

## La sculpture, au risque des possibles Renewing Sculpture's Possibilities

André-Louis Paré

Numéro 108, automne 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72468ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Paré, A.-L. (2014). La sculpture, au risque des possibles / Renewing Sculpture's Possibilities. *Espace*, (108), 2-5.

## Renewing Sculpture's Possibilities

---

This second part of the *Re-Thinking Sculpture* special feature continues the reflection we began in issue 107 on current developments in sculpture, particularly among young artists. In the spring-summer 2014 publication, we examined various aspects related to sculpture and its appearance in what has come to be known, after Rosalind Krauss, as its “expanded field.” We also discussed the medium of sculpture when it is presented in the form of “shadow sculptures.” Finally, sculpture’s possibilities also were considered in the analysis of the works of three artists—Francis Arguin, Chloé Desjardins and Dominic Papillon—who have a sculptural practice. Based on aesthetics of repetition, the aim of the analysis was to evaluate how these artists appropriate the various techniques associated with the history of sculpture.<sup>1</sup>

In this issue, we once again set out to rethink sculpture by proposing new ways to link sculpture, understood as a medium, with sculptural practices that involve other uses of space. From this perspective, it is hardly surprising that several contributing authors referred to Krauss’ famous 1979 essay in which the art historian mapped the new directions that emerged in the 1960s-1970s.<sup>2</sup> In analyzing the postmodern sculptural practices of artists Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra and several others, Krauss engaged in a reflection on the limits of classical sculpture’s aesthetic language. She envisaged new ways of understanding this medium by analyzing practices in which artists take the exhibition site into account. Consequently, it is not surprising that several of the artists Krauss mentions had participated in Harald Szeeman’s exhibition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* that was held ten years earlier.<sup>3</sup>

Today considered a landmark exhibition, this event introduced a new way of rethinking art according to the creative process. Bringing together more than sixty of the most prominent 1960s avant-garde artists, it ushered in contemporary art that was decidedly breaking with traditional aesthetics. This historic exhibition was reconstructed almost identically during the recent Venice biennale.<sup>4</sup> The curator Germano Celant and his team took over the Ca’ Corner della Regina palace of the Fondazione Prada in order to produce a 1:1 scale reconstruction of the Kunsthalle Bern. This restoration of one of the most important exhibitions of 20<sup>th</sup> century art has nothing to do with nostalgia. This “remake” of an exhibition is rather about the challenge of replaying an original scenario so that a new public can have access to it, and to give visitors the opportunity of measuring the gap that exists between yesterday and today by way of the exhibition revitalization process.

In parallel to the political context, which was expressed through the “Great Refusal”<sup>5</sup> during the 1960s and 1970s, the exhibition *When Attitudes Become Form*, reconstructed or not, anticipates the fluid and shifting presentation of art. An art that emerged through new approaches to potential sites and included actions marked by a rebellious subjectivity unsatisfied with established methods. From this perspective, it was notably about initiating works that were open-ended and in which the process had precedence over the finished product. It was also an occasion to make interventions at the exhibition site, following the procedures of conceptual art, putting performative practices into place or promoting propositions that require an economy of means that is far removed from the materials favoured by the fine arts system. In short, *When Attitudes Become Form* assembled—in

## La sculpture, au risque des possibles

---

Ce deuxième volet du dossier *Re-penser la sculpture?* poursuit une réflexion amorcée dans le numéro 107 sur le devenir de la sculpture aujourd'hui, notamment chez les artistes de la jeune génération. Dans la publication du printemps-été 2014, il était question des différents aspects de la sculpture, du moment que ceux-ci s'exposent dans ce qu'il est convenu d'appeler, après Rosalind Krauss, son « champ élargi ». Il fut aussi mention du médium sculpture lorsqu'il se présente sous forme de « sculptures d'ombres ». Enfin, les possibles de la sculpture ont aussi fait l'objet d'une analyse d'œuvres de trois artistes – Francis Arguin, Chloé Desjardins et Dominic Papillon – dont les pratiques s'exercent dans le domaine sculptural. Il s'agissait alors d'évaluer, à partir d'une esthétique de la répétition, en quoi ces artistes s'approprient diverses techniques associées à l'histoire de la sculpture<sup>1</sup>.

Dans ce numéro, il est à nouveau question de re-penser la sculpture en vue de découvrir d'autres façons de contribuer au passage pouvant avoir lieu entre la sculpture, reconnue comme médium, et celle exigeant d'autres usages de l'espace. Dans cette perspective, rien d'étonnant à ce que plusieurs des auteurs collaborant à ce dossier réfèrent au célèbre essai de Krauss, publié en 1979, et dans lequel l'historienne de l'art cartographie les nouvelles avenues apparues dans les années 1960-1970<sup>2</sup>. Examinant la production sculpturale postmoderniste d'un Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra et de quelques autres, Krauss devait alors proposer une réflexion sur les limites d'un langage plastique associé à la sculpture classique. Elle a donc envisagé de nouvelles façons d'appréhender ce médium, dès lors qu'elles nécessitent une implication de l'artiste préoccupé par le lieu d'exposition. Conséquemment, rien d'étonnant à ce que plusieurs des artistes mentionnés par Krauss aient participé, une décennie plus tôt, à l'exposition d'Harald Szeeman intitulée *Quand les attitudes deviennent formes*<sup>3</sup>.

Considéré aujourd'hui comme une exposition culte, cet événement ayant pour titre original *Live in Your Head* annonce une manière inédite de repenser l'art en fonction du processus de création. Réunissant plus de soixante artistes d'avant-garde les plus en vue de la fin des années 1960, elle sera reconnue comme l'avènement d'un art contemporain décidément en rupture avec l'esthétique traditionnelle. Or, comme on sait, cette exposition légendaire a été reconstituée presque à l'identique lors de la dernière Biennale de Venise<sup>4</sup>. Le commissaire Germano Celant et son équipe ont envahi le palais Ca' Corner della Regina de la Fondazione Prada afin de reconstruire à l'échelle 1 les salles de la Kunsthalle de Berne. Cette remise à jour d'une des plus importantes expositions de l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle n'a rien à voir avec une quelconque nostalgie. Ce « remake » d'exposition parle plutôt du défi de rejouer un scénario original en vue de permettre à un nouveau public d'y avoir accès et, dans cette revitalisation du processus d'exposition, de mesurer l'écart existant entre hier et aujourd'hui.

Parallèlement au contexte politique qui, durant les années 1960 et 1970, s'exprimera par le « Grand Refus<sup>5</sup> », l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, reconstitution ou non, préfigure le déploiement fluide et mouvant de l'art, celui qui se manifeste par de nouvelles approches des lieux pouvant être investis en incluant une gestuelle empreinte d'une subjectivité rebelle insatisfaite des méthodes déjà instituées. Dans cette optique, il s'agissait d'initier notamment des œuvres jamais achevées et dans lesquelles le processus l'emporte sur le produit fini. C'était aussi l'occasion de

rather tight spaces—“sculptures” freed from the pedestal and the protective barriers that prevented viewers from approaching them. It brought together works, often installed on the ground, which triggered new interactions with the viewer passing through the space.

Without a doubt, these “sculptural” works opened the way for the concept of an installation practice, which has since become a transient notion, but which is still used to designate a work that exists in relation to its surroundings.<sup>6</sup> Thus, for at least forty years, the vocabulary of sculptural creation has remained confined to this lexicon. Maxime Coulombe’s text, which begins the second part of the special feature section, echoes this problematic. Sculpture or installation, which is one to choose? If numerous contemporary art practices no longer bear any direct relation to the sculpture medium, how does one find the words to designate what we are shown? In her essay, Marie-Hélène Leblanc refers to the works of American artists Ben Jackel and Charles Krafft and Canadian artist Clint Neufeld. Their sculptures, which are linked to the brutality of war, use strategies of diversion to question the masculinity inherent in a certain history of sculpture. Given that sculpture’s original material was in fact stone, how does one “re-weigh sculpture”? How can one “endow emblematically tough and masculine objects with a fragile quality”?

To complete this collection of essays, we invited artists with a sculptural practice to share their thoughts. Peter Dubé interviews James Nizam, a Vancouver-based artist, who discusses his work involving “sculptural images” that are created with a photographic apparatus, making it possible for him to produce light sculptures. And, Montreal artist Guillaume La Brie speaks about his interest in sculpture, more particularly of his preoccupation with the object situated in space. The account focuses notably on his treatment of the exhibition space as sculpture and on how absent objects are presented as forms emptied of their substance.

In the “Public Art and Urban Practices” column, which follows the feature essays, Josianne Poirier reflects on the creation of sound environments in public spaces. Finally, in the “Events” section, Hili Perlson reviews a group exhibition that was held on the fringe of the 5<sup>th</sup> Marrakech Biennale and showed works that provide various ways of rethinking art as a site of exchange in a social economy that fosters the development of alternative knowledge.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. Sylvie Coellier, “Sculpture Today: Somewhere Between Enclosure and Expansion”; Claire Kueny, “Beyond Sculpture, the Shadow?”; and André-Louis Paré, “The Possibles of Sculpture,” *Espace*, no. 107 (Spring-Summer 2014).  
 2. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* no. 8, Summer 1979.  
 3. The exhibition *Quand les attitudes deviennent formes* took place from March 22 to April 23, 1969, at the Kunsthalle Bern (Switzerland).  
 4. The exhibition *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013* was held at the Fondazione Prada’s Ca’ Corner

Della Regina from June 1 to November 3. There is a superb catalogue (Ed. Fondazione Prada, Milan, 2013, Eng/Ita.).

5. Herbert Marcuse, “Préface,” *Vers la libération*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.  
 6. See Patrice Loubier, “L’idée d’installation. Essai sur une constellation précaire,” printed in the first Quebec monograph on installation art, entitled *L’installation. Pistes et territoires* (edited by Anne Bérubé and Sylvie Cotton) and published by Centre des arts actuels Skol, Montreal, 1997.

réaliser des interventions sur le site de l'exposition à la manière de procédures conceptuelles, de mettre en place des pratiques performatives ou de promouvoir des propositions dont les réalisations nécessitent une économie de moyen fort éloignée des matériaux privilégiés par le système des beaux-arts. En somme, *Quand les attitudes deviennent formes* devait rassembler, dans des espaces plutôt étroits, des « sculptures » libérées du socle et des barrières de protection qui empêchent le spectateur de s'en approcher. Elle rassemblait des œuvres qui, souvent installées au sol, invitent à de nouvelles interactions avec le spectateur-déambulateur.

Sans doute, ces œuvres « sculpturales » ont ouvert la voie à la notion d'installation, devenue depuis ce temps une notion fugitive, mais dont on fait toujours usage pour désigner une œuvre ayant un rapport avec l'environnement<sup>6</sup>. Ainsi, depuis au moins quarante ans, le vocabulaire de la création sculpturale demeure confiné à ce lexique. Le texte de Maxime Coulombe, avec lequel débute le second volet de ce dossier, fait écho à cette problématique. Entre sculpture et installation, que choisir ? Si plusieurs pratiques d'art actuel n'ont plus directement à voir avec le médium sculpture, comment trouver les mots pour désigner ce qui nous est montré ? Le texte de Marie-Hélène Leblanc réfère, quant à lui, aux œuvres des artistes états-uniens Ben Jackel et Charles Krafft et de l'artiste canadien Clint Neufeld. Leurs sculptures, en lien avec la brutalité guerrière, interrogent, grâce à des stratégies de détournement, la masculinité rattachée à une certaine histoire de la sculpture. Si, en effet, la sculpture a originellement pour matériau la pierre, comment « re-peser la sculpture » ? Comment rendre « la part fragile à des objets empreints de robustesse » ?

Pour compléter ce dossier, il nous apparaissait important de donner la parole à des artistes œuvrant dans le domaine de la création sculpturale. James Nizam, artiste de Vancouver, s'est entretenu avec Peter Dubé à propos de quelques-uns de ses travaux portant sur des « images sculpturales », lesquelles sont le résultat d'un appareil photographique lui permettant de produire des sculptures lumineuses. Par ailleurs, l'artiste montréalais Guillaume La Brie rend compte de son intérêt pour la sculpture, plus précisément de sa préoccupation devant l'objet situé dans un espace. Pour nous en parler, il est notamment question de l'espace d'exposition traité comme sculpture et aussi de l'absence d'objets présentée comme formes vidées de leur substance.

À la suite de ce dossier, la chronique « Art public et pratiques urbaines » de Josianne Poirier propose une réflexion sur la création d'environnements sonores dans l'espace public. Enfin, dans la section « Événements », l'article d'Hili Perlson présente une exposition collective en marge de la 5<sup>e</sup> Biennale de Marrakech et dans laquelle les œuvres étaient autant de manières de repenser l'art comme lieu d'échanges au sein d'une économie sociale propice à développer des connaissances alternatives.

André-Louis Paré

1. Sylvie Coellier, « Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui »; de Claire Kueny, « L'ombre, un au-delà de la sculpture ? » et d'André-Louis Paré, « Les possibles de la sculpture », *Espace*, n° 107 (Printemps-Été 2014).

2. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October* n° 8, été 1979. Traduction en français dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

3. L'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* a eu lieu du 22 mars au 23 avril 1969 à la Kunsthalle de Berne (Suisse).

4. L'exposition *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013* eut lieu à la Ca' Corner Della Regina de la Fondazione Prada du 1<sup>er</sup> juin au 3 novembre. Un superbe catalogue (Éd. Fondazione Prada, Milan, 2013, Eng/Ita.) en témoigne.

5. Herbert Marcuse, « Préface », *Vers la libération*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

6. Voir de Patrice Loubier « L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire », paru dans la première monographie québécoise sur l'installation intitulée *L'installation. Pistes et territoires* (sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton), publié par le Centre des arts actuels Skol, Montréal, 1997.