

Postponed Meanings Surseoir le sens

Brian Foss

Number 19, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10025ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Foss, B. (1992). Postponed Meanings / Surseoir le sens. *Espace Sculpture*, (19), 45–47.

POSTPONED MEANINGS

Brian Foss



▲
Ian Pratt, Odette
LeBlanc, *Bagatelle*,
1991. Vue partielle
de l'installation. Axe
Néo-7, Hull.

Bagatelle, Axe Néo-7, 3—24 novembre 1991

It is by now a truism that, before Rodin, sculpture was characteristically isolated within a metaphorical space into which the spectator could look but to which he/she was denied physical access. Each work of sculpture held absolute dominion over the self-contained world of which it was the self-sufficient centrepiece. The spectator (as a descriptive

term in this context, *spectator* is entirely apt) was expected to come to an understanding of what was presumed to be the work's inherent meaning, and to do so by studying the work's visual integrity. In this sense even Baroque sculpture, despite its thrashing limbs thrust wildly outwards into the viewer's space, did not compromise the authority of the pre-established, unidirectional pathway of sculpture-viewer communication. Generations of spectators came and went, but the sculptures themselves insisted upon their arrogant claim to remain self-sufficient and self-explanatory.

This state of affairs lost its authority beginning in the late nineteenth century. Artists became more and more concerned with making sculpture that disrupted its own physical integrity, that rejected the myth of arts' transcendental nature, and that opened itself to active interaction with the *outside* world. This was as much the lesson of Rodin's *Burghers of Calais* as it was of the earthworks and other site-specific sculptures made almost a century later. Sculpture has thus frequently come to depend for its effects not upon a flash of understanding, but upon the spectator's (the term is no longer so appropriate) actual physical and individual emotional — associational involvement with the works themselves. Meaning can no longer be hypothesised as being projected from the sculpture. Instead, it grows out of the dialogue between the

object and the viewer.

The work of Ian Pratt and Odette LeBlanc is deeply implicated in this strategy. The sculptures included in this exhibition are clearly intended to function more as something to walk through than as something to observe from the outside — more as an environment than as a collection of independent objects. In the latter form they could have been put

into plexiglass cases, mounted on plinths, and studied in isolation as objets d'art whose interest might have been understood to be principally formal. Instead, the arrangement of the several pieces within the gallery space encourage the viewer to approach the sculptures as if they were elements within a garden — and a garden is of little use if each bush, fountain and flower is admired in conditions of hermetic quarantine. The visitor will have a more satisfying experience if he/she compares the parts to the whole, juxtaposes like to unlike, indulges in private associations, and is constantly surprised by unexpected vistas. This is an art not of definitive statement, but of myriad possibilities.

It is important to stress, in this regard, that the sculptures are not intended to represent a garden. Rather, the experiencing of the sculpture may be said to resemble the experience of walking through a garden, with all the diversions and associations that this entails. The connotations of temporality and of open-endedness of experience is underscored by the fact that the exhibition is a collaborative effort between Pratt and LeBlanc. The development of the forms seen in the sculptures themselves, and in the accompanying drawings resulted from a process of creative cross-fertilisation. The outcome is a curious subversion of individual habits, with each artist's interests, and ideas having been informed and modified by those of the other. Even the artists' texts, like *Aye Aye Aye*, can take on the character of two different people striving to hold a meaningful, though intentionally obscure, conversation. The artists' experience of cultivating their garden was as fresh and as full of unexpected discoveries as is the experience of anyone else who visits the end result.

Using these strategies of engaging in collaborative work and of emphasizing the notion of temporal, physical and associational involvement with their sculpture, Pratt and LeBlanc are engaged in an attack upon the traditional notion of the unproblematic unity of the work of art. Unity and definitive intention were as compromised in the act of creation as definitive meaning is compromised in the act of reception. In the latter regard,

the interest in associational ambiguity and imprecision of meaning is especially evident, in both the sculptures and the drawings, in the focus on the zone of uncertainty that lies midway between two extremes: conspicuous figuration (which may imply the imposition of precise meanings), and outright abstraction (which opens a Pandora's box of interpretational anarchy). For example, an intriguing disjunction is established between the delicate open frameworks of the wooden constructions, which are themselves three-dimensional interpretations of quasi-architectural drawings, and unabashedly heavy carpet-pieces. The precise identity of the wooden constructions is thrown into question. Are they finished objects? Maquettes? The carpet-pieces could (to continue the garden analogy) be read as stylized shrubs, and the wooden constructions as footbridges. Yet these identifications are approximations only; they open doors that might otherwise have remained closed but they are not, strictly speaking, necessary to the understanding of the work. How could they be, if the work does not have, hiding at its heart, a *correct* interpretation ready to be imparted to the humble viewer?

This focus of the enigmatic middle ground is particularly clear in the artists' works on paper. Here, too, the garden is present, in *Au jardin du Luxembourg*, and in *Baie de Verdure en Désert*. But here, as in its sculptural evocation, the garden motif is only suggested. The drawings, inspired in part by sites visited by Pratt and LeBlanc, are no more intended to make explicit reference to actual loca-

tions than the accompanying texts are intended to provide clear narrations. Instead, both the works on paper and the sculptures record the search for forms that will allow viewers to draw their own connections based upon the rich openness to interpretation and reinterpretation of simple, generic forms and (in the sculptures) the banal but association-rich materials of carpet and wood.

The work of Pratt and LeBlanc thus requires us to abandon our status as passive viewers, and to become participants who both encounter the work (physically, mentally and emotionally) over time and who use its intentionally blurred origins, ambiguous imagery and nebulous meanings as a base upon which to build our own experience and understanding. The "viewer/participant" is offered a series of possibilities, but is denied the satisfaction of identifying any one-size-fits-all meaning other than the intimation that there is no such meaning. If this seems disquieting or unsatisfying, it is at least closer to our mature experience of the world and our relationship with it than is the comforting, but childish, belief that life is whispering tidy a priori answers to us, and the expectation that we will be able to hear them if we will listen with edifying patience and with sufficient respect for the authority. But if the world is not so orderly, if our cultural values are not so universal, and if our own selves are closer in condition to permanent marginality than to integrated singularity, then perhaps there are more important things to be learned from a walk in Pratt and LeBlanc's garden. ♦

SURSEoir LE SENS

S'il n'est pas utile de faire ici l'historique de la sculpture, il convient toutefois de rappeler qu'avant Rodin, la sculpture se caractérisait par son confinement à l'intérieur des limites propres à sa métaphore. Pour en saisir l'essence, le spectateur devait aborder la sculpture en observant la totalité de ses contours. Par la suite, de plus en plus d'artistes se sont intéressés à franchir les limites imposées par l'objet. Dès lors, le mythe de la nature transcendante de l'oeuvre d'art s'est vu transformé par l'instauration d'un échange interactif entre l'objet et le monde qui l'entoure. À partir de ces prémisses, il est clair que le sens de l'oeuvre ne se retrouve plus dans sa réverbération tacite, mais s'enrichit plutôt du dialogue instauré entre le spectateur et l'oeuvre.

Le travail de Ian Pratt et Odette LeBlanc participe de cette stratégie. La façon dont les pièces sont disposées dans l'espace incite le visiteur à traverser certains éléments et à déambuler en son centre. Une telle approche ressemble à celle adoptée lors d'une promenade à travers un jardin — et un jardin serait de peu d'intérêt si les éléments qui le composent, les arbustes, les haies, la fontaine ou le portail, s'avéraient hors d'atteinte ou étaient mis en quarantaine. Cette manière d'aborder les objets amène le visiteur à comparer les parties à l'ensemble, à juxtaposer les similarités aux différences, et à faire surgir ses propres associations d'idées. Ainsi, le spectateur se laisse surprendre par des perspectives inattendues.

En évitant la prescription d'un sens intrinsèque à l'oeuvre, ce travail cherche à créer des possibilités multiples.

À cet égard, il est important de préciser que l'ensemble n'a pas pour but la représentation directe d'un jardin. Il s'agit plutôt de faire un lien phénoménologique entre visiter un jardin et visiter l'exposition. Le caractère temporel et ouvert de l'expérience ici suggérée, trouve racine dans le fait qu'il s'agit d'un travail de collaboration entre les artistes Pratt et LeBlanc. L'élaboration des formes tridimensionnelles, ainsi que les textes et les dessins qui les accompagnent, sont le résultat d'un échange au niveau même de la conception. Leur dénouement résulte en quelque sorte d'une étrange subversion des habitudes réciproques, où les préoccupations et les idées propres à chacun s'enrichissent de celles de l'autre.

La stratégie des auteurs de participer à un travail de collaboration et de mettre l'accent sur la valeur temporelle et émotive des images évoquées par leur travail, vise à affronter cette dimension irrévocable de la notion d'unité de l'oeuvre d'art. L'unité et le caractère définitif de l'intention s'avèrent tout autant compromis dans l'acte de créer, que l'est la compréhension dans celui de percevoir. À cet effet, l'ambiguïté des évocations et l'imprécision du sens surgissent de cette exploration de la zone transitoire entre deux extrémités : la figuration manifeste et l'abstrac-



tion absolue. Par exemple, une étrange dichotomie s'opère entre, d'une part, la fragilité de la structure transparente des pièces de bois, qui sont des représentations tridimensionnelles de dessins quasi architecturaux et, d'autre part la taille contrefaite des pièces de tapis qui, résultat de l'amoncellement de fines couches, provoquent un effet de masse.

Ce désir de convergence vers "l'énigmatisme" de la zone intermédiaire entre le réel et l'imaginaire est aussi présent dans les textes et les dessins de l'exposition. Les diptyques *Au jardin du Luxembourg* et *Baie de verdure en désert*, laissent entrevoir l'idée du jardin. Cependant, là comme dans ses résonances sculpturales, le motif du jardin demeure implicite. Les dessins, en partie inspirés de sites visités par les artistes, n'ont pas pour mission d'être les référents d'un endroit réel, pas plus que les textes veulent en être les narrations explicites. Le texte intitulé *Aye-Aye-Aye*, notamment, malgré son caractère volontairement obscur, prend l'allure d'un dialogue

intense entre deux individus ayant des positions divergentes. Les œuvres sur papier, comme les objets au sol, entendent communiquer l'expérience en elle-même et non le fruit de l'expérience.

Le travail de Pratt et de LeBlanc exige donc de notre part d'abandonner le statut passif de regardeur au profit d'une participation interactive avec l'œuvre. Le spectateur est invité à expérimenter l'œuvre (aux niveaux physique, intellectuel et émotionnel), afin de tirer avantage de son incomplétude, permettant ainsi toutes les combinaisons possibles et cela, sans qu'aucune ne soit privée de sens. L'interruption des expériences, la dissipation des origines, l'ambiguïté de la fiction et l'obscurité du sens éveillent, par une attente frustrée, notre tendance naturelle à l'achèvement. Cela peut sembler hermétique et peu gratifiant, il n'en demeure pas moins que cette sensation s'apparente davantage à notre expérience du monde et aux rapports entretenus avec celui-ci, qu'à l'attitude confortable et puérile laissant croire que la vie

souffle à nos oreilles les présages de sa destinée. Ce refus de la nécessité sûre et solide, cette tendance à l'ambigu, à l'indéterminé, font écho à l'état de désordre du monde actuel et à l'absence de valeurs universelles. Si nous sommes disposés à renouveler nos schèmes de connaissance et à nous engager dans une découverte progressive de nos facultés, alors peut-être y a-t-il quelque chose à apprendre de cette marche à travers le jardin de Pratt et LeBlanc. ♦

Ian Pratt, Odette LeBlanc, *Bagatelle*, 1991.
Détail. Axe Néo-7, Hull.