



Jean-Claude Ruggirello,
Jardin Egaré, 2006. Vue
de l'exposition au Musée
Cantini, Marseille 2007.
Collection : Frac Aquitaine.



Le tout sculpture

Qu'est-ce que la **sculpture** aujourd'hui ? Installations, modifications de l'espace ou traces éphémères sont autant de descendants de ce médium ancestral. Première partie d'un état des lieux en deux segments.

De toutes les formes d'expressions artistiques qui ont traversé la création du XX^e siècle, la sculpture semble être celle qui a subi le plus de bouleversements esthétiques. Il y a peu de points communs entre des plaques d'acier de Richard Serra, une performance de Gilbert & George, une déclaration de Ian Wilson ou une œuvre pneumatique de Piero Manzoni, sauf l'affirmation commune de ces artistes à se situer dans le champ de plus en plus élargi de la sculpture.

Rosalind Krauss avait, à la fin des années 1970, remarqué ces nouvelles perspectives sculpturales en soulignant dans un texte fameux paru dans la revue *October*⁽¹⁾ qu'« au cours des dix dernières années, on s'est mis à nommer sculpture les choses les plus diverses : d'étroits corridors équipés d'installations vidéo à leurs extrémités ; de vastes photographies traçant le relevé de promenades à pied dans la campagne ; des miroirs placés dans des pièces ordinaires, mais à des angles inhabituels ; des lignes provisoires creusées dans le sol du désert. Rien ne semble autoriser des œuvres aussi disparates à revendiquer le statut de

sculpture, quel que soit le sens qu'on donne à ce terme. A moins, précisément, de pouvoir lui conférer une malléabilité infinie. »

C'est justement cette question d'une « malléabilité infinie » dans les formes de la création sculpturale contemporaine qu'il s'agit d'aborder dans cet article, envisagé en deux volets (dans ce numéro de *Mouvement* puis le prochain), tant le champ de la sculpture est vaste et diversifié.

Il s'agira surtout, à travers plusieurs générations d'artistes actifs sur les scènes française et belge, de considérer leur position de sculpteur et de montrer, pour ce qui concerne les artistes français, leur place délibérée – bien que trop souvent absente des études anglo-saxonnes sur la sculpture

La sculpture est là, partout, comme élément structurant.

contemporaine⁽²⁾. Cette absence qui fait dire à l'historien américain Benjamin Buchloh dans un texte sur l'artiste mexicain Gabriel Orozco : « *En France depuis les années 1960, la sculpture, en dépit de sa grandeur passée – d'Auguste Rodin à Henri Matisse, de Brancusi à Alberto Giacometti –, a atteint un état de "fatigue" paradigmatique qui la fait apparemment disparaître du paysage des arts plastiques.* »⁽³⁾

Il n'y a pourtant qu'à circuler dans les écoles d'art, galeries, centres d'art, Frac et autres institutions pour voir combien la sculpture est présente. Alors, sans parler d'un retour de la sculpture, comme on l'a entendu dire il y a quelques années pour la peinture – comme si elle avait disparu et revenait d'un long voyage (!) –, il s'agirait plutôt de montrer un renouveau et de remarquer une forme d'intérêt et d'engouement à l'égard de ce médium et de son élasticité, de la part des artistes, mais aussi des institutions et de la critique, après celui dont la vidéo et la photographie ont bénéficié dans les années 1990 et 2000.

Élément structurant

L'intérêt porté, ces dernières années, au travail d'Anita Molinero est à ce titre assez exemplaire et représentatif d'une nouvelle appréhension de la sculpture. Même si elle est fondatrice de la modernité sculpturale du XX^e siècle, cette question de l'assemblage de matériaux ordinaires et de leur manipulation (question que Molinero partage, entre autres choses et sous des modes différents, avec des artistes telles que Isa Genzken ou Nancy Rubins), ne semblait pas vraiment au goût du jour lorsque l'artiste commença à se faire connaître au début des années 1980, dans une période encore largement dominée par le langage conceptuel et l'art du commentaire. En réalisant des œuvres en carton, mousse, plastique ou polystyrène, qui étaient le résultat d'une multiplicité de gestes, Anita Molinero n'a cessé, depuis trente ans, d'envisager la sculpture comme une tauromachie, c'est-à-dire dans un face-à-face, une confrontation directe avec la matière dont l'œuvre est le résultat de ce processus gestuel et de cette énergie figée. A ce titre, le corps tient chez elle une place centrale qui relève de l'impact, de la trace et de la citation, comme si cette présence du corps sur le mode

Anita Molinero, *Sans titre*, 2010. Courtesy gal. Alain Gutharc, Paris.





Michel François, vue de l'exposition *Plans d'évasion*, (12/03-9/05/2010), IAC Villeurbanne/Rhône-Alpes. Photo : Blaise Adillon.



Peter Buggenhout, *Gorgo #23*, 2010. Courtesy gal. Laurent Godin.

de l'absence semblait une préoccupation commune à de nombreux sculpteurs, illustrant par leurs gestes ce que Michel François précise en affirmant justement : « *C'est parce que le corps n'est pas là qu'il y a sculpture.* »

Ce corps en creux est le fil directeur des formes hétérogènes qui caractérisent le travail de Michel François et qui illustrent certainement le mieux cette idée d'un « *tout sculpture* ». De fait, dans la photographie, la vidéo, l'installation, le son, l'objet, l'espace, la sculpture est là, partout, comme élément structurant qui s'infiltre dans tous les chemins et interstices de l'œuvre, ceux des matériaux, des formes et des gestes – comme enrouler du papier ou des élastiques jusqu'à faire un volume, mouler des objets, briser des néons, percer des murs, photographier des pierres ou encore insérer de la pâte

à modeler dans les espaces d'un radiateur. Pour Michel François, la sculpture est une histoire de mouvement dans laquelle les gestes et les formes se contaminent et se répondent les uns les autres, comme si sculpter s'apparentait à un immense processus de recyclage des images et des objets que l'artiste traduit par un langage qu'il mène, dans certains cas, à son plus grand dépouillement.

Par certains aspects, la diversité de son œuvre rappelle la variété des directions prises par celle de Gabriel Orozco, la sculpture relevant chez ce dernier d'une histoire de collecte d'objets, de matériaux – autant de formes qu'il envisage comme « *réceptacle de la vie* ». ⁽⁴⁾ Le travail de Jean-Claude Ruggirello illustre également, dans ce tout sculptural, cette égalité dans les formes proposées. Lui, qui a notamment choisi de considérer l'image

comme un moyen de produire de la sculpture plus que de la narration. À côté d'œuvres en volumes, comme des canoës pliés en deux et montés sur une tige métallique, ou encore des têtes en terre qui ont été croquées, Jean-Claude Ruggirello fait coexister un travail sur l'image vidéo à laquelle il confère une dimension hautement matérielle, via le poids d'un objet ou encore la matérialité du son, se situant ainsi dans l'héritage des artistes conceptuels (Ian Wilson, Anthony McCall) qui faisaient du son une occupation de l'espace. À ce titre, une image silencieuse montrant un arbre suspendu ou une voiture tournant sur elle-même peut ainsi fonctionner comme un moyen d'étendre l'appréhension de la sculpture comme s'il s'agissait d'un volume de matière qui peut aussi, dans d'autres circonstances, exister physiquement dans l'espace d'exposition.

Matérialité et dématérialisation

Depuis les photographies nocturnes du Balzac de Rodin par Edward Steichen au début du XX^e siècle ou celles de Brancusi de ses propres sculptures, on sait que l'enjeu de la photographie de la sculpture n'est pas seulement la question de la reproduction documentaire de l'œuvre, mais aussi le moyen de transmettre par la planéité de l'image, qu'elle soit fixe ou en mouvement, les qualités plastiques de sa présence et la multiplicité de ses points de vue. Une autre manière de saisir les enjeux sculpturaux mis en œuvre. À ce titre, certains artistes ont, au cours des années 1960, utilisé la photographie en tant que sculpture comme moyen d'incarner un geste, une attitude (Bruce Nauman) ou pour donner la mesure de la construction d'un paysage et de sa présence dans ce cadre (Robert Smithson, Richard Long) ⁽⁵⁾.

Cette dialectique entre dématérialisation de la sculpture et ultra-matérialisation articule autrement le travail d'Ann Veronica Janssens. Ses installations lumineuses (blanches puis colorées), qui ont contribué à la faire connaître à la fin des années 1990, sont des environnements immersifs qui combinent l'espace, le vide, l'air et la lumière ; ces « *immatériaux* » avec lesquels l'artiste se plaît à jouer en, pourrait-on dire, sculptant l'air et modelant la lumière dans une quête de matérialité immatérielle.

La couleur et la lumière ne sont pas ici contenues dans une forme, mais dissoutes dans un espace. *« J'aime cette idée, précise Ann Veronica Janssens, qu'on puisse convoquer et transporter la sculpture, la couleur ou la forme en soi sans qu'elle vous soit imposée par l'artiste. Mon intervention se limitant à créer des conditions minimum, presque rien, à leur expérimentation, chacun reste libre d'agir sur lui-même pour explorer et interpréter le sens de son expérience personnelle. »*⁽⁶⁾ Sculpter la lumière et la couleur en les rendant tangibles avec le brouillard⁽⁷⁾, telle est l'entreprise de l'artiste. Dans ce champ *all over*, qui annule tout obstacle et en même temps tout repère, la couleur devient tactile ou plutôt haptique, dans le sens de ce dialogue qui s'établit entre le toucher et le regard. Parallèlement à ces installations lumineuses, l'artiste n'a jamais cessé de porter son attention sur les potentialités des matériaux bruts qui fonctionnent comme un laboratoire d'expériences. Une poutre IPE en acier posée au sol est tellement polie qu'elle semble se liquéfier ou un morceau en PVC transparent enroulé contient dans sa matière ainsi condensée une densité chromatique : autant de gestes simples qui signifient que la sculpture est une appropriation de tous les types de matériaux.



Berlinde De Bruyckere,
Lost I, 2006. Vue de
l'exposition au Printemps de
Septembre 2009, Toulouse.
Photo : Damien Aspe.

Peter Buggenhout pousse ce choix à l'extrême en élisant comme matière de ses sculptures des matériaux liés à l'abjection (poussière, cheveux, estomacs de vaches) qui appartiennent, pour l'essentiel, au registre des déchets organiques et du vivant, et qui suscitent d'ambivalentes réactions, entre l'attraction et la répulsion. Ces œuvres, qui s'organisent depuis la fin des années 1990 en fonction de trois séries (*The Blind Leading The Blind*, *Gorgo*, *Mont Ventoux*) auxquelles correspondent un matériau particulier, ont pour spécificité de se situer du côté de la réalisation d'une forme indéterminée et insaisissable, relevant du rapport à l'informe qui, selon Georges Bataille, se situe du côté du déclassement. Peter Buggenhout joue de ce déclassement afin que son travail échappe à toute catégorie et à toute temporalité. Entre découvertes archéologiques et objets de rituels, ces sculptures, à la forte charge matérielle, mais qui n'empêchent pas une perspective conceptuelle de l'œuvre, représentent la mémoire d'une addition de gestes, entremêlant ainsi le processus créatif jusqu'à le rendre indétectable pour permettre d'échapper à toute métaphore ou à toute ressemblance. Les réalisations de Peter Buggenhout résistent à toute « normativité ». Cela tient en premier lieu au choix des matériaux, puis à leur manipulation



Michel Blazy, vue de
l'exposition *Ex Croissance*,
Espace Rurart, Rouillé
(25/01-26/04/2010).
Courtesy gal. art : concept.

qui refuse toute séduction esthétique de l'œuvre d'art⁽⁸⁾.

A l'instar de Peter Buggenhout, Michel Blazy ne cède pas à la complexité de sa démarche artistique, lui qui envisage son travail comme une forme instable et perpétuellement évolutive. Se définissant comme sculpteur, Michel Blazy a élu des matériaux périssables issus de notre quotidien (crème dessert, concentré de tomates, bain moussant, flocons de pommes de terre, purée de carottes...) dont la liste est longue et variée et dont il exploite et étire patiemment les possibilités plastiques⁽⁹⁾, comme en recouvrant un mur de concentré de tomates pour le regarder moisir ou en créant des fontaines de mousse dont les formes disparaissent progressivement.

Le temps à/de l'œuvre

Cette confrontation aux matériaux implique l'idée d'expérimenter et de « *laisser faire* ». L'œuvre n'est jamais enfermée dans un processus figé – ce qui est rendu possible par les matériaux employés – comme s'il s'agissait pour l'artiste de jouer avec l'ensemble de ces mutations, d'aller jusqu'où « *le matériau s'échappe* », concrétisant ainsi ce que défendait le père des modernités artistiques, Marcel Duchamp, en proposant qu'on puisse « *ouvrir la porte au lieu de contrôler tout ce qu'on fait par des mots en expliquant ce qu'on va faire ou qu'on voudrait faire. N'expliquer rien. Laisser, laisser faire.* »⁽¹⁰⁾ A cet égard, Michel Blazy renoue avec un certain usage du temps, dans la lignée des artistes du land art, de l'art corporel ou du postminimalisme, qui, dans les années 1960, défendaient l'idée que le temps, autrement dit sa manipulation, devait être considéré comme l'un des matériaux de l'art. Depuis le début des années 1990, l'artiste s'est ainsi engagé, de manière jusqu'au-boutiste, à mettre en place un art de la disparition dont le contenu peut, paradoxalement, être réactivé si nécessaire, par l'intermédiaire d'un mode d'emploi, afin que l'œuvre soit refaite.

A la question de l'unicité de l'œuvre d'art, largement débattue par Walter Benjamin, Michel Blazy répond par sa reproduction. Par bien des aspects, la sculpture contemporaine, contrairement à la sculpture moderne, se confronte à l'idée d'œuvre originale.

Ann Veronica Janssens,
Plastillon vert grand froid,
2010. Photo : Marc
Domage, courtesy gal. Air de
Paris.



Le mot « sculpter » peut aussi devenir le synonyme de réparer et d'unir.

C'est, par exemple, le cas des propositions de Berlinde de Bruyckere qui oscillent entre corps humain et corps de cheval fragmentés, recomposition par système de moulage sur le modèle, découpes et assemblage (autant de gestes qui renvoient à la tradition de la sculpture), et réduction du choix de matériaux : peau de cheval et cire dont, pour ce dernier, la ductilité, la fragilité et les effets de coloration rosée conduisent la forme à se situer au plus près de la représentation de la chair. Dans cette matérialité, quasiment exacerbée et pathétique, amenant Harald

Szeemann à dire de l'artiste qu'elle est « obsédée par le monde physique », les sculptures de Berlinde de Bruyckere posent la question de la présence du corps dans la sculpture aujourd'hui, une présence ténue que l'artiste cherche à réactualiser en explorant les limites de la sculpture : couler de la cire, coudre une peau de cheval ou une couverture. Autant de gestes cadencés, répétitifs et complexes qui signifient dans cette polysémie que revêt le mot « sculpter », que celui-ci peut aussi devenir le synonyme de réparer et d'unir. Une histoire à suivre dans le prochain numéro de *Mouvement*.

Valérie Da Costa

1. Rosalind Krauss, « Sculpture in The Expanded Field », in *October*, n° 8, été 1979. Repris dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Ed. Macula, 1993.
2. Tant que les éditeurs français ne prendront pas

conscience de l'importance d'éditer une histoire de la sculpture moderne et contemporaine, nous serons assujettis aux traductions de livres anglo-saxons sur cette question. Voir notamment, Judith Collins, *La Sculpture aujourd'hui*, Ed. Phaidon, 2008 et récemment *Vitamines 3-D. Nouvelles perspectives en sculpture et installation*, Ed. Phaidon, 2010, dans lequel les artistes français sont quasiment absents.

3. Voir Benjamin Buchloh, « La sculpture entre l'Etat-nation et la production mondialisée de biens culturels », cat. Gabriel Orozco, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

4. Voir Christine Macel, « L'art comme réceptacle de vie », *ibid.*

5. Au sujet du rapport entre la sculpture et la photographie, voir les actes du colloque *Sculpteur-Photographe*. *Photographie-Sculpture*, Ed. du Musée du Louvre-Marval, 1993.

6. Ann Veronica Janssens, 8'26", MAC, Marseille, 2004.

7. S'agissant de sculptures de brouillard, il faut se référer aux réalisations de l'artiste japonaise Fujiko Nakaya (née en 1933) qui conçoit depuis le début des années 1970 des sculptures atmosphériques totalement immatérielles.

8. Voir Valérie Da Costa-Alain Berland, « Peter Buggenhout, sculpteur de l'informe », in *Mouvement*, n° 48 (juil.-sept. 2008). Au-delà de la différence de génération, c'est aussi l'une des principales divergences avec le travail de poussière proposé par la jeune artiste taïwanaise Yuhsin U. Chang que l'on a pu récemment voir à l'exposition *Dynasty* (Palais de Tokyo - Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2010).

9. Pour une analyse plus précise du travail de Michel Blazy, voir mon texte, « Michel Blazy : je ne vous ai jamais promis un jardin de roses », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 105, automne 2008.

10. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp (1960)*, André Dimanche Editeur, Marseille, 1994.

Anita Molinero, du 6 avril au 4 juin à la Galerie Edouard Manet, Gennevilliers.

Michel Blazy, Festival du jardin 2011, du 24 avril au 16 octobre à Chaumont.

Peter Buggenhout, du 14 mai au 25 juin à la galerie Laurent Godin, Paris.

Jean-Claude Ruggirello, du 10 juin au 25 septembre au Musée des Beaux-arts de Nantes.