

De la couleur en... 3D
Colour in... 3D

Serge Fisette

Number 86, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9046ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (2008). De la couleur en... 3D / Colour in... 3D. *Espace Sculpture*, (86), 5–9.

De la COULEUR en... 3D

Serge FISETTE

Colour in... 3D

La couleur, de façon spontanée, est d'abord associée au médium peinture. Mais la sculpture n'est pas en reste pour autant, même si la relation couleur / sculpture a provoqué parfois des soubresauts, voire de vifs débats à certaines occasions.

QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES

Dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture* (1755), J. J. Winckelmann – surnommé le « père de l'histoire de l'art » – défend l'idée du *beau antique*, lequel était nécessairement d'un blanc immaculé, puisque le blanc est la « couleur de l'idéal », cet idéal esthétique classique empreint, selon ses termes, de *noble simplicité* et de *grandeur calme*¹. « La couleur, précise-t-il, contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même. [...] Comme la couleur blanche est celle qui réfléchit le plus les rayons lumineux et frappe donc le plus sensiblement, un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera blanc². » De tels propos poursuivent la pensée d'un Leon Battista Alberti qui, déjà au XV^e siècle, exaltait la blancheur de la statuaire antique³. La couleur est alors perçue comme un élément de séduction superficiel, un artifice qui vient masquer

Colour is spontaneously associated with the medium of painting first. But colour is also used in sculpture and has even provoked an uproar at times and lively debate on some occasions.

A FEW HISTORICAL REFERENCES

In *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1755), J. J. Winckelmann — known as the “father of art history” — defends the idea of *antique beauty* as necessarily pure white because white is “the ideal colour,” this ideal classical aesthetic, in his words of “noble simplicity and quiet grandeur.”¹ “Color contributes to beauty, but it is not beauty itself. [...] Since white is the color that reflects the most rays of light, and thus is most easily perceived, a beautiful body will be all the more beautiful the whiter it is.”² Such remarks follow the thought of Leon Battista Alberti who, already in the 15th century, extolled the whiteness of the statuary of Antiquity.³ Colour is perceived then as an element of superficial seduction, an artifice that will mask the purity of forms, addressing the senses more than the mind.

We know today that these theoreticians were mistaken. As Adeline Grand-Clément explains, “works held in collections and studied have been known for a long time and have traveled widely. Obliterated by meticulous and methodical cleaning carried out when they were discovered, then by the destructive effects of light and atmospheric humidity, the traces of their original polychromy have disappeared. The classical sculpture so admired then shined with whiteness. As well, a certain number of them were known as plaster casts and the repeated operations of casting contributed in large part to the disappearance of the slight traces of colour that may have survived on the originals.”⁴

Despite many indisputable discoveries, the controversy between the adherents of monochrome white and those of polychromy continued for several centuries. According to Adeline Grand-Clément, the 19th century controversy brings to the fore the fact that the classicism of Greek art is really a modern construction, based on aesthetic criteria



Trojan Archer from the Temple of Aphaia on Aegina. Marble original, Grèce, env. 490-480 av. J.-C. / Marble original: Greek, c. 490-480 BC, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich. Restoration couleur/Color reconstruction: Vinzenz Brinkmann and Ulrike Koch-Brinkmann. Loan from the Stiftung Archäologie, Munich, TL40416.14. Photo : avec l'aimable autorisation/ courtesy Stiftung Archäologie, Munich.

la pureté des formes, s'adressant davantage aux sens qu'à l'esprit.

On sait aujourd'hui que ces théoriciens avaient tort. Comme l'explique Adeline Grand-Clément, « les œuvres étudiées, conservées dans les collections, étaient connues depuis longtemps et avaient beaucoup circulé. Effacées par le nettoyage méticuleux et méthodique effectué lors de leur découverte, puis par les effets destructeurs de la lumière et de l'humidité atmosphérique, les traces de leur polychromie originelle avaient disparu. Les sculptures classiques tant admirées éclataient donc de blancheur. De plus, un certain nombre d'entre elles était connu sous la forme de moulages en plâtre et ces opérations répétées de moulage contribuèrent en grande partie à faire disparaître les maigres traces de couleur qui pouvaient subsister sur les originaux⁴. »

Malgré de nombreuses découvertes incontestables, la polémique entre les tenants du blanc monochrome et ceux de la polychromie se prolongera durant plusieurs siècles : « La controverse du XIX^e siècle, poursuit Adeline Grand-Clément, met en évidence le fait que le classicisme de l'art grec est bien une construction moderne, fondée sur des critères esthétiques qui ne correspondent pas nécessairement à ceux des Anciens. C'est l'art *néo-classique*, et non l'art grec *classique*, qui s'accommode mal de la couleur⁵. »

Lors de l'exposition *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity*, présentée récemment au Arthur M. Sackler Museum de Boston⁶, les visiteurs ont pu admirer quelques-unes de ces œuvres hautement colorées qui, effectivement, contrastent violemment avec la perception erronée héritée de l'histoire. On y voyait, entre autres, un guerrier du Temple de Aphaia (île de Aegina), des reconstitutions de la déesse Artémis issues de l'Acropole et un fragment du sarcophage d'Alexandre (Combat d'un Macédonien et d'un Persé). Toutes les sculptures étaient ornées des couleurs vives — criardes, selon certains ! —, reconstituées à partir des analyses scientifiques et des prélèvements de pigments sur les statues originales. Les œuvres étaient juxtaposées à des modèles de même époque, dissipant ainsi la croyance tenace que la statuaire antique n'était faite que de marbre blanc : « En observant avec minutie les surfaces de plusieurs



that do not necessarily correspond to that of Antiquity. It is "Neo-classical" art and not "Classical" Greek art that is uncomfortable with colour."⁵

In the exhibition *Gods in Color: Painted Sculpture of Classical Antiquity* presented recently at the Arthur M. Sackler Museum in Boston,⁶ visitors could admire some of these highly coloured works that, in fact, contrast strongly with the erroneous perception passed down through history. Among the works were a warrior from the Temple of Aphaia on the island of Aegina, reconstructions of the goddess Artemis from the Acropolis and a fragment of Alexander's sarcophagus showing the Battle between a Macedonian and a Persian. All the sculptures were embellished with bright colours — garish according to some! — reconstructed using scientific analysis and pigment samples from the original statues. The works were juxtaposed with models from the same period, thus dispelling the persistent belief that classical statuary was made only of white marble. The organizers stated that: "A closer look at the surfaces of many ancient statues and reliefs reveals traces of their painted decoration, suggesting that plain white marble sculpture was not so much an ancient reality as an invention of the Renaissance and neoclassical periods. Evidence of painted and gilt stone sculpture, of colorful bronze statuary, and of statues of gold and ivory puts Greek and Roman art in harmony with artistic practices in Egypt and the Near East, and with those of the subsequent medieval period."⁷

In medieval times, sculpture clearly became an instrument of knowledge and dissemination, a kind of pedagogical tool enabling artists to make visible the invisible, to reveal the secret order of the world. This being so, notes Georges Duby, it is closely akin to the poster, advertising and propaganda. As such, it must be convincing and, to be even more so, make every effort to reinforce a sign's power of conviction by turning in particular to polychromy."⁸ A few centuries later, in the Renaissance, the use of colour continued with a revival of the ancient stucco technique developed in Antiquity — particularly as the ruins of Nero's *Domus Aurea* had just been discovered. A mixture of plaster and lime (sometimes with the addition of marble powder), stucco contributes a great deal to surface effects. Quarries of coloured marble were also exploited, enabling varied chromatic production. But it was above all works in stone, wood and clay that suddenly made skin appear rosy, lips a bright red, clothing enhanced with vermilion and azurite, or the painted floral garlands — like those of Andrea della Robbia (1435–1525), a Florentine ceramist specializing in *terracotta invetriata* (enamelled terracotta).

Closer to us, artists such as Gauguin, Picasso, Dubuffet, Liptchitz, Miro and Henri Laurens used colour in their sculpture. Laurens stated: "For me,

Tête de Caligula/Head of Caligula. Marbre original, Rome/Marble original: Roman, 39-41 AD, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Restauration couleur/Color reconstruction: Vinzenz Brinkmann, Sylvia Kellner, Ulrike Koch-Brinkmann, and Jan Stubbe Østergaard. Loan from the Stiftung Archäologie, Munich, TL40416.27. Photo : avec l'aimable autorisation / courtesy Stiftung Archäologie, Munich.



← **Torse de soldat (version dorée)/Torso of a Warrior (gilt version).** Marbre original, Grèce, env. 470-460 av. J.-C./ Marble original: Greek, c. 470-460 BC, Akropolis Museum, Athens. Restauration couleur/Color reconstruction: Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann and Sylvia Kellner. Prêté par/Loan from the Stiftung Archäologie, Munich, TL40416.24. Photo : avec l'aimable autorisation / courtesy Stiftung Archäologie, Munich.

statues et reliefs antiques, soulignent les organisateurs, on perçoit des traces de leur décor peint, démontrant ainsi que le marbre blanc constituait moins une réalité qu'une invention de la Renaissance et de la période néo-classique. La mise au jour de la sculpture en pierre peinte et dorée, d'une statuaire de bronze colorée ainsi que de statues en or et en ivoire, met l'art grec et romain en harmonie avec les pratiques artistiques de l'Égypte et du Proche-Orient et avec celles de la période médiévale subséquente⁷.

À l'époque médiévale, précisément, la sculpture devient un instrument de connaissance et de diffusion, une sorte d'outil pédagogique permettant à l'artiste de rendre visible l'invisible, de révéler les ordonnances



"Peplos" Kore. Marbre original, Grèce, env. 530 av. J.-C./
Marble original: Greek, c. 530 BC, Akropolis Museum, Athens.
Restauration couleur/Color reconstructions : Vinzenz Brinkmann and Ulrike Koch-Brinkmann. Loan from the Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich, TL40415.1 and Stiftung Archäologie, Munich, TL40416.19. Photo : avec l'aimable autorisation / courtesy Stiftung Archäologie, Munich.

Jean NOËL, *Labyrinthe*, 1967.
Huit éléments/ Eight elements.
Plexiglas. 225 x 60 x 60 cm.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

it is a matter of giving the sculpture a kind of light of its own." As for Archipenko, he produced polychrome relief constructions that he called "sculpto-paintings." In trying to challenge tradition, Dada artists chose to use "non-art" materials and "anti-pictorial" colours, as shown in the reliefs of Max Ernst and Hans Arp.

Others artists were interested in materials such as iron and steel for their resistance and coloration possibilities (Alexander Calder); polystyrene, which Jean Dubuffet covered with vinyl paint and epoxy resin; Plexiglas and coloured plastic (Jean Noël). Some looked to technology and kinetics such as Joëlle Morosoli who made painted elements that slowly moved and opened and Jesus Raphael Soto who introduced changing components in front of coloured structures, producing environments that one could enter (*Penetrables*) and that as well as absorbing light, dematerialized the object. And finally, others investigated "sculpted" colour further, using lasers that let them create forms in space with the effects of pure colour.

In fact, in all the art movements that came after the 1950s such as Pop Art, neo-expressionism, minimalism, land art, post-minimalism and so on, many artists used colour in their sculpture giving it various functions. Sometimes to produce trompe-l'œil (Claes Oldenburg's fast food displays); other times for hyperrealism (Duane Hanson's figures); to oppose the standardized image and return to primitivism (Georg Baselitz); by using corten steel, which when it rusts naturally reveals its intrinsic colour (Barnet Newman); by polishing the surface so that it captures the colours of the surrounding landscape (David Smith); to question and confound our relationship to reality with "perceptual environments" (James Turrell); by inventing a sculptural vocabulary from painting (Ellsworth Kelly) and by accurately painting beer cans made of bronze to prove "that the painting can be an object and the object a painting"⁹ (Jasper Johns); by having pieces manufactured so that colour and reflection are an integral part of the work (Donald Judd); making an "art colour" from fluorescent tubes (Dan Flavin); by questioning the status of the object by means of neon lights (Bruce Nauman); by covering and uncovering a place with kilometres of coloured fabric (Christo & Jeanne-Claude) or by integrating alternating vertical bands of white and colour (Daniel Buren).

The list is far from complete: it could go on and on.¹⁰ Another example is Stéphane Chavanis, known for his "suspensions" that, according to him, refer to the "weight of the human condition, 'the unbearable' of existence." Over the years, he has suspended many elements such as his own destroyed artworks enclosed in transparent boxes, plastic bags or stainless steel cages as well as various objects such as a motorcycle, electric mixer, foodstuff, including nail clippings and hair from his beard. In 2002, he produced colour suspensions that enclosed red, blue and yellow



secrètes de l'univers. Ce faisant, note Georges Duby, « elle rejoint ce qu'est parmi nous l'affiche, publicitaire ou de propagande. Comme celle-ci, elle se veut persuasive et, pour l'être davantage, elle s'applique à renforcer, en particulier par le recours à la polychromie, les puissances de conviction du signe⁸. » Quelques siècles plus tard, à la Renaissance, l'usage de la couleur se poursuit par la réactualisation de l'ancienne technique du stuc développée dans l'Antiquité – notamment dans la *Domus aurea* de Néron dont on vient de redécouvrir les vestiges. Mélange de plâtre et de chaux (additionné parfois de poudre de marbre), le stuc favorise abondamment les effets de surface. On exploite également des carrières de marbre coloré, ce qui permet de varier les recherches chromatiques. Mais ce sont surtout dans les œuvres en pierre, bois et terre cuite que surgissent les chairs rosées, les lèvres d'un rouge éclatant, les vêtements rehaussés de vermillon et d'azurite, ou les guirlandes florales peintes – comme chez Andrea della Robbia (1435-1525), céramiste florentin spécialiste de la *terracotta invetriata* (terre cuite émaillée).

Plus près de nous, des artistes comme Gauguin, Picasso, Dubuffet, Liptchitz, Miro ou Henri Laurens ont eu recours à la couleur dans leurs sculptures. « Pour moi, affirmait ce dernier, il s'agissait de faire en sorte que la sculpture eût sa propre lumière. » Quant à Archipenko, il a élaboré des constructions polychromes en relief qu'il nommait des « sculpto-peintures ». Cherchant à contester la tradition, des artistes du mouvement Dada ont privilégié des matériaux « non artistiques » et des couleurs « antipicturales », comme en témoignent les reliefs de Max Ernst et de Hans Arp.

D'autres vont s'intéresser à des matériaux tels le fer et l'acier pour leur résistance et leurs possibilités de coloration (Alexander Calder) ; le polystyrène, qu'un Jean Dubuffet recouvre de peinture vinylique ou de résine époxyde ; le plexiglas et le plastique colorés (Jean Noël). D'autres encore vont se tourner vers la technologie et le cinétisme, que ce soit Joëlle Morosoli faisant bouger et se déployer avec lenteur des éléments peints, ou Jesus Raphael Soto qui introduit des éléments dynamiques devant des structures peintes ou réalise des environnements colorés dans lesquels on peut entrer (les *Pénétrables*) et qui, en plus d'absorber la lumière, dématérialisent l'objet. D'autres enfin pousseront plus loin l'investigation de la couleur « sculptée » en ayant recours au laser, ce qui permet de générer des formes dans l'espace avec des effets de couleur pure.

De fait, dans tous les mouvements artistiques qui se succéderont à partir des années 1950 (Pop Art, néo-expressionnisme, minimalisme, land art, post-minimalisme...), plusieurs artistes auront recours à la couleur dans leurs sculptures en lui conférant des fonctions variées. Tantôt pour réaliser des trompe-l'œil (les étalages de *fast food* de Claes Oldenburg) ; tantôt par souci d'hyperréalisme (les personnages de Duane Hanson) ; pour s'opposer à l'image standardisée et revenir au primitivisme (Georg Baselitz) ; tantôt en utilisant l'acier Corten qui, en rouillant naturellement, révèle sa couleur intrinsèque (Barnet Newman) ; en polissant les surfaces de sorte qu'elles captent les couleurs du paysage environnant (David Smith) ; tantôt pour questionner et déjouer notre relation au réel avec des « environnements perceptuels » (James Turrell) ; en inventant un vocabulaire sculptural issu de celui de la peinture (Ellsworth Kelly) ou en peignant fidèlement des cannettes de bière en bronze afin de prouver « que le tableau peut être un objet et l'objet un tableau⁹ » (Jasper Johns) ; en faisant usiner des pièces où couleurs et réflexions font partie intégrante de l'œuvre (Donald Judd) ; en faisant du tube fluorescent une « couleur artistique » (Dan Flavin) ; en questionnant le statut de l'objet par le biais du néon (Bruce Nauman) ; en voilant/dévoilant un lieu avec des kilomètres de tissu coloré (Christo & Jeanne-Claude) ou en y intégrant des bandes verticales où alternent le blanc et la couleur (Daniel Buren).

La liste, à n'en pas douter, est loin d'être exhaustive et pourrait s'allonger à l'infini¹⁰. Retenons un dernier exemple, celui de Stéphane Chavanis, connu pour ses « suspensions » qui, selon ses dires, renvoient à la « pesanteur de la condition humaine, à "l'insupportabilité" de l'existence ». Au fil des années, il suspendra de multiples éléments allant de ses propres œuvres détruites et emprisonnées dans des boîtes transparentes, des sacs de plastique ou des cages en inox, à des objets divers (moto, mixeur élec-



pigments in Plexiglas containers, the three primary colours symbolizing for him a quest for origins, the essential. Héliane Bernard writes: "These colours symbolize the sun, the sea and passion, and stem from tradition as well because the Greeks covered their temples and statues with these vivid reds, blues and yellows."¹¹ (As mentioned above.)

Henri LAURENS, *Compozier de raisins*, 1918. Bois peint et tôle/Painted wood and tin. 68 x 62 x 47 cm. Photo : © 1996 VG Bild-Kunst, Bonn.

THIS ISSUE

This issue of *Space*, supervised by Marie-Eve Beaupré, is about sculpture and colour. After looking at the many effects of colour, this *discursive object* that "can just as easily divert as represent words and procedures customary to language by the affects that it incites," the author writes about the sculpture work of various artists such as Guido Molinari, Denis Juneau, Guy Pellerin, Francine Savard, Stéphane La Rue, Alexandre David and Guillaume LaBrie. As well, Christine Dubois asks how one should look at and think about colour today. "If one accepts the idea, she writes, that the present period breaks with the preceding one and that this has occurred in a consistent way since the end of the 1970s, it follows that the current use of colour in contemporary art inevitably responds to criteria and intentions other than those conveyed by works of the very recent past."

There is also an interview with Paulette Gagnon about the place of sculpture and colour in the work of Claude Tousignant. Chief curator at the Musée d'art contemporain de Montréal, Paulette Gagnon is the co-organizer of *Claude Tousignant* an exhibition being held from February 5 to April 26, 2009.

Finally, a text by Nycole Paquin concerning the exhibition *Cesar An Anthology* by Jean Nouvel presented at the Fondation Cartier pour l'art contemporain. ←

Translated by Janet Logan



Stéphane CHAVANIS,
Suspension de la couleur bleue, 2002. 1/4. Plexiglas, pigment bleu, câblerie / Plexiglass, blue pigment, cable. 50 x 40 x 15 cm.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

trique, denrées alimentaires), jusqu'à des restes de son propre corps (ongles, poils de barbe). En 2002, ce sont des suspensions de la couleur (bleu, rouge et jaune) qu'il réalise en enfermant les pigments dans des boîtiers de plexiglas, les trois couleurs symbolisant pour lui la quête de l'origine, de l'essentiel. « Couleurs fétiches du soleil, de la mer et de la passion, écrit Héliane Bernard. De la tradition aussi, puisque les Grecs enduisaient temples et statues de ces bleus exaltés, de rouge et de jaune¹¹. » (Comme nous l'avons vu plus haut.)

DOSSIER

Supervisé par Marie-Eve Beaupré, le dossier de ce numéro d'*Espace* porte sur la couleur en sculpture. Après avoir questionné les multiples incidences de la couleur, cet *objet discursif* qui « peut tout aussi bien représenter que dérouter les mots et les procédures habituelles du langage par les affects qu'il suscite », l'auteure s'attarde sur le travail en sculpture (et la mise en espace de la couleur) chez plusieurs artistes (dont Guido Molinari, Denis Juneau, Guy Pellerin, Francine Savard, Stéphane La Rue, Alexandre David et Guillaume LaBrie). De son côté, Christine Dubois se demande comment regarder et penser la couleur aujourd'hui. « Si l'on accepte l'idée, écrit-elle, que l'époque actuelle rompt depuis la fin des années soixante-dix et de manière consistante avec ce qui la précède, il s'ensuit que l'actuel usage de la couleur dans l'art contemporain répond forcément à d'autres critères et à d'autres visées que ceux et celles véhiculés par les œuvres de ce passé pourtant si proche. »

En complément, on peut lire un entretien avec Paulette Gagnon sur la place de la sculpture (et de la couleur) dans l'œuvre de Claude Tousignant. Conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, Paulette Gagnon est cocommissaire de l'exposition *Claude Tousignant* qui se tiendra du 5 février au 26 avril 2009. Enfin, Nycole Paquin nous fait découvrir l'exposition de l'artiste César à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. ←



Joëlle & Rolif MOROSOLI,
L'Éclatement des styles, 2004. Murale extérieure / Outdoor mural. 6 x 3 m.
École des métiers du meuble de Montréal.
Photo : Michel Dubreuil.

NOTES

1. J. J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture*, Paris, Aubier, coll. Bilingue, 1954, p. 142, l. 756 / J. J. Winckelmann, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, trans. Elfriede Heyer and Roger C. Norton, La Salle, Ill. : Open Court Classics, 1987, p. 33.
2. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764 [Darmstadt, 1982], p. 148 ; traduction (légèrement modifiée) d'Édouard Pommier, dans *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 247 / J. J. Winckelmann, *The History of the Art of Antiquity*, intro. Alex Potts, trans. Harry Francis Mallgrave, Los Angeles, Ca : Getty Publications, 2006, p. 195.
3. L. B. Alberti, *De re aedif.*, Milan 1485, VI, p. 98.
4. Adeline Grand-Clément, « Couleur et esthétique classique au XIXème siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », communication présentée en 2005 / paper presented in 2005, *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, p. 141.
5. *Ibid.*, p. 157.
6. Du 22 septembre 2007 au 20 janvier 2008 / From September 2007 to January 20, 2008.
7. Voir/See : www.artmuseums.harvard.edu/events
8. Georges Duby, « Avant-propos », dans *La Sculpture. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002, p. 247.
9. Manfred Schneckenburger, « Le langage direct de la réalité », dans *L'art au XX^e siècle*, vol. II, Cologne, Taschen, 1998, p. 510.
10. Qu'on pense à Jacques Carpentier et à ses tubes en acier peint ; à Cozic qui présentait récemment une double exposition sur le thème de la couleur, etc. / We think of Jacques Carpentier and his painted steel tubes and Cozic who recently presented a double exhibition on the theme of colour, and so on.
11. Voir/See : www.chavanis.com