

## L'espace manipulé Manipulated space

Daniel Pokorn

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9783ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Pokorn, D. (1990). L'espace manipulé / Manipulated space. *Espace Sculpture*, 6(3), 26–29.

# L'ESPACE MANIPULÉ

En quelque sorte, le sculpteur d'aujourd'hui est condamné à s'affirmer par un autre moyen que celui de la virtuosité d'exécution. Il serait en effet difficile de surpasser, sur leur terrain, des maîtres comme ceux de la Renaissance. Le travail en détail de la masse même, notamment dans le respect des proportions, a perdu de sa pertinence, donc de son importance. Du fait de ce poids du passé, l'intérêt de l'oeuvre doit se manifester ailleurs. En toute logique, la sculpture classique, à vocation narrative, exploitait les res-

sources du relief. De nos jours, la sculpture, qui procède davantage de l'allusion, recourt aux jeux de masse et d'espace, à la manipulation de l'espace.

Dans la sculpture antérieure au XXe siècle, fondée sur une figuration au service surtout des puissants et de l'Église, les formes étaient naturellement pleines. La masse primait, ininterrompue. L'oeuvre affectait un aspect monolithique, impénétrable, quelque peu intimidant. Guère d'interpénétration de la masse et de l'espace, sinon pour marquer les vides qui se forment par exemple entre le corps et les membres. Le sculpteur se souciait avant tout du pouvoir expressif d'une représentation assez fidèle de la réalité. Il se servait également de formes rondes et massives, marquées incidemment par

quelques oppositions du convexe et du concave. La lumière jouait un rôle prépondérant, en faisant ressortir le modelé des figures. L'effet équivalait parfois au clair-obscur des maîtres flamands du XVIIe siècle. La sculpture était placée bien en évidence sur un socle, sur un piédestal ou dans une niche. Il s'agissait manifestement d'un objet privilégié, présenté comme tel. Notons toutefois, dans cette période de l'art, le magistral apport d'un Auguste Rodin qui, dès 1884 dans ses *Bourgeois de Calais*, libère la sculpture de la représentation prosaïque pour mieux faire ressortir l'expressivité de la matière brute et des lignes de force.

Dans l'art moderne, des précurseurs comme Brancusi bousculent la tradition : plus de socles, plus de piédestaux, ces béquilles de l'oeuvre, mais, à leur

# MANIPULATING SPACE

Daniel Pokorn

Today's sculptor is somewhat condemned to assert himself by another means than brilliant workmanship. It would be difficult to outdo, in their fields, such masters as those from the Renaissance. The detailed working of mass itself, particularly when respecting proportions, has lost its relevance, hence its importance. Because of the weight of the past, the interest of a work must lie somewhere else. Narrative-centered classical sculpture naturally resorted to relief. Nowadays, a more allusive sculpture plays with mass and space, manipulates space itself.

In pre-20th century's sculpture, based on a figuration serving mostly the powerful and the Church, full forms were naturally favoured. Mass prevailed, unbro-

ken. Works took on an unyielding, rather intimidating monolithic look. There was little interpenetration of mass and space, except to indicate the voids between, for instance, the body and limbs. A sculptor concerned himself, above all, with the expressive power of a faithful enough representation of reality. He usually used round and solid shapes, incidentally marked by some convex and concave oppositions. Light played a prevalent role, as it emphasized figure contours. The effect was sometimes similar to the chiaroscuro of the 17th Century's Flemish masters. The sculpture was exhibited on a base, on a pedestal or in a niche. It obviously was a privileged object, presented as such. We will however note, in this period of art, the masterly contribution of an Auguste Rodin who, as early as 1884 in his *Burghers of Calais*, freed sculpture from prosaic rendering to better emphasize the expressive power of raw material and lines of force.

In modern art, such pioneers as Brancusi challenged tradition : no more bases, pedestals, these crutches to a work, but, instead, assemblies fully integrated into the composition. The essence of a

support is radically changed. Art becomes support, support becomes art. A work frees itself from its ties, as it firmly finds a place in the democracy of beings and things. It thus readily agrees to minimize its special art object status to mix with the ordinary. Let us mention, here, the open air sculptural projects which, as they link the animate to the inanimate, occupy the area in the same capacity as buildings, trees and passers-by. We are a long way from the literalism of commemorative monuments, trite for being too predictable, that generally prevailed in the 19th Century.

The sculptor's interest lies more in the mass and space relationships as such than in the formal features of the subject matter. Mass is hollowed out, penetrated and pierced. The concave competes with the convex and, through the direct link provided by a gap, the space from one side meets the one from the other. The three-dimensionality of a work is thus emphasized. Formal syntax is renewed. One discovers the interpenetration of positive (mass) and negative (space) spaces. We may here think of the significant contribution of Jacques

place, des montages d'éléments faisant partie intégrante de la composition. L'essence du support est radicalement transformée. L'art devient support, le support devient art. L'oeuvre se libère de ses attaches. Elle prend résolument place dans la démocratie des êtres et des choses. Ainsi consent-elle volontiers à minimiser son statut spécial d'objet d'art pour coudoyer les éléments du commun. Citons ici le cas des réalisations sculpturales de plein air qui, opérant la liaison entre l'animé et l'inanimé, occupent les lieux au même titre que les bâtiments, les arbres et les passants. On est loin de la littéralité de certains monuments commémoratifs, banals à force d'être prévisibles, qui primaient généralement au XIXe siècle.

Plus qu'aux caractéristiques formelles du sujet, le sculpteur s'intéresse aux relations de la masse et de l'espace en tant que telles. On évide, creuse et perce. Le concave le dispute au convexe et, par le lien direct d'un vide, l'espace d'un côté rejoint celui de

Lipchitz who, as early as 1914, would create, in a cubist style, human figures which emphasized the interplay of shapes and, later on, of fullness and emptiness. Then one finally breaks up mass for the benefit of space, favours linear or planar shapes which, as in Calder's mobiles, sometimes take a strange spider-like look. Empty spaces supersede solid shapes, like music pauses that would have replaced the notes on a score. One attempts to alter the perception of shapes, by using for instance non traditional materials. Thus one sets up clear plastic planes that, though a definite material barrier, have only a discrete visual presence, somewhere between a virtual and real image. Their role is above all to articulate space. Paradoxically, a sculptor's work is appreciated through a now essential space, which could assert itself only through a now secondary mass. A celebration of the virtual, a victory over materiality? Moreover, with kinetics, one attempts to incorporate a fourth dimension, a component of movement: time. Is one trying to con-



l'autre. L'aspect tridimensionnel de l'oeuvre en est accentué. La syntaxe des formes se renouvelle. On découvre l'interpénétration de l'espace positif (la masse) et de l'espace négatif (l'espace). Citons ici l'importante contribution de Jacques Lipchitz qui, dès 1914, réalisait, dans un style cubiste, des figures humaines où le jeu des formes et, plus tard, celui des pleins et des vides, jouaient un rôle déterminant. Puis on en vient à désintégrer la masse au profit de l'espace, à privilégier les formes linéaires ou planes qui, comme dans les mobiles de Calder, prennent parfois d'insolites allures d'araignées. Les vides se substituent aux pleins, à la façon de pauses de musique qui auraient remplacé les notes d'une partition. On cherche à altérer la perception des formes, en adoptant par exemple des matériaux non traditionnels. Ainsi ménage-t-on des plans en plastique transparent qui, s'ils constituent bel et bien un obstacle matériel, n'ont visuellement qu'une présence discrète, quelque part entre l'image virtuelle et réelle. Leur rôle con-

trol time and space, these two irreducible factors of human destiny?

As a rule, in contemporary sculpture, the discoveries of modern sculpture, such as interpenetration and dematerialization, are fully taken in. They belong to the common syntax of sculptors. Innovation, once again, must take place somewhere else, in a reconciliation of mass and space towards a new sensibility.

In a more systematic way than in modern sculpture, contemporary sculpture attempts to assert itself through the relationships of the shaped mass (the work proper, in the classic meaning of the word), support (base, pedestal) and reference space (exhibition or installation area). Manipulation not only meets a requirement to explore new ways, but also, and perhaps to a higher degree, derives from

← Jacques Lipchitz, *Detachable Figure: Seated Musician*, 1915. Painted wood, H.: 50,2 cm. Lee Boltin, Art Gallery of Ontario.

siste avant tout à articuler l'espace. Fait paradoxal, c'est par l'espace, devenu essentiel, qu'on appréciera l'oeuvre du sculpteur, alors que ce même espace n'a pu s'affirmer, par la force des choses, que sous l'action de la masse, devenue secondaire. Célébration du virtuel, échec à la matérialité? De plus, on cherche par le cinématisme à incorporer une quatrième dimension, composante du mouvement : le temps. Tente-t-on de domestiquer le temps et l'espace, ces deux facteurs irréductibles du destin humain?

Dans la sculpture contemporaine, les découvertes de la sculpture moderne, comme l'interpénétration et la dématérialisation, sont en principe pleinement assimilées. Elles font partie de la syntaxe

commune des sculpteurs. L'innovation, une fois encore, doit se manifester ailleurs, dans la réconciliation de la masse et de l'espace au service d'une nouvelle sensibilité.

D'une façon plus systématique que la sculpture moderne, la sculpture contemporaine cherche à s'affirmer dans les relations de la masse travaillée (l'oeuvre proprement dite, dans l'acceptation classique du terme), du support (socle, piédestal) et de l'espace de référence (lieu d'exposition ou d'installation). La manipulation de l'espace répond non seulement à l'obligation d'explorer de nouvelles voies, mais aussi, et peut-être plus encore, aux particularités du contexte socio-culturel. Désabusée par les errements d'une époque pas toujours seraine, aux valeurs et aux priorités aussi fluctuantes qu'incertaines, la sculpture s'est en effet intellectualisée et, dans certains cas, déhumanisée. On s'éloigne de l'émotif au profit du cérébral. L'affectivité cède la place au regard clinique, voire cynique. Plus qu'à l'humain, on se surprend à s'intéresser à la valeur apparemment sûre de la technicité, à

quelque théorie providentielle de l'acte de création. L'esprit de finesse revu et corrigé par l'esprit de géométrie!

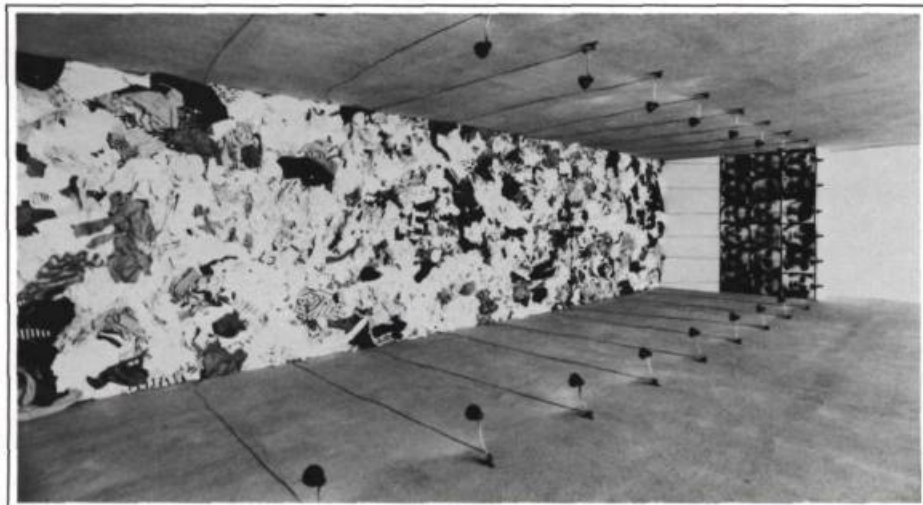
On tente d'exprimer le fugace, le latent, l'indéfini, l'inconséquent, l'insaisissable. À l'extrême, sous l'effet de la multiplicité des associations et des références, le thème s'estompe, disparaît même. La sculpture actuelle, c'est de la littérature sans les mots. Celle-là peut produire sur l'observateur des effets qui sont ordinairement du ressort de celle-ci. On combine l'intellect avec l'acquis plastique. L'intangible fait partie intégrante de l'oeuvre. Par exemple, des valeurs spirituelles et philosophiques se superposent à des valeurs formelles d'une importance capitale, mais d'un intérêt subordonné à celui des premières. Par une poignante synecdoque visuelle (la partie pour le tout), Christian Boltanski accumule des photographies, des vêtements, des lumières et des silhouettes découpées pour évoquer, dans un milieu obscur qui donne le frisson, les victimes longtemps disparues de l'Holocauste. En mettant en présence des valeurs incompatibles de diverses catégories, on peut délibérément introduire des incohérences, des discordances et des décalages révélateurs qui font un peu penser aux mécanismes de la mémoire qu'évoque un Alain Robbe-Grillet dans *Le voyeur*. Dans cet ouvrage, le protagoniste décrit longuement des détails apparemment insignifiants, mais dont l'accumulation est porteuse de sens. Il alterne sans transition le

of which is however significant. He alternates past and present, dream and reality without any transition.

After pondering over the essence of a work, one endeavours to clarify the nature of its relationship with its location. Mass keeps a low profile. Let's make way for short-lived, hybrid or salvaged materials, arranged in patches or invading space. Reference has replaced narration. One pays special attention to topographic patterns : scattering of components, unusual arrangements, background effect, nearness and distancing relationship, opposition of order and chaos, contrasts of the static and dynamic.

For its vocabulary of shapes, sculpture occasionally draws its inspiration from other art forms such as architecture, furniture and industrial design. A sculptor relearns how to marvel at material properties. He uses them as such or, better still, disguises them. Painting steel, he will for instance give it the appearance of marble. Space perception is here again altered.

Paradoxically, the interest of today's sculpture lies virtually outside the work per se. One wonders for instance whether an open air installation is intimately linked to the ground into a kind of relief or remains an independent shape that imposes its specific presence. Is a work within space or without? The answer may depend in part on the relative proportions of a work and the environment. A work negotiates its living space. Does it try to monopo-



Christian Boltanski, *Lessons of Darkness*. The Power Plant : November 24 to January 7, 1990.

the features of a socio-cultural context. Disabused of the erring ways of a period lacking in serenity, with both variable and uncertain values, sculpture has indeed intellectualized and, in some cases, dehumanized itself. We switch from the emotive to the cerebral. Affectivity gives precedence to a clinical, even cynical, look. One suddenly becomes interested less in the human element than in the seemingly safe value of technology, in some welcome theory of the act of creation. A sense of subtlety revised and corrected by a geometrical mind!

One tries to express the transient, the latent, the undefined, the inconsistent, the elusive. In the extreme, as a result of multiple associations and references, the theme becomes blurred, even disappears. Today's sculpture is literature without words. The former can produce effects that are usually the product of the latter. The intellect and visual experience are combined. The intangible becomes part of the work. For instance, spiritual or philosophical values are superimposed on crucial formal values, the interest of which being nevertheless subordinate to that of the former. With a poignant visual synecdoche (the parts for the whole), Christian Boltanski accumulates pictures, clothing, lights and silhouette cut-outs to evoke, in a dark and eerie environment, the long-gone victims of the Holocaust. Bringing together incompatible values from various classes, one may deliberately introduce revealing gaps, dissonances and inconsistencies that remind us, to some extent, of the workings of memory, as referred to by Alain Robbe-Grillet in *Le voyeur*. In this book, the protagonist describes at length apparently trivial details, the accumulation

passé et le présent, le rêve et la réalité.

Après s'être ainsi interrogé sur l'essence de l'oeuvre, on s'emploie à élucider la nature des rapports de celle-ci avec son emplacement. La masse évite de faire parler d'elle. Place aux matériaux éphémères, hybrides ou de récupération, qu'on dispose en plaques ou qui prennent possession de l'espace. La référence a remplacé la narration. On est particulièrement sensible à la configuration topographique : dispersion des éléments constitutifs, arrangements insolites, effet de l'arrière-plan, rapports de proximité et d'éloignement, opposition de l'ordre et du chaos, contrastes du statique et du dynamique.

À l'occasion, la sculpture contemporaine s'inspire de l'architecture, du meuble et de l'esthétique industrielle. Le sculpteur réapprend à s'émerveiller devant les propriétés des matériaux. Il les exploite tels quels ou, mieux encore, il les déguise. En peignant l'acier, il va par exemple cher-

cher à lui donner l'aspect du marbre. La perception de l'espace s'en trouve là aussi modifiée.

Fait paradoxal, l'intérêt de la sculpture actuelle est quasiment extérieur à l'oeuvre en soi. On se demande par exemple si une installation de plein air s'unit intimement au sol pour former avec lui une sorte de relief ou si elle demeure une forme autonome qui impose sa présence particulière. S'agit-il d'un élément intrinsèque ou extrinsèque par rapport à l'espace? La réponse dépend peut-être, en partie, des proportions relatives de l'oeuvre et du lieu. L'oeuvre négocie son espace vital. Cherche-t-elle à accaparer les lieux ou, plus civilisée, se contente-t-elle d'une place plus modeste? Ces facteurs, apparemment abstraits, peuvent changer du tout au tout la vision de l'oeuvre. Y a-t-il empiètement, comme pour le bâtiment d'un terrain, ou présence naturelle, comme pour le ruisseau d'une prairie? L'oeuvre de l'artiste dialogue avec celle de la nature ou de l'industrie. Collaboration fortuite ou concertée? Un exemple saisissant de ce déploiement d'objets dans l'espace a été récemment donné à Toronto par l'artiste japonais Tadashi Kawamata. Entre deux banques, il a installé, dans un désordre calculé, un amoncellement de poutrelles qui rappelle les éléments d'un mikado géant qu'on aurait projetés à terre. Du coup, par ce spectaculaire renversement d'échelles, l'observateur a l'impression d'être devenu un lilliputien.

Les plans et les lignes, mais aussi les éléments peut-être massifs d'une même composition, découpent l'espace. Des contrastes de proportions s'établissent, tantôt subtils, tantôt audacieux. Parfois même, comme dans de gigantesques tranchées qui percent le désert, la masse travaillée se confond avec l'espace de référence. On peut aussi assimiler le socle et le piédestal à un thème à réinterpréter, recourir à d'autres supports : sculptures installées à même le sol ou contre le mur, retenues par des câbles ancrés au plafond. La sculpture par-

viendra-t-elle un jour à se libérer de cette bonne vieille force de gravité?

De nos jours, même si l'espace l'emporte, la masse et l'espace collaborent. Ces deux éléments inséparables de la sculpture mettent leurs ressources créatrices en commun. Si l'on y ajoute d'autres variables de l'art, comme le sujet, la signification, le style, les techniques, les matériaux, les couleurs, les textures et l'échelle, on s'aperçoit que les possibilités de renouvellement restent en principe infinies. Le nombre des combinaisons est énorme. «Il existe 3 628 800 manières possibles d'assoir dix personnes autour d'une table.» (Dictionnaire encyclopédique Quillet, à l'article "permutation"). Pensons maintenant au nombre de façons de combiner les dix variables susmentionnées de la sculpture, d'ailleurs loin d'être exhaustives!... La musique est bien comprise dans sept notes. C'est par sa sensibilité que le sculpteur pourra renouveler la musique de l'espace. ♦

lize space or, more civilized, does it settle for a more modest room? These seemingly abstract factors can deeply affect the vision of a work. Are we confronted with an encroachment, as in a building on a piece of land, or a natural presence, as in a brook in a field? The artist's work interacts with the work of nature and industry. A cooperation by chance or by design? A striking example of objects taking over space was recently provided in Toronto by Japanese artist Tadashi Kawamata. Between two banks, he installed, in a calculated disorder, a heap of wooden beams that looks like the thrown-down sticks of a giant mikado. Consequently, as a result of this startling inversion of scales, viewers are made to feel like Lilliputians.

Planes and lines, but also the possibly solid components of a same composition, articulate space. Proportion contrasts, subtle or bold, are established. Sometimes, as in huge trenches piercing the desert, shaped mass and reference space become one. One can also liken the base or pedestal



Tadashi Kawamata, *Toronto Project 1989*. Colonial Tavern Park. September 7 to October 7, 1989. Courtesy of Mercer Union, Toronto. Photo: Peter MacCallum.

to a theme to be reinterpreted, make use of other supports : sculptures installed right on the ground or against a wall, sculptures held back by cables anchored to the ceiling. Will sculpture ever succeed in freeing itself from this dear old force of gravity?

Nowadays, even though space prevails, mass and space cooperate. These two inseparable elements of sculpture share their creative resources. If one adds to these two elements other variables of art, such as subject matter, content, style, techniques, materials, colors, textures and scale, one can realize that possibilities of renewal remain theoretically boundless. The number of combinations is enormous. «There are 3 628 800 ways to sit ten people around a table.» (Dictionnaire encyclopédique Quillet, under "permutation"). Let us now think of the number of ways to combine the ten above-mentioned sculpture variables, which are far from being the only ones!... All music is included in seven notes. It is through his sensibility that a sculptor will be able to renew the music of space. ♦