

Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui

Sculpture Today: Somewhere Between Enclosure and Expansion

Sylvie Coellier

Number 107, Spring-Summer 2014

Re-penser la sculpture ?
Re-Thinking Sculpture?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coellier, S. (2014). Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui / Sculpture Today: Somewhere Between Enclosure and Expansion. *Espace*, (107), 6–17.



Tatiana Trouvé, *L'anti chambre / The antechamber*, 2009. Métal, bois, verre, caoutchouc, néon, peinture acrylique, vernis, bronze, 450 x 570 x 625 cm.

Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui

Sylvie Coellier

Quelles notions partageons-nous aujourd'hui sous ce mot de sculpture? La peinture se définit aisément. La sculpture en revanche ne renvoie pas même étymologiquement à une catégorie unique : *sculpter* signifie à l'origine entailler, tailler dans la pierre, mais le modelage, qui est aussi ancien, se classe sous la même rubrique. Avant le XX^e siècle, la sculpture était statuaire, monument ou relief. Après Rodin, elle devient nomade, abstraite; elle introduit l'espace à l'intérieur des masses, se construit, s'assemble. À la fin des années 1970, Rosalind Krauss¹ accuse d'historicisme la critique américaine employant à tout va le mot « sculpture » pour des pratiques telles que marcher, faire des couloirs avec moniteurs vidéo ou creuser des lignes dans le désert. C'est pour elle une « manipulation » destinée à réduire l'étrangeté de ces démarches à du connu rassurant. Elle propose le concept de « champ élargi », ouvrant toutes les interférences entre espace, site, marquage, architecture, paysage. Au cours des mêmes années, le terme « installation » apparaît dans les magazines pour décrire la disposition des expositions et qualifie bientôt les œuvres utilisant leur situation spatiale. « Depuis, la distinction entre l'installation d'œuvres d'art et l'art d'installation est devenue de plus en plus floue² ».

SCULPTURE TODAY: SOMEWHERE BETWEEN ENCLOSURE AND EXPANSION

What notions do we agree on today about the term "sculpture"? Painting is easily defined. Sculpture, on the other hand, does not refer, even etymologically, to a single category: to sculpt originally meant to notch, to carve in stone, but modelling, which is just as ancient a technique, is classified under the same rubric. Before the 20th century, sculpture was statuary, a monument or relief. After Rodin, it became nomadic, abstract; it introduced space within masses, it was constructed, it was assembled. In the late 1970s, Rosalind Krauss¹ accused American critics of historicism when they employed the word "sculpture" indiscriminately for practices such as walking, making corridors with video monitors or digging lines in the desert. She saw this as "manipulation" to reduce the strange incongruity of these approaches to a reassuring known quantity, and she proposed the concept of an "expanded field," opening up all the interferences among space, site, marking, architecture and landscape. During these same years, the term "installation" began to appear in magazines to describe the layout of exhibitions and, soon, to define the artworks that used this spatial context. "Since then, the distinction between an installation of works and 'installation art' proper has become increasingly blurred."²

Sculpture; sculpture in the expanded field; installation: this terminology, which suggests continuity from a mass around which one walks to a spatial dispersion of readymade or fabricated elements, remains a convenient classification for critical information. But what does it say about the meaning of recent works that we *tend* to think of spontaneously as sculpture even though they do not reject certain principles of installation, such as those of Lara Almarcegui, Leonor Antunes, Katinka Bock, Thea Djordjaze, Tatiana Trouvé, Jeppe Hein, Guillaume Leblon, Mark Manders, Oscar Tuazon, Neil Beloufa and many other less well-publicized artists? What is it that increases the renown of an artist of the preceding generation such as Manfred Pernice? If we agree with Krauss that the word “sculpture” refers not to a universal category but to a historical convention in which modes can change, we therefore have to take a second look at its variations since the 1960s and 1970s (years to which today’s sculpture deliberately refers).

The notion of the “expanded field” covered only some of the approaches of the 1960s and 1970s, which, even as they questioned industrialization, consumption, politics or the environment, were *also* presented as research on the definition of sculpture, often motivated by a desire to push its boundaries to the extreme. One of the clearest examples of this is Carl Andre’s plates on the ground, which he accompanied with his famous aphorism “sculpture as place” – that is, place as a third

dimension of sculpture, after form and structure. Visually, his place-plates verge on the pictorial. But we cannot deny their other properties, so widely agreed on throughout the history of sculpture that they seem ontological. The plates, simply placed on the ground, are nevertheless *volumes* the viewer feels when walking on them. The viewer crosses a *space* determined by the plates, perceiving his or her weight on the slightly unstable squares, so that he or she can imagine their different densities. He or she feels their *gravity*. Because they are almost pictorial, the place-plates show these three physical properties all the more, through contrast. Because painting, like other surface arts – photography, video, writing – tends to make it so that the spectator obscures his or her body and earthly condition, as well as the physical nature of the space.

In any case, this search for definitions, leading to the “expanded field,” resulted in potentially *everything* being eligible to be called sculpture. The definition stayed as such until that of installation, which deliberately

Katinka Bock, détail,
Trostpfützen, 2010. Ceramic,
290 x 290 x 20 cm, (46 tiles,
each tile 38 x 38 x 20 cm).





Leonor Antunes/Eva Hesse,
*The Language of Less,
(Then and Now)*, 2012.
MCA Chicago.

Sculpture; sculpture dans le champ élargi; installation. Cette terminologie, qui suggère une continuité depuis un volume autour duquel on tourne jusqu'à une dispersion spatialisée d'éléments ready-mades ou fabriqués, demeure une classification commode pour l'information critique. Mais que dit-elle du sens de ces œuvres récentes que nous pensons spontanément *plutôt* en termes de sculpture bien qu'elles ne récuse pas quelques principes installationnistes, telles les réalisations de Lara Almarcegui, Leonor Antunes, Katinka Bock, Thea Djordjaze, Tatiana Trouvé, Jeppe Hein, Guillaume Leblon, Mark Manders, Oscar Tuazon ou Neil Beloufa, et tant d'autres moins médiatisées? Qu'est-ce qui accroît la renommée d'un artiste de génération précédente comme Manfred Pernice? Si nous retenons avec Krauss que le mot de sculpture ne renvoie pas à une catégorie universelle, mais à une convention historique dont les modalités peuvent changer, il nous faut alors en ressaisir les variations depuis les années 1960-1970 (années auxquelles la sculpture d'aujourd'hui se réfère volontiers).

La notion de « champ élargi » ne saurait voiler que nombre de démarches de ces années 1960-1970; en même temps qu'elles remettaient en question l'industrialisation, la consommation, la politique ou l'environnement, elles se posaient *aussi* comme des recherches de définition de la sculpture, souvent animées du désir d'en pousser la logique à ses extrémités. L'un des exemples les plus clairs est celui des plaques au sol de Carl Andre, qu'il accompagna de son aphorisme célèbre invitant à inclure le lieu (« *place* ») comme un troisième temps de la sculpture qui succéderait à la forme et la structure. Visuellement ses plaques-lieu sont à la frontière du pictural. Mais on ne saurait les dissocier d'autres propriétés, si partagées par toute l'histoire de la sculpture qu'elles en apparaissent ontologiques. Les plaques, simplement posées, demeurent du *volume* que ressent le spectateur invité à marcher sur elles. Celui-ci traverse *l'espace* qu'elles déterminent tandis qu'il perçoit son propre poids sur les carrés légèrement instables, dont il peut alors imaginer les différentes densités. Il en saisit la *gravité*. Parce qu'elles sont quasi picturales, les plaques-lieu montrent d'autant, par contraste, ces trois propriétés physiques. Car la peinture, comme d'autres arts de surface – photo, vidéo, écriture –, tend à faire en sorte que le spectateur occulte son corps, sa condition terrestre et la matière physique de l'espace.



Guillaume Leblon, *Sand Rise West 2*,
2011, brass, sand 163 x 80 x 20 cm,
170 x 93 x 23 cm (largest size
with metal extensions)
Photo : Aurélien Mole,
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff.

immerses the viewer, always addresses his or her physical presence,³ strongly highlights the spatial component and often uses readymades as volumes.

Since the 1960s and 1970s, sculpture's transition to its expanded field or to installation thus is a matter of degree but also of the artists' intended meaning, according to the historical, geographical or political context. In the 1980s, for example, there was a return to the single volume that the viewer walks around, and to traditional practices. While not taking a nostalgic approach, artists referred to the effectiveness of bronze or of carving and their capacity for renewal (Flanagan, Baselitz, Balkenhol). But on the whole, sculpture was limited to more compact forms, collectible although often imposing, proposing works made in series, objects offering prestige and a capacity for representation (Lavier, Steinbach, Koons). Sculpture displayed the rising power of the market, the Western world's artificial aspect and manufactured comfort. Installations, insufficiently marketable because they were ephemeral, fragile or too dependent on their site, became rare. But after the momentary collapse of the market in the early 1990s, installation returned to prominence, with works emphasizing continuity with the viewer's life. For instance, Angela Bulloch's ottomans and lights pulsating like breathing, Rirkrit Tiravanija's blankets on the ground and popcorn dispensers, Jorge Pardo and Joep Van Lieshout's works questioning design and Dominique Gonzalès-Foerster's "rooms" seem to propose a particular *moment* in the visitor's life. Similarly, Liam Gillick's ceiling, by all appearances, is a movable sculpture of coloured Plexiglas, in the concrete or minimalist tradition, but is accompanied by a scenario that transforms its phenomenological reception into a narrative interpretation of place and slips into the viewer's mental flow. The captivating quality of Claude Lévêque's "fins de fêtes" arises from their atmosphere of unity in diffused light that lets one's attention vacillate but is very affective. The unity, however, is composed of diverse debris, tinsel and broken beer bottles.

The installations of the time thus offered both a global and fragmented vision of the world, and most sought to integrate and modulate the viewer's presence. In *Postmodernism*, Jameson, with his notion of "total flow," describes a fairly analogous phenomenon to characterize the effect of video and television, which in his view are emblematic of postmodern media – whereas cinema, a modern medium, established an interruption, extracting it from the flow of the present and returning it reflexively to images. Jameson completes his analysis with the poststructuralist notion of "text," which he distinguishes from "artwork:" artistic productions are, he writes, "superimposed on each other by way of the various intertextualities, successions of fragments, or, yet again, sheer process," whereas "the autonomous work of art thereby – along with the old autonomous subject or ego – seems to have vanished, to have been volatilized."⁴ Many installations of the 1990s were presented as temporary, highlighted zones within the total flow of an unstable subjectivity (its stability dismantled by the artificialization of the body, sexual indeterminacy and other factors), possibly accompanied by sounds encouraging perceptual hesitation. Even reduced to one element (is Cattelan's work a sculpture or an installation?), these works refuse to close in on themselves and become monumental. They resonated with the behaviour developing through the Internet, dependent on the individual's solitary relationship to the screen combined with the scrolling fragmentation of places, textualities and endlessly



Thea Djordjadze, Untitled, 2011. Carpet, steel, paint, wood, foam, lamp 350 x 400 x 500 cm 137 7/8 x 157 1/2 x 196 7/8 inches. Installation view, « Pour un art Pauvre », Musée d'art contemporain, Nîmes, 2011. Thea Djordjadze / VG Bild-Kunst, Bonn, 2014, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Pages suivantes/Following pages:
Tatiana Trouvé, Vue de l'exposition
*A Stay Between Enclosure and
 Space*, Migros Museum, Zurich,
 Suisse, 2010.

Toutefois, ces recherches de définitions conduisant au « champ élargi » amenaient potentiellement *tout* à être candidat à la sculpture. La définition s'y perdit jusqu'à l'installation. Cette dernière, immergeant volontiers le spectateur, s'adresse toujours à sa présence physique³, valorise fortement la composante spatiale et use souvent du ready-made pour volume.

Depuis ces années 1960-1970, le passage de la sculpture à son champ élargi ou à l'installation est ainsi une question de degré, mais aussi du sens désiré par les artistes en fonction du contexte historique, géographique, ou politique. Les années 1980, par exemple, ont vu des retours au volume unique, autour duquel on tourne, et aux pratiques traditionnelles. Lorsqu'il ne s'agissait pas d'une démarche nostalgique, les artistes rappelaient l'efficacité du bronze ou de la taille et leur capacité à se renouveler (Flanagan, Baselitz, Balkenhol). Mais dans l'ensemble, la sculpture s'est restreinte à des formes plus compactes, collectionnables quoique souvent imposantes, mettant en avant la sérialité, le prestige par l'objet, sa capacité à faire image (Lavier, Steinbach, Koons). Elle exhibait la puissance montante du marché, l'artificialisation du monde occidental, le confort manufacturé. Les installations, insuffisamment commercialisables, car éphémères, fragiles ou trop dépendantes de leur site se sont alors raréfiées. Mais après l'effondrement momentané du marché, au début des années 1990,

l'installation reprit ses droits, avec des propositions insistant sur une continuité avec la vie du spectateur. Ainsi, les poufs et les lumières rythmées comme des respirations d'Angela Bulloch, les couvertures au sol ou les distributeurs à pop-corn de Rirkrit Tiravanija, les œuvres interrogeant le design de Jorge Pardo ou de Joep Van Lieshout, les « chambres » de Dominique Gonzalez-Foerster, agissent comme si elles proposaient un *moment* particulier dans la vie du visiteur. Tel plafond de Liam Gillick, par exemple, a toutes les apparences d'une sculpture déplaçable de plexiglas coloré, dans la lignée concrète ou minimaliste, mais il s'accompagne d'un scénario transformant la réception phénoménologique en interprétation narrative du lieu qui se glisse dans le flux mental du spectateur. La qualité prenante des « fins de fêtes » de Claude Lévêque tient à leur atmosphère unitaire dans une lumière diffuse, laissant l'attention flottante mais pleine d'affects. Leur unité est toutefois constituée de débris divers, guirlandes et bouteilles de bière brisées. Les installations d'alors donnent ainsi une vision à la fois globale et fragmentée du monde, et la plupart cherchent à intégrer et moduler le présent du spectateur.

Dans *Le Postmodernisme*, Jameson, avec la notion de « flux total », décrit un phénomène assez analogue pour caractériser l'effet de la vidéo et de la télévision – emblématiques pour lui des médiums postmodernes –





superimposed images. The installation was the new perception of a world both intensely unified and breaking the ego into pieces through its dispersed appeal for attention. Since 2000, a large number of post-colonialist artists have conveyed this globalized and fragmentary world (Yinka Shonibare, Pascale Martine Tayou, and others).

Today, installation is still a current form, as this mediatized world, dissolved into images and textualities, persists. Installation work presents enough advantages so that artists who claim to be sculptors don't exclude it. For example, Manfred Pernice, who re-examines the column or the merit of furniture as sculpture or pedestal/sculpture, is more than willing to "install," for a solo exhibition, readymade objects mixed with volumes of furniture-sized proportions in a space unified by an orange carpet. The installation, evoking an everyday environment, thus invites visitors to seek the familiar in the artist's other, more abstract productions. In general, the autonomy of the sculpture, as the modernists conceived of it, has been dissipated with the almost complete disappearance of the pedestal. Even autonomous-seeming monumental works, produced as prestigious objects by artists knowing how to measure out criticism and provocation, have been conceived of within a certain contextualization. Thus, the globalized world likes Koons's *Balloon Dog*, as well as Adel Abdessemed's giant skeleton, *Habibi*, and his bronze *Coup de tête*, because they are marvellously adapted to their images disseminated in the media. In spite of everything, today's installations have been drawn toward productions that I would call relative autonomy, seeking a bit of independence vis-à-vis their spatial context and the present. On one hand, it is clear that the art market (the artists' need to earn a living) has transformed installations into arrangements that can be set up differently. On the other hand, it is likely that there are other reasons for the rise to prominence of works that are termed sculptural.

The title of Tatiana Trouvé's exhibition, *A Stay between Enclosure and Space*, seems to describe the best situation for rethinking this art form. Trouvé reuses bronze and stone in movable units (for example, her rocks covered with padlocks). She combines them – or not – with tall architectural structures, making relationships between unusual scales perceptible, and plays with the strangeness of the site, using diffuse lighting or revealing spaces behind partitions. Mark Manders also establishes unusual relations of scale when he reduces the expected size of his statues to 88 per cent, or when he builds factory chimneys sized to match his heavy conference tables. The Portuguese artist Leonor Antunes takes up the proportions of modern architecture, while her spatial structures visually convey shifted references to Carl Andre, Robert Morris or, through the use of semi-flexible materials (leather), Eva Hesse. She thus activates the relationship between our bodies

and materials in space at the point where minimalist and *antiform* movements – which sought to place bodies in a world remodelled by the norms of international architecture – left off.

Aside from scale, the physical presence of materials weighed down by – or defying – gravity has become a sculptural quality that is widely used. Katinka Bock (Berlin), for example, uses unfired clay or terra cotta, producing all the artisanal gestures that have served sculpture (bending, rolling, and so on), as if to seek out its properties anew. In doing this, she often rediscovers the forms of the expanded field or more precisely, the moment when minimalism yields the field to Arte Povera. In the exhibition *Pour un art pauvre* at the Nîmes museum of contemporary art in 2011,⁵ her series of small, juxtaposed models emphasized the architectural articulation between floor and wall, referring to Andre's line of bricks with this revealing arrangement of the space. However, Bock's modules, cube-shaped like small paving stones, were composed of ceramic and covered to varying degrees with blue glaze: they also were deformed by manipulations and firing. Every day, the last of the ninety-four cubes was moved to become the first, inscribing time in this line titled *Kalendar*. The previous year, Bock had paid the "metal square" an even more dubious tribute with a work that seemed to be a copy by an evil-minded student: although the proportions of the pieces in her *Consolation Puddles* seemed similar to Andre's, she mocked the original by having one row with one too many plates, and the other row with two too few. And the plates themselves, made of terra cotta deformed by firing, rebelled against the geometric formatting by holding puddles of water on their very uneven surfaces.

The French artist Guillaume Leblon also explores the block of clay, as well as wood, string, paper, glass, cardboard, through the transitions from minimalism to its contestation by *antiform* and Arte Povera. Today, making a fairly large cube inevitably makes us think of Tony Smith's *Die*. The one that Leblon made in 2006 is still one of his most striking works. Titled *National Monument*, it shares with *Die* a tonality that is funereal due to its muteness, whereas its proportions, which are precisely "monumental" – the edge of the cube measures 2.75 metres – link it structurally to architecture. This aspect, conferred by its concrete-grey tonality, was accentuated during its first presentation⁶ in a poorly lit place without much space. Made of clay, constantly dampened with spray and enveloped in white cotton, it was a closed world, swaddled like a mummy and at the same time alive with all its modelling potential. In Nîmes, where Leblon was also present, he revealed his fascination for another sculptural procedure, bronze casting, and in particular the archaic method of sand casting – he spoke of an "embrace" between the flow of metal and the sand of a beach. The pictorial result of the technique was shown in wall/paintings (standing rectangular volumes). In the same exhibition, it was above

alors que le cinéma, moderne, instaure une coupure permettant de s'extraire du flux du présent et de revenir réflexivement sur les images. Jameson complète son analyse par la notion poststructuraliste de « texte » qu'il différencie de l'« œuvre » : les productions artistiques sont, dit-il, des « superpositions d'intertextualités, successions de fragments, processus », tandis que « l'œuvre d'art autonome – de pair avec le vieux sujet, ou moi autonome – semble s'être évanouie ou volatilisée⁴ ». Beaucoup d'installations des années 1990 se présentent comme des zones temporaires valorisées dans le flux total d'une subjectivité instable (démontée par l'artificialisation du corps, l'indétermination sexuelle...), éventuellement accompagnées de sons favorisant un flottement perceptif. Même réduites à un élément (une œuvre de Cattelan est-elle une sculpture ou une installation ?), ces œuvres refusent la clôture sur elles-mêmes et la monumentalité. Elles résonnent du comportement se développant avec Internet, dépendant de la relation individuelle solitaire à l'écran joint à la fragmentation défilante des lieux, des textualités, des images, qui se superposent dans un processus sans fin. L'installation, c'est la nouvelle perception d'un monde à la fois intensément unifié et disloquant le moi dans les sollicitations dispersées de l'attention. C'est ce monde globalisé et fragmentaire que traduisent depuis 2000 un grand nombre d'artistes du postcolonialisme (Yinka Shonibare, Pascale Martine Tayou, etc.).

Aujourd'hui, l'installation demeure une forme courante puisque ce monde médiatisé, dissous en images et textualités, persiste. Elle présente assez d'avantages pour que des artistes se revendiquant de la sculpture ne l'excluent pas. Par exemple, Manfred Pernice, qui réinterroge la colonne ou la valeur du mobilier en tant que sculpture ou socle/sculpture, ne se prive pas d'« installer », lors d'une exposition personnelle, un espace unifié d'une moquette orange, sur laquelle des objets ready-mades se mêlent à des volumes aux proportions mobilières. L'installation, évoquant l'environnement quotidien, invite alors à chercher du familier dans les autres productions, plus abstraites, de l'artiste. D'une façon générale, l'autonomie de la sculpture telle que la pensaient les modernistes s'est dissipée avec la quasi-disparition du socle. Même les œuvres monumentales semblant autonomes, produites comme des objets de prestige par des artistes sachant doser critique et provocation, sont pensées dans une certaine contextualisation. Ainsi, le monde globalisé aime le *Balloon dog* de Koons, *Habibi* le squelette géant d'Adel Abdessamed ou son *Coup de tête* en bronze parce qu'ils sont merveilleusement adaptés à la diffusion de leur image par les médias. Malgré tout, les installations d'aujourd'hui se sont rétractées vers des réalisations que nous dirons d'autonomie relative, cherchant un peu d'indépendance vis-à-vis de leur contexte spatial et du présent. D'une part, il est clair que le marché de l'art (la nécessité pour les artistes de vivre) a transformé les installations en arrangements réaménageables. Mais il est probable que d'autres raisons se profilent dans la montée

en puissance d'œuvres que l'on qualifie de sculpturales. Le titre d'une exposition de Tatiana Trouvé, *A Stay between Enclosure and Space*, paraît ainsi décrire la meilleure situation pour repenser cet art. Trouvé elle-même réutilise le bronze et la pierre en unités déplaçables (par exemple, ses pierres couvertes de cadenas). Elle les combine – ou non – avec de hautes structures architecturales rendant sensibles des rapports d'échelles inhabituels, elle joue sur l'étrangeté des lieux par des lumières diffuses ou dévoilant les espaces derrière les cloisons. Mark Manders, lui aussi, instaure des relations d'échelle étranges lorsqu'il réduit à 88 % la taille attendue de ses statues, ou lorsqu'il construit des cheminées d'usine de dimensions appariées à ses lourdes tables de conférence. Quant à l'artiste portugaise Leonor Antunes, elle reprend les proportions de l'architecture moderne, tandis que ses structures spatiales traduisent visuellement des références décalées à Carl Andre, Robert Morris ou, par l'utilisation de matériaux semi-souples (cuir), à Eva Hesse. Elle active ainsi la relation entre nos corps et les matériaux dans l'espace à l'endroit où l'ont laissée les mouvements minimalistes et *antiform*, qui eux-mêmes cherchaient à resituer les corps dans un monde remodelé par les normes de l'architecture internationale. Outre l'échelle, la présence physique de matériaux pesants, ou défiant la gravité, devient une qualité sculpturale largement partagée. Katinka Bock (Berlin), par exemple, réinvestit la terre crue ou cuite de tous les gestes artisanaux qui ont servi la sculpture (plier, rouler,...), comme pour en rechercher à neuf les propriétés. Ce faisant, elle retrouve souvent les formes du champ élargi, ou plus exactement le moment où le minimalisme le cède à Arte povera. À l'exposition « Pour un art pauvre », au musée d'art contemporain de Nîmes en 2011⁵, sa série de petits modules juxtaposés soulignait la jointure architecturale sol/mur, rappelant par la disposition révélatrice d'espace la ligne de briques d'Andre. Toutefois, cubiques comme de petits pavés, les modules de Bock étaient constitués de céramique plus ou moins couverte de glaçure bleue et déformée par les manipulations et la cuisson. Chaque jour, le dernier des 94 cubes était déplacé pour devenir le premier, inscrivant le temps dans cette ligne intitulée *Kalendar*. L'année précédente, Bock avait rendu au « carré de métal » un hommage plus grinçant encore avec un travail paraissant la copie d'une élève malintentionnée. Car si les proportions de ses *Consolation puddles* semblaient proches d'un Andre, l'ensemble singeait le modèle en comptant une rangée de plaques de trop d'un côté, tandis que deux manquaient sur l'autre. Quant aux plaques elles-mêmes, de terre cuite, déformées à la cuisson, elles se rebellent contre le formatage géométrique en retenant des flaques d'eau sur leur surface trop inégale.

Le Français Guillaume Leblon, lui aussi, interroge le pain de glaise, le bois, la corde, le papier, le verre, le carton, à travers ces passages du minimalisme à sa contestation par l'*antiform* et Arte povera. Faire un cube d'assez grandes dimensions, aujourd'hui, fait inévitablement penser

all the work of Thea Djordjaze, a Georgian artist living in Berlin, which took on the often-complex relationship between sculpture and colour. Added colour can, in fact, conflict with the colour of the materials and reduce their physical intensity. Inversely, the dependence of volumetric quality on ambient light risks being at odds with a search for the pictorial. In Djordjaze's works, colour – dense blues, mustard yellows – disrupts the viewer's sense of scale and space. Often distributed in wide swaths or on a carpet that cancels the wall–floor angle with a curve, the colours contrast with the fine black metallic structures that draw out an impeccable and suggestive geometry – with volumes of furniture dimensions (often made of plaster) – spaces for living, though distanced by Mondrian-like precision. Thus, in a stricter, less playful manner than Tatiana Trouvé, but with a sort of comparable muteness, Djordjaze's "sculpture" is situated between private withdrawal and expansion, capturing space as a material on its own.

These works draw on the premises of "sculpture in the expanded field." Some revive the ontological quest, but as if for pleasure, as if one had to regularly verify over and over the potential of simple sculptural activities: understanding weight, material, space and volume. In challenging the relationships of scale and the tactile materials that are both current and diversified, they accentuate what the media world conceals in the face-to-face between individuals and their screens (computer, telephone, television): the shifting of bodies in physical spaces not formatted at 16/9, a touch not limited to the plastic of the keyboard, a reminder that the world is not only composed of ready-mades, but is constructed. Extracting the body from immersion in installations, sculpture, through its relative autonomy, reorganizes the reflexive critical distancing in the face of our addiction to the present "continuous flow."

Translated by Kätthe Roth

1. Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field," *October*, vol. 8, Spring 1979, 30-44.
2. Claire Bishop. *Installation Art: A Critical History*, New York: Tate Publishing/Routledge, 2005, p. 6.
3. This is a constant pointed out by Bishop, *ibid*.
4. Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 2003, p. 77.
5. Organized by Françoise Cohen, then the museum's director.
6. In the former CREDAC site in Ivry-sur-Seine, near Paris.

au *Die* de Tony Smith. Celui que Leblon a réalisé en 2006 reste une de ses œuvres marquantes. Intitulé *National Monument*, il partage avec *Die* une tonalité mortuaire par son mutisme, tandis que ses proportions, précisément « monumentales » – l'arête du cube faisant 2,75 m –, le lient structurellement à l'architecture. Cet aspect, conféré par sa tonalité gris béton, était accentué lors de sa première présentation⁶ dans un lieu peu éclairé dont il mangeait l'espace. Constitué d'argile constamment humidifiée par des brumisateurs et enveloppée de coton blanc, c'est un monde clos, emmailloté comme une momie et en même temps vivant de tout le modelage en puissance. À Nîmes, Leblon, également présent, dévoilait sa fascination pour une autre procédure de la sculpture, la fonte du bronze, et en particulier celle, archaïque, brute, de la fonte au sable – l'artiste parlant d'un « baiser » entre la coulée du métal et le sable d'une plage. L'opération était restituée dans sa picturalité sur des tableaux/murets (des volumes rectangulaires debout). Dans la même exposition, c'est avant tout le travail de Thea Djordjaze, Géorgienne vivant à Berlin, qui assumait la relation souvent complexe entre la sculpture et la couleur. Une couleur ajoutée peut en effet entrer en conflit avec la teinte des matériaux et diminuer leur intensité physique. Inversement, la dépendance de la volumétrie à la lumière ambiante risque de contredire une recherche de picturalité. Dans les œuvres de Djordjaze, la couleur – des bleus denses, des jaunes moutarde – trouble le rapport d'échelle et d'espace du spectateur. Souvent distribuée en grands pans ou par une moquette annulant d'une courbe l'angle mur/sol, elle contraste avec de fines structures métalliques noires dessinant une géométrie impeccable et suggestive – avec les volumes aux proportions mobilières (souvent de plâtre) – d'espaces à vivre, cependant mis à distance par une rigueur à la Mondrian. Ainsi de façon plus stricte, moins onirique que chez Tatiana Trouvé, mais avec une sorte de mutisme comparable, la « sculpture » de Thea Djordjaze se situe entre le repli intimiste et l'expansion par saisie de l'espace comme matériau à part entière.

Ces propositions puisent dans les prémisses de la « sculpture dans le champ élargi ». Certaines renouent avec la quête ontologique, mais comme par plaisir, comme s'il fallait régulièrement révéifier la puissance des activités sculpturales simples : comprendre le poids, la matière, l'espace, le volume. En interrogeant les rapports d'échelle et des matières tactiles à la fois courantes et diversifiées, elles accentuent ce que le monde des médias occulte dans le face-à-face entre les individus et leurs écrans (ordinateur, téléphone, télévision) : le déplacement des corps dans des espaces physiques non formatés au 16/9^{ème}, un toucher non limité au plastique du clavier, le rappel que le monde n'est pas constitué seulement de ready-mades, mais se construit. Extrayant le corps de l'immersion des installations, la sculpture, de son autonomie relative, réorganise le recul critique réflexif face à l'addiction au présent du « flux continu ».

1. Rosalind Krauss. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éd. Macula, 1993, p. 111-127
2. Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing/Routledge, 2005, p. 6.
3. C'est une constante signalée par Bishop, *ibid.*
4. Fredric Jameson. *Le postmodernisme*, Paris, Ensa, 2007, p. 135.
5. Organisée par Françoise Cohen, alors directrice du musée.
6. Dans l'ancien lieu du CREDAC d'Ivry-sur-Seine, près de Paris.