

Entre l'espace sculptural et l'espace architectural

LEE Bong-Soon *

Introduction

Le corps est une mesure d'espace

Relativité du matériau et de l'échelle

De l'espace architectural à l'espace sculptural

Conclusion

Bibliographie

Table des Illustrations

국문초록

Introduction

Les beaux-arts sont un genre de l'art. L'art est un type de la culture. La culture est un pattern créé à travers les réflexions de l'homme et elle est un système de signes ou de symboles. L'évolution culturelle de l'homme qui se trouve à la bifurcation du XX^e et XXI^e siècle court sans connaître de limite. Dans cet aspect culturel qui évolue sans cesse, quelles sont la signification et la valeur d'existence des beaux arts? Les oeuvres artistiques n'ont-elles pas choisi le langage plastique comme moyen de communication? Aujourd'hui, le musée semble devenir un lieu de témoignage qui a plus de force dans le système de compétition de la culture du monde.

Le maximalisme parti du minimalisme montre une section de la surface de la terre comme un art de la terre en dépassant le lieu

* Doctorat d'Arts Plastiques Université Paris I-Panthéon-Sorbonne en Arts et Science de l'Art

architectural particulier. Le phénomène de la sculpture contemporaine de plus en plus grande, se mesure à l'architecture bien qu'elle ne soit pas une architecture et se trouve dans le paysage bien qu'elle ne soit pas paysage. Le concept d'espace architectural est appliqué au concept d'oeuvre des sculpteurs contemporains. La sculpture ne se contente pas d'orner une partie de l'architecture et ne possède pas que la forme représentative imitent la nature. Si la dimension d'une sculpture grandit, elle se rend compte des choses qu'elle a en commun avec l'architecture pour construire une forme réelle comme l'architecture. Seulement, elles se distinguent par leur but et leur fonction sociale. Il ne s'agit pas seulement d'ajouter une sensation esthétique à la fonction d'architecture. L'architecture et la sculpture ont en commun l'espace tri-dimensionnel avec la pesanteur, le volume et le poids. Ainsi cela, nous portons notre attention sur la dimension, le lieu et le système d'espace qui se manifestent extérieurement.

La sculpture ne se cherche pas à s'adapter à l'environnement. L'environnement est un cadre ou un décor qui l'enveloppe. Rosalind Krauss affirme dans son article "Expansion du domaine de la sculpture" qu'il est difficile de définir divers styles en sculpture, apparus après la deuxième guerre mondiale, en tant que sculpture. Elle indique que la sculpture a perdu la réalité positive et pris le phénomène de *non-paysage* et de non-architecture. Après l'apparition de la sculpture Minimale et *earthwork* aux Etats-Unis, beaucoup d'historiens et de critiques ont établi la généalogie de la sculpture et remontent jusqu'aux vestiges de l'âge préhistorique comme les pierres de *Stonehenge*. Ces vestiges ne sont pas bien sûr des sculptures. Mais ces vestiges témoignent des phénomènes qui apparaissent au cours dans *earthwork*. Si on regarde d'un point de vue historique, la sculpture a sa logique intérieure, son propre

système de lois. Dans ce système, la sculpture a une propriété monumentale et existe en tant que langage symbolique qui représente la signification et l'usage. C'est "la raison pour laquelle la sculpture est représentative, c'est parce qu'elle est en général figurative et verticale, liée avec la fonction de distinguer une chose. Le socle où on met la sculpture prend une place importante sur le plan de la structure, parce qu'il sert d'intermédiaire entre la position réelle de la sculpture et le symbole représentatif." La logique monumentale de la sculpture comme celle-ci s'est progressivement affaiblie après le XIX^e siècle, et on peut citer la "Porte de l'Enfer", le "Balzac" de Rodin comme des oeuvres représentant le symptôme transitoire. Rosaline Krauss affirme que par ces deux oeuvres de Rodin, la sculpture dépasse la logique monumentale et entre dans un nouveau domaine, soit dans l'état sans-site, sans-domicile et la perte absolue du lieu. Si on interprète extensivement son affirmation, la sculpture de Rodin a obtenu une occasion d'exister d'une façon autonome en dehors de l'architecture et de l'environnement. Même si ces sculptures monumentales sont produites selon la commande, Rodin s'est échappé du concept de la sculpture traditionnel par son interprétation de l'espace cubique. D'autre part, comme dans la sculpture de Brancusi, le caractère du lieu réel par le socle est éliminé, parce que celui-ci est considéré comme une partie de la sculpture. La "Colonne sans fin" de Brancusi, à certaines égards, car cette "Colonne sans fin" est aussi bien autre chose qu'un ensemble de socles. Maintenant, le socle peut être déplacé d'un lieu à l'autre et il est unifié dans les propriétés de la sculpture. Le travail de Brancusi qui exprime le corps d'une manière radicalement abstraite témoigne de la perte du caractère du lieu, parce que le socle prend la position du tronc du reste du corps.

Le corps est une mesure d'espace

Merleau-Ponty affirme que notre corps est le sujet de la perception et qu'à travers le corps nous entrons en communication avec le monde, c'est-à-dire la nature, les objets et la civilisation. Notre corps existe dans une relation communicative entre le moi et l'autre. Non seulement notre moi concret mais aussi nous sommes ouverts sur le monde où nous vivons. Si bien que pour nous l'autre existe déjà à l'intérieur du monde. Puisque le corps est à la fois le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur ne peuvent être divisés. Le corps est 'un être dans le monde', il s'unit avec l'environnement immédiat et y prend contact constamment. Toute la perception extérieure d'un objet ou d'un homme se fait à travers ce corps. La perception dont parle Merleau-Ponty ne se fait pas seulement par l'esprit, mais aussi par le corps. La perception se réalise par le contact direct avec le monde par le mouvement constant du regard, par le toucher et l'odorat. À l'époque où Merleau-Ponty rédigeait sa *Phénoménologie de la perception*, la théorie philosophique sur le corps était divisée entre l'empirisme et l'intellectualisme. L'empirisme est basé sur l'hypothèse qu'il peut y avoir une relation de correspondance entre le stimulus extérieur et le corps, autrement dit, sur la théorie de la causalité et de l'hypothèse constante. L'intellectualisme est une théorie opposée et selon cette théorie, le corps réagit par l'intelligence, soit l'activité cognitive de la conscience. L'intellectualisme considère le corps comme un simple outil de la conscience. Merleau-Ponty s'est opposé à ces deux courants divisés et a voulu éclairer la façon d'exister du corps, occultée par ces deux théories.¹⁾ Le développement

1) LEE (Jong-Kwan), dans un recueil de Société Coréenne de la Phénoménologie, *Corps et la Phénoménologie*, 2000, Séoul, éd. Cholhak et Hyunsil, p. 145

de sa théorie prend un aspect très compliqué, cependant nous ne voulons pas critiquer le fond philosophique et la logique de ce philosophe. Nous pensons seulement que sa théorie phénoménologique sur le corps peut servir comme indicateur pour comprendre l'art plastique de tendance post-moderne, sujet que nous voulons traiter dès maintenant.

La raison pour laquelle sa théorie phénoménologique est importante pour notre sujet, c'est que le corps est un sujet vivant qui bouge et perçoit le monde, et en même temps un objet pour les autres dans le monde. Il est un objet parce que la perception à travers le corps s'exprime par des gestes qui sont eux-mêmes perçus par les autres. Ce corps est non seulement un lieu de la perception et de l'expression, mais il vit et bouge, faisant dès lors circuler la perception et l'expression d'une manière à la fois subjective et objective. L'expression corporelle manifestée par les mouvements est un phénomène en constante signification, tant que le corps est compris originellement comme le sujet d'activités intentionnelles. Si la perception se fait à travers les activités intentionnelles de ce corps mouvant, cela veut dire que les activités intentionnelles précèdent la conscience. Les mouvements du corps ne deviennent pas seulement des signes quand ils expriment la volonté de la conscience, mais ils sont déjà eux-mêmes des expressions vivantes. Nos gestes et les expressions de notre visage contiennent une signification avant même que la conscience n'y travaille. Le corps est lui-même le signe.²⁾

On trouve la notion de l'espace architectonique dans ce concept d'interaction entre notre corps et l'espace environnant. Notre corps tout entier, avec nos cinq sens et le mouvement du corps -

2) idem. pp 153-154

parcours, visite, danse, geste-, permettent l'appréciation des grandeurs et l'exploration du caché -s'approcher, s'éloigner, contourner, monter, descendre, pénétrer, échapper-, sont tous des agissements qui invitent à contrôler nous-mêmes ce que nous voulons voir, entendre, sentir, goûter et toucher dans un environnement donné. Ce travail devient la scène et parfois le scénario de parcours et de gestes, voire d'une succession de sensations.

Dans une perception subjective des objets physiques, la perception de la face d'un objet s'accompagne en général de la révélation indirecte du dos. Percevoir l'autre côté est affronter un objet qui a d'autres côtés. Mais ces autres côtés ne peuvent jamais être vus. Même si je me déplace sans cesse, je ne pourrais pas faire une expérience du corps de l'autre tel qu'il le mène.³⁾ Mon corps n'est pas mis dans l'espace, mais se situe dans l'espace. Le terme <ici> n'indique pas que mon corps est mis en rapport certain avec d'autres choses, mais indique qu'il se situe devant elles, c'est-à-dire qu'il est le point centripète.⁴⁾ En somme le centre de l'espace est moi-même. Nous possédons notre corps, et les mouvements de notre corps et ceux des autres, l'interrelation observée de notre volonté et de nos gestes peut servir d'indices dans nos tentatives méthodologiques pour connaître les autres. Mais ils ne nous apprennent pas l'existence des autres. Il y a une relation intérieure pour accomplir le système de l'autre qui semble s'établir entre notre conscience et notre corps tel que nous avons vécu, entre notre corps phénoménologique et le corps de l'autre que j'ai

3) HUSSERL Edmond, *Méditations cartésiennes*, p. 109

4) SCHMIDT (James), *Merleau-Ponty*, éd. Cui-Sung Ŭi Saem Co., 1993 (*Maurice Merleau-Ponty*, éd. Mc Millan, Hong Kong, 1985) trad. en Coréen de l'américain par Hong Kyung-Sil, pp. 126-127

vu de l'extérieur.⁵⁾

Dans l'analyse de l'autre de Husserl, comme notre corps vivant est un premier archétype qui existe toujours dynamiquement, le moi et le moi de l'autre ne s'identifient jamais parfaitement. Si bien que même si l'autre existe toujours comme compagnon de notre corps, c'est toujours l'autre. De cette théorie d'Husserl, Merleau-Ponty a insisté sur ce que certaines choses qui ressemblent à l'aperception physique analogique d'Husserl en tant que moyen de percevoir l'autre sont accomplies par le corps vivant même. En particulier, selon lui, l'autre nous est donné en tant que substance dynamique et non en tant que corps simple objet physique. Le moi et le moi de l'autre se rencontrent en tant qu'êtres ayant un corps, et non en tant que regard indépendant. Quand on s'aperçoit de l'autre, notre corps et son corps s'accouplent, de cela, les deux sont unis par un couple d'actes. Notre mouvement peut être un objet pour l'autre. Ce qui rend possible la perception de l'autre est ce transfert, soit le transfert de notre volonté à l'autre, de sa volonté à notre corps, transfert entre nous qui sommes l'objet de l'autre et l'autre qui est notre objet.⁶⁾

Selon Husserl, la phénoménologie est une science évidente qui s'intéresse aux spécificités essentielles définissant des phénomènes d'une catégorie particulière.⁷⁾ Mais la phénoménologie de Merleau-Ponty est une recherche sur l'essence et en même temps une philosophie qui fait retourner l'essence à l'existence. C'est une

5) MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Tel", (1945), 1944, p.352

6) Merleau-Ponty, *The Primacy of perception and Other Essays*, p. 118

7) SCHMIDT (James), *Merleau-Ponty*, éd. Cui-Sung Ŭi Saem Co., 1993 (Maurice Merleau-Ponty, Mc Millan, Hong Kong, 1985) trad. en Coréen de l'américain par Hong Lyung-Sil, pp. 62-80

philosophie transcendantale qui arrête l'affirmation posée par l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie qui existe déjà, là, indéniablement, avant que le monde ne commence. Le concept d'essence est emprunté au monde de la perception. Mais l'analyse évidente est ce qu'on a élucidé postérieurement des expériences concrètes et réelles. Cela est donc compris comme une technique de phénoménologie existentielle plutôt que comme une phénoménologie transcendantale. C'est un moyen de faire comprendre la vie pré-réflexive de la conscience incarnée. Pour Merleau-Ponty, le système de conscience en rapport avec le corps s'unit avec ce qu'il appelle le chiasme. La phénoménologie qu'il définit dans *la Phénoménologie de la perception* est un mouvement espérant éclairer le mystère du monde et de la raison ainsi que l'étrangeté du monde avant d'être une théorie. Cette phénoménologie transcendantale a restauré notre étonnement face à ce monde étrange et paradoxal qui ne peut être restitué en conscience.⁸⁾ Merleau-Ponty a essayé de remettre en ordre la phénoménologie pour estimer justement l'enchevêtrement délicat du sujet et du monde. Selon sa théorie, le monde n'est pas un objet, mais c'est le décor naturel et la scène de toutes nos pensées et de notre perception lucide. L'homme ne se connaît que dans le monde. Lorsque nous revenons à nous-mêmes du domaine de la science ou du sens commun, le sujet destiné dans le monde découvre qu'il est l'origine de la vérité essentielle.⁹⁾ En somme, selon Merleau-Ponty, le monde entier perçoit en se faisant de soi-même un sujet, et dans ce système de perception, notre corps devient le point centripète. L'ambiguïté qui existe entre ce qui touche et ce qui est touché est

8) idem. p. 80

9) MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, coll. "Tel", (1945), 1944, p. xi

l'une des 'particularités structurales qu'a le corps', et le corps est à la fois le sujet et l'objet qui peut à la fois 'voir' et 'avoir une expérience d'être vu'. Si bien que le corps ne peut être considéré comme un simple objet pareil à d'autres objets du monde.¹⁰⁾ Si on tient compte de ce concept de Merleau-Ponty, on peut comprendre que la dimension et les matériaux d'une œuvre jouent un rôle très important pour les caractéristiques de l'œuvre.

Relativité du matériau et de l'échelle

Dans tous les arts de l'espace, la forme et l'objet portent un message. La peinture et la sculpture possèdent, chacune, un espace différent, et créent leurs formes particulières par lesquelles elles doivent incarner le sujet et l'altérité. Elles attirent le public avec leurs propres caractéristiques. Si on regarde un tableau dans lequel une œuvre de sculpture est peinte, on peut facilement saisir les différences entre la peinture et la sculpture. Dans le monde de l'art visuel comme la peinture, nous sommes en face de l'espace d'illusion déjà interprété et puis fixé, autrement dit la position du public est en face du tableau. Mais la sculpture ou l'architecture renferme en elle-même la réaction physique selon la position et le déplacement du public. Lorsque nous regardons une œuvre de sculpture, notre corps entier est engagé : où poser le regard, où se placer, à quelle distance, dois-je m'approcher? toucher?, etc. Mais l'art d'installation semble avoir su fondre l'espace de la peinture dans l'espace de la sculpture : il ne sculpte pas de figure et ne fabrique pas de modèle en argile, mais il installe des objets déjà

10) M. c. Dillon, 'Journal of the British Society for Phenomenology', 5, 2, May, 1974, p. 157

fabriqués ou des figures naturelles en les composant. Ceci est pareil à la peinture dans laquelle on dispose les figures et l'espace dans les limites d'une toile. C'est une mise en scène comme dans la peinture mais qui est plus proche de la sculpture dans la mesure où il s'agit d'un espace réel s'accompagnant d'une confrontation physique. Bien que la plus grande partie de mon travail appartienne au travail d'installation, je ne me limite pas à ce type de réalisations. C'est uniquement par le fait que l'espace est un espace réel qu'il se distingue de la peinture.

Selon T. W. Adorno, l'art prend sens non pas à travers des éléments invariables mais dans sa relation avec ce qui n'est pas l'art. La particularité de l'art réside peut-être en partie dans cette relation. Cette formulation correspond aussi à la définition de l'art d'Herbert Read. Pour celui-ci, l'art est une expression de tous les idéaux que l'artiste peut réaliser en forme plastique. Celui qui s'occupe de l'activité artistique est l'homme et l'activité humaine est dirigée par tous les échanges humains. Si bien que l'oeuvre d'art est réalisée au moment où l'artiste découvre les mots ou les moyens convenables pour exprimer son émotion et sa pensée par les actes de concrétisation. Autrement dit, l'oeuvre d'art est une concrétisation plastique des expériences et des pensées de l'artiste sur le temps et l'espace à travers un intermédiaire convenable. Rudolf Wittkower affirme aussi dans son ouvrage «Qu'est-ce que la sculpture?» que les matériaux et les outils étaient très importants, à l'époque où l'on sculptait en majorité avec des outils à main. Il est vrai que les matériaux et les outils jouent un rôle important dans l'histoire de la sculpture. Dans l'oeuvre d'art, l'idée de l'artiste est la plus importante, mais ce sont les matériaux et les outils qui l'incarnent. Rudolf Wittkower traite la plupart du temps les procédures des oeuvres de sculpture depuis l'Antiquité

jusqu'au XX^e siècle et il s'attache surtout à la sculpture en pierre. La pierre et le bois sont les matériaux utilisés depuis l'Antiquité. Dans l'Antiquité, les outils étaient rares et l'homme a fabriqué lui-même ses outils. Si bien que les matériaux et les outils ont exercé une grande influence sur la forme. Les matériaux jouent un rôle important dans le concept de l'oeuvre d'un sculpteur depuis l'Antiquité. Depuis Michel-Ange, qui a acquis la position unique de sculpteur en tant qu'artiste, jusqu'à Rodin, Brancusi, Giacometti, Henri Moore, le mode d'emploi des matériaux de ces grands artistes fait paraître meilleures leurs propres particularités.

Mais au XX^e siècle, la mécanisation et la production en masse étaient accélérées après la révolution industrielle à la fin du XIX^e siècle et tout au début du XXI^e siècle où nous sommes actuellement, vient de commencer l'époque de la communication sans fil transcendant le temps et l'espace. Malgré cela, l'époque contemporaine ne conserve-t-elle pas également le passé cité ci-dessus? Certains artistes contemporains continuent à utiliser les matériaux traditionnels comme la pierre, le bronze et le bois. Tous ces matériaux garantissent une certaine longévité. Mais parfois on accorde plus d'importance au processus d'élaboration d'une oeuvre plutôt qu'au fait de pouvoir la regarder longtemps après l'avoir fabriqué soi-même, à la main. Selon Donald Judd, les objets utilisés dans son travail ne sont présentés et ne doivent être vus que pour ce qu'ils sont. Ce sont tout simplement des objets dans l'espace réel à trois dimensions. Pour lui, les matériaux sont des matériaux, mais il considère le métal comme une couleur. Et la couleur et le matériau changent le volume, mais ce n'est pas forcément de l'illusion.¹¹⁾ Dans cette perspective, je pense que les

11) JUDD(Donald), Art press, n 119, novembre 1987, Paris. "La petite logique de Donald Judd", entretiens par Catherine Millet, pp. 4-10

matériaux, par leurs propres couleurs naturelles, peuvent aussi produire du sens pour les spectateurs concernant leurs propres désirs. Le regard, au sens propre du terme, fait ressentir la présence physique des objets, par rapport à la position du spectateur. Je révèle l'échelle des objets par rapport à leur présence tactile et visible, au contact physique du corps humain et à la position du regard. Tout cela dépend de la composition de ces matériaux dans un espace réel.

Lé développement des matériaux a rendu possibles toutes les formes d'architecture et de sculpture. L'utilisation de l'acier dans les architectures du XIX^e est une des quelques innovations vraies dans la longue histoire de l'architecture. Non seulement le fer et l'acier ont-ils permis de produire des chefs-d'oeuvre comme le Musée d'Oxford et la Tour Eiffel, mais ils ont changé le caractère des immeubles, y compris le premier gratte-ciel en acier des Etats-Unis, ainsi que la configuration des villes. La nouvelle technologie et les nouveaux matériaux qui se développent sans cesse semblent avoir atteint le sommet au XXI^e siècle où nous vivons. Les sculpteurs contemporains n'ont pas besoin d'être dépendants des matériaux. C'est sûrement le Constructivisme qui a libéré les sculpteurs des travaux classiques avec la pierre, le bois, l'argile et le moule. Le Constructivisme est né à Moscou juste après la première Guerre Mondiale, issu de l'oeuvre et de la théorie des sculpteurs Naum Gabo et Antoine Pevsner. Ils ont déclaré le Manifeste du Réalisme et Naum Gabo a révélé l'objectif de ce mouvement dans *Abstract-Creation* en 1932 comme ceci : «le constructiviste sort du domaine de la sculpture et de la peinture et ne fait que construire une structure dans l'espace.» Le Constructivisme est parti du travail cubique comme la sculpture, mais comme c'est une structure de plusieurs matériaux comme

métal, verre, plastique, textiles synthétiques, il est plus proche de l'architecture esthétiquement. L'architecture constructiviste faisait partie du mouvement qui s'appelle le fonctionnalisme étendu et a accordé de l'importance à la machine comme il était dit dans le manifeste paru dans *De Stijl*. Le Constructivisme avait une relation étroite avec le Cubisme par quelques artistes. Le Constructivisme est un mouvement artistique qui a eu une influence sur tous les arts visuels.

Le monument commémoratif du 3^e Internationale (1919-1920) qu'a dessiné Vladimir Evgrafovitch Tatlin (1885-1953), lequel a participé au début à ce mouvement, représente bien les caractéristiques du Constructivisme. C'est une construction en spirale où la charpente métallique est entièrement exposée. Cela peut être une sculpture et en même temps une architecture. El Lissitzky (1890-1941) et Kasimir Malevich (1878-1935) s'intéressaient à l'immatérialité latente que portent la

forme et la lumière, tandis que Tatlin s'intéressait plutôt à la solidité des matériaux et à leur combinaison. Il se considérait comme artiste-ingénieur. Mais dans cet esprit de relation à la dimension, Tatlin a réalisé une maquette de 6 mètres pour son projet de *Monument à la III^{ème} Internationale* (1920) (Voir la figure 1). En l'absence de concrétisation du projet, cette maquette devient elle-même une oeuvre d'art, avec sa propre dimension, mais ne permettant pas une circulation intérieure. On peut

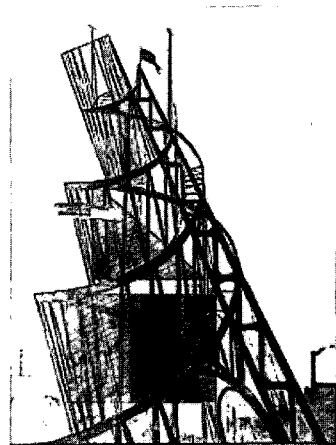


fig. 1 TATLIN
(Vladimir Levgrafovitch), Projet pour la III^e Internationale, Moscou, 1919 (Maquette reconstituée en bois et métal 400 x 80 x 300cm Paris, Musée national d'Art moderne)

seulement percevoir une totalité, qui apparaît en tant qu'objet. Mais l'objet dont on parle ici indique tout simplement la forme et la dimension physique que prend l'espace réel n'est pas considérée.

De l'espace architectural à l'espace sculptural

Le travail d'*In situ* et les projets contemporains deviennent plus en plus imposants par leur volume et s'installent dans des espaces larges. Ils créent les lieux particuliers comme dans l'architecture. Daniel Buren nous le résume: «*Le contexte architectural et environnemental est très convenable à l'art et l'entoure*». Créés au début des années 60, l'art minimal, l'art de la terre et l'art conceptuel ont trouvé une liaison avec le problème de l'espace particulier. Celui-ci est pris en compte comme un élément à part entière lors de l'élaboration. L'art de grande dimension est né de l'art minimal. Tel maximalisme dépasse un lieu architectural particulier jusqu'à ce que certaines oeuvres de Land Art montrent même un profil de la surface de celle-ci. L'art de la terre serait une tentative pour laisser une trace propre à l'homme dans la nature, à l'échelle de l'expression mentale et de la créativité. Robert Smithson est un artiste célèbre qui a poursuivi un travail de ce type lié à la géologie et à la pensée de la structure. L'art conceptuel contribue aux pensées influencées par la linguistique et la philosophie de la linguistique. Et dans l'univers de l'oeuvre de Donald Judd, l'écart entre les éléments de chaque oeuvre ou les preuves mesurées par l'écart entre chaque élément et l'angle de l'oeuvre forment une oeuvre individuelle. En ce qui concerne le caractère le plus frappant de la sculpture contemporaine, Rosalind

Krauss affirme que les sculpteurs représentent dans leur oeuvre le fait que «la sculpture est l'arrêt et le mouvement, à savoir le support basé sur la conjonction du temps saisi et du temps qui passe». Elle souligne aussi que le temps et l'espace sont indissociables.

Rosalind Krauss remarque aussi dans *'La sculpture dans le champ élargi'* que la sculpture contemporaine pénètre dans le domaine architectural et environnemental. Depuis les années 1960, en obtenant son autonomie, la sculpture contemporaine se situe autour de l'architecture, alors qu'elle n'est pas de l'architecture, et elle se trouve également dans le paysage de la nature, alors qu'elle n'est pas de la nature. Les oeuvres de Robert Morris, qui ont

été exposées surtout dans la Green Gallery en 1964, en sont les meilleures exemples. (Voir la figure 2) Les oeuvres faites avec ses propres facteurs architecturaux ont été installées à l'intérieur de la salle d'exposition, et les cubes-miroirs étaient



fig. 2 MORRIS (Robert), *Sans titre*, 1965, (Miroirs sur cubes de bois, quatre éléments de 61 cm de côté : les cubes sont séparés par 1,83 m). Installation dans la Green Gallery.

installés en plein air. Ces cubes-miroirs montraient visuellement les images consécutives du paysage à travers les reflets du gazon et des arbres. Mais ces images sont distinguées de l'environnement réel puisqu'elles ne sont pas la réalité du paysage. Comme on trouve dans les oeuvres de Robert Morris, la sculpture n'est plus définie comme une réalité tangible ou un cadre sculptural ayant un langage symbolique de l'espace qu'elle occupe. Rosalind Krauss

développe la logique de l'élargissement du concept sculptural, en introduisant deux conditions négatives exceptionnelles pour définir les limites du modernisme sculptural. Il s'agit d'établir le rapport entre l'architecture et le paysage; la sculpture reflète le conflit radical entre eux par l'élargissement logique, en même temps qu'elle possède la structure basée sur le champ des quatre éléments suivants. (Voir la figure 3) *«Mais si la sculpture elle-même était devenue une sorte d'absence ontologique (La combinaison de deux exclusions ou la somme de deux négations), les termes à partir desquels elle était contruite - non-paysage et non-architecture - n'étaient pas pour autant sans intérêt. Ces termes expriment en effet une opposition stricte entre le construit et le non-construit, le culturel et le naturel : notions entre lesquelles la production de l'art sculptural semblait suspendue.»*¹²⁾

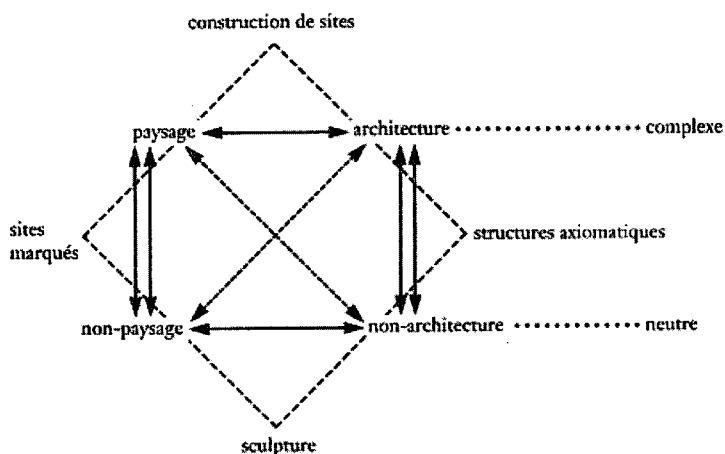


fig. 3 Une diagramme par Rosalind Krauss dans 'La sculpture dans le champ élargi'

12 KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éd. Macula (*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1985), trad. de l'américain par Annette Michelson.p.119

Rosalind Krauss explique le concept sculptural élargi à travers les travaux de Robert Morris, Robert Smithson, Bruce Nauman etc. entre 1968 et 1970. Elle présente *«Miroir Déplacement»* du travail de Robert Smithson de 1970 comme étant le meilleur exemple, et Sol Lewitt, Bruce Nauman, Richard Serra, Christo etc. comme des artistes ayant tenté le *«complexe axis»*, couramment appelé *«structures axiomatiques»* comme construction de sites, c'est-à-dire la possibilité d'assemblage de l'architecture et du non-architecture. Elle arrive à la conclusion que la logique de l'espace de travail des post-modernistes accepte globalement tous les concepts opposés dans le contexte culturel. Le projet virtuel que nous traitons est aussi abstrait mais s'inscrit dans la tendance post-moderniste.

Compte tenu de la relation entre la sculpture, la perception de l'espace architectural et le volume du corps humain, c'est sous la forme de la sculpture traditionnelle que nous percevons la grandeur ou la sensation matérielle par le toucher ou la mesure. Quand nous sommes face à des sculptures que nous pouvons embrasser ou prendre dans la main grâce à leurs formats, nous en appelons à la vue et au toucher en même temps. Toucher joue un rôle crucial dans la compréhension de la différence délicate entre la forme et la sensation matérielle. Herbert Read affirme qu'il faut examiner si la sculpture trouve son origine dans le point intermédiaire entre les monuments non différenciés de l'architecture et l'amulette. Où classerait-il les vestiges monumentaux comme *«les stèles de démarcation»* et les dolmens? S'inscrivent-ils dans l'architecture ou dans les pièces sculpturales, ou bien encore dans un domaine indépendant?

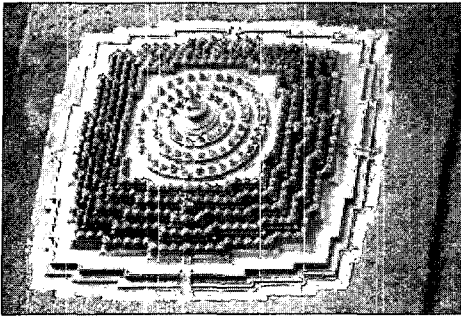


fig. 4 Temple Borobudur, Java, BC 800, aerial view

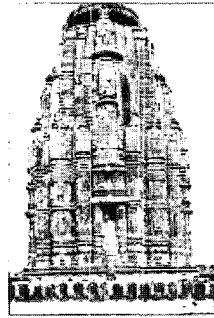


fig. 5 Temple Brahmaesvara, Bhubaneswar, Orissa, India, 9th century, environs 23x10.7m

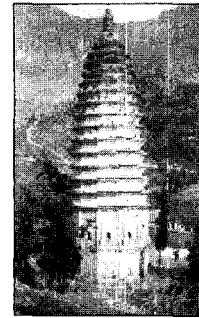


fig. 6 Pagode Songyue, Mont Song, Province Henan, Chine, 520 AD

Dans le début du premier chapitre de son livre *'L'art de la sculpture'*, Herbert Read dit que le temple ou la cathédrale se sont développés d'une manière différente du logement. (Voir la figure 4 et 5) Il suppose, dans une pensée peut être arbitraire, qu'ils ont progressé à partir du monument. Quant à la pagode de style indien, il accepte l'idée hégélienne selon laquelle elle ne provient pas de la forme du logement mais de celle de la structure du haut cylindre étroit. De ce point de vue, il pense que l'architecture et la sculpture ont la même origine. Le style des monuments en Extrême-Orient en témoigne. La pagode chinoise a une forme indépendante et sculpturale, tandis que le temple indien est plus sculptural dans son idée et son élaboration. (Voir la figure 6) Le mot 'temple' a une origine différente en Orient et en Occident. Le temple occidental désigne la maison des Dieux. Dans l'animisme primitif, les hommes occidentaux croyaient que les Dieux habitaient dans des objets naturels tels que des grands rocs. Le premier autel de l'humanité était un grand roc. Avec le progrès religieux, les hommes se sont mis à graver l'image des dieux. Ils ont coupé la pierre et l'ont sculptée comme une statue. L'autel de pierre destiné au sacrifice a été ajouté, mais on a toujours pensé que l'intérieur du temple était mystérieux et inaccessible.

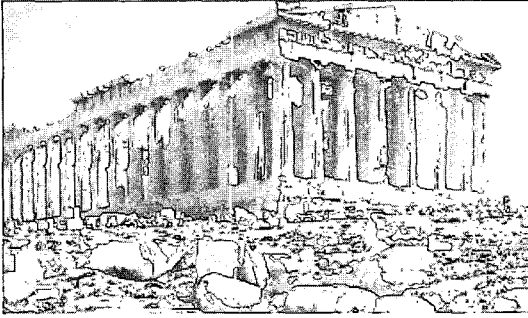


fig. 7 Parthénon, Acropole, Athènes, 447-432 BC

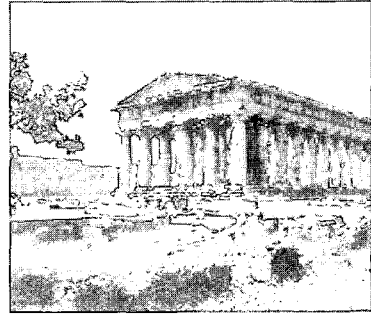


fig. 8 Paestum, temple de Poséidon, Héraïon II, 460-450 av. J. -C.

Par conséquent, le temple avait la forme d'une seule pierre immense qui représentait l'image du Dieu. Les temples grecs ont également une origine similaire. Le temple dorien était le lieu de sauvegarde des statues en pierre des Dieux. Ce temple n'a la place de contenir qu'une statue et un autel. On trouve ce point de vue dans la construction architecturale du Parthénon (Voir la

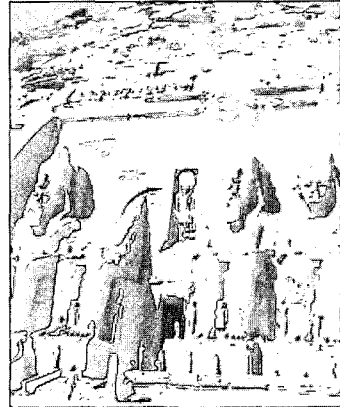


fig. 9 L'entrée du Grand temple de Ramsès II, Abu Simbel, 1250 AD

figure 7) puisque ce temple est bâti avec avec un seul matériau comme les pierres immenses. Un tel contrôle a engendré l'harmonie de la partie et de l'ensemble ou la spécificité principale de l'architecture grecque de l'époque classique basée sur la diversité unie.¹³⁾ Selon cette logique, les monuments comme ceux de *Paestum* (Voir la figure 8) ou de *Segesta* sont des chefs d'oeuvre de la sculpture abstraite en pierre pour Herbert Read. Il continue à analyser la cause de la différenciation de l'architecture et de la sculpture. D'après lui, lorsque l'on a préparé l'espace à l'intérieur

13) READ (Herbert), *The Art of Sculpture*, Princeton University Press, 1956, éd. Youl Hwa Dang, 2001, Séoul, trad. Coréen de anglais par Lee Hee-Sook, pp. 16-22

du premier monument, afin de placer la statue des Dieux et de faire des rites, le problème de l'espace extérieur a été soulevé, si bien que la différenciation du style architectural était inévitable. Ce sera aussi le cas pour la tradition gothique marquée par des aspects structuraux, la tradition classique et le sens plastique. L'architecture grecque tire la vie organique de la pierre. L'architecture ionique et les architectures de ses générations structuraient organiquement pour donner une sensation de vie agréable jusqu'à l'ossature extérieure. Nous sentons l'harmonie, la symétrie et le calme interne dans cette structure organique et nous nous laissons séduire par leur mouvement et rythme structuraux. Mais les pyramides d'Egypte ankylosent nos émotions en triomphant de par leur forme parfaitement abstraite. La sculpture joue un grand rôle dans tous les lieux architecturaux à commencer par les temples et la structure extérieure. Les colonnes construites dans le but de donner de la vie esthétique à la forme extérieure de la construction donnent une impression sculpturale forte. (Voir la figure 9) Le style architectural tel que le dôme ou la cave a supprimé des colonnes simples rectangulaires ou des architraves. La créativité architecturale s'est, par ailleurs, focalisée sur l'intérieur, si bien que la forme des colonnes est devenue simple. Depuis, la sculpture a servi à adoucir la dure sensation de la forme extérieure et à orner les surfaces plates de l'architecture grecque et romaine. C'est ainsi que l'ensemble des constructions est sculpturé alors que leurs détails ont perdu leur caractéristique sculpturale.

Cependant, ce changement a permis l'indépendance de la sculpture, se délivrant de son état de simple ornement d'architecture. Dans *The Stones of Venice, I (The Foundations)*, Ruskin a déjà soutenu qu'une belle chose, quelle qu'elle soit, avait

un effet ornemental, mais qu'une sculpture qui n'était pas élaborée dans le but particulier et avait des défauts ou des lacunes quelque part, était plus assortie à l'architecture. Herbert Read en conclut, en s'appuyant sur l'idée de Ruskin que la spécificité sculpturale se trouve dans l'imperfection. Il y ajoute que la question: 'À quelle distance doit-on apprécier la sculpture?' est toujours posée dans le domaine de la sculpture architecturale. Les oeuvres ou les documents existants nous apprennent que les sculpteurs du Moyen Âge et de la Renaissance montraient un intérêt particulier à cette question de la distance. Les sculpteurs ont étudié la distance idéale ou la relation de la distance et du contour. Ce problème de la distance concernait le principe visuel de composition de l'oeuvre et donc demandait de savoir la largeur et la distance de l'espace, pour, non seulement tenir compte de sa sensation matérielle, mais aussi de sa simplification et de la mise en accent dans son concept. Il conclut que les défauts et les lacunes mentionnés par Ruskin contribuent à l'art architectural et que la sculpture finit par s'harmoniser avec l'architecture. C'est pour cette raison que, quand on est en face de sculptures posées à hauteur de nos yeux dans les musées, on peut ressentir parfois un malaise dû à la contrainte spatiale. D'après son interprétation, l'idée de Ruskin qu'«*aucune oeuvre sculpturale parfaite ne peut être un ornement pour l'architecture*» ne signifie pas la perfection de l'oeuvre sculpturale du point de vue esthétique mais celle en tant que genre d'un art indépendant. Il a remarqué que Ruskin avait donné l'exemple de la sculpture pour l'architecture, en mentionnant le caractère qui distingue la sculpture des autres genres artistiques, à savoir sa flexion creuse inexprimable, afin d'expliquer le principe nécessaire à l'oeuvre sculpturale. Il est

néanmoins très important d'examiner la forme minutieuse et la composition de la sculpture dans les chapiteaux romans et dans les chapiteaux gothiques, pour étudier la relativité entre la sculpture et l'architecture.



fig.10 Trumeau du narthex - Jérémie, début 12c, France, Abbaye Saint-Pierre de Moissac

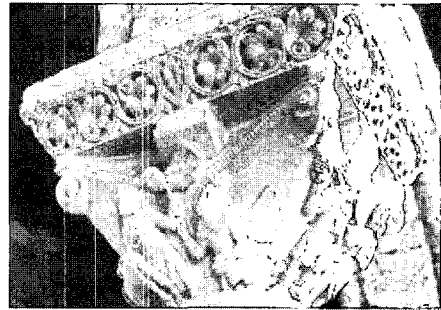


fig.11 Vision de l'Apocalypse, Tympan du portail sud, vers 1115-1135 AC, Abbaye Saint-Pierre de Moissac, France

En particulier, la basilique de style roman présente l'union parfaite de l'architecture et de la sculpture. Mais ici, l'architecture n'a pas la même structure qu'en Chine ni qu'en Inde ou que dans les styles gothiques. Leurs structures tenaient du beau miracle par l'union complète de l'architecture et de la sculpture, qui a perduré pendant plus de cent cinquante ans. A l'époque où le style roman fleurissait, la sculpture avait déjà abandonné la fonction ornementale et dépendait de l'architecture. Elle acquit l'indépendance en prenant un statut égal avec l'architecture. Le besoin de l'Eglise de montrer ses disciplines religieuses directement à travers les oeuvres picturales et celles sculpturales a apporté ce changement. Par conséquent, l'architecture a donné de nouveaux caractères à la sculpture, surtout dans les linteaux et les chapiteaux. Les passants avaient pour habitude de regarder les linteaux car ils sont situés à l'entrée des lieux de culte. Et les chapiteaux peuvent se trouver au sommet d'un pilier, soit à la jonction entre le toit lourd et le mur. Lorsque l'église avait une

porte en arc, le linteau devenait semi-lunaire. Alors l'Eglise a ressenti le besoin de sculpter dans les tympanaux de cet emplacement. Le chapiteau roman est devenu la partie principale du relief, en reliant la colonne et l'architrave. (Voir la figure 10-11) En terminant la première partie de *The Art of Sculpture*, il conclut que, si l'architecture et la sculpture poursuivaient respectivement la perfection, l'une ne pourrait dépasser la limite d'une formation de l'espace, tandis que l'autre, celle de l'occupation de l'espace. Il affirme que cette opposition peut atteindre l'union par la neutralisation des caractères opposés de chacun. Il ajoute que le terme du monument est utilisé de façon ambiguë et signifie tantôt l'architecture, tantôt la sculpture. Cette ambiguïté suggère que l'union est possible dans l'art par la logique de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. Mais, si l'on ne comprend pas clairement chaque concept, aucune union n'est stable.¹⁴⁾

Comme nous l'avons observé, la sculpture et l'architecture ont longtemps eu une relation organique. Herbert Read dit que tel rapprochement visuel s'est appliqué à la peinture ainsi qu'à la sculpture. Il montre la différence entre la peinture et la sculpture à travers l'explication du tangible et du visible. La distinction entre l'espace visible et l'espace tangible sépare la sensation de volume, c'est-à-dire celle de poids, de la compréhension visuelle pure d'un objet. Elle permet de comprendre la sensation non seulement perçue par le toucher mais mesurée en levant l'objet, à savoir la sensation massive. Mais cette sensation provient de l'intuition acquise par la connaissance générale du poids relatif des matériaux. Le visible et le tangible sont impliqués profondément

14) idem pp. 33-53

dans l'expérience esthétique, parfois difficilement séparables. Car même dans le cas où l'on voit seulement un objet sans le toucher, une série d'associations basées sur les connaissances se produisent, du fait que dans une expérience, une sensation stimule plusieurs autres sensations par association des mémoires ou des sensations et provoque une réaction en chaîne ou 'gestalt'. Un genre artistique peut avoir sa propre particularité, quand on met l'accent sur un organe sensoriel ou y donne la priorité. De ce point de vue, la particularité de la sculpture se distingue de celle de la peinture comme l'art plastique, s'appuyant sur le tangible et non pas sur le visible. Cependant, elle ne tient pas compte de notre réaction visuelle pour l'accent du tangible. Il faut chercher la fonction fondamentale de la sculpture dans le tangible.¹⁵⁾

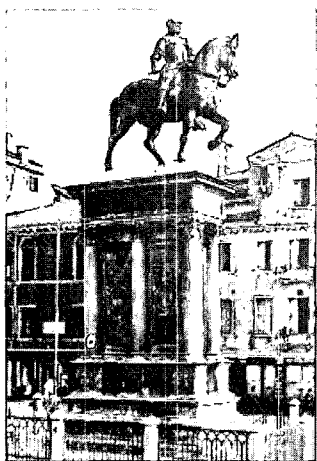


fig. 12 Andrea Del Verrocchio (1436-1488) et d' Alessandro Léopardi, *Le monument de Colleoni (Condottière)*, 1482-96.

Herbert Read soutient ce que dit William James : la première étape de saisie de l'espace est de disposer convenablement tous les objets qui entrent à notre vue : à la deuxième étape, la dimension est saisie dans un rapport relatif, puis tous les sens comme la vue, le toucher, l'ouïe, le goût, l'odorat collaborent à faire percevoir l'objet. En plus, William James montre que « le concept de l'espace par le toucher » et « le concept de l'espace par la vue » sont tout à fait différents l'un de l'autre. Entre les

15) idem pp. 141-142

deux concepts il n'existe pas de point commun essentiel, sauf celui de percevoir l'objet à travers nos connaissances. Si Herbert Read a cité les étapes de la perception de l'espace de William James, c'est pour montrer que la peinture est en général un «art d'espace par la vue», tandis que la sculpture est un «art d'espace par le toucher». La raison pour laquelle nous avons employé le mot «en général» est que la peinture et la sculpture ne sont pas faites par un seul sens, mais pour insister sur ce que tel ou tel sens est plus appuyé. Les mots «tangible» et «visible» sont en relation complémentaires et notre système d'images a besoin de nos expériences.

Herbert Read dit aussi que le développement de l'urbanisme a facilité l'indépendance de l'espace sculptural si bien que des statues indépendantes étaient nécessaires pour l'embellissement de la ville. Dans l'histoire de la sculpture avant Michel-Ange, *Gattamelata* (en 1450) de Donatello, *Le monument de Colleoni* - oeuvre en collaboration d'Andrea Del Verrocchio (1436-1488) et d'Alessandro Leopardi - montrent bien la grandeur de la statue équestre. (Voir la figure 12). La sculpture qui faisait partie de l'arrière-plan de l'architecture n'a pas été libérée du relief avant l'apparition de la statue stéréoscopique de figure, qui était alors monumentale. Pourtant, elle n'est pas totalement sortie de la fonction architecturale, puisque la statue équestre s'harmonisait avec la construction où elle se trouvait installée et avec les autres aux alentours. En fait, le changement sculptural pendant la période tout entière de la Renaissance a connu un conflit continu entre le caractère sculptural et pictural, le tangible et le visuel, le volume et la perspective composée. C'est grâce à Rodin que l'espace sculptural est devenu vraiment indépendant.

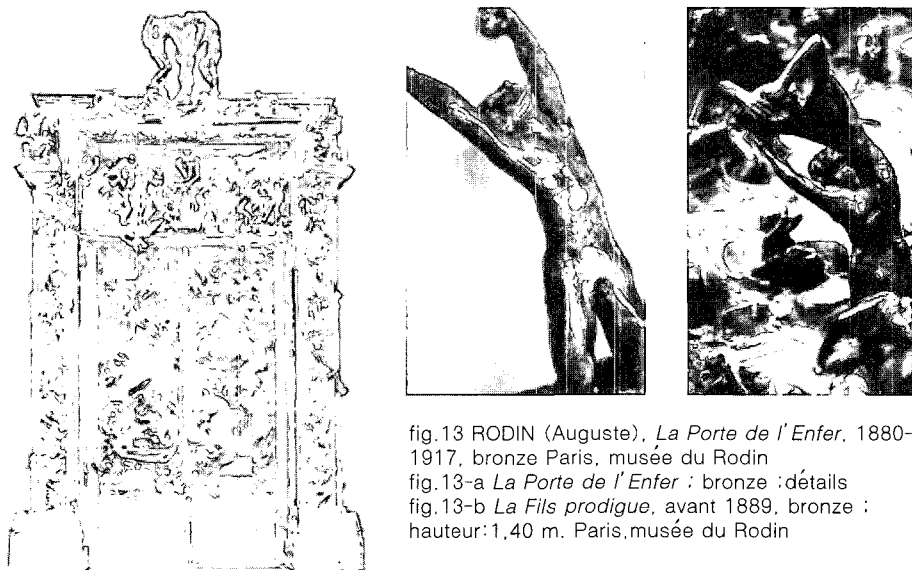


fig.13 RODIN (Auguste), *La Porte de l'Enfer*, 1880-1917, bronze Paris, musée du Rodin
fig.13-a *La Porte de l'Enfer* : bronze :détails
fig.13-b *La Fils prodigue*, avant 1889, bronze : hauteur:1,40 m. Paris,musée du Rodin

Rodin considère que la mission du sculpteur consiste à saisir la masse de la surface et le volume de la forme. Mais il est très difficile de s'habituer au concept de profondeur par la pensée. Les gens ordinaires ne peuvent discerner la fonction du visuel et du tangible de façon évidente. Chacun ne peut que distinguer les deux. Par contre, les artistes ont pour mission d'améliorer notre sensation en percevant le monde qui nous entoure, au delà de notre expérience universelle, de façon sensorielle ou plastique. Car l'art privilégie la production de diverses réactions affectives humaines telles que l'émerveillement, la joie et la vitalité débordante. La plupart des grands artistes représentent le grandiose que l'homme peut sentir dans la nature. Rodin a remarqué que l'art fonctionne sur nos sensations par la représentation du monde qui est fortement marquée dans notre vie et il nous fait aussi savoir notre limite dans la perception du monde naturel. Rodin approfondit sa réflexion soulignant que l'oeuvre d'art doit pouvoir toucher le fond de notre intériorité. Cette fonction de l'art, porte sur la compréhension sensorielle et sur l'

expression.¹⁶⁾ *«La Porte de l'Enfer»* de Rodin (Voir la figure 13), est une oeuvre en relief, dont on ne peut saisir le mouvement de la composition qu'en se plaçant debout, face à elle. Mais les reliefs de Rodin ne montrent pas le mouvement produit dans le rapport entre les images de la sculpture et le fond comme dans la peinture. *«La Porte de l'Enfer»* donne plutôt l'impression que les figures parfaites stéréoscopiques sortent du fond du relief. Le fond n'admet pas l'espace de la vision au delà, en devenant lui-même un objet indépendant. Le fond sépare les figures et les montre telles quelles. "Aussi pourrait-on croire qu'il est nécessaire de reconnaître ces configurations dans l'objet sculptural afin de lire le sens de ce dernier : croire qu'il faut être capable de remonter depuis la configuration de surface jusqu'à l'origine anatomique d'un geste potentiel afin d'en percevoir la signification. C'est précisément cette communication entre surface et profondeur anatomique que Rodin fait avorter. (Voir la figure 13-a, 13-b) Il nous met en présence de gestes que ne soutient ni n'appelle aucun arrière-plan anatomique, qui ne peuvent renvoyer logiquement à aucune expérience intime, antérieure et reconnaissable."¹⁷⁾ Après Rodin, dont l'oeuvre principale *«La Porte de l'Enfer»* a la frontalité, la sculpture n'a plus ornementé une partie de l'architecture, ni représenté la nature de façon imitative. Elle n'a pas non plus

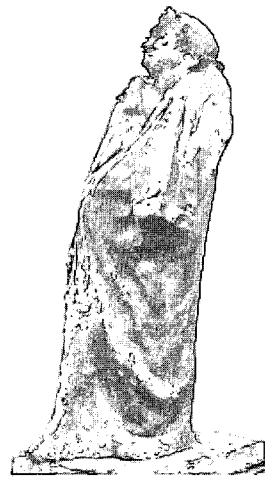


fig.14 Auguste Rodin, *Balzac* 1892-1897 (coulé en 1937). Bronze, hauteur : 2,80 m, Paris, Boulevard Raspail

16) idem. p. 188

17) KRAUSS (Rosalind), *Passages*, éd. Macula, Paris, 1997, (*Passages in Modern Sculpture*. éd. Thames and Hudson Ltd, 1977, Londres), trad. de l'américain par Claire Brunet, p.33

de sens esthétique architectural. Auguste Rodin dans son oeuvre *Balzac* (1892-1897) conçoit la sculpture comme une matière, comme une masse plastique animée de l'intérieur et rayonnant vers l'extérieur.¹⁸⁾ (Voir la figure 14)

L'architecture et la sculpture ont un point commun dans le sens où elles possèdent une forme tridimensionnelle, soit : la gravité, le volume et le poids. La sculpture implique plus de réactions physiques en elle-même que la peinture, art visuel. On peut la regarder dans n'importe quelle direction, et le rapprochement pour toucher ou voir est plus facile. Etant donné que la sculpture n'a pas d'encadrement, elle a tendance à s'orienter vers l'environnement, en ayant une relation directe avec l'espace interne, l'espace où elle est placée et le mouvement des spectateurs. La sculpture nous offre le volume visuel dans son espace tridimensionnel et concerne le système sensoriel de notre corps entier, en partageant la distance entre la sculpture et les spectateurs, et l'espace où se situe notre corps. Mais dans la plupart des oeuvres sculpturales modernes, la forme externe et l'espace interne jouent un rôle d'autant plus important qu'elles ont une forme figuratives fixée au support de la statue. C'est-à-dire que la *Vénus* de Milo est l'union du marbre et la forme de Vénus. Par conséquent, le spectateur arrive à rencontrer des sensations massives dans la sculpture, le volume, la forme de l'oeuvre etc., en tournant autour et en dépendant de l'espace interne et externe de notre corps. Mais la sculpture abstraite contemporaine et la sculpture conceptuelle ont une conception de l'espace plus élargie.

18) WITTKOWER (Rudolf), *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXème siècle*, 1995, Paris, éd. Macula, trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, (*Sculpture, Processes and Principale*, 1977(1968), éd. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Grande-Bretagne) p. 263

Cela prouve que la sculpture contemporaine accepte le concept architectural. Ce concept a une relation directe avec nos cinq sens, qui déterminent la forme interne et externe par rapport au mouvement de notre corps : voir, écouter, sentir, toucher et aller et venir etc.. Richard Serra en témoigne : “(...), *les structures architecturales reposent sur la notion d'espace habitable. (...), On tente de réduire la distinction entre la sculpture et l'architecture alors que les architectes empiètent sur la détermination fonctionnelle de la sculpture dans leurs constructions.*”¹⁹⁾ L'interrogation de la transgression des limites de l'objet dans l'espace s'est développée en moi au cours de mon travail et peut servir d'orientation à ma recherche.

Pourtant existe-t-il une différence d'espace entre la sculpture et l'architecture? Ou par la notion d'espace, la sculpture est-elle liée à l'architecture? Les oeuvres à grande échelle dans l'espace peuvent avoir l'apparence de fragment d'architecture. Comment distinguer l'espace de l'architecture et de la sculpture? Certaines sculptures abstraites contemporaines ressemblent à des édifices architecturaux, libérées seulement de leur utilité. “*La distinction des deux arts ne serait pas originelle mais aurait été acquise au cours des siècles. Hegel soulignait l'assimilation de la sculpture primitive à l'architecture : les sphinx égyptiens, symétriques et disposés en allées régulières à l'entrée des temples, n'évoquent-ils pas le principe de la colonnade? Herbert Read retourne l'argument en réduisant cette fois l'architecture primitive à la sculpture (...). Sculpture et architecture sont deux arts originaux, deux saisies de*

19) SERRA (Richard), *Richard Serra, Ecrits et entretiens, 1970-1989*, éd. Daniel Lelong, Paris 1990, trad. par Gilles Courtois, p.49

20) VAN LIER (Henri), *Les arts de l'espace.*, éd. Casterman, S.A., Belgique, 1971, pp.230-238

l'espace, ici englobant, là englobé."²⁰⁾ Par ailleurs, Aristote définit l'espace comme un contenant, une sorte de succession d'enveloppes englobantes, depuis ce qui est à l'intérieur des limites du ciel jusqu'à la plus petite chose. L'espace est donc nécessairement un creux limité à l'extérieur et rempli à l'intérieur. Il n'y a pas d'espace vide. Tout a sa place. Mais pour l'architecte, la raison même de son activité est de créer ce creux, pour contenir quelque chose. Il lui donnera une forme concrète où l'homme pourra séjourner. L'architecture est l'art du creux: elle se définit à la fois par l'intérieur et l'extérieur. *Les murs ont deux côtés. Nous pénétrons avec notre corps et pas seulement par l'esprit.*

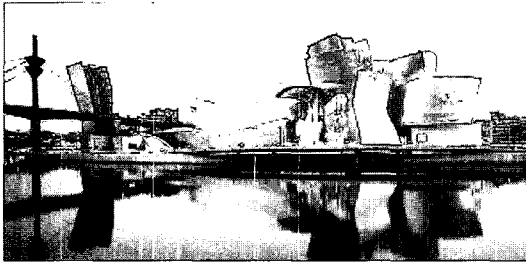
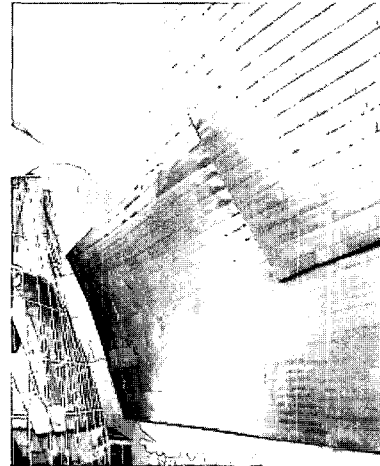


fig.15 GERHY (Frank), Musée Guggenheim, Le Musée est situé en centre ville de Bilbao sur un terrain de 32,700 m², Espagne, 1991-97

fig.15-a Détail du Musée Guggenheim, Plaques métalliques appliquées sur la surface comme des écailles sont déployées en désordre.



Détail du Musée Guggenheim, Plaques métalliques appliquées sur la surface comme des écailles sont déployées en désordre. Les quelques architectures contemporains s'appuyaient sur la forme plutôt que sur l'utilité, étant donné que la sculpture accepte la notion d'espace architectural. Ces formes des constructions paraissent être des sculptures à grande échelle. Pour illustrer nos propos, prenons l'exemple du musée Guggenheim à Bilbao près de

la frontière espagnole, lequel m'a beaucoup impressionnée. (Voir la figure 15) Bâti en 1997 selon le plan de Frank Gehry au bord de la rivière du Nervión qui traverse la ville de Bilbao. Cet édifice de cinquante-cinq mètres de haut donne l'impression que des ailes argentines sont déployées dans l'air. Il se dresse comme un bâtiment monumental, comme s'il illuminait la ville sombre. À première vue, les gens s'interrogent sur la nature de cette construction, se demandant s'il s'agit d'une sculpture colossale. Comme son surnom - 'les fleurs métalliques' - en témoigne, elle ne se classe pas dans les édifices ordinaires en forme de boîte du 20^{ème} siècle. (Voir la figure 15-a) Ce bâtiment devient si monumental qu'il mérite d'être appelé Panthéon de la fin du 20^{ème} siècle, fruit de l'expérience et du courage d'un architecte doué, âgé de 70 ans. À l'est du rez-de chaussée se situe une salle d'exposition grandiose de 130 mètres de large et de 30 mètres de long. Parmi les oeuvres exposées, c'est celle de Richard Serra de 30 mètres de long et de 3.9 mètres de haut qui attire nos regards. C'est *⟨Le serpent⟩* fait avec trois plaques courbées, en acier, disposées à même le sol. (Voir la figure 16) Cette oeuvre donne l'impression que trois murs en plaque d'acier sont érigés. Cependant ils restent verticalement posés sur le sol sans être attachés les uns aux autres. Si l'on voit ces plaques de loin, on a l'impression qu'elles dessinent trois petites courbes sur le sol de la large et haute salle d'exposition. Si l'on s'en approche de près, nos cinq sens sont alors sollicités étant donné que leur hauteur dépasse la taille de notre corps et que leur longueur demande une longue marche. L'édifice architectural de Frank Gehry et l'oeuvre de Richard Serra qui y est mise, aident à comprendre plus facilement le sujet dont nous traitons maintenant.

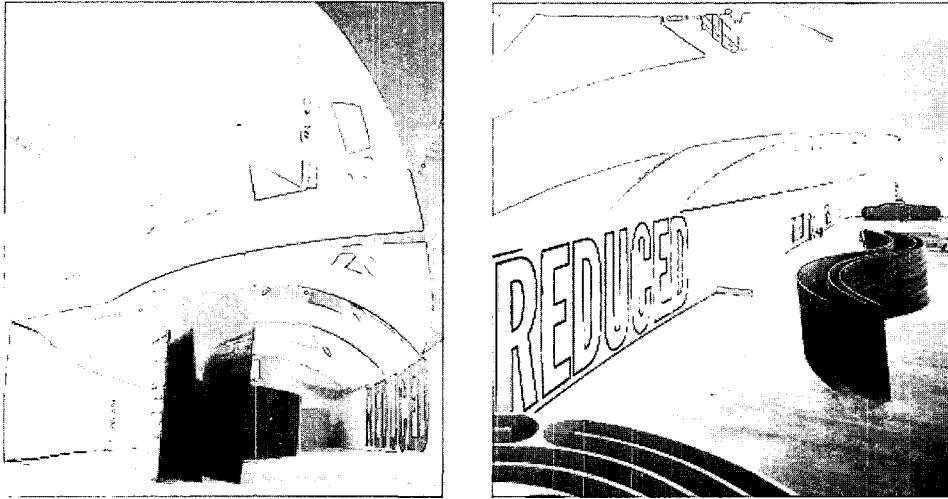


fig.16 Est salle d'exposition du rez de chaussée du Musée Guggenheim, longueur 130 x largeur 30 m. On y trouve la sculpture 'Snake (trente metres de long, en acier)' de Richard Serra

Commencé par l'intérêt de Le Corbusier après la Seconde Guerre, le mouvement du formalisme a prévu que l'avènement de l'architecture contemporaine lui succéderait. *L'église de Ronchamp* (Notre-Dame-Haut, Ronchamp, 1950-1954), oeuvre de la fin de la vie de Le Corbusier se traduit par le vocabulaire de la courbe. (Voir la figure 17) Vers les années 1950, on avait une tendance frappante à considérer que le problème de l'architecture moderniste résidait dans la monotonie que l'édifice architectural en forme de boîte donnait. Cette forme architecturale peut être la représentation de l'objectivité architecturale vue dans la structure en acier de Mies van der Rohe, un des chefs de file de l'architecture moderniste pour avoir introduit un nouveau système de production de la structure. Dans ce contexte, il est très naturel qu'entre 1950 et 1960, les signes visant à traiter l'émotion intérieure libre de l'homme soient apparus dans le domaine entier de l'art plastique.

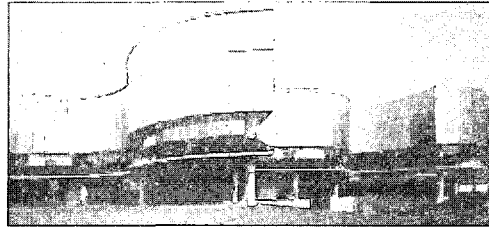
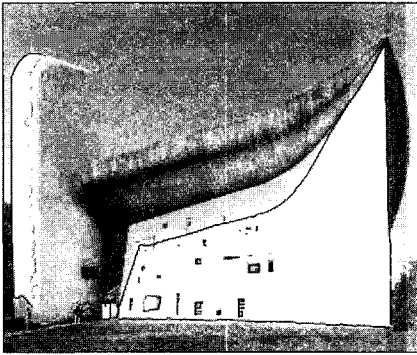


fig.17 LE CORBUSIER : *Notre-Dame-du-Haut*, Ronchamp , France , 1950-1954

fig.18 BIRKERS (Gunnar), *The Corning Museum of Glass*, Corning, New York, USA, 1980

Le formalisme abstrait des Etats-Unis et le mouvement informel de l'Europe en sont les exemples. L'architecture en béton des architectes du rang de Le Corbusier qui tend à réaliser l'imagination libre plastique a créé le formalisme mettant l'expressivité plastique architecturale en concordance avec la propre particularité des matériaux. La forme libre a tenu un rôle remarquable dans l'architecture contemporaine depuis le milieu des années 1960. Grâce à de nouveaux matériaux, le langage plastique architectural tend vers des formes plus libres. *Le musée de verre de Corning* de Gunnar Birkerts montre bien cette tendance. (Voir la figure 18) Le contour de la courbure de cette oeuvre se traduit par l'absence de facettes bidimensionnelles, tandis que *Maurepas Housing* d'Henri Gaudin (Voir la figure 19) se révèle tridimensionnel, comme si le contour du corps corpulent de la femme était représenté. Gaudin a en effet trouvé la forme libre arrondie qui ressemblait au corps de la femme, à la nature et à la machine. Il semble que sa tendance aurait été influencée par le mouvement sculptural mené par les sculpteurs de son époque comme Henry Moore, Giacometti et Brancusi.

Au sens large, le concept informel se définit comme toute sorte de volontés libres plastiques qui s'opposent à l'autorité géométrique du rectangle et de l'arc. Le mouvement architectural du formalisme s'est développé de concert avec le pluralisme. L'anti-forme en est le bon exemple, et il a influencé divers domaines à commencer par la peinture, en passant la période de pop-art et de néo-dada. Dans le secteur architectural est apparue la tendance à refuser toutes les règles architecturales telles que la particularité des matériaux, le contour typique et la trace de la construction. La structure pneumatique qui représente cette tendance repose sur la forme d'une masse immense sans la trace constructrice issue de la gravité. Le vocabulaire de l'anti-forme de courbure, dérivé de la structure pneumatique, sert à la décoration intérieure de la pop-architecture. *«La Flamme»* de Philippe Starck, exemplaire de la pop-architecture est empruntée à l'objet de forme souple et ronde. Les colonnes élaborées en forme des flammes donnent une apparence corpulente et difforme. Telle forme difforme attire la sympathie et obtient la valeur plastique.

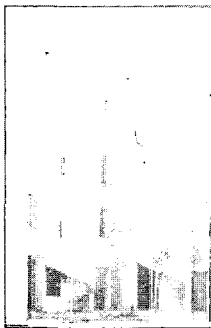


fig.19 GAUDIN (Henri), *Maurepas Housing*, Maurepas, Louisiana, USA, 1975-1981

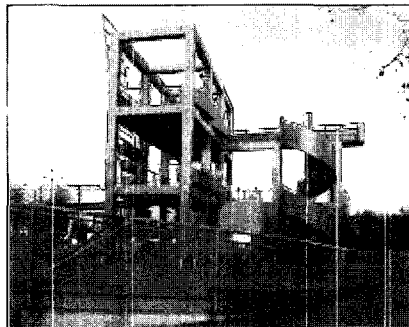


fig.20 TSCHUMI (Bernard), Les «folies» de la Vilette, Paris, France, 1982-85

Nous devrions réduire notre sujet à la relation de la forme architecturale au concept sculptural. *Artistes, Architectes* p. 11, bulletin d'exposition publié en 1997 aide à résumer notre sujet. *L'exposition Artistes/Architectes, propose plutôt les termes d'un chantier permanent dont l'enjeu reste avant tout d'ordre esthétique et critique. Cette exposition propose des pratiques, des positions et des projets. Elle peut être envisagée comme lieu de confrontation mais aussi comme terrain d'entente.(...) Les architectes attachés à l'idée de déconstruction sont largement représentés dans l'expositin par Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi, Morphosis ou Daniel Libeskind. Leurs propositions reposent sur l'implication contextuelle des procédures de construction, sur des expérimentations liées à la perception du temps et de l'espace, sur la remise en cause des modes de production des statuts. Leur pensée se démarque de la tendance fonctionnaliste et de l'électisme historiciste. Elle est comparable par certains aspects à cell d'artistes contemporains. Le travail plastique et critique d'artiste tels que Sol LeWitt, Dan Graham, Daniel Buren, John Knight, voire François Morellet, n'est-il pas marqué par des préoccupations similaires?(...) L'influence de la pensée de Jacques Derrida est par exemple revendiquée par de nombreux architectes. Elle a d'ailleurs donné lieu à des collaborations étroites, par exemple dans le cas de Bernard Tschumi pour la réalisation du projet de La Villette à Paris. (Voir la figure 20)*

Conclusion

Nous avons examiné «Quelle influence le volume de l'oeuvre a-t-il sur notre perception des objets?» dans ce texte à travers le changement d'échelle. Nous avons aussi remarqué que les artistes occupés à un travail de grande envergure comme les oeuvres *In situ* tiennent compte non seulement du toucher et de la vue mais des cinq sens du système sensoriel complet. Car, dans l'espace tridimensionnel, les spectateurs arrivent à sentir le poids, la quantité et la forme de l'oeuvre dans l'espace intérieur de leur corps et par la vue, en tournant autour de l'oeuvre. Ici, nous avons analysé la perception de cet espace et de cette forme selon la théorie de [*la phénoménologie de la perception*] de Merleau-Ponty.

Nous avons déjà souligné l'importance du concept d'espace architectural, qui permet d'élargir le domaine sculptural d'aujourd'hui dans notre recherche, au sujet du rapport entre la sculpture et l'architecture. Ce concept spatial est lié au système des cinq sens et aux mouvements de notre corps. À propos de la perception de la forme, comme le montre le travail de l'objet dans le cubisme, le travail en volume assume également le concept d'image picturale. En somme, il semble que l'art plastique contemporain communique avec d'autres domaines, qui ont leurs concepts propres comme la peinture, la sculpture et l'architecture etc. on ne pourrait pas dégager de concept unique spécifique au travail en volume, encore moins du seul point de vue émotionnel ou du rapport avec le contexte historique ou social etc.

Comme nous le savons bien, la Révolution industrielle anglaise a donné l'occasion d'incorporer une valeur artistique dans la structure de production industrielle. Le résultat est que les amateurs de l'art d'aujourd'hui deviennent des consommateurs, si

extrême que cette vision synthétique puisse paraître. D'ailleurs, pour Thierry De Duve, après l'apparition de *Dada* et du *Ready-Made*, l'art contemporain est perçu comme le règne du n'importe quoi. Dans cette phase, le *n'importe quoi* se situe davantage dans le camp de la réception artistique beaucoup plus dans celui de la production.²¹⁾ Ce qui annonçait la crise de l'art, comme le déclarait déjà Hegel. Si l'expression artistique ne retrouve pas une spiritualité, c'est-à-dire une transcendance, qui est la force fondamentale de l'art, elle prendra fin. Or, si l'on aborde cette crise d'un autre point de vue, la prise de conscience de la crise ne pourrait-elle provenir de l'identification des oeuvres d'art à des objets choquants, chargés d'une symboliques hautement dramatiques, s'apparentant à l'oeuvre du Créateur?

Heureusement, les oeuvres d'art contemporaines ne sont pas seulement des produits ou des ornements de consommation. La plupart des oeuvres artistiques présentées lors d'expositions internationales d'art contemporain n'ont plus de forme matérielle ou concrète. Les spectateurs peuvent faire l'expérience des ténèbres et de la lumière dans un espace vide ou bien voir une bougie fondre lentement dans le rayon rouge d'un éclairage braqué dessus. À l'image de ces oeuvres, l'art d'aujourd'hui offre un lieu qui permet aux spectateurs de faire l'expérience sensorielle de phénomènes naturels, et plus seulement d'un objet matériel concret. L'art de ce genre, qui n'est plus matériel, a tendance à stimuler notre sensibilité. Il est naturel que l'artiste soit influencé par sa société. Le progrès scientifique et technique a permis aux artistes d'utiliser des supports et des médiums différents et de

21) DE DUVE (Thierry), *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, ed. De Minut, 1989, Paris, p. 108

produire leurs oeuvres avec facilité. Cependant, l'art de chaque époque a été influencé par la société à laquelle l'artiste appartenait. Je crois en tant qu'artiste plasticienne que l'art change de forme selon la conscience de la société où il naît, tout en gardant sa nature propre.

Bibliographie

HUSSERL (Edmond), *Méditations cartésiennes*

JUDD (Donald), Art press, n 119, novembre 1987, Paris, "La petite logique de Donald Judd", entretiens par Catherine Millet

KRAUSS (Rosalind), *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, ed. Macula, Paris, 1993. Trad. d'Américain, par Jean-Pierre Criqui, (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, éd. the M.I.T. Press, Cambridge, Mass, 1985)

KRAUSS (Rosalind), *Passages, Une Histoire de la Sculpture de Rodin à Smithson*, éd. Macula, Paris, 1997, trad. De l'Américain par Claire Brunet. (*Passages in modern Sculpture*, ed. Thames and Hudson Ltd, Londres, 1977)

LEE (Jong-Kwan), dans un recueil de Société Coréenne de la Phénoménologie, *Corps et la Phénoménologie*, 2000, Séoul, éd. Cholhak et Hyunsil Co.

M. c. Dillon, Journal of the British Society for Phenomenology, 5, 2, May, 1974

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Paris. éd. Gallimard. coll."Tel". 1993(1945)

- READ (Herbert), *The Art of Sculpture*, Princeton University Press, 1956, éd. Youl Hwa Dang , 2001, Séoul, trad. Coréen de anglais par Lee Hee-Sook
- SCHMIDT (James), *Merleau Ponty*, trad. Coréenne par Hong Kyung Sil, éd. Chi-Sung-Ui Saem Co., Publishers, 1994, Seoul (de Anglais James Schmidt, *Maurice Merleau Ponty*, 1985, HongKong, ed. Macmillan)
- SERRA (Richard), *Richard Serra, Ecrits et entretiens*, 1970-1989, éd. Daniel Lelong, Paris 1990, trad. par Gilles Courtois
- VAN LIER (Henri), *Les arts de l'espace*, éd. Casterman, S. A., Tournai, 1971, Belgique
- WITTKOWER (Rudolf), *Qu'est-ce que la sculpture? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXème siècle*, 1995, Paris, éd. Macula, trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, (*Sculpture, Processes and Principale*, 1977(1968), éd. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Grande-Bretagne)

국문초록

조각공간과 건축공간의 관계

이봉순

(프랑스 팡테옹-소르본느 파리 1대학 조형예술학 박사)

시각이 아닌 오감체계에 관계하는 때문에 현대미술은 외관만으로 이루어지지 않는다. 곧 예술 작품들은 하나의 장소를 관객에게 제공하여, 심리적, 물리적, 또는 예술이 존재여부에 관한 갖가지 질문들을 제기한다. 모든 예술 작품은 메시지를 담고 있다. 이러한 관점에서 개념 또는 아이디어에 우선하는 현대미술은 그들의 메시지를 전달하기 위해 우리의 사회적 배경과 보편성을 간과할 수 없다. 우리의 물체 인식은 결국 우리의 경험체계를 통해서 이루어진다고 간주하면, 현대미술의 새로운 형태는 보편적 특질들이 그 특질들 이상의 상태로 보여지도록 유도한다. 이러한 창조 행위의 시작은 현대인간의 문화 읽기이며 문화는 인간과 자연의 긴밀한 관계 속에서 이루어진다. 역사는 지나간 시간을 기록한 것이며, 이 또한 우리의 지식과 정보 체계에 속한다.

회화가 평면에 입체감을 표현하는 것과는 달리 조각은 자연 속, 즉 실재공간 속에 있는 모든 것을 표현하기 때문에 시각(visible) 이외에도 촉각(tangible)이 관여하게 된다. 조각의 특수성은 촉각(tangible)이 우선하는 것이다. 그러나 시각과 촉각은 매우 적극적으로 미학적 경험에 참여하는 감각으로 이들을 서로 분리하여 생각하기가 무척 힘들다. 왜냐하면 어떤 경험에 있어서 기억연합 또는 감각 연합에 의해 하나의 감각이 다른 여러 감각을 촉발하여 연쇄반응 혹은 '형태 Gestalt'를 이루기 때문이다. 대부분의 근대 조각 작품들은 조각대 위에 고정되어 있는 구상 형태를 지녔기 때문에 조각작품 자체가 지닌 외적 형태와 그 자체내의 공간이 더욱 중요한 역할을 하게 된다. 말하자면 미로의 비너스 조각은 대리석과 비너스 형태의 결합이다. 때문에 관

객은 그 주변을 돌면서 우리 신체의 내적 공간과 시각에 의존하면서 그 작품의 중량감, 양감, 형태 등의 특질과 만나게 된다. 그러나 현대 추상조각과 개념조각은 이보다 좀 더 확장된 공간을 제시한다. 이것은 현대조각이 건축개념을 수용한 때문이며, 그것이 때로는 안 쪽에서 때로는 바깥 쪽에서 그 형태를 결정하며, 보고 듣고 느끼고 만져지고 왕래하는 등의 인식 영역인 관객의 오감체계에 직접적으로 관계하기 때문이다. 우리는 건축 공간에서, 시각 외에도 청각이나 촉각을 통해 지각한다. 대강 요약하자면, 공간은 객관적 상태이기보다는 인식영역의 주관성을 통해 받아들여진 우리가 지나쳐온 것들이나 체험된 공간이다. 여기서 '받아들여지는' 일은 과거 경험들의 주체들, 언어와 문화에 의해서 이루어져야 한다. 건물, 즉 둘러싸고 있는 공간은 중앙이 아니다. 중앙은 바로 나, 둘러싸여진 나이다. 나는 나의 동작에 따라 그 공간의 시스템을 변화시킬 수 있는 유동적인 중심이다 (이때의 나는 위치의 축을 변화시키는 것이 아니라, 그들을 탐색하는 것이다). 작품이 대형화 되면서 이러한 건축공간개념이 현대 조각가들의 작품개념에 이용되었다고 본다. 현대미술에서 In situ 작업과 특정한 장소를 위한 기획되어진 최근의 프로젝트 작업들은 대형화되어있으며, 건축에서처럼 특정한 장소를 만들어낸다. 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 또한 '조각영역의 확장 (La sculpture dans le champ elargi)'에서 현대조각이 건축과 환경의 영역을 침범하고 있음을 지적한다. 그녀에 의하면, 1960년대 이후의 현대조각은 이러한 탈 귀속성과 조각의 자율성을 획득함으로써 조각은 건축물이 아니면서 건축물 주변에 위치하거나 풍경이 아니면서 풍경 안에 자리잡게 되었다. 이와 같이 현대의 대형조각 작품들 - 예를 들어 대형화된 미니멀 조각이나 개념미술, 또는 대지예술 등 - 은 풍경의 실재가 아니기 때문에 환경으로부터 구분된다고 언급하고 있다. 이들 조각은 더 이상 만져지는 실체이거나 점유하는 공간의 상징언어를 지닌 조각의 범주에 한정되지 않게 된다.

조각과 건축의 공간인식을 인체의 크기와 관련하여 보면, 메를로 폰티(Merleau-Ponty)의 '지각의 현상학'은 우리가 논하는 작품의 공간체계를 분석하는데 지침표가 되어준다. 메를로 폰티가 말하는 지각은 정신에 의해서만 이루어지는 것이 아니며, 몸과 함께 이루어지는 현상이다. 지각은 우리가 부단히 눈을 움직이고 만지고 냄새를 맡고 주변을 돌아 다니면서 세계와의 직

접적인 접촉을 통해 이루어 진다. 몸의 움직임은 통하여 나타나는 신체적 표현은 몸 자체가 원천적으로 지향적 활동의 주체로서 파악되는 한 이미 항상(恒常, constant) 의미 현상을 지니다. 우리의 지각이 움직이는 몸의 지향 활동을 통해 이루어 진다는 것은 우리의 몸의 지향활동이 의식에 선행함을 의미한다. 몸의 움직임은 의식의 의도를 표현할 때에만 의미를 나타내는 기호가 되는 것이 아니라, 이미 그 자체가 살아있는 표현이다. 우리의 몸짓, 표정은 우리 의식이 의도하기 전에 이미 의미가 담겨있다. 몸은 그 자체가 기호(Signe)적이다. 결국, 메를로 폰티에게서 세상(le monde entier)은 그 자신이 주체가 되어 인식한다, 그리고 이 인식 구조에는 우리의 몸이 구심점(le point centripete)이 된다. 만약 우리가 이러한 메를로 폰티의 개념을 염두에 둔다면, 예술작품의 특성에 매우 중요한 역할을 하고 있는 재료와 크기를 이해할 수 있을 것이다.