

Sean Henry
L'ambiguïté de la sculpture

Sean Henry
The Ambiguity of Sculpture

Edward Lucie Smith

Number 48, Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9525ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Smith, E. L. (1999). Sean Henry : l'ambiguïté de la sculpture / Sean Henry: The Ambiguity of Sculpture. *Espace Sculpture*, (48), 31–33.



L'AMBIGUÏTÉ DE LA SCULPTURE

THE AMBIGUITY OF SCULPTURE

SEAN HENRY

EDWARD LUCIE SMITH

Si la sculpture figurative est toujours bien vivante, elle soulève de sérieuses difficultés à qui choisit de la pratiquer aujourd'hui, en cette fin de siècle — le plus tumultueux qu'ait connu l'univers des arts visuels. Ces difficultés surviennent dans des domaines qui, bien que différents, n'en sont pas moins reliés les uns aux autres. Le premier problème en est un de dimension, d'échelle ; un autre concerne le niveau

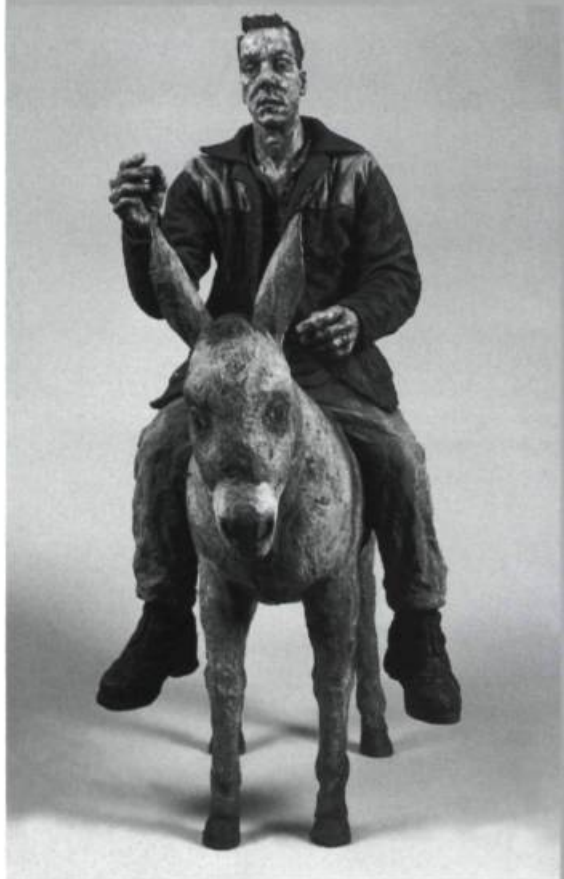
Figurative sculpture is not dead, but it poses enormous problems for anyone who chooses to make it at this time — the far end of the most tumultuous century the visual arts have ever experienced.

These problems occur in a number of different, but nevertheless related areas. The first is the problem of scale. Another is the degree of idealization or transformation. A number of sculptors have, in the second half of the

century, attempted to avoid these dilemmas by the use of mouldings made from life. In the United States there is George Segal, followed by Duane Hanson and John De Andrea. Britain, more recently, has seen the emergence of Anthony Gormley.

At first sight, Sean Henry seems to belong to the American branch of this tradition — the branch that strives for near verisimilitude. It is altogether possible, for example, to mistake Duane Hanson's clothed and painted figures for living beings. Seen in photographs, Henry's sculpture has the same startling truth-to-appearances, though closer examination shows that this is achieved by very different means.

An Italian audience might also see Henry's figures as part of a much older artistic tradition which flourished in the extreme north of Italy in the sixteenth and seventeenth centuries. I am thinking, here,



Sean Henry, *Man on a Donkey*, 1998. Bronze with patina & oil paint. Edition of 5. 91,5 x 38 x 96,5 cm. Photo: Matthew Hollow.



Sean Henry, *Donkey*, 1998. Bronze with patina & oil paint. Douglas fir base. Edition 2/6. 83,82 cm, high (excl. base). Private collection, New York, USA. Photo: Matthew Hollow.

d'idéalisation ou de transcription de ce qui est donné à voir. Un certain nombre de sculpteurs, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ont tenté d'éluder ces difficultés en utilisant des moulages d'après nature : aux États-Unis, mentionnons Georges Segal, Duane Hanson et John De Andrea, tandis qu'en Angleterre, plus récemment, s'impose à ce titre le travail d'Anthony Gormly. Au premier abord, Sean Henry semble se rattacher à la tradition américaine qui privilégie la recherche de la vraisemblance. Il est tout à fait possible, par exemple, de confondre les personnages peints et habillés de Duane Hanson avec des gens réels. Quant aux sculptures de Henry, elles ont, lorsqu'on les observe en photo, une apparence de vérité aussi saisissante, bien qu'un examen plus attentif révèle que les moyens employés sont fort différents.

Par ailleurs, un public italien pourrait tout aussi bien reconnaître que les œuvres de Henry s'inscrivent dans une tradition artistique plus ancienne, celle qui avait cours dans le nord de l'Italie aux XVI^e et XVII^e siècles. Je pense ici aux merveilleuses statues de scènes de la vie du Christ qui abondent dans les chapelles de pèlerinage sur le Sacro Monte à Varallo.

En fait, cette comparaison avec la statuaire italienne, même si elle ne s'avère pas tout à fait exacte, est plus utile et instructive que les tentatives visant à rattacher le travail de Henry au Pop Art et à l'hyperréalisme américains. Quoi qu'il en soit, il s'agit avant tout de décider précisément ce que l'on cherche à voir. Les sculptures de Henry — presque toujours des hommes —, varient dans une échelle qui va d'environ un tiers à presque une fois et demie la grandeur réelle. Certaines sont exécutées en céramique cuite et peinte, d'autres en bronze peint, et présentent à n'en pas douter des gens de la classe prolétarienne, des constructeurs immobiliers et autres ouvriers.

Alors que les premières œuvres de Henry représentent des êtres solitaires, dans des poses simples, les bras le long du corps ou croisés sur la poitrine, celles d'aujourd'hui s'avèrent d'un abord plus complexe : un homme à califourchon sur un âne, deux autres se confrontant mutuellement. Cette évolution renforce l'aspect narratif qui était toujours latent dans son travail. L'homme chevauchant un âne, notamment, s'inspire d'une sculpture sur bois de la fin du Moyen Âge montrant le Christ conduisant un âne — l'œuvre fait maintenant partie de la collection du Victoria & Albert Museum, à Londres. De telles œuvres étaient conçues pour être portées lors des processions du dimanche des Rameaux, dénotant, de ce fait, que tout homme conduisant une monture doit être perçu, en un certain sens, comme une victime sacrificielle.

Cette comparaison nous entraîne également dans une autre direction : vers ces artistes du XX^e siècle qui ont dépeint le travailleur — l'ouvrier qui a donné sa vie à l'industrie de la construction — comme le type du héros prolétarien. On songe ici aux tableaux de Fernand Léger et de Renato Guttuso, ou aux sculptures de Raymond Mason. Mais encore une fois, la comparaison semble tourner court lorsque l'on considère les véritables enjeux de ces sculptures, notamment leur contexte politique particulier qui ne s'applique pas à la démarche de Henry. À cet égard, une anecdote concernant l'une de ses sculptures mérite d'être rappelée. L'œuvre intitulée *Donkey* (âne), où l'on voit un homme les bras croisés sur la poitrine, prend son titre non pas de l'animal mais du vêtement porté par le protagoniste. Le Webster's Collegiate Dictionary, qui définit le blouson d'âne comme « une veste confectionnée dans un matériau rude, portée habituellement par les ouvriers », ne donne pas d'autres acceptions du terme ; mais on peut sans doute établir une analogie avec le « petit-

of the marvellously realistic figures which crowd the pilgrimage chapels with scenes from the life of Christ, on the Sacro Monte, at Varallo.

This Italian comparison, though inexact, is in fact more useful and instructive than attempts to align Henry's work with American Pop Art and Super Realism. But one must first decide precisely what it is that one is looking at. Henry's sculptures, almost always of male figures, range in scale from about one third to nearly one-and-a-half times life size. Some are made of fired and painted ceramics; others of painted bronze. They show what are unmistakably members of the working class, builders, and other workmen. Henry began by making figures which stood alone in simple poses — arms by their sides or folded across their chests. Now he has begun to think in more complex terms — a figure astride a donkey, two figures confronting one another. This development reinforces a narrative element which was always latent in the work.

The man riding a donkey, for example, is inspired by a late medieval wood carving of Christ riding an ass, now in the collection of the Victoria & Albert Museum in London. Figures of this sort were made to be carried in Pal Sunday processions. The implication therefore is that this everyman riding his beast is to be seen, in a certain sense, as a sacrificial victim.

The comparison turns our attention in yet another direction — towards those twentieth century artists who saw the working man, the labourer who sells his strength to the building industry, as the typical proletarian hero. One thinks, here, of paintings by Fernand Léger and Renato Guttuso, and of the sculptures by Raymond Mason. Yet this comparison, too, seems to fall short of what the sculptures are really about. In particular, it places them in a specific political context which seems alien to what the artist really wants to do.

Here it is perhaps worth introducing a small anecdote about one particular sculpture. *Donkey*, a standing figure of a man with arms folded across his chest, is named not for the animal, but for the jacket which the man wears. Webster's Collegiate Dictionary defines a donkey jacket as "a jacket of heavy material worn especially by labourers", but does not give a derivation. The analogy may be with «donkey engine», a kind of small portable engine often used on building sites. Henry relates that, when he had the idea for the sculpture, he had to search far and wide for such a garment, since it no longer seems to be made.

The figure is therefore essentially the symbol of an age which is passing. The man in the jacket is staring into a future which has no place for him. This interpretation is confirmed by the expression on his face — meditative, far-seeing, deeply melancholy. Nearly all Henry's male figures are variations on this theme: they commemorate the passing of an age, the gradual disappearance of a certain kind of masculinity. The atmosphere that surrounds them is one of poetic, but un sentimental regret.

It is at this point, perhaps, that one should begin to look at details. The sculptures have facial features that are very slightly exaggerated, in the interest of achieving a forceful expression of the central idea. This sometimes gives the impression that their heads are slightly too big in relation to their bodies. Actual measurement corrects this impression. The hands of the figures are modelled with similar force. The expressiveness of the actual stance also makes one remember the smaller figures as being larger generally than they actually are. The sculptures, therefore, are conceived with an expressive freedom which goes well beyond the limits usually assigned to Super Realism. This is confirmed by the fact that Henry seems to deliberately avoid making his sculptures absolutely life-size. They are either smaller or larger.

cheval», cette petite machine portative utilisée fréquemment sur les chantiers de construction. Henry raconte que, lorsqu'il a eu l'idée de la sculpture, il a dû chercher longtemps pour trouver un tel vêtement, puisque apparemment on n'en produit plus. En somme, la sculpture devient le symbole d'une époque en train de disparaître: le regard de l'homme est fixé sur un futur qui l'ignore, ce que confirme l'expression de son visage empreint d'une profonde mélancolie, l'air méditatif et anxieux. Presque toutes les pièces de Henry sont des variations sur ce thème: elles commémorent le passage d'une époque, la disparition graduelle d'une certaine forme de masculinité. L'atmosphère qui les entoure relève du poétique, où perce un regret exempt de sentimentalisme.

À ce stade-ci, il convient de relever certains détails, entre autres les traits du visage qui sont légèrement accentués et ce, afin de traduire avec plus de force le propos de l'artiste. Parfois, on a le sentiment que les têtes sont quelque peu disproportionnées par rapport au corps, mais cette impression est corrigée lorsque l'on prend les mesures véritables—les mains des personnages sont modelées avec une égale puissance. L'expressivité des postures donne aussi l'impression qu'on est confronté à des êtres plus grands qu'ils ne le sont réellement. Les sculptures, en cela, dégagent une liberté d'expression qui va bien au-delà des limites habituellement assignées à l'hyper-réalisme, ce qui confirme que Henry ne cherche pas à réaliser des sculptures grandeur nature: celles-ci sont ou plus petites ou plus grandes.

Lorsqu'on les considère, les meilleurs statues des chapelles de Varallo dénotent également une imposante force d'expression, ce qui leur confère davantage de présence que de simples figurants dans une série de dioramas habilement composés. Elles aussi visent à incarner l'intériorité des êtres qu'elles représentent.

En vérité, ce que l'on retrouve chez Sean Henry, c'est un idéalisme d'un autre type. Il ne s'agit pas de référer au corps idéal, comme le faisait la sculpture grecque du V^e siècle avant J.-C., mais—oserait-on dire—de tenter d'entrouvrir une brèche pour mieux appréhender l'âme humaine. Simples et directes dans leurs modes d'expression, ces œuvres nourrissent cependant des velléités que l'on ne retrouve plus dans la sculpture contemporaine, ce qui nous les fait percevoir comme dépassées. ■

Sean Henry, Villiers David Prize Exhibition
Davies & Tooth, London (Angleterre)
27 sept.–9 oct. 1999



When one looks at the best of the figures in the Varallo chapels, one sees that they, too, have a bold expressiveness which makes them more than simply the actors in a series of cunningly composed dioramas. They, too, are intended to convey messages about the inner natures of the characters they portray.

In fact, what one has here is a different sort of idealism—not something which makes reference to the ideal human body, in the manner of Greek sculpture of the fifth century B.C. does, but something that—dare one say it?—tries to open a window into the human soul. Simple and direct in their means of expression, these figures nevertheless entertain ambitions which most contemporary sculpture has abandoned. It is this which makes them linger in one's mind. ■

Sean Henry, Villiers David Prize Exhibition
Davies & Tooth, London (England)
Sept. 27–Oct. 9, 1999

Sean Henry, *Man with Alter Ego*, 1998. Fired clay, oil paint, wood & perspex. 201 x 153 x 30 cm.
Photo: Matthew Holloway