

**Carl Bouchard, Massimo Guerrera. De la relique et du corps :  
toucher, incorporer**

**Carl Bouchard, Massimo Guerrera. Relic and Body: Touch,  
Incorporate**

Sylvain Campeau

Number 95, Spring 2011

Sculpture et vie privée  
Sculpture and Private Life

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campeau, S. (2011). Carl Bouchard, Massimo Guerrera. De la relique et du corps : toucher, incorporer / Carl Bouchard, Massimo Guerrera. Relic and Body: Touch, Incorporate. *Espace Sculpture*, (95), 14–19.

## Carl BOUCHARD, Massimo GUERRERA

### De la relique et du corps : toucher, incorporer *Relic and Body: Touch, Incorporate*

Sylvain CAMPEAU

Il a longtemps été attendu d'un sculpteur qu'il soit un maître de la matière brute et que toute son expertise réside dans l'œuvre résultante d'un corps à corps impétueux avec cette matière. Ainsi s'est créée une histoire de lutteur pris avec une matière fondamentale, élévation terrestre, objet premier devant lequel, au dire de Michel Serres, dans *Statues*<sup>1</sup>, l'homme se pose en sujet. Mais si, plutôt que d'utiliser cette (ou ces) matière indifférente, classique, usuelle, une matière qui a une histoire, des antécédents en œuvres connues et révérees, des usages célèbres, l'artiste se mettait à utiliser des éléments de sa vie personnelle, des objets de son quotidien, alors il en ressortirait sans doute que la dimension du travail sur la matière subirait une certaine dévaluation. Il ne pourrait plus désormais être question de ce faire fondamental dont Michel Serres a fait l'essentiel de son propos dans son livre déjà cité. Il serait tout autant difficile de suivre la voie d'une Rosalind Krauss pour qui la sculpture moderne est affaire de nomadisme de la matière élevée. La sculpture classique, selon son interprétation, s'élève d'un socle à partir duquel elle sert à désigner son lieu d'élection comme siège d'un événement particulier qu'on souhaite commémorer au moyen d'une pièce taillée. La sculpture moderne aurait perdu cette fonction et tout son effort aurait tendu, selon l'auteur, à absorber le socle et à faire de

For a long time, a sculptor was expected to be the master of raw matter, and all his or her expertise would go into the work that emerged from an impetuous, bodily encounter with such matter. Thus was created the story of a struggle with basic materials, raised from the earth, a primary object before which — as Michel Serres wrote in *Statues*<sup>1</sup> — man is posed as a subject. But if, instead of using this (or these) indifferent material(s) — classic and familiar — that have a history, are antecedents in known and revered works and are used by the famous, an artist chose to present elements from his or her personal life, everyday objects — then one undoubtedly would see the idea of handling raw material undergo some kind of devaluation. It would no longer be a question of the fundamental “making” that is the core subject of Michel Serres' book cited earlier. And it would be equally difficult to follow Rosalind Krauss' path in which modern sculpture is a question of elevated matter's placelessness. In her interpretation, classical sculpture rises from a pedestal and serves to designate some chosen place as the site of a particular event that one wishes to commemorate through a hewn piece of work. Modern sculpture has lost this function and its efforts have tended, according to the author, to absorb the pedestal and make each piece into a siteless work: “producing the monument as abstraction, the monument as pure

marker or base, functionally placeless and largely self-referential.”<sup>2</sup>

So, in a case in which vaguely autobiographical elements from one's personal life occupy space in an installation, in this case favouring auto-fictional work with familiar things from the daily life of its creator, it can no longer be a question of fundamental work. It becomes, rather, one of decisive choice, of selection and found objects. “Making” yields place to “choosing.” Considering the genre of sculpture, in this return to the self-referential, we would favour a collection of undifferentiated commonplace objects whose sole interest arises from their being put together and the fact that they come from the artist's immediate surroundings.

The object, no longer made but chosen, becomes unique in the

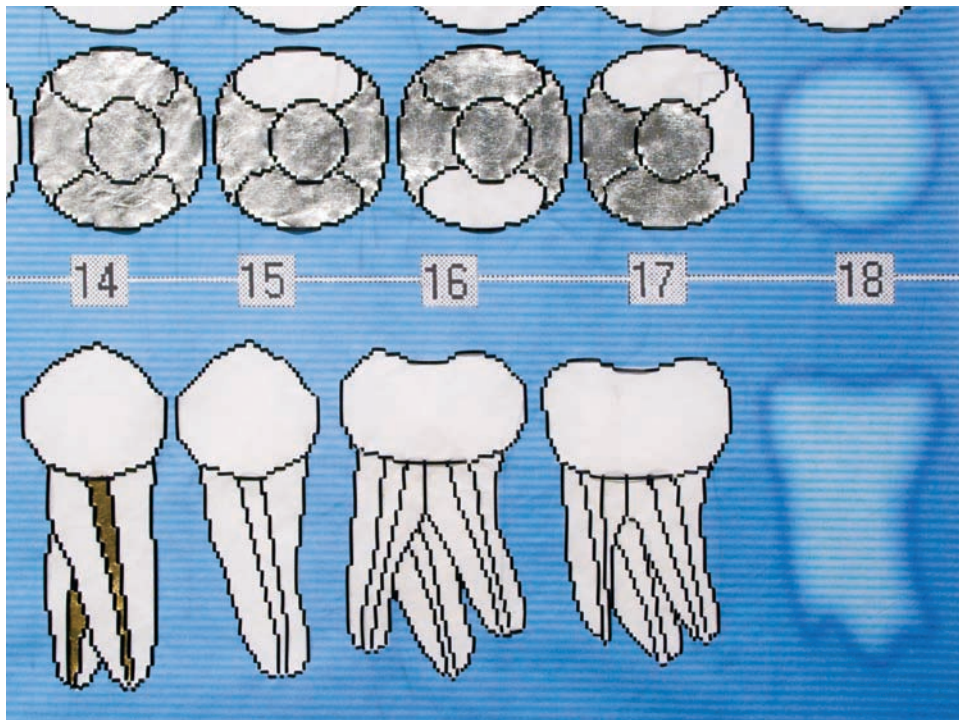
→ Carl BOUCHARD, *Dramatisation. Autoportraits*, 2006-2008. 150 photos, 3 écrans/screens, diaporama en boucle/slide show in loop. 2:50 minutes / *L'affable*, 2005. Triptyque/Triptych. Tirage numérique, boîtier lumineux, table/Digital print, light box, table. 80 x 160 cm. Photos: CYCLOPES.

Carl BOUCHARD, *Autoportrait*, 2005-2008. Impression numérique sur tissu, broderie de ruban, feuilles d'argent, feuilles d'or. Mobilier art déco. Horloge modifiée/Digital print on cloth, fabric embroidery, silver and gold leaves. Art Deco furniture. Altered clock, 282 x 132 cm. Au mur/on wall: *Final Cut: Enfer - Paradis*, 2006. Autoportrait-diptyque/Self-portrait-diptych. Numérisation/digitisation. Impression numérique/digital print. 147 x 147 cm/ch. Photos: CYCLOPES.









chaque pièce une œuvre nomade « faisant du monument une abstraction, un pur repère ou un pur socle, dépourvu de localisation fonctionnelle et largement autoréférentiel <sup>2</sup> ».

Or, dans le cas où des éléments de sa vie personnelle, à caractère vaguement autobiographique, viendraient occuper l'espace d'une installation, dans ce cas où serait privilégié un travail d'autofiction par et sur les choses familières et ressortant de l'univers du quotidien de son auteur, alors il ne pourrait plus être question de travail fondamental mais de choix décisif, de sélection et d'objets trouvés. Au façonnement succéderait l'élection. À l'examen du genre de la sculpture, à ce retour autoréférentiel, on préférerait la collection d'objets indifférenciés, communs, dont le seul intérêt provient de leur mise ensemble et du fait de provenir de l'environnement immédiat de l'artiste.

L'objet, non plus fait mais choisi, deviendrait singulier du seul fait d'avoir été préféré entre tous, choisi pour son caractère exemplaire et sa capacité « auratique » apte à créer du sens du seul fait de sa présence. Si, en plus, l'objet est en quelque sorte une émanation d'expériences personnelles, l'œuvre réalisée, d'objet détaché de son auteur, résultante du travail et du métier de l'artiste, se mue en traces, en objet touché, en relique. On ne peut plus penser cette matière comme outil recherché, matériau acquis mais comme dépôts, gages, consignations ou même dons. Est ainsi confiée à l'œuvre une part de son auteur, un objet plus qu'une matière, un objet traité comme matière en partie prenante mais détachable de l'œuvre, la part d'une mosaïque. Il est autant question de confier à l'œuvre une part de soi que de faire de l'œuvre un élément presque biographique, compris comme une extension de soi. L'opération acquiert dès lors un caractère d'enfouissement. On amène du coup l'œuvre du côté d'un site archéologique, contenant des objets pouvant offrir de l'information sur l'état d'esprit de son auteur, sur les implicites idéologiques de celui-ci. On travaille l'archéologie, pourrions-nous dire, à revers puisqu'on réserve au futur le soin de retracer ce qui fut volontairement laissé à découvrir. On travaille, pourrait-on dire encore, sous le socle, dans les entrailles au-dessus desquelles on a déjà fondé la sculpture classique. Celle-ci était travail de signification apportée au lieu par une élévation de matière au-dessus de celui-ci, parce que perçu comme siège d'événement.

À ce travail d'élévation succède un travail d'excavation, les objets sélectionnés étant l'occasion d'un approfondissement d'une nature tout entière tournée vers leur propriétaire. Ils sont

mere fact of having been preferred above all others, selected for its exemplary character and its auratic capacity. It is able to create meaning by its simple presence. Moreover, if the object is some kind of emanation of personal experience, then the created work — an object detached from the artist, the result of his or her craft and effort — is transformed into a trace, a marked object, a relic. We can no longer think of this substance as a tool that was sought out or as acquired material, instead we must see it as residue, evidence, a consignment or even as a gift. And so part of the author is entrusted to the work, an object more than material, an object treated as material — implicit in, but removable from the work: a piece of the mosaic. It is as much a question of putting part of oneself into the work as it is of giving the work an almost autobiographical element, understood as an extension of the self. From this point, the operation takes on something of the burial. In one fell swoop we make the work into an archaeological site, containing objects that provide information about the artist's state of

mind, his or her implicit ideologies. We work on this archaeology in reverse, one might say, because we keep the labour of retracing what was deliberately left for us to discover for the future. We work, one might even say, beneath the pedestal, in the guts below the already established classical sculpture. This was significant work given place through the elevation of matter, because it was seen as the site of an event. This raising up is now followed by excavation work, the selected objects being the opportunity for a kind of investigation into the nature of their owner. They are significant because they belong to the artist, because they are the relics of events and of a specific existence. Taken together, they reconstruct a life's path, a series of episodes. A life that they do not merely reproduce but on whose singularity they play, work and about which — from time to time — they lie. What is important is not the fact that an object is the result of worked matter, but that a unique being has used it. It is an "already-made" ready-made, understood as coming from the past of a person who has chosen to exhibit it here, not as a specific work, but as part of an installation that turns all its assembled components into an artwork. The object thus passes from a state in which it was the end result of a creative process to one in which it is now at the level of confection.

This new system was already at work in some surrealist art; these artists knew how to conceptualize artwork produced through the meeting

Carl BOUCHARD, *Autoportrait*, 2005-2008. Détail/Detail. Impression numérique sur tissu, broderie de ruban, feuilles d'argent, feuilles d'or/Digital print on cloth, fabric embroidery, silver and gold leaves. Photo: Mathilde MARTEL-COUTU.

Carl BOUCHARD, *Mille excuses (frame)*, 2005-2008. Auto-filmage/Self-filming. Vidéo/video: 16:09 minutes. Texte/text: Carl Bouchard. Narration en français: Claudine Cotton. English narration: Carl Bouchard. Montage/ set up: Carl Bouchard. Traduction/ translation: Karen Spencer. Photo: C. BOUCHARD.





signifiants parce qu'ils appartiennent à l'artiste, parce qu'ils sont reliques d'événements et d'une existence particulière. Ensemble, ils refont le chemin d'une vie, d'une suite de péripéties d'existence. D'une existence qu'ils ne font pas que reproduire, mais sur la singularité de laquelle ils jouent, travaillent et à propos de laquelle ils mentent parfois. Ce n'est plus le fait que l'objet soit le résultat de la matière travaillée qui est important, mais qu'il ait eu un usage pour un être singulier. Ils sont un déjà-fait, ready-made, compris comme relevant de l'histoire d'une personne qui a choisi de les exposer là, non pas comme œuvre singulière, mais comme partie d'une installation qui fait œuvre de toutes ces composantes assemblées. L'objet passe ainsi d'un état où il était la conclusion d'une création à celui où il est maintenant du registre de la confection...

Ce nouveau régime était déjà à l'œuvre dans certaines des œuvres de surréalistes. Ceux-ci ont su réfléchir à l'œuvre d'art comme produit d'une rencontre et de combinaisons/remaniements d'objets existants. Pensons au *Cadeau* de Man Ray, fer à repasser dont la surface est munie de piques, le rendant impropre à sa fonction domestique; ou encore à son métro- nome doté d'un œil. D'autres ont continué, qui ont aussi valorisé les sculptures-amas d'objets déjà tout faits, allant même du côté de la collec- tion : *Rien de tout cela* et *Sculpter les jours*, de Serge Murphy, en offrent l'exemple.

On trouverait une belle représentation dans ce nouvel état des choses, non plus fait main mais élues et retravaillées, dans le travail de Carl Bouchard. *L'Affable/dramatisation* est une installation de 2005-2008 qui regroupe un large ensemble d'objets très différents. On y retrouve des nombreuses photographies toutes provenant d'expériences médicales de l'artiste : une extraction de molaire, une opération à l'anus. Un aménagement de salle à manger antique est aussi présenté, une horloge au mur marque le temps. S'y ajoutent un boîtier lumineux et une nappe, sur la table, dont les motifs montrent les différentes dents de la mâchoire humaine, sorte de carte typologique. Sans oublier les projections de diapositives sur écran montrant l'artiste sur le point de subir un examen ou une intervention chirurgicale. On se demandera peut-être que vient faire cet exemple dans un texte portant sur la sculpture, alors que la plus grande part de ces objets sont des photographies. C'est que, justement, elles n'en sont pas réellement dans cet environnement. Ou plutôt, c'est qu'elles ne doivent pas être entendues comme telles dans ce cadre; elles sont objets. Car ici, il n'est aucunement question d'une rencontre entre médiums et encore moins d'un échange. Ce n'est pas en tant qu'œuvres issues d'un médium ou d'un autre que ces œuvres sont ici convoquées. Elles sont les traces nécessaires visant à une reconstitution existentielle, les composantes fondamentales, objets matériels, déjà institués en volumes entiers, pans de signification dont la compréhension dépend les uns des autres. Et cet assemblage, cette «mise-ensemble» relève de la sculpture nouveau genre. De l'un à l'autre de ces éléments, dans tout l'espace de la pièce-galerie, une tension s'installe, un réseau commence à tisser sa matière. Chaque image est un élément dans une sculpture éclatée, étendue en installation.

and combination/reorganization of pre-existing items. Consider Man Ray's *Cadeau*, an iron whose surface was covered in pins, rendering it inappropriate for its domestic function; or the same artist's metronome fitted out with an eye. Others continued the practice, championing sculpture/accumulation of pre-existing items, going as far as the "collection," such as Serge Murphy's *Rien de tout cela* and *Sculpter les jours* for example.

We find a fine representation of this new state of things no longer made by hand but chosen and reworked in the oeuvre of Carl Bouchard. *L'Affable/dramatization* is a 2005-2008 installation bringing together a large assortment of very different objects. In it we find many photographs, all drawn from the artist's medical experience: the extraction of a molar, an operation on his anus. An antique dining set is also present and a wall clock shows the time. To this is added a light box and, on the table, a tablecloth showing various teeth from the human jaw, a kind of typological chart. Nor should we overlook the slide projections depicting the artist about to undergo an examination or surgical intervention. Now, one might wonder what this example is doing in an article about sculpture since most of these things are photographs; but it is precisely because in this environment they aren't really—or rather, that in this framework they should not be seen as such: they are objects.



Massimo GUERRERA, projet *Darboral*, 2006. Vue de l'installation/ Installation view. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Joyce Yahouda/Courtesy the artist and Joyce Yahouda Gallery.

Massimo GUERRERA, *Olivier et Simone (Porus)*, 2004. Tirage numérique couleur/ Digital colour print. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Joyce Yahouda/Courtesy the artist and Joyce Yahouda Gallery.

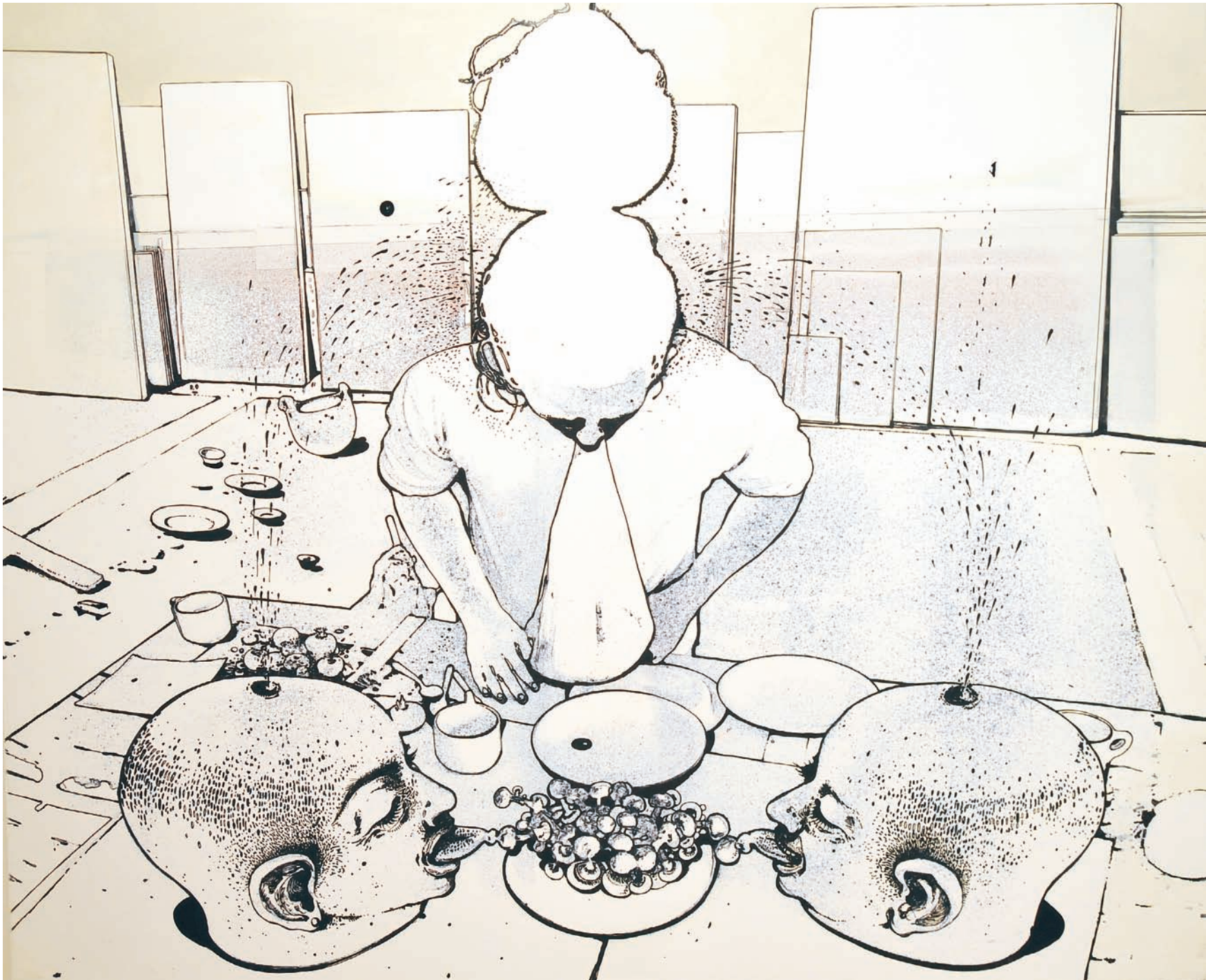


Autre manifestation tangible du privé en objet: le manger. Je choisis ce terme à dessein; il s'agit en effet autant de l'activité de manger que de la nourriture elle-même. Que peut-il y avoir de plus commun, de plus quotidien que l'activité de manger? Tous, on se livre à cette activité trois fois par jour. On se réunit autour de la nourriture apprêtée, on fraternise, on échange, on partage. Moment de réunion par excellence, le repas est lieu de retrouvailles, de discussions, de séduction; il peut être moment de détente et d'unité familiale. Il permet de faire le point en groupe, de se retrouver, de faire le compte de ce que fut notre journée ou des jours qui nous ont séparés les uns des autres. Cette occasion se fait autour de la nourriture. Et celle-ci est aussi matière. C'est pourquoi un artiste comme Massimo Guerrera s'y est arrêté.

Pour Massimo Guerrera, manger est une absorption de matières, crée une circulation qui montre le corps comme élément réversible pouvant s'ouvrir à la matière extérieure, l'ingurgiter et l'expulser. La matière du corps, pour survivre, a besoin de s'ouvrir à d'autres matières, de laisser le dehors entrer au-dedans. Le corps devient ainsi matière sculptée par d'autres matières dont il transforme et absorbe la forme. Il est évidé, creusé de l'intérieur et permet d'abriter des matières qui lui font garder volume et subsistance. Ce faisant, Massimo Guerrera met au jour toute

This is in no way an encounter between media, and even less one of exchange. It is not because these works stem from one medium or another that they are assembled here. They are the traces necessary for an existential reconstruction, the fundamental components, material objects already established as whole volumes, areas of signification whose understanding depends the one on the other. This assemblage, this bringing-together forms a new kind of sculpture. A tension is created between the elements and throughout the gallery space; a network begins to weave together. Each image is part of a fragmented sculpture, spread out as an installation.

A meal: another tangible manifestation of the intimate as object. I choose my term intentionally: in fact, it is as much a question of the act of eating as one of food itself. What could be more commonplace, more ordinary than eating? All of us do this three times a day. We come together around prepared food, we fraternize, exchange and share. The meal is the moment of gathering together *par excellence*. It is a time for meeting, discussion, seduction; it can be a moment of relaxation and family unity. It lets us to catch up as a group, get together, talk about our day or the time when we have been apart. All this takes place around food. And this too is matter. That is why it concerns an artist like Massimo







←  
**Massimo GUERRERA**,  
*Union*, 2000-2003. Encre,  
 crayon, acrylique, vernis  
 polymère sur papier  
 chiffon maroufflé sur  
 toile/Ink, pencil, acrylic,  
 polymer on cloth paper  
 mounted on canvas.  
 114 x 152 x 4 cm.  
 Photo : avec l'aimable  
 autorisation de l'artiste  
 et de la Galerie Joyce  
 Yahouda/ Courtesy the  
 artist and Joyce Yahouda  
 Gallery.

la mécanique œuvrant derrière son volume et son occupation de l'espace. Le corps comme canal de traitement d'autres substances projetées en celui-ci. Par cette exploration de voies de traitement naturel de la matière, par ce corps, mécanique digestive, avalant/expulsant, dotée d'une entrée et d'une sortie, le volume que nous formons corporellement s'ouvre à la substance extérieure et s'en épaissit. Non plus seulement volume, projection tridimensionnelle, la sculpture, ce lieu de la forme monté en solide, acquiert substance et relie sa carrure à l'épaisseur et à la substance, prête vie à des masses qui interconnectent, se consomment les unes les autres et donnent un sens à un processus naturel d'altérations constantes et circulaires qui est sculpture vitale en action par cette performance éclatée de la matière avalée/recrachée.

Avec Carl Bouchard et Massimo Guerrera, nous sommes dans un nouvel âge de la sculpture: celui de la relique, matière touchée et acquérant son sens de l'avoir été et celui de sa transmutation constante, entre sa disparition et la sustentation d'autres volumes dont elle sera à son tour expulsée. ←

**Sylvain CAMPEAU** est poète, critique d'art et essayiste. Il a publié, entre autres, cinq recueils de poésie et un essai sur la photographie. Il travaille actuellement à un projet de livre regroupant des textes déjà parus en revue. Comme commissaire d'exposition, il a ainsi été l'instigateur et le maître d'œuvre de quelque trente expositions présentées tant au Canada qu'à l'étranger.

←  
**Massimo GUERRERA**,  
*Tête à tête*, 2000-2008.  
 Encre, crayon, acrylique,  
 vernis polymère sur  
 tirage numérique, papier  
 chiffon maroufflé sur  
 toile/Ink, pencil, acrylic,  
 polymer on cloth paper  
 mounted on canvas.  
 114 x 152 x 4 cm.  
 Photo : avec l'aimable  
 autorisation de l'artiste  
 et de la Galerie Joyce  
 Yahouda/ Courtesy the  
 artist and Joyce Yahouda  
 Gallery.

NOTE

1. Michel Serres, *Statues*, Champs, Flammarion, 1989.
2. Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éditions Macula, coll. « Vues », 1993, p. 116/ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field" in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, 1986, p. 280.

Guerrera. For Massimo Guerrera, eating is the absorption of matter; food circulates so as to show the body is reversible, able to open itself up to external matter, to ingest and eject it. To survive, the body's matter must open itself up to other kinds of matter, must let the outside enter in. The body becomes matter sculpted by other materials that it transforms, and whose forms it absorbs. It is hollowed out, shaped from the inside and able to shelter the material that allows it to subsist and to secure its volume and substance. In doing this, Massimo Guerrera updates the mechanism behind his very form and the way he occupies space. Projected onto him, the body nonetheless remains a vehicle for treating other substances. Through this investigation of the natural treatment of matter, through this digestive body-mechanism, swallowing/expelling, with an entry and exit, the shape our body takes is open to outside substances and thickens. No longer mere volume—a three-dimensional projection, sculpture, this locus of solidly mounted form, acquires corporeality and marries its form to thickness and substance. It gives life to the masses that interconnect, that consume each other, and gives meaning to a natural process of constantly circular transformation—a vital sculpture-in-action—through this fragmented performance of matter swallowed/spit out.

With Carl Bouchard and Massimo Guerrera, we are into a new era of sculpture: that of the relic, matter touched and acquiring its meaning through being and that of constant transmutation between its disappearance and sustenance of other volumes that then will be expelled. ←

Translated by Peter Dubé

**Sylvain CAMPEAU** is a poet, art critic and essayist. He has published numerous works, including five poetry collections and a non-fiction volume on photography. He is presently working on a book of texts already published in journals. As a curator he has put together some thirty exhibitions presented both in Canada and overseas.