctionnel et conduit à une *méconnaissance* des acquis préalables à la préhension. En d'autres mots, l'expérience esthétique n'est pas un passage, une solution ou une résolution, mais une interrogation sur le perçu immédiat dont dépend la formation des concepts.

L'être corps de la sculpture

« Abstraite, la statue peut rester une évocation du corps. Sans qu'aucune forme ne rappelle l'être vivant, le schéma corporel reste présent lorsque subsistent l'équilibre des masses, le poids, la poussée interne des volumes et des mouvements »⁶. Ce sont les mots d'Eugénie De Keyser, qui insiste sur le fait que le modèle reste étranger à la signification de l'œuvre⁷, mais soutient l'hypothèse que « être corps (concept proclamé par toute sculpture), c'est être vulnérable, mobile et changeant : mortel »⁸. Quoique fort intéressante, si l'on se souvient de la fonction funéraire de la sculpture, pensons à la pierre tombale actuelle⁹ et au fait qu'en hébreu, le mot corps n'existe pas comme tel, mais signifie cadavre¹⁰, la théorie de De Keyser sur la liaison statue / corps demeure néanmoins équivoque. Malgré le fait que l'auteure s'en garde bien, elle laisse (encore) entendre une version vitaliste du mythe de

Pygmalion. Pour se sauver de sa propre finitude, le sculpteur (se) fixerait dans le bloc immuable : transfert dans la matière; substitution symbolique d'autrui (sculpté) au corps propre. Si ce raccourci théorique m'intéresse peu (parce qu'il ne dit rien sur la sculpture comme réalité matérielle et esthétique), je retiens cependant l'idée du lien indiscutable et primordial entre la position spatiale du corps sculpté et celle du corps regardant, qu'il s'agisse de figuration ou d'abstraction.

Les valeurs rythmiques à assumer à partir de la géométrie de l'objet (dimensions, angle, forme du pourtour) régularisent le sens de l'œuvre dans la mesure où le regardant se voit nécessairement dicter l'idéalité perceptuelle et motrice de la préhension. Cette idéalité objectale, cet éco-système physique engage des valeurs thermiques, dans certains cas épidermiques dépendant de la texture, et pose la *conscience de l'espace* comme problématique hypotérique (sous l'image) de toute sculpture. Chaque objet sculpté serait le résultat d'une solution particulière à cette problématique.

Sculpture et promesse du temps

Refusant toute conception lyrique, Fernande Saint-Martin démontre très clairement que le temps de perception de la sculpture n'est pas nécessairement plus court ou plus long que celui de la peinture¹¹. Effectivement, perpétuer l'axiome facile à l'effet que la sculpture se prendrait visuellement plus immédiatement ou plus rapidement que la graphie bidimensionnelle ne repose sur aucun argument scientifique. Conserver cette idée restrictive de l'immédiateté sculpturale, c'est d'ailleurs méconnaître, ou refuser de reconnaître le dynamisme de la perception visuelle, ses règles, ses circonstances et ses conséquences sémantiques. Cependant, avec Fernande Saint-Martin, il faut admettre que la sculpture offre une perception thermique plus forte qu'en peinture et qu'il s'agit d'un processus de transformation constante et d'accumulation dans la mémoire visuelle d'un lieu spatial à un autre dans l'expérience globale¹².

C'est précisément ce processus d'accumulation explicite et obligatoire (en peinture, il n'est qu'implicite), de juxtaposition de points de vue, de ruptures spatiales, de *catastrophes* dirait René Thom¹³, qui fait de la sculpture un lieu potentiel de sens éminem-

s u r l a s c u l p t u r e

ment temporel. La profondeur du volume *promet* un parcours du corps dans le temps. «Les objets qui entourent mon corps, disait Henri Bergson, réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux»¹⁴. Sur ce point, et en précisant qu'il est ici question de sculpture ronde-bosse et d'installation, et non de toute forme en relief, admettons avec Leroi-Gourhan que la préhension du volume prend explicitement ses références dans la sensibilité corporelle, viscérale et musculaire. Cependant, et là intervient la notion de *dérangement fonctionnel*, la lecture de l'oeuvre sculptée dépend également et *en même temps* de facteurs conceptuels nécessairement liés à la dynamique socioculturelle qui entoure sa production et sa réception. Dans l'expérience esthétique du bloc, valeurs sensorielles et valeurs conceptuelles (jugements esthétique, sémiotique et historique) seaturent respectivement.

Matière, (espace), temps

En esthétique, la tradition kantienne voulait que l'on traite séparément l'espace et le temps¹⁵. Suite à la théorie de la relativité d'Einstein où espace-temps étaient joints indissociablement dans l'absolu, les sciences pures et la philosophie ont repensé le principe. Si le débat continue sur la question de l'absolutisme, il est maintenant courant de comprendre l'espace-temps comme dynamique relative à la mémoire consciente¹⁶. «Il en ressort que la notion du temps, considérée subjectivement (dans un espace donné), est essentiellement opératoire, non pas intuitive»¹⁷. Cette proposition de Robert Wallis met de l'avant l'idée que la fonction des organes, et de la vision en particulier, est de servir de détecteur et de transformateur pour enregistrer et convertir les événements physiques du monde extérieur en événements psychologiques dans le monde organique¹⁸.

En concordance avec l'hypothèse de Wallis et dans la lignée de Nietzsche, Jean-Jacques Daetwyler (et André Mercier) soutiennent qu'en rapport avec les objets de la vie quotidienne soumis au changement, dans l'expérience, l'espace et le temps sont inextricablement liés l'un à l'autre. L'espace serait le moyen de séparer conceptuellement la matière et le temps¹⁹. Cette séparation serait indispensable chaque fois qu'il s'agirait de résoudre un problème portant sur le monde qui nous entoure : l'espace, en

tant que séparateur de la matière et du temps, serait donc une sorte d'opérateur, *inventé* en fonction de la situation expérimentale²⁰. L'espace prendrait alors une forme particulière selon les objets.

Suivant les raisonnements de Wallis et de Daetwyler qui étudient les relations entre les sciences et les arts, la préhension de la sculpture serait un acte sensoriel de détection et de transformation par un corps regardant (et pensant) en raison de paramètres relevant tout à fait de la matière. Le regardant aurait à *s'inventer* un espace adéquat à la préhension globale à *partir* de son parcours, de son temps de déplacement autour (parfois à l'intérieur) du bloc ou de l'ensemble d'unités. Ceci nous mène vers un concept anthropologique auquel résistent encore parfois l'histoire de l'art et même la sémiotique : la lecture d'une oeuvre dépend primordialement des conditions physiques de présentation (éco-système), d'une rythmie construite par le regardant. De là, on ne peut parler que de *potentiel* signifiant de l'oeuvre proprement dite et non de sens inhérent.

Des angles convergents

Dans ce dossier, trois chercheurs interrogent les relations entre la sculpture et l'anthropologie. Chacun aborde le sujet sous un angle particulier au regard d'oeuvres d'ailleurs assez différentes les unes des autres. Ce que ces trois auteurs ont en commun, c'est d'interroger la *dynamique* du sujet-corps. D'un point de vue ouvert sur la philosophie (Heidegger), Sara Amato insiste sur la portée critique de l'installation qui oblige le regardant à se constituer comme sujet «entre le mythe et la possibilité de l'histoire» : sujet anthropologique et anthropocentrique qui n'a pas encore trouvé de solution... C'est encore au sujet, mais cette fois au sujet *historicisant*, à celui qui fait et dit l'histoire que Michel Paradis s'attarde en soutenant un parallèle esthétique entre le mégalithique et l'installation, tous deux en absence de *clé*, voués à la lecture de *traces de traces* par le corps regardant compris comme premier et dernier vecteur de sens dans un processus de sémantisation imaginaire de la culture. «Le nouveau sujet historique», dit Bernard Rousseau, se constitue en conséquence des technologies dites de pointe. Cependant, grâce à un retour à la matière et aux sens en art actuel, le regardant doit bien prendre prise sur la

position de son propre corps dans le monde, comme si l'installation baroque repoussait l'humanisme classique à la frontière du souvenir.

Devant toute forme de sculpture, prendre le corps comme *objet* de sens, et tous les auteurs ici le soulignent, c'est bien risquer la migration des discours c'est aussi jouir en quelque sorte d'un regard qui opte pour le dérangement et le débat...♦

- 1 *The Aesthetic Experience. An Anthropologist looks at the visual arts*, New Haven, 1986, p. 4.
- 2 *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 139.
- 3 *Ibid.*, p. 221.
- 4 *Ibid.*, p. 83.
- 5 *The Genesis of Form. From Chaos to Geometry*, Anvers, Muller, Blond & White, 1982, p. 117.
- 6 *Art et mesure de l'espace*, Bruxelles, Charles Dessart, 1970, p. 124.
- 7 *Ibid.*, p. 214.
- 8 *Ibid.*, p. 174.
- 9 Nycol Paquin, "Art funéraire. La mort Apprivoisée", *Continuité*, no. 26, hiver 1985, pp. 43 à 45.
- 10 Jacques Daetwyler, *Sciences et arts. Une contribution à l'étude des structures et des sources des arts et des sciences*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1972, p. 213.
- 11 *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Les Presses Universitaires de l'Université du Québec, 1987, p. 190.
- 12 *Ibid.*, p. 195.
- 13 *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1983, 193 pages.
- 14 *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige, PUF, 1985, p. 16.
- 15 *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, 720 pages.
- 16 Robert Wallis, *Le temps, quatrième dimension de l'esprit*, Paris, Flammarion, 1976, 265 pages.
- 17 *Ibid.*, p. 32.
- 18 *Ibid.*, p. 87.
- 19 (Daetwyler), *op. cit.*, p. 181.
- 20 *Ibid.*

Anthropological Views of Sculpture

Adapting an anthropological perspective of the visual arts does not necessarily involve addressing a body of work from prehistoric or so-called "primitive" cultures. It does, however, imply the use of specific theoretical approaches and methods. Due to a quite recent and welcome merging between aesthetics, semiology, and anthropology, our understanding of the aesthetic experience expands. In this experience, the material of the object and the physical body of the viewer engage in a shared dynamic in the space-time of the perception of the work.

Current anthropology, in particular the views of Jacques Maquet, consider the symbolic nature of art of all forms not as an independent entity, but as a "mental construction agreed upon by a group of individuals".¹ The aesthetic experience belongs not exclusively to the field of history, but rather to the domain of conventions "and" of necessities (physic and psychic). I will return later to the notion of cultural dynamic, but first I would like to point out that the perspective on sculpture proposed here in no way views the sculptor's work or that of the viewer as exotic or mythical. Instead, what concerns us is how the three-dimensional volume regularizes interwoven sensory and cognitive elements.

André Leroi-Gourhan suggests that the aesthetic experience is no more than a question of integration to a human space-time.² Graphic expression, painted or sculpted, is no more than "the manual translation of already mastered verbal content"³; it would, as such, be a rhythmic, rather than form following aesthetic sensitivity; aesthetic

references would draw on sources derived from visceral and muscular sensations. This expression occurs in the intellectual image understood as a symbolic reflection of the entirety of sensibilities⁴. Even if something natural remained in the aesthetic experience, it would be a "passage" from nature to culture.

This notion of rhythm as a fundamental principle of all artistic expression has also been examined in depth by Mark Vertstock, who brings nuances to the notions of passage from nature to culture.⁵ While retaining the importance of rhythm as a fundamental practical factor, that is to say, as a veritable instigator, I suggest that the aesthetic experience occurs in a zone somewhere in-between, in a space-time between nature and culture that is never resolved: from there stems the critical importance (anthropological) of the art object, whose use value flows principally from a functional shifting and leads to a misreading of all preconceptions prior to the actual act of perceiving. In other words, the aesthetic experience is not a passage, a solution, or a resolution, but a questioning of the direct perception upon which lies the formation of concepts.

The Sculptural "Body"

"Abstract, a statue can remain an evocation of the body. Even with no shape recalling the living being, the corporal schema remains present as long as there remains a balance between the mass, the weight, the internal measurement of the volumes and movements".⁶ This is the view of Eugénie de Keyser, who insists upon the fact that the model remains foreign to the meaning of the work⁷, but who upholds the hypothesis that "to be a body (a concept necessary to all sculpture), is to be vulnerable, mobile, and changing; mortal.⁸ While very interesting, if we recall the funereal use of sculpture, for example our modern tombstone⁹ and also the fact that in Hebrew the word body does not exist as such, but means instead corpse¹⁰, De Keyser's theory of the link between statue and body remains nonetheless ambiguous. Despite the fact that the author attempts to guard against it, she suggests (yet again) a vitalist version of the myth of Pygmalion. In an attempt to avoid the finite reality of her/his own person, the sculptor merely transfers the self into immutable stone. A transfer into substance occurs; symbolic

replacement of the actual body by the sculpted self. If I consider this theoretical shortcut of little interest (since it says nothing of sculpture as reality, both material and aesthetic), I do, however, retain the idea of the unquestionable and primal link between the spatial location of the sculpted "body" and that of the viewing "body". This is true both in the case of figuration and of abstraction. For the viewer, the rhythmic values he perceives of the geometry of the object (size, angle, shape of the circumference) regulate the meaning of the work inasmuch as the perceptual and motor ideality of the apprehension is dictated to the viewer. This ideality of the object, this physical "ecosystem", encompassing both the viewer and the object, takes on a certain thermal aspect, in certain cases even epidermal, depending upon the texture. It suggests "conscience of space" as the hypo-iconic subject matter of all sculpture. Each sculpted object would, as such, be the result of a particular solution to this condition.

Sculpture and the Promise of Time

Refusing all lyrical conception, Fernande Saint-Martin shows very clearly that the time of perception of sculpture is not necessarily shorter or longer than that of painting.¹¹ In effect, to perpetuate the simplistic belief that sculpture is more easily accessible visually or that this happens more quickly than when perceiving two dimensional surfaces lacks scientific grounding. To preserve this limited notion of the immediacy of sculpture is, in effect, to misunderstand, or to refuse to understand, the dynamic nature of visual perception, its rules, its conditions, and its semantic consequences. Nonetheless, in agreement with Fernande Saint-Martin, we must admit that sculpture proposes a thermic perception that is stronger than that of painting, and that what is in question here is the process of constant transformation and accumulation in visual memory from one particular space to another, within the confines of general experience.

It is precisely this process of explicit and necessary accumulation (in painting it is merely implicit), of the juxtaposition of vantage points, of spatial breaks, of "catastrophies" as René Thom would say¹³ that renders sculpture a potential site of meaning that is eminently temporal. The depth of spatial volume "promises" the movement of the body through time.

According to Henri Bergson, "The objects that surround my body reflect the potential action of my body on them".¹⁴ On this point, and in clarifying that the issue here is free-standing sculpture and installation, and not merely any shape in relief, I suggest that we suppose, as does Leroi-Gourhan, that the perception of volume draws its reference specifically in the senses of the body. However, and here we see the notion of functional disruption, the reading of the sculpted work relies in addition and "at the same time" upon conceptual factors necessarily related to the sociocultural conditions that surround its production and its reception. In the aesthetic experience of the mass, sensory and conceptual values (aesthetic, semiotic and historical judgments) overlap.

Material, (Space), Time

In aesthetics, the Kantian tradition urged us to distinguish between space and time.¹⁵ Following Einstein's theory of relativity, where space-time were joined inseparably in the absolute, the pure sciences and philosophy reconsidered the principle. If the debate on the question of absolutism does continue to flourish, it is now common to view space-time as a dynamic, linked to conscious memory.¹⁶ "What emerges is that the notion of time, considered subjectively (in a given space), is essentially operative, not intuitive."¹⁷ This proposition by Robert Wallis advances the idea that our bodily functions, sight in particular, is to serve as detector and transformer in order to register and convert physical actions of the external world into psychological events of the organic world.¹⁸

In agreement with this proposal by Wallis, and in the tradition of Nietzsche, Jean-Jacques Daetwyler (and André Mercier) argue that with regard to common objects constantly changing, in experience space and time are inextricably linked. Space would be the means of conceptually separating matter and time from each other.¹⁹ This separation would be necessary each time that a problem is to be solved that concerns the world around us; space as separator of matter and of time would be, as such, a kind of operator, "invented" in response to the experimental context.²⁰ Space would take on a particular form, depending upon the objects.

Following the reasoning of Wallis and of

Daetwyler, who study the links between the sciences and the arts, the perception of sculpture would be a sensory act of detection and of transformation by a viewing (and thinking) body in the context of the parameters determined entirely by the material. The viewer would need to invent a space adequate to the global apprehension of the time necessary to walk around (sometimes through), the block or the collection of objects. This leads us toward an anthropological concept against whose influence art history and semiology still resist: the reading of a work depends principally upon the physical conditions of its presentation (ecosystem), of a rhythm constructed by the viewer. From there, we can speak only of the significant "potential" of the work as such, and not of inherent meaning.

Converging Angles

In this special issue, three researchers question the relationship between sculpture and anthropology. Each addresses the subject from a particular angle, with regard to works that are, in effect, quite different from each other. What the three researchers share is their questioning of the "dynamic" of the subject-body. From a philosophical perspective (Heidegger), Sara Amato insists upon a critical viewing of installation that forces the viewer to reconstruct her/himself as subject "between emergent myth and historical possibility", a subject that is anthropological and anthropocentric, one who has not yet found the answer... A second treatment of the subject is proposed by Michel Paradis, this time involving an historian subject, one who makes and recounts history. Here, an aesthetic parallel is drawn between the Megalithic period, its forms, and contemporary sculptural installation: both lack "keys", and as such are destined to the reading of "traces of traces" by the viewer, who is considered the first and last vector of meaning in the process of the semantic decoding of a culture's imagination. "The new historical subject", according to Bernard Rousseau, is being created as a result of the cutting edge of technology. However, due to a renewed interest in material and meaning in contemporary art, the viewer must establish her/his own physical position, as if Baroque installation were to press Classical humanism to the limits of memory.

In the presence of all sculpture forms, as is made

clear by all three authors here, to view the body as the "object of meaning" is to risk engendering the "migration of discourse". It is also to gain a perspective that opts for disruption and debate...♦

Translation: Elizabeth Wood