

L’empreinte du lieu The Mark of a Place

Manon Regimbald

Number 50, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9655ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

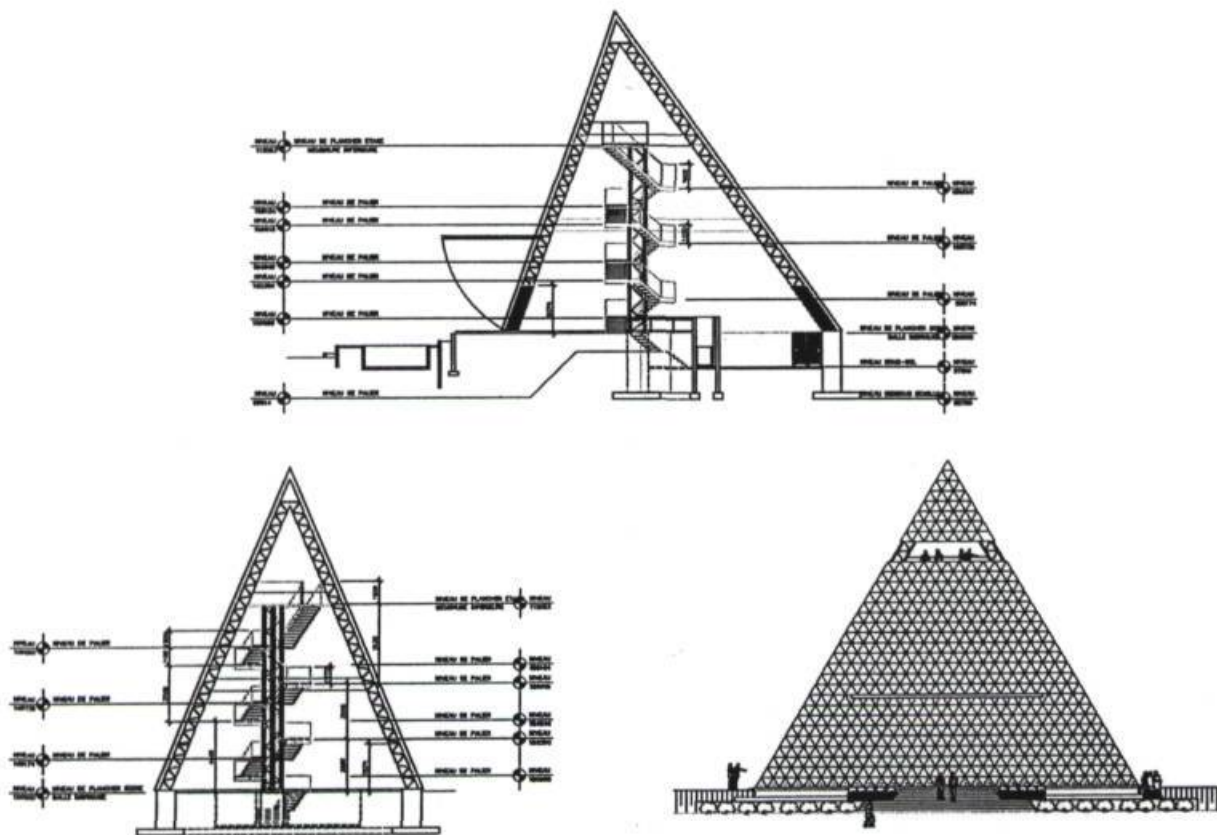
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regimbald, M. (1999). L’empreinte du lieu / The Mark of a Place. *Espace Sculpture*, (50), 19–26.



L'EMPREINTE DU LIEU

The Mark of a Place

MANON REGIMBALD

Jean-Jules Soucy, études préparatoires pour la pyramide des Ha Ha, Ville de La Baie

« Qu'il soit galerie, musée, rue, place publique, demeure privée, c'est du lieu et des êtres qui y sont que ça émerge. C'est du lieu et dans le lieu qu'on voit. C'est ce lieu d'où les possibles vont se dessiner, se moduler, s'organiser, se formuler, apparaître. » [DANIEL BUREN] « [...] pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même. » [YVES KLEIN] « On ne place pas une œuvre dans un lieu. Elle est ce lieu. » [MICHAEL HEIZER] « To remove the work is to destroy the work. » [RICHARD SERRA] « Le temps passe, l'endroit reste. » [RICHARD LONG] « L'espace c'est ce qui reste du temps, son cadavre. » [ROBERT SMITHSON]

Questionner la sculpture, son lieu. Repartir de la situation actuelle pour passer du champ au lieu. Le labourer. En sillonner la trace. Le retracer dans l'œuvre. En creuser la mémoire. La jardiner. Se saisir du temps et de l'espace pour que la sculpture se diffracte et détermine sa place, qu'elle la marque. *In situ*. Aujourd'hui, maintenant. Et puis, supposer celle à venir. Mais comment parler de sculpture quand l'art est foncièrement hybride, mixte et éclectique? Comment imaginer une pratique indépendante de l'effrangement des arts? Mélange et métissage trament le quotidien de l'art. Pourtant, c'est probablement dans

« Whether it is a gallery, museum, street, public place or private home, it is from the place and the people within it that the work emerges. We experience the work from and within the place. It is from the particularities of place, too, that possibilities will take shape, be adjusted, arranged, expressed, and appear. » [DANIEL BUREN] « [...] to paint the space, I must go to the space, be in the space itself. » [YVES KLEIN] « One does not put a work in a place. The work is the place. » [MICHAEL HEIZER] « To remove the work is to destroy the work. » [RICHARD SERRA] « Time passes, the place remains. » [RICHARD LONG] « The space is what remains of time, its skeleton. » [ROBERT SMITHSON]

To question sculpture, and its place. To review the current situation, from the general field to the specific place. To dig in. To sift through the traces and follow them through the work. To search its memory; make selections; take time and space, so that sculpture diffracts and determines its place, marks it. *In situ*. Now, today. And then to anticipate the one to come. Yet how to speak of sculpture when art is essentially a combination, hybrid and eclectic? How to imagine a practice outside art's fringe? Mixing and hybridization weave the everyday life of art. Yet, it is

son rapport au lieu que la sculpture parvient le mieux à se singulariser face aux autres arts. C'est par là qu'elle les amène sur son propre terrain. Correspondances. Paradoxalement, c'est là qu'elle gagnerait sa souveraineté, dans l'orbe politique de la différence des arts.

La sculpture passerait donc par le lieu. Réceptacle, matrice, celui-ci ne fait pas que contenir. Il génère. Principe de mutation, voire de transmutation, son empreinte la transfigure. C'est dans le lieu que l'œuvre brille, qu'elle respire. Elle s'y joue. C'est là qu'elle s'incarne. Fond secret. *Terræ incognitæ*.

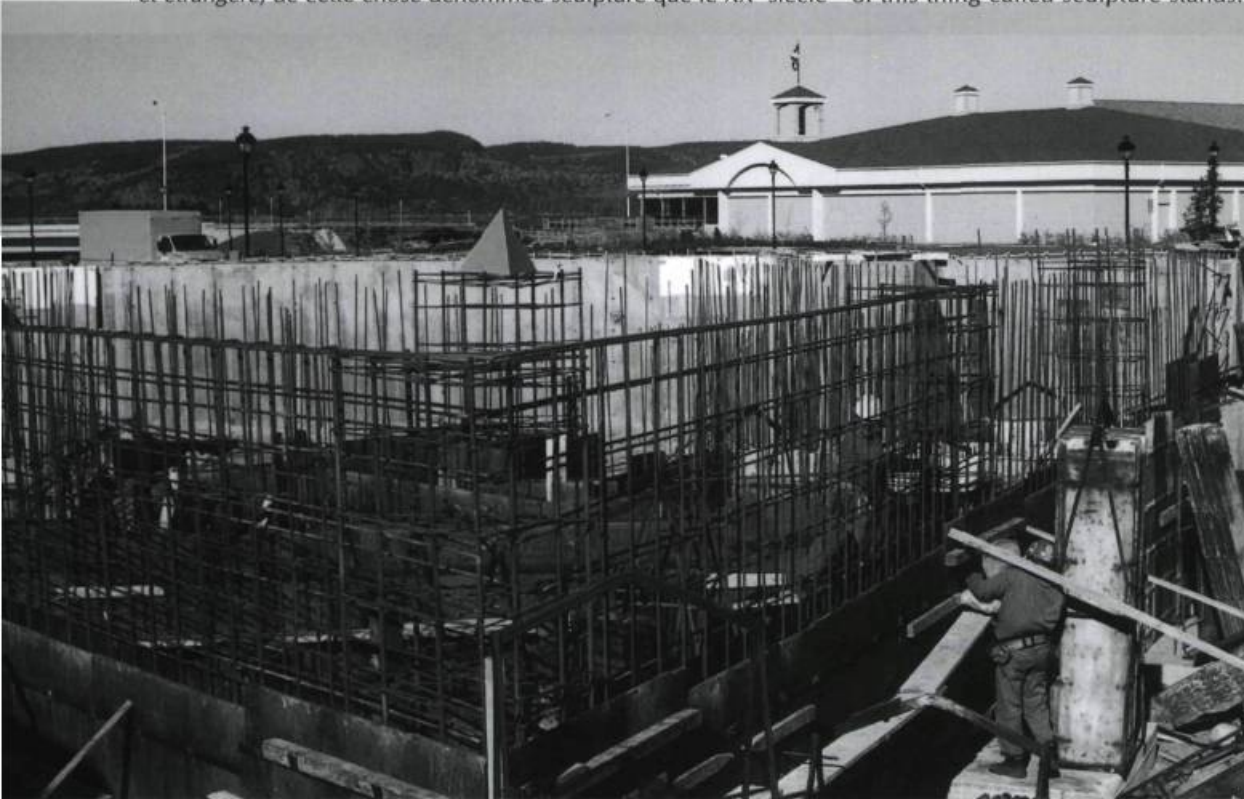
Nature composite de la chose¹ sculptée—pour reprendre l'expression de Diderot—qui emprunte des chemins de traverse. Un pas, une pierre, un ciel où se profile l'ombre de la caverne, des grottes de Lascaux à celle de Platon qu'elle outrepassa car la sculpture ne se voue plus à la représentation. Le lieu l'a fait basculer de haut en bas. Il déracine la mimesis. *Atelier sans mur*. Terre en friche. Coup de vent. *Saut dans le vide*—Yves Klein. Dérive. Trésors de mémoire. Entropie, ruine et *memento mori*. Une main levée, un sein pointé comme dans *Prière de toucher* au bout desquels se dresse l'autre part, *inquiétante et étrangère*, de cette chose dénommée sculpture que le XX^e siècle

probably sculpture's relationship to place that most distinguishes it from the other arts. Here, sculpture brings them onto its own ground. Correspondences. Paradoxically, it is here that sculpture should gain its independence, in the politics of difference in the arts. Sculpture should then derive from its locus, its place. As receptacle and matrix, place does more than contain; it generates. By the principle of mutation, even transmutation, its impression transforms the work. The work shines, breathes through the place. Place is where it plays itself out, where it is embodied. A secret place. *Terræ incognitæ*. The composite nature of sculpted things¹—to quote Diderot—borrows from other fields. A footprint, a stone, a sky where the shadow of a cave is outlined, from that of Lascaux to Plato's, which it transcends, for sculpture is no longer dedicated to representation. Place has changed it completely—uprooted mimesis. *A studio without walls*. Fallow land. Gale winds. *Jump into the void*—Yves Klein. Drift. Remembered treasures. Entropy, ruin and *memento mori*. A hand raised, a breast showing, as in *Please touch*, at the end of which the other *strange and disturbing* part of this thing called sculpture stands. What the 20th century has

simply defined (in French and English) as "the modern interpretation of a three-dimensional artistic form,"² gives sculpture an apparently autonomous realm of infinitely variable techniques and materials, while distinguishing it from statuary to which it was subservient for so long.

Even if autonomy asserts itself, it cannot contest the workings of place. Obviously the freeing of sculpture and the irreducibility of place remain historical achievements. Nevertheless, one must consider that sculpture's increasingly close relationship to locale has developed throughout the 20th century by being forced to invest in both natural and urban set-

Jean-Jules Soucy, chantier en cours, Ville de La Baie



a défini simplement (en français et en anglais) en tant que « l'interprétation moderne de la forme artistique en trois dimensions² », lui donnant apparemment une sphère autonome, aux techniques et aux matériaux variables à l'infini tout en la distinguant ainsi de la statuaire à laquelle elle fut si longtemps asservie.

Or l'autonomie a-t-elle beau s'affirmer, elle ne saurait disputer à l'œuvre le lieu d'où elle sourd. Certes l'affranchissement de la sculpture de même que l'irréductibilité du lieu demeurent des acquis historiques mais, malgré tout, il faut voir la proximité de plus en plus grande des rapports au lieu que la sculpture a développés et entretenus au cours du XX^e siècle à force de s'investir dans la nature comme dans la ville, de s'ancrer dans le tissu culturel. Emballement critique qui montre que l'espace réel n'est, à son tour, qu'« une construction culturelle historiquement datée³ ». *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995*—Christo. Entrelacée à l'architecture, la sculpture se meut et mobilise la place : le musée, la galerie, l'atelier, l'exposition autant que les sites urbains ou « naturels ». *In situ*, la sculpture modifie notre manière d'envisager l'espace réel. Elle s'installe. Souvenons-nous du minimalisme de même que du land art, de l'art conceptuel et de la

tings, and to become fixed in the cultural framework. A flash of critical insight shows that real space is only "a historically dated cultural construction."³ *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95*—Christo. Intertwined with architecture, sculpture moves and takes over the place: whether it be museum, gallery, studio, exhibition space, urban or « natural » site. *In situ*, sculpture modifies our way of viewing real space. It becomes firmly established. Recall minimalism, and land art, conceptual and performance art. By the end of the sixties, these practices had contributed to broadening sculpture's domain. In fact, however, they mainly added to work initiated by avant-garde artists at the beginning of this century. Tatlin, Lissitzky, Schwitters and Duchamp, to name just a few, opened the door to context, putting the work in real situations.

PLACE

First, let's consider place. Defined as "a determined portion of space," it implies more or less distinct limits, without predetermined form, following the accidents of time, changing and fluid. Distinct from space, and partly testifying to it. An abstract form to measure

performance. À la fin des années soixante, ces pratiques ont contribué à l'élargissement du champ sculptural mais en fait, elles ont surtout renchéri le travail initié par les avant-gardes du début du siècle qui, avec Tatline, Lissitzky, Schwitters, Duchamp, pour ne nommer que ceux-là, ont ouvert les vannes du contexte, mettant en situation l'œuvre.

LE LIEU

Tout d'abord, approchons-nous du lieu. Défini comme « une portion déterminée de l'espace », il suppose des limites plus ou moins nettes ; sans forme prédéterminée, conforme aux accidents du temps, variable et souple. Distinct de l'espace, il en témoigne partiellement. Modalité abstraite pour arpenter le monde, le lieu n'apparaît pas sur la carte. Sans nom, il précède la toponymie. Son abstraction garantit son irréductibilité. *A line made by walking*—Richard Long.

DU LIEU À L'ŒUVRE

Partons du lieu, passons à l'œuvre. Dans le mouvement qui s'ensuit, relevons-en l'empreinte qui opère sur la chose sculptée jusqu'à la faire vaciller⁴. Faisons face à cette ombre portée. Anachronique, dans le sens de Benjamin, l'empreinte sort de la contraction postmoderniste, bousculant le présent. Le temps lui-même est pris à partie. Survivance. Leroi-Gourhan démontre que dès la préhistoire, le prélèvement et la saisie de formes devancent l'objet d'art. Ainsi dans les grottes de Lascaux se trouvaient aussi des collections regroupant des formes empruntées (coquillages réels), empreintées (coquillages fossiles) et sculptées (pierre sculptée en forme de coquillage). Par ailleurs, Pliny faisait déjà remonter les origines de la sculpture à l'idée d'empreinte, le premier bas-relief ayant été moulé pour contrer l'absence de l'amoureux de la fille du potier de Sicyone, cette dernière ayant tracé au mur le profil de son amant dont son père modela l'ombre par la suite.

Ainsi l'empreinte du lieu chavire la sculpture. Contact ou perte ? La trace présente le passé aussi bien que son absence. Elle l'ouvre en son dedans jusqu'à son tréfonds. Elle crève les remparts de l'autonomie qu'elle dévaste. La sculpture recueille le lieu. Celui-ci nous rapatrie. Mouvements tourbillonnaires. D'un côté, l'empreinte du lieu restaure, elle restitue. De l'autre, elle reconnaît son inachèvement. Embrassement. Feu sacré. *La ligne de feu*—André Fournelle. Emballement de l'image dialectique (Benjamin) où se ravivent l'unique ou l'épars, l'auratique ou le multiple, l'identifiable ou l'innommable, le fond ou la forme, la forme ou l'informe. Tout cela se balance, pour un instant. Forme toujours aussi imprévisible, inattendue, de l'action empreintée. Lisières communes aux contours flottants qui génèrent une rythmique à double régime : le proche avec le lointain, le dehors avec le dedans, l'optique avec le haptique, l'ouvert avec le fermé. Lieu d'apparition. Mouvements auratiques : *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*—Robert Smithson.

Toucher l'origine ou la perdre, voilà les méandres qui découlent de cette prise d'empreinte, de cette mise en action de la sculpture, d'une sculpture qui privilégie l'expérience, l'immédiateté, encline à l'action pragmatique. Les carcans moderniste et postmoderniste éclatent ; on a trop laissé croire à leur antithèse alors que la contagion du milieu au sein de l'œuvre en dépasse les bornes depuis belle lurette. L'empreinte la défie et tisse des relations dont l'épaisseur anthropologique nous surplombe. Sa durée, sa survie nous font signe. Aussi éphémère, la chose sculptée occupe le temps et l'espace où elle fait son lit singulièrement, momentanément. Palimpseste saisissant aux profondeurs abyssales qui recouvre le corps de l'œuvre et l'abrite. Temporaire, le lieu n'est pas nécessairement fixe ni stable. Sa mouvance rend caduque l'antagonisme entre le lieu et le non-lieu. Melvin Charney l'a bien vu : « le transitoire introduit une conception du lieu plus complexe et plus juste que celle perpétuée par la persistance des idées modernistes. Si le lieu n'est rien d'autre que le sillon de concepts humains liés à des points donnés, mais interchangeables, situés dans l'espace et le temps, alors l'opposition entre un lieu

the world, place does not appear on a map. Having no name, it precedes toponymy. Its abstraction guarantees irreducibility. *A line made by walking*—Richard Long.

FROM PLACE TO ART WORK

Leaving place behind, we move on to the art work and, in the subsequent movement, take note of the imprint that affects the sculpted thing to the point of its wavering.⁴ And face up to this weighty shadow. Anachronistic, in Benjamin's sense, the impression comes from postmodernist contraction, jostling the present. Time itself is taken to task. Survival. From prehistoric times, Leroi Gourhan shows, the capture and setting down of forms precedes the art object. In the caves of Lascaux is found a grouping of shell forms, adopted (real shells), imprinted (shell fossils) and sculpted (stone sculpted in the shape of a shell). Moreover, Pliny had already taken the origins of sculpture back to the idea of the imprint, the first relief having been molded to make up for an absent lover. The daughter of Sicyon's potter drew the outline of her lover, and her father then modelled the shadows.

So the place's imprint overwhelms sculpture. Connection or loss? The mark reveals the past as much as its absence. It delves inside to its inner most depths. It breaks the boundaries of the autonomy it ravages. Sculpture inherits the place; the latter repatriates us. Whirling movements. On one hand, the imprint of the place restores and nourishes. On the other, it recognizes its incompleteness. Rebellion. Burning with zeal. *La ligne de feu*—André Fournelle. *The craze of the dialectical image* (Benjamin), reviving the unique and the dispersed, the chosen and the multiple, identifiable and unmentionable, background and form, form and formlessness. All this balances, for a moment. The form of the imprinted act is always just as unpredictable, unexpected. Common edges of floating contours: *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*—Robert Smithson.

To touch the origin or to lose it, here are the twists and turns that ensue from this imprint, this making of sculpture, a sculpture that favours experience, immediacy, and is prone to pragmatic action. Modernist and postmodernist restrictions shatter; we have been led to believe too much in their antithesis when the infectiousness of the world at the heart of the work has long since gone beyond such limits. The imprint challenges this, and weaves anthropological relationships that overshadow us. Its duration and survival are signs. Ephemeral, the sculpted thing also takes up time and space, strangely making its way for a short while. A startling palimpsest of unfathomable depths conceals the core of the work and shelters it.

The place is temporary, not necessarily fixed or stable. Its changing invalidates the antagonism between place and non-place. Melvin Charney says it well: "The transitory introduces a more complex and exact conception of place than what the persistence of modernist ideas perpetuates. If a place is only a channel of human concepts connected at certain points, but interchangeable and situated in time and space, then the opposition between a place and a non-place has no meaning."⁵ It borders on utopia. These places are the edges, the surrounding banks that reflect vague recollections and radiate the strangeness of our everyday markers.

FRAGMENTATION AND RELIANCE

Inseparable from the body of the work, place becomes linked to the sculpted object: skin, peel, casing. The dynamic is based on shifting, fragmentation, and uncertainty. The encounter between place and object acts on the autonomy of both. Each one's entity fragments simultaneously. *Punctuations*—Daniel Buren. The object appears as an enclosed fragment, complete, unique, focussing meaning and increasing resonance. However, in the interstice there is a gap, an incompleteness. Between the merging and the outpouring, the fragment is displaced. *Shift*—Richard

et un non-lieu n'a pas de sens. Chaque endroit est à la fois un lieu et un non-lieu⁵.» À la limite de l'utopie. Les lieux-dits sont des bords, des alentours aux berges réfléchissantes dont les réminiscences nimbent d'étrangeté nos balises usuelles.

FRAGMENTATION ET RELIANCE

Indissociable au corps de l'œuvre, le lieu se lie à la chose sculptée : peau, pelure, écrin. Leur dynamique est fondée sur le glissement, la fragmentation, l'aléatoire. La rencontre entre le lieu et la chose intervient sur l'autonomie de l'un et de l'autre. Du même coup, leur entité propre se trouve fragmentée. *Ponctuations*—Daniel Buren. La chose se montre comme un éclat clos sur elle-même, entière, unique, concentrant le sens, approfondissant ses résonances. Pourtant dans l'interstice, il y a l'écart, l'inachèvement. Entre la fusion et l'effusion, le fragment se déplace. *Shift*—Richard Serra. Il s'ancre dans le lieu au risque de disparaître dans le flot environnant. Torrents diluviens, déluges apocalyptiques. Fragments annonciateurs où Jean-Jules Soucy trace son « corridor d'humour » sur lequel reposera l'imposante *Restauration de la Baie des Ha! Ha!* La voie rit dans l'ancien lit de la rivière. Basée sur le système D, la démarche monumentale de Soucy implique le goût des D. Mises en abyme en cascades et déluge visuel où la lettre et l'image se jouxtent à l'entracte architectural. Et puis la chose sculptée s'avance, la pyramide émerge. Elle fait saillie, hors contexte. Dans la tension fragmentante et fragmentaire, elle se détaille, dépliant le sens, l'accaparant. Histoire fabuleuse de plis et de replis.

LIEU DE MÉMOIRE ET MÉMOIRE DU LIEU

L'œuvre cultive la mémoire fouillant ses quartiers les plus intimes, retournant ses strates collectives. D'abord rhétorique, le lieu a servi à édifier la mémoire des hommes dès l'Antiquité⁶. Théâtre de la mémoire, il met en scène, ici et là, des alibis ruineux oubliés d'un monde ruiné. Son empreinte trahit l'oubli de l'oubli. Dans l'immense édifice du souvenir, *Better if they think they are going to a farm* rappelle l'insoutenable. En appariant la devanture des camps à celle du musée des Beaux-Arts, à Stuttgart, Melvin Charney montre avec une simplicité redoutable la charpente derrière laquelle se dérobe l'édifiante structure de la Solution finale. Effroi de l'innommable. Fracas périlleux des dédoublements réitérés. Les parois du musée allemand forment le revers de l'image, celles d'une fabrique d'images, comme celles d'un lieu de conservation, de collection. Tout à coup, le champ et le hors champ se dissolvent. *In situ*, leur ambiguïté nous provoque, obscurcissant les limites entre le dedans et le dehors, le collectif et l'individuel. Ruines sublimes, proclamait Diderot! Ruines à l'envers comme le remarquait si bien Robert Smithson dont la sculpture montre, à l'avance, celles à venir, précipitée vers sa propre fin : *Monument of Passaic*. Ouverture abyssale, anfractueuse de la terre où s'engouffre la représentation déracinée, dépouillée. Lieu d'une introuvable mémoire, blancs inavouables où s'installe la chose sculptée. Parages mnémoniques. Esprit des lieux et bois sacrés. *Cinq colonnes pour le Kröller-Müller*—Ian Hamilton Finlay.

DU LIEU AU MILIEU

« Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à n dimensions, aux directions rompues. Conjuguer les flux déterritorialisés. » [Deleuze et Guattari]
 Reprenons Deleuze et Guattari, un moment, le temps que la sculpture et le lieu fassent rhizome. Devenir l'œuvre du lieu. Deve-

Serra. It becomes fixed in a place, at the risk of blending with the surroundings. An age-old haze coating the pores of the earth. And then the sculpted object protrudes, juts out, out of context. In the fragmenting and fragmentary tension, the object becomes detailed, opening up and monopolizing meaning. A prodigious history of folding and unfolding. *Le jardin du Centre Canadien d'Architecture*—Melvin Charney. An immense hermeneutic treasure.

THE PLACE OF MEMORY AND THE MEMORY OF PLACE

The work cultivates memory by searching its most private areas, going over its collective strata. At first rhetorical, the place has served to construct human memory since Antiquity.⁶ Here and there, the theatre of memory directs extravagant alibis, quickly forgetting a shattered world. Its imprint betrays the forgotten in oblivion. In its way, it still provokes today. Upside down ruins, as Robert Smithson said so well. Sculpture shows what is to come, and rushes toward its end. An unfathomable opening, a



crevice in the ground where the bare and uprooted representation is engulfed. The place of no memory, inadmissible spaces where the sculpted object is installed. Mnemonic regions. The spirit of places and sacred woods. *Cinq colonnes pour le Kröller-Müller*—Ian Hamilton Finlay.

FROM PLACE TO MILIEU

“ And always to follow the rhizome by breaking off, lengthening, extending and relaying the sight line, varying it to the point of producing a most abstract and twisting line, to the nth degree, exhausting directions. To combine the uprooted flow.” [DELEUZE AND GUATTARI]

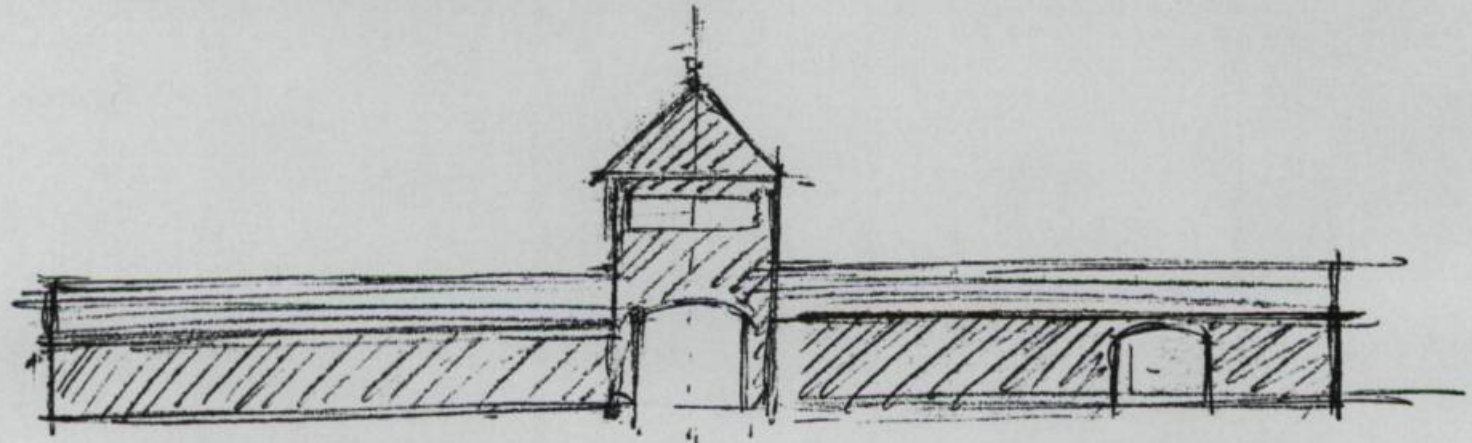
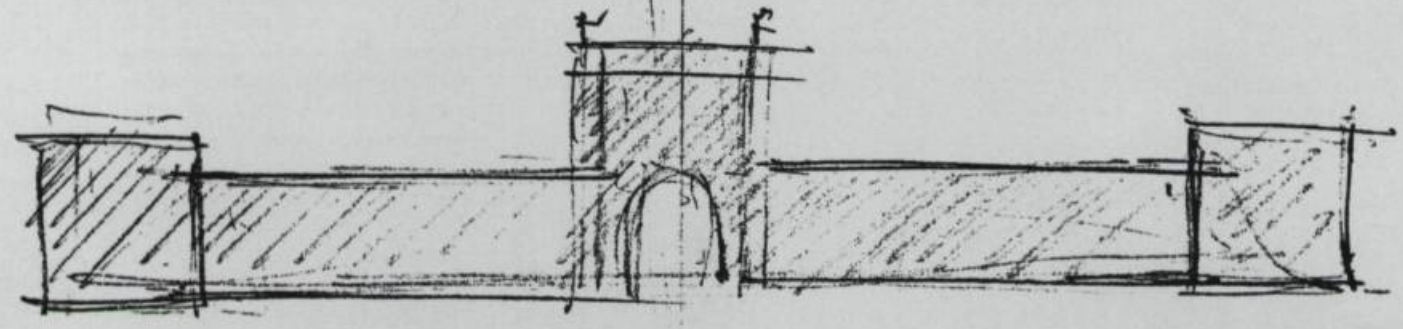
We return to Deleuze and Guattari for a moment, the time for sculpture and its locus to make a rhizome. To become the work of the place; to become the place of the work, at the risk blurring vision in a quite prodigious way, because place merges with the indistinct mass of the thing, including us. Each, from their becoming, triggers a deterritorialization of the one and its reterritorialization elsewhere, further away. The limits stretch out, sinuous and divided. They run off; the sight line

Melvin Charney, *Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Facade*, 1982-1983. Installation. Canvas, partially painted. 7,55 x 39 x 4 m. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1983. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste.

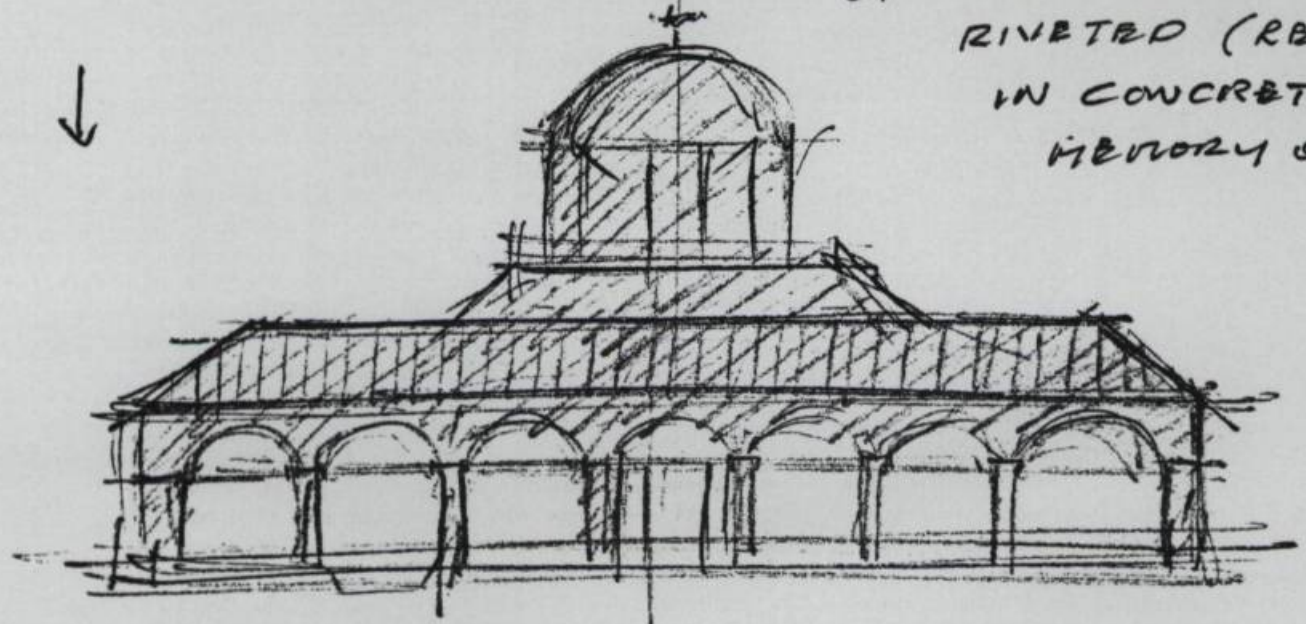
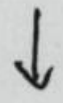
Melvin Charney, *Better if they think they are going to a farm... A Stuttgart Facade: Study*, 1982. Pencil on paper. 28 x 21, 5 cm. Signed on the front: M. Charney.

"PORTRAIT" : A FACADE OF A "FACADE" : FORMS OR
"ENTRANCE" AS FOUND IN THE KUNSTVEREIN/STUTTGART
BUILDING :

L'ORANGERIE / KATH.



IDEALIZED FARM. "FACADE" CUTS INTO COMMON UNDERSTANDING
OF THE FACADE AS IT IS
RIVETED (RECONSTRUCTED
IN CONCRETE) IN THE
MEMORY OF HISTORY.



KUNSTVEREIN / STUTTGART

M. CHARNY 1982

nir le lieu de l'œuvre au risque de brouiller la vision, de façon assez prodigieuse car le lieu se fond dans la masse indistincte de la chose, nous y compris. Chacun de leur devenir déclenche la déterritorialisation de l'un d'eux et sa reterritorialisation ailleurs, plus loin. Les bornes s'étirent, sinueuses, dédoublées. Elles fuguent ; la ligne de fuite nous perd. *Double negative*—Michael Heizer. La sculpture déterritorialise le lieu mais ce dernier la reterritorialise en même temps qu'à son tour, elle se déterritorialise. *La traversée du territoire*—René Derouin. Deleuze et Guattari remarquent la sagesse des plantes : « même quand elles sont à racines, il y a toujours un dehors avec quelque chose avec le vent, avec un animal, avec l'homme⁷ ».

loses us. *Double negative*—Michael Heizer. The sculpture deterritorializes the place, which reterritorializes sculpture even as it deterritorializes itself in turn. *La traversée du territoire*—René Derouin. Deleuze and Guattari note the wisdom of plants: "even when they have roots, there is always something outside for the wind, animals, humans."⁷

The rhizomatic push of the place that cannot be reduced to the One nor to the many. A pragmatic climb. Always in place, in the middle. Without results or end, it increases and surpasses itself, connected to an astounding exterior. The imprint of place does not begin and is not completed. It proceeds. *Intermezzo*. From between

objects, rhizomatic culture is only an alliance. And while sculpture can become virtual with the development of high definition image techniques, here too, it enters the locus of its many forms. *Eiko Ito*—Keigo Yamamoto. Through its strength, sculpture stirs up the gaze and questions reality until it pushes towards its own instability. The site then plays the role of a filter, like the Duchamp's *Large Glass*—a triple manoeuvre: pictorial, sculptural and architectural— which appears and disappears "inside and outside the fusion between image and environment, between viewer and viewed."⁸ Does the "virtual" then not identify with the "possible" of Duchamp?⁹ Symbol of ambiguous links between art and life, reality and fiction.

Starting from the middle, mid-place, sculpture activates another way of travelling, of moving. So many peregrinations and procedures are undertaken for which ever-changing nature implies a conjunctive logic. The mid-place is where things increase and accelerate. It is here that things speed up. A perpendicular relationship is established between objects. A cross-disciplinary sphere of influence diverts both the sculpture and the place, both one and the other "a stream without beginning or end, which wears away the banks and rushes in the middle."¹⁰

Over there no longer exists, we are not outside space but in an invisible place. Shifting, circulating space breaks down the distinction. Wavering and vibrating motions

make a place for the viewer, associated by the same token with the creation of the work. The viewer inhabits it. The body is positioned between the place and the work. How would the object expose itself to the viewer if the sculpted thing, a fragment of a totality, surrounded us as part of its community? We are then quite at a loss to make the distinction! Overwhelming visual representations where the eye is displaced: the haptic,—dear to Riegl—, counterbalances the optical realm. *This* sculpts the flesh of the world.

The practice of blurring slowly triumphs as the interdependence of the site and sculpted thing increases. Ever more hazy, boundaries



Poussée rhizomatique du lieu qui ne se laisse pas réduire à l'Un ni au multiple. Montée pragmatique. Toujours au milieu. Sans aboutissement ni fin, il grandit et se dépasse, branché sur un dehors stupéfiant. L'empreinte du lieu ne commence et ne s'achève pas. Elle procède. *Intermezzo*. D'entre les choses, la culture rhizomatique est uniquement alliance. Et quoique avec le développement des techniques d'images de haute définition, la sculpture puisse devenir virtuelle, là encore elle pénètre aussi le lieu de ses nombreuses formes. *Eiko Ito*—Keigo Yamamoto. Elle attise le regard et questionne le réel par sa force jusqu'à ce qu'elle le pousse vers sa propre instabilité. Le

Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960. Rue de l'Assomption, Paris.

site joue alors le rôle de filtre comme dans le *Grand Verre* de Duchamp — triple manœuvre picturale, sculpturale et architecturale —, qui apparaît et disparaît « à l'intérieur et à l'extérieur de la fusion entre l'image et l'environnement entre le regardant et le regardé⁸ ». Ainsi le « virtuel » ne s'identifie-t-il pas au « possible » de Duchamp⁹? Emblème des liens ambigus entre l'art et la vie, entre le réel et la fiction.

En partant du milieu, la sculpture déclenche une autre façon de voyager comme de se mouvoir. Autant de pérégrinations et de démarches entreprises dont la mouvance implique une logique de la conjonction. Le milieu, c'est la place où les choses grandissent,

fall in the daylight. *Cône pour marquer le passage de la nuit au jour commencé vers minuit poursuivi jusqu'à l'aube achevé au lever du jour* (Cone to mark the passage of night starting around midnight continuing to dawn finished at daybreak)—Andy Goldsworthy. Complexity and mixture prevail over linearity. The accent is put on the moment: what is perceived, the instant it is seen. The event speaks for itself. The spatiotemporal condenses, the sculpted thing happens. To the delight of photography. The fleeting takes over the momentary. The search for otherness is no longer relegated to the distant future, but occurs now, and above all, here. *Punctum*. The locus of the work emphasizes the unfolding, connected to space-time. It proceeds by sudden

developments. Holistic ecology. The present focuses on the nearby. "I can now no longer disconnect the materials from the environment like I did before," writes Goldsworthy. "What is strongest in my work is so rooted in place that it cannot be separated from where it is made: the work is the place. I am more influenced by the atmosphere and my feelings than by the leaves, stones and twigs picked up..." *In situ*, the work celebrates the power of place. Ardent, space flourishes and tells again of the merging of origins. The thing becomes a collective shelter. The viewer finds refuge in its swelling and outgrowth. Plethora of riches. Overwhelming life. The baroque spirit.¹¹ The limits disappear, or at the very least distinctions blur. Edges soften: changing and ambiguous practices expose the power of otherness. Sculpture stirs, polymorphic and plural. Hybrid art, a baroque spectrum that speaks to us. The intertwining parts confuse the separation of sculpture from place. It is almost impossible to free the one from the other, the one surpassing, encompassing the other. Without the mechanics of fluids, the logic of waves, the chaotic complexity of the world's flesh would escape us. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES :

1. Je reprends l'expression à Diderot pour qui la « chose » exprime l'idée de l'abstrait et du concret, et remet en cause l'infidélité référentielle. Dans son discours sur les choses, Diderot écrivait: « Lorsque nous avons à nous en expliquer, nous ne disons jamais la chose, mais tout plein de petites choses sensibles qui vont tout autour et qui la font concevoir [...] Je regarde certain mot dit ou écrit comme un trou percé subitement à une porte, par lequel je vois tout l'intérieur de l'appartement, comme un rayon qui éclaire subitement le fond de la caverne, et qui s'éteint ». *Correspondances IX*, Paris, Minuit, 1955, p. 246/I borrow the term from Diderot, for whom the "thing" expresses a notion of the abstract and concrete, and questions referential inaccuracies. In his discourse on things, Diderot wrote: "When we have to explain something to ourselves, we never say the thing, but rather, all the noticeable little things all around that make it conceivable [...]. I look at certain words said or written like a hole made suddenly in a door and through which I see all the interior of an apartment like a ray of light that suddenly reaches the depth of a cave and then goes out." *Correspondances IX*, Paris, Minuit, 1955, p. 246.
2. Margit Rowell, « Avant-propos », *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 11.
3. Jean-Marc Poinsot, *L'atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Dijon, artédition, 1991, p. 111.
4. Sur l'empreinte, il faut lire/On the imprint, see Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
5. Melvin Charney, *Parcours. De la réinvention*, FRAC, Basse-Normandie, 1998, p. 119.
6. Depuis l'Antiquité, les lieux de mémoire ont servi de dispositifs mnémotechniques à partir desquels s'est développée la rhétorique. Ainsi, aux lieux étaient associées des images liées aux idées et aux mots. L'argumentation, son déroulement et son invention reposaient sur ces topos/loci sur lesquels se fondait l'orateur. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966/Since Antiquity, places of memory have served as a mnemonic device from which rhetoric has developed. Thus, images linked to ideas and words



Ernest Pignon-Ernest, *Les Arbrorigènes*, 1983-1984. Détail. Sculptures biovégétales. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste.

s'accroissent. C'est là par où ça prend de la vitesse. Une relation perpendiculaire s'établit d'entre les choses. Une mouvance transversale dérive la sculpture et le lieu, l'une et l'autre « ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu¹⁰ ».

Il n'y a pas de là-bas, nous ne sommes plus en dehors de l'espace mais sur la place d'un tout insécable. Déplacement, espace de circulation font s'écrouler la logique de la distinction. Mouvements de bascule et battements qui laissent la place au spectateur, du même coup associé à l'actualisation de l'œuvre. Il l'habite. Entre le lieu et l'œuvre s'installe le corps. Comment l'objet

s'exposerait-il face au spectateur si la chose sculptée en tant que fragment d'une totalité elle-même nous entoure, comme membre de sa communauté? Nous voilà bien embarrassés à nous en distinguer! Débordement visuel de la représentation où l'œil est détrôné; le haptique—cher à Riegl—contrebalance l'empire optique. Ça sculpte la chair du monde.

La pratique de l'estompage triomphe au fur et à mesure que s'accroît l'interdépendance du site et de la chose sculptée. Les *Arbrorigènes* d'Ernest Pignon Ernest s'enlacent aux arbres; la chair de ces sculptures—un tissu artificiel vivant—dépérit selon qu'elle reçoit ou non de l'eau et du soleil. Osmotique, l'œuvre est éminemment liée aux aléas



Ian Hamilton Finlay, *Five Columns* for the Kröller-Müller, 1982. Jardin du Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

du climat. Elle pousse à même la forêt. De plus en plus vaporeuses, les frontières chutent dans la lumière du jour. *Cône pour marquer le passage de la nuit au jour commencé vers minuit poursuivi jusqu'à l'aube achevé au lever du jour*—Andy Goldsworthy. La complexité, la mixité l'emportent sur la linéarité. L'accent est mis sur le moment: celui-là qui est capté, l'instant perçu. L'événement vaut pour lui-même. Condensé spatio-temporel, la chose sculptée advient. La photographie pourra la ravir. Fugace relève momentanée. La recherche de l'altérité n'est plus remise à un avenir éloigné mais au contraire elle survient maintenant et surtout ici. *Punctum*. Le lieu de l'œuvre met l'accent sur le déploiement, accouplé à l'espace temps. Il procède par rebondissements. Holisme écologique. Le présent focalise sur le proche. « Je ne peux plus maintenant déconnecter les matériaux de l'environnement, écrit Goldsworthy, comme je le faisais auparavant. Dans ce qu'il a de plus fort, mon travail est tellement enraciné sur place qu'on ne peut le séparer de son lieu d'élaboration: le travail est le lieu. Je subis davantage l'influence de l'atmosphère, de mes sensations que celle de la feuille, du caillou ou de la brindille ramassés... » *In situ*, l'œuvre célèbre la puissance du lieu. Ardent, l'espace buissonne et redit la fusion des origines. La chose devient un abri collectif. Le spectateur trouve refuge dans ses boursoufflures et ses excroissances. Richesse pléthorique. Excès de vie. Esprit baroque¹¹. Les limites disparaissent ou à tout le moins les distinctions s'estompent. Les bordures s'assouplissent: les pratiques mouvantes et ambiguës exposent la puissance de l'altérité. La sculpture grouille, polymorphe et plurielle. Art métis, spectre baroque qui nous interpelle. L'interpénétration des parties rend confuse la séparation du lieu de la sculpture, presque impossible à dégager l'une de l'autre, dépassée, englobée l'une par l'autre. Mécanique des fluides, logique du vague sans lesquelles nous échapperait la complexité chaotique de la chair du monde. ■

were associated with these places. The development and invention of the argument relied on these topics/loci on which orators based themselves. Francis Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1966.

7. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 18.
8. Katsuhiko Yamaguchi, cité par/quoted by Christophe Charles dans/in "Images et espaces urbains. Art et environnement au Japon", *Esthétique des arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 262.
9. « Le possible, écrit Duchamp, (pas contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable) le possible est seulement un « mordant » physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou callisthénique. » En fait pour Duchamp, le monde tridimensionnel n'est qu'une matrice d'une entité quadridimensionnelle, ainsi du *Grand Verre*/Duchamp wrote: "The possible (not as opposite to the impossible, nor as relative to the probable or subordinate to the plausible) is only a physical "biting" (of a vitriolic kind) burning all aesthetics or callisthenics." For Duchamp, the three-dimensional world is only a matrix of a four-dimensional entity, thus the *Large Glass*.
10. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 36.
11. Sur l'idée de « baroquisation » dans notre monde actuel, lire Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990/Concerning the idea of "baroquization" in our present world, read Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.