

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

DP 1995026(1)

2

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

Exposition : QU'EST - CE QUE LA SCULPTURE MODERNE ?

Du 3 juillet au 13 octobre 1986

Grande galerie - Forum

A l'heure où la sculpture prend une place considérable dans la création contemporaine et que par le biais de commandes officielles elle s'impose dans l'environnement urbain, aucune grande exposition n'était venue en France faire le point sur la sculpture du XXe siècle et tenter d'en donner une définition actuelle.

L'exposition "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" vient combler cette lacune. Cette manifestation ne se veut en aucun cas un "panorama". Elle vise, bien au contraire, à cerner au plus près, dans ses grandes lignes conceptuelles et stylistiques, ce qu'on pourrait appeler la sensibilité moderne, et à dégager les artistes et les œuvres qui l'illustrent de façon exemplaire. C'est donc en fonction de recherches singulières--autant en ce qui concerne les formes et les matériaux, que les idées et concepts--qu'ont été sélectionnées pour la période 1900-1970, 250 œuvres (pour 90 artistes) provenant de collections publiques et privées en France et à l'étranger.

La sculpture du XXe siècle se situe bien entendu dans la continuité de celle des siècles précédents. Mais étudier la sculpture moderne dans sa spécificité, c'est étudier ses ruptures. En effet, au cours du XXe siècle, la définition de la sculpture subit une transformation radicale. La sculpture devient autonome, elle n'a plus de fonction: ni celle d'objet de culte, de monument à la gloire d'un pouvoir séculaire ou religieux, ou d'objet de délectation bourgeoise. Elle devient la libre expression d'un individu dont le but et la finalité est de faire de la sculpture.

Grâce à cet affranchissement de toute fonction, les modèles des siècles précédents ne pourront plus servir aux besoins du sculpteur. Il sera obligé de regarder ailleurs pour trouver ses modèles et motifs, ou en un mot pour trouver son inspiration. Cette liberté qui l'autorise à puiser dans tous les domaines lui permettra une invention formelle,

Musée
national d'art moderne

Centre Georges Pompidou

75191 Paris Cedex 04 Téléphone 42 77 12 33 Télécx CNAC GP 212 726

intellectuelle, et spirituelle sans précédents. Car le modèle du sculpteur moderne est le jamais vu: c'est à partir de concepts et de visions et non pas d'objets que lui proviennent ses formes et leurs sens.

Ainsi voit-on naître au XXe siècle une sculpture inspirée par toutes sortes de modèles invisibles et imprévisibles: depuis les idées scientifiques, philosophiques ou idéologiques jusqu'aux formes de la peinture, de la musique, de la littérature, de la poésie; depuis les tréfonds de l'inconscient jusqu'à la pensée scientifique et les inventions technologiques. On verra une sculpture faite de plans, ou bien de formes abstraites et organiques; on verra aussi l'apparition des matériaux les plus divers (plaques de tôle, carton, fil de fer, céramique, bois, tissu, déchets de tout ordre, peinture à l'huile); on verra des sujets et des motifs inédits, tels la nature morte, le paysage, l'objet de consommation, le geste. On verra surtout un espace et des formes éclatés, qui ne correspondent plus au monolithe de la sculpture traditionnelle; et une pensée éclatée par rapport à ses définitions conventionnelles.

Si l'on cherche néanmoins à dégager une cohérence par rapport à cette création multidimensionnelle, on peut dire que le fond commun à toutes ces recherches est le glissement de sens qui caractérise tout l'art du XXe siècle, y compris la peinture: d'un art de la perception à un art de la conceptualisation. Cette conceptualisation se détermine selon deux axes: le premier qui donne des oeuvres abstraites inspirées d'idées "culturelles"--formelles ou idéologiques-- qui sont dans l'air; le deuxième, basé sur une philosophie de la nature et une pensée mythique, qui engendre des formes biologiques ou organiques. Ce double parcours de la sculpture moderne fournit les axes non seulement de notre réflexion sur la sculpture, mais informe sur l'articulation réelle de l'exposition. D'un côté nous trouverons le Cubisme et le Futurisme, Dada et le Constructivisme, la sculpture inspirée directement de la peinture, et jusqu'au Pop Art et l'Art minimal; de l'autre le Primitivisme, la figuration archaïque, l'abstraction organique, l'objet surréaliste, la sculpture "gestuelle" et jusqu'à l'arte povera et le post-minimal. Autour de ces deux axes seront réunies des pièces prestigieuses d'artistes reconnus comme Brancusi, Picasso, Gonzalez, Giacometti, Calder, Beuys mais aussi des oeuvres méconnues ou certaines quasiment inconnues en France comme celles de l'artiste américain David Smith par exemple. En montrant l'essentiel d'une démarche et d'une vision définies comme celles de la modernité, cette exposition a l'ambition de donner une nouvelle manière de voir la sculpture.

TEL : 42-77-12-33

Responsable du service de presse et d'animation: Catherine Lawless, poste 46-68

Attachée de presse, Servane Zanotti, poste 46-60

ENTRETIEN AVEC MARGIT ROWELL

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

POURQUOI RESSENTEZ-VOUS LA NECESSITE D'UNE GRANDE EXPOSITION DE SCULPTURE 1900-1970 A PARIS ?

Dès son arrivée à la direction du Musée national d'art moderne, Dominique Bozo avait le projet d'une exposition qui ferait le point sur la sculpture du 20ème siècle. Ne pouvant la réaliser lui-même il m'en a confié la responsabilité considérant que ce serait là, pour moi, le complément des deux expositions que j'avais organisées au Guggenheim Museum "The Planar Dimension" en 1979, "Julio Gonzalez" en 1983.

Le projet me semble motivé, avant tout, par l'absence à Paris d'une importante manifestation internationale de sculpture depuis la dernière guerre, c'est-à-dire qu'aucun bilan n'a été entrepris sur ce qui constitue un siècle de son histoire. Il nous a donc semblé nécessaire de réparer cet oubli et de donner à la sculpture la place qui lui revient.

COMMENT EXPLIQUEZ-VOUS CETTE ABSENCE ?

Cet oubli correspond à un phénomène généralisé : le public artistique est moins sensibilisé à la sculpture qu'à la peinture. Mais, plus particulièrement, les Français me semblent un peuple dont la sensibilité est plus proche de la peinture, de la littérature, du monde des idées abstraites qu'apte à contempler et apprécier la sculpture. Mes recherches pour

.../...

cette exposition m'ont en effet conduite à constater qu'en dehors d'Henri Laurens, très peu de sculpteurs français ont fait évoluer vraiment une idée de la sculpture au 20ème siècle. Pourtant de très nombreux artistes étrangers ont travaillé en France, comme Brancusi, Gonzalez, Lipchitz, Chillida, Giacometti, Miro, Picasso etc...

Par ailleurs, s'il y a eu ces dernières années de très grandes expositions de sculpture en Allemagne et en Suisse (1), celle qui fut organisée à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence en 1981 (et qui était une très belle exposition) nous confirmait une façon de voir la sculpture du 20ème siècle avec les yeux du 19ème. Car cette sensibilité à l'abstraction qui a fait évoluer en France les critères pour juger la peinture, n'a pas fait le même chemin pour la sculpture.

Une des raisons tient au paradoxe suivant : la sculpture est à trois dimensions comme l'objet auquel elle se réfère. On a donc tendance à vouloir limiter et conditionner sa fonction, Alors qu'on admettra la déformation d'un modèle en volume par la nécessité de l'aplatir sur les deux dimensions de la toile, aucune logique de cet ordre n'autorise la déformation, donc la liberté en sculpture. Sauf si l'on admet qu'avec le 20ème siècle, une des grandes sources d'inspiration des sculpteurs fut la peinture. Dès lors, pourquoi le sculpteur qui regarde l'aplat ne pourrait-il se permettre d'en faire une abstraction en trois dimensions ?

J'aimerais que cette exposition suscite un nouveau regard sur la sculpture et aide à voir la sculpture moderne avec des yeux modernes.

QUELLES SONT LES GRANDES DIFFERENCES ENTRE LA SCULPTURE DU 19ème ET DU 20ème SIECLE ?

Tout les différencie. Au début du 20ème siècle la rupture est plus radicale que dans les autres aspects de notre culture, par son rejet fondamental de tout ce qui touche à la tradition de la sculpture.

.../...

En effet, l'inspiration des sculpteurs ne se tourne plus exclusivement vers la figure humaine, mais d'une part vers les inventions scientifiques telles la fragmentation de l'atome, les innovations philosophiques de Bergson à Freud, ou de l'autre vers un certain mysticisme et une recherche de l'unité primordiale avec la nature telle qu'elle a été développée par Worringer, par exemple. Leur regard se tourne aussi vers la peinture, la littérature, la poésie, vers toutes les idées qui circulent dans l'ambiance culturelle.

"Statuaire" au 19ème siècle, souvent conçue pour embellir les monuments et leur architecture et servir une idée de pouvoir, une idée religieuse, royale ou bourgeoise, pour décorer ou orner les jardins publics ou privés, elle devient "sculpture" au 20ème siècle en se libérant de son socle et donc de ces lieux prédéterminés, de la notion de fonction ou de commande et de tout ce qui "l'attache" aux conditions de présentation traditionnelle.

De cette révolte naît aussi le concept d'oeuvre unique, qui s'oppose aux reproductions permises d'une même oeuvre agrandies ou diminuées, peu importait l'échelle - telle qu'on la trouve chez Pradier, chez Rodin par exemple. Apparaissent ainsi au début du 20ème siècle des objets uniques de petit format, réalisés dans des matériaux éphémères comme le carton, la ficelle, et qui tournent en dérision la notion de permanence et de monumentalité de la sculpture traditionnelle. Par ailleurs, chaque oeuvre, conçue à l'échelle précise ne peut exister que pour un seul emplacement.

La sculpture se veut ainsi autonome dans sa fonction et sa signification, ne servant plus qu'elle même. Si l'on prend par exemple un artiste comme Giacometti, son travail ne sert que son propre propos, qui est celui de représenter et exprimer une sorte d'archétype humain en situation. Pour lui, essayer de faire plier cette fonction à une commande publique dénaturerait l'objet.

Ces nouvelles motivations auront pour effet de relier formellement la sculpture à la peinture, rendant du même coup leur frontière incertaine et moins palpable.

CE RAPPROCHEMENT EST-IL SENSIBLE DANS L'EXPOSITION ?

Cette spécificité, sans doute propre à notre époque, sera montrée dans quelques salles consacrées à des sculptures de peintres.

Ce ne sont sans doute pas les oeuvres les plus exemplaires, mais il est intéressant de montrer les sculptures de Gauguin, de Picasso, de Matisse, de Kirchner, de Schmidt-Rotluff et plus près de nous, de Max Ernst, de Miro, même si pour certains la qualité de leur sculpture ne peut être mise sur le même plan. Je m'intéresse plus à la peinture de Miro qu'à sa sculpture, mais, en revanche, je préfère la sculpture de Giacometti à sa peinture. Quant à Picasso, il a su réussir, au moment de la peinture cubiste, l'introduction de la fragmentation et de la transparence dans sa sculpture, visible dans les premières constructions en métal et en carton. Ses réalisations traduisent, comme dans sa peinture, mais à partir d'un langage spécifique, une nouvelle vision de l'univers, celle de la fragmentation et de la relativité de l'espace liées à la précarité de l'existence. Les grands bouleversements du 20ème siècle sont évidents dans les transformations des formes artistiques pour qui veut les voir.

POURQUOI AVEZ-VOUS CHOISI UNE SCULPTURE DE MIRO COMME EMBLEME DE L'EXPOSITION ?

L'Objet du couchant est un objet surréaliste, et il conduit à une précision en ce qui concerne la sculpture dans ce mouvement. Quand Max Ernst, Magritte et Miro réalisent en bronze des objets, qui en réalité sont des images directement issues de leur peinture, ils dénaturent le surréalisme. Reproduisant en trois dimensions et en bronze des images qui se veulent oniriques, transparentes, insaisissables et impalpables dans leur toile, ils en font de la statuaire comme au 19ème siècle. Miro est intéressant en tant que sculpteur, quand il crée des objets totalement autres, par exemple avec des débris trouvés sur la plage, comme cet Objet du couchant, réalisé en 1936 à partir d'un billot de caroubier ramassé dans sa ferme de Tarragone et à qui il donne une force poétique et plastique qui lui est propre.

.../...

QUELS SONT VOS CRITERES DE SELECTION POUR DEFINIR LA SCULPTURE MODERNE ?

Les 250 oeuvres des 90 artistes représentés ne prétendent pas montrer un panorama exhaustif de la sculpture. Cette exposition cherche plutôt à mettre en lumière les jalons les plus importants de l'histoire de la sculpture du 20ème siècle par les oeuvres les plus exemplaires. Double principe de sélection, donc, afin de dégager artistes et oeuvres qui ont contribué à façonner ce qui distingue la sculpture de ce siècle de celle des siècles précédents, et dégager une appréhension plus essentielle de ce domaine de l'art, autour des questions suivantes :

- Quelles sont les lignes dominantes conceptuelles et stylistiques qui définissent la sensibilité moderne dans la sculpture internationale du 20ème siècle ?
- Quels sont les artistes qui ont contribué à créer cette nouvelle sensibilité ?
- Quelles sont les oeuvres exemplaires de cette sensibilité (innovation formelle, apparition de nouveaux matériaux, intention de l'artiste, contenu moderne de l'oeuvre ?)

Ces interrogations m'ont menée à plusieurs exclusions. Il n'y a pas d'artistes japonais. En effet, la notion de sculpture, qui me semble essentiellement une notion occidentale, ne concerne pas la tradition visuelle des japonais qui s'exprime dans la peinture et la calligraphie, objet à deux dimensions. On pourrait pourtant penser à la façon dont les japonais sculptent la nature, dans les jardins Zen par exemple. Mais cette pratique correspond à des codes rituels plus formels ; elle ne correspond pas à l'objectivation d'une subjectivité. Or, la définition de la sculpture telle qu'elle existe en Occident se définit fondamentalement par la projection d'une sensibilité particulière, individuelle ou génie collectif, dans un objet à trois dimensions. Cet objectif est inconcevable pour une mentalité japonaise.

.../...

Il n'y a pas d'artistes d'Europe de l'Est pour la partie contemporaine, c'est à dire à partir de 1960-1970. Dans le développement international de l'art, il semble que les conditions de travail que connaissent ces artistes ne leur permettent pas de réaliser leurs intentions avec la même force que ceux d'Europe de l'Ouest.

Et je n'ai surtout pas voulu dévier de l'objectif que je m'étais donné : montrer un certain regard sur la sculpture, peu importe le pays d'origine.

La sculpture africaine n'est pas non plus représentée car sa spécificité traditionnelle est essentiellement rituelle. Or la définition de la sculpture comme ayant une fonction autonome et gratuite ne peut se comparer ni s'associer à cette tradition du culte.

A mon grand regret, je ne peux montrer le travail des artistes sud américains du groupe Madi, groupe constructiviste qui s'est formé en 1946, dont les oeuvres mal connues mais magnifiques, furent exposées au Salon des Réalités nouvelles en 1948. Elles ont toutes été rachetées aujourd'hui par un seul collectionneur qui n'a pas voulu les prêter. A leur parenté avec le constructivisme s'ajoute un rapport avec une situation politique en Amérique du Sud qu'il aurait été très intéressant de montrer.

Sur le plan de la typologie des oeuvres, j'ai choisi les objets avec lesquels il existe un rapport tridimensionnel réel, c'est à dire ceux qui modifient le rapport à l'espace de celui qui regarde. Ainsi, Marcel Broodthaers n'est pas dans l'exposition car ses objets sont des supports poétiques. Les appeler "sculptures" serait les diminuer ou les appauvrir. Pour des raisons de place, mais aussi de rapport à l'espace, il n'y aura pas "d'environnements". Enfin, le "Land art" ne peut, pour moi, être présenté que sur une pelouse ou dans le désert et non pas sur une moquette.

L'exposition présentera des oeuvres de 1900 à 1970, s'articulant suivant un parcours que l'on pourrait découvrir selon les critères de Worringer, abstraction et "Einfühlung". Bien que ceci puisse paraître arbitraire, il m'a semblé que la plupart des sculpteurs de notre époque s'insèrent dans une de ces deux tendances. Ils aspirent soit à une invention formelle proche de l'abstraction, soit à l'expression d'une sorte de philosophie de la nature.

Autour de ces deux axes seront rassemblés des ensembles de pièces prestigieuses d'artistes reconnus comme Brancusi, Picasso, Giacometti, Gonzalez, Calder, Beuys, mais aussi d'oeuvres quasiment inconnus en France comme celui de l'artiste américain David Smith par exemple. Certes beaucoup d'artistes très valables ne sont pas représentés, mais mon objectif est qu'en montrant l'essentiel d'une démarche et d'une vision définie comme celle de la modernité, cette exposition donnera les moyens de voir la sculpture. J'aimerais qu'elle ouvre sur d'autres manifestations plus larges qui développeraient certains aspects fondamentaux de la sculpture moderne. L'ambition première, ici, étant de donner les instruments d'une nouvelle vision.

QU'EST DEVENU LE PROJET D'EXPOSITION DANS DIFFERENTS SITES PARISIENS ?

La difficulté de trouver des sites qui correspondaient à des sculptures et des sculptures à des sites, a montré qu'il s'agissait d'un autre projet qui reste à réaliser. On ne met pas des sculptures n'importe où, et, pour des raisons de temps, de budget, de sécurité, d'urbanisme, la mise en place appropriée d'oeuvres dans des sites n'a pu aboutir. Mais l'on peut proposer au promeneur parisien de l'été un parcours à la Défense (Serra), au parc de Choisy (Serra), au siège de l'Unesco (Calder, H.Moore, Noguchi), à Saint Germain des Prés (Picasso), au Palais Royal (Buren, Bury), aux Champs Elysées (Marta Pan).

(1)Munster 1977, Bâle 1980 et 1984.

ORGANISATION DU PARCOURS DE L'EXPOSITION

PREAMBULE

- . Gauguin, Matisse, Picasso

ESTHETIQUE DE LA CULTURE

- . Cubisme - Futurisme - Cubo-futurisme
- . Dada
- . Constructivisme
- . Références à la peinture
- . Premières sculptures en métal soudé
- . Métaphysique de la modernité
- . La récupération d'idées, d'images
- . Références à la peinture : surface - espace - couleur
- . Art minimal

ESTHETIQUE DE LA NATURE

- . Primitivisme - expressionnisme
- . Brancusi - Figuration archaïque et abstraction organique
- . Images ludiques, oniriques
- . Giacometti
- . La récupération de l'objet déchu
- . L'écriture, le geste, l'énergie picturale
- . J. Beuys
- . Manzoni - Arte povera - Anti minimal

Avant-propos

Le "moderne" appartient par définition à l'époque présente. En conséquence, il n'a pas d'attaches dans le passé. Il n'a pas de mémoire, pas d'histoire. Parler de la sculpture moderne revient donc à évoquer une sculpture qui a rompu avec les traditions antérieures pour s'ancrer résolument dans un "présent" que nous avons choisi de situer entre 1900 et 1970. La première date, toute symbolique, fait coïncider le début de la période moderne avec le début du siècle, même si certains aspects de la sensibilité qui la caractérise se sont manifestés plus tôt, et d'autres un peu plus tard. La date limite 1970 est également symbolique, mais moins arbitraire qu'il n'y paraît. C'est en effet entre 1968 et 1974 environ que la sculpture a entamé une autre métamorphose structurelle et conceptuelle, étendant son domaine aux earthworks ~~«géosculptures»~~, aux "sites", à l'art conceptuel, et jusqu'à la lisière où "les attitudes deviennent forme". Elle annonçait déjà l'éthique et l'esthétique du postmodernisme dont les objets s'éloignent quelque peu des critères adoptés ici pour distinguer les formes de la sculpture "moderne". En somme, nous supposons au départ l'existence d'une sculpture moderne qui a un commencement et peut-être même une fin, et qui présente certaines constantes fondamentales dans ses diverses incarnations.

① Du reste, l'expression "sculpture moderne" est à strictement parler un pléonasme. Parce que la sculpture est par essence de ce siècle, parce qu'elle exprime dans chacun de ses aspects

la sensibilité singulière par quoi se définit la modernité. Auparavant, qui disait forme artistique en trois dimensions disait statuaire. Il s'agissait toujours d'une image destinée à remplir une fonction décorative, religieuse, politique ou commémorative, qui appartenait à un système iconographique soumis à une série de normes préétablies. "Statue : figure entière et de plein relief, représentant un homme ou une femme, une divinité, un animal, un dieu, un cheval, un lion", lit-on dans le Littré (1964). Ses techniques de production et de reproduction, ses matériaux, ses dimensions variables étaient adoptés et adaptés de manière à appliquer ces normes conformément aux principes de la permanence et de la perfection esthétique.

Pour la sculpture, le dictionnaire donne une définition moins limitative. C'est d'abord une technique (ou une forme d'activité productrice qui suppose a priori un objet unique), et ensuite le produit de cette technique, sans mention d'une quelconque imagerie ou fonction commémorative. Dans son acception du XX^e siècle, le mot sculpture (du moins en français et en anglais) désigne plus précisément l'interprétation moderne de la forme artistique en trois dimensions. Ainsi entendue, la sculpture n'est pas la statuaire ; elle ne remplit aucune fonction déterminée. C'est une création autonome, dont l'iconographie, les techniques, les matériaux et les dimensions peuvent de ce fait varier à l'infini.

Cette conception de la sculpture comme création autonome d'un artiste individuel est une invention proprement occidentale,

diamétralement opposée à la pensée et la pratique artistiques orientales. Dans les cultures extrême-orientales, la tradition des arts plastiques se confond avec celle de la peinture, autrement dit avec un art en deux dimensions. Certes, on trouve partout en Orient une statuaire religieuse, mais il n'y a pas dans la tradition extrême-orientale de système de conventions qui permette l'expression de la sensibilité personnelle. Et si la coutume autorise certaines interventions de l'homme sur la nature (ainsi, il peut tailler et greffer des branches pour modifier la silhouette naturelle d'un arbre, ou dévier un cours d'eau pour obtenir un relief d'érosion à sa convenance), tout cela reste très éloigné de notre conception occidentale de la sculpture. Cette façon d'objectiver une subjectivité particulière que nous appelons sculpture est fille de la tradition occidentale qui accorde une si large place à l'individu, et singulièrement à la vie séculière. Par conséquent, il serait vain d'en chercher un équivalent dans les cultures africaines également. Cette notion issue des traditions philosophiques et sociales européennes trouve tout naturellement son expression la plus authentique en Europe et sur le continent américain.

Considérée dans une perspective philosophique et esthétique, cette redéfinition radicale de la forme en trois dimensions que représente l'avènement de la sculpture moderne correspond à certaines transformations radicales observées dans l'ensemble

de l'art occidental au tournant du siècle. De toutes ces transformations, la plus considérable par son ampleur et par ses répercussions profondes fut ce que l'on peut appeler le passage du mode perceptif au mode conceptuel.

L'apparence extérieure a cédé le pas aux idées, au terme d'une évolution amorcée conjointement par Cézanne et par le symbolisme : le premier dans son analyse plastique de la planéité, le second dans son aspiration à incarner une essence spirituelle.

De sorte que l'on peut rattacher la mutation de la statuaire en sculpture à un changement des priorités et des objectifs dans les arts plastiques en général. Pour simplifier, d'un bout à l'autre de la période moderne, le sculpteur moderne a renoncé à représenter des personnages humbles ou illustres pour s'efforcer de présenter des idées abstraites ou une vision intérieure sous une forme concrète. Cependant, il ne suffit pas d'affirmer ex abrupto qu'il s'agit là d'une rupture avec des siècles de tradition pour rendre compte de ce phénomène et de ses conséquences.

Quand le sculpteur moderne a tourné le dos à toutes les pratiques conventionnelles, à leur iconographie, leurs techniques et leurs matériaux, il lui a fallu trouver un autre cadre de références pour créer des formes significantes. Finalement, il semble avoir eu le choix entre deux stratégies qui lui permettaient de gommer ou d'oublier la tradition historique et, par là, de récuser le mécanisme historique de la progression par évolution ou par accumulation. La première consistait à

se placer dans un système de références transversal, ou transculturel, axé exclusivement sur le présent immédiat ou sur un avenir imaginaire. La deuxième solution était de se dégager complètement du mouvement linéaire de l'histoire par des renvois aux formes intemporelles des cultures populaires, primitives et archaïques ou au substrat mythique de certaines philosophies de la nature, de manière à inscrire son activité créatrice dans un schéma temporel circulaire. Grosso modo et pour plus de commodité, on peut ramener ces deux cadres de référence à la bipolarité anthropologique nature/culture, et leurs paramètres temporels respectifs à l'opposition immédiat/éternel. Dans les deux cas, l'artiste renie le passé et toute idée d'une continuité entre le passé et le présent. Il désavoue les modes conventionnels de la sculpture hérités de l'Antiquité. S'il doit chercher des exemples ou des indications, ce sera en dehors des traditions de la théorie et la pratique sculpturales, dans d'autres disciplines, d'autres doctrines philosophiques, d'autres systèmes de croyances ou de connaissances. C'est là, dirions-nous, une composante fondamentale de la sensibilité sculpturale moderne.

Les artistes dont le travail se situe du côté "culture" dans notre topologie bipolaire ont puisé leur inspiration dans les découvertes contemporaines et les percées scientifiques, philosophiques, mathématiques, techniques ou même technologiques. Ils ont cherché des procédés formels aptes à traduire leur vision du monde toute moderne dans la peinture, la poésie et la littérature. Ces artistes croyaient aux valeurs de la civilisation

moderne et du progrès, ils avaient foi en l'époque présente et en un avenir idéalisé, voire utopique. Aussi n'avaient-ils aucune raison de se retourner vers des temps révolus. Ils croyaient également que l'abstraction (et, partant, un certain rationalisme) était ce que l'homme avait inventé de plus élaboré et de plus parfait pour appréhender tous les aspects de la vie moderne.

Etant donné la grande diversité de leurs sources d'inspiration, ces artistes pouvaient choisir leurs matériaux et leurs techniques sans idées préconçues. Et comme leur art visait à objectiver une idée ou une construction de l'esprit, ils devaient employer des matériaux malléables et aléatoires afin de transmettre cette thématique fluctuante et de recréer ces formes abstraites mouvantes ou même fugitives. Quant à la technique, ils ont très logiquement privilégié celle de l'assemblage, qui permettait de matérialiser spontanément les fragments évanescents d'une perception de la réalité en perpétuel renouvellement.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ces artistes ont incarné une certaine idée de l'avant-garde. Ce n'est pas un hasard si les premières manifestations de cette attitude d'esprit se sont fait jour ou ont pris de l'ampleur en France, en Italie et dans la Russie présoviétique. L'avant-garde a trouvé un des ses premiers et plus éminents porte-parole en la personne de Guillaume Apollinaire, dont la sphère d'influence était ^{particulièrement} (étendue) en France et en Italie. En Russie, la situation politique a joué un rôle de catalyseur dans une très importante recherche de formes qui

s'écarteraient complètement de la tradition pour traduire une nouvelle vision utopique de la société. L'interpénétration des domaines culturels, qui donnait lieu par exemple à des échanges entre les sciences, la poésie et l'idéologie, persista après la Seconde Guerre mondiale. Mais dans un monde transfiguré, les thèmes ne pouvaient plus être les mêmes : c'étaient à présent les technologies de pointe, les philosophies existentialiste les images de la société contemporaine, la peinture et les nouvelles conceptions de l'être et de la perception.

Les artistes qui gravitaient autour du pôle "nature" cherchèrent ailleurs leurs sources d'inspiration. Dès lors qu'ils se préoccupaient avant tout de se placer hors du temps, ils n'éprouvaient aucun intérêt pour l'aventure moderniste et ne croyaient pas que le progrès ou l'abstraction correspondaient à un stade supérieur dans l'évolution de l'humanité. Leur attention se portait au contraire sur les manifestations intemporelles de l'univers, les phénomènes cycliques du cosmos, les phases biologiques de la nature et les vérités pérennes du mythe et du mysticisme. Par conséquent, ils nourrirent leur travail des enseignements plastiques et sémantiques tirés des formes d'art primitives, archaïques et populaires qui correspondent à de tout autres schémas culturels et restent étrangères à l'évolution stylistique. Les formes organiques les inspirèrent également, car ils étaient sensibles à leur dimension universelle et éternelle. Tous ces modèles les incitèrent à adopter les techniques traditionnelles de la taille directe et du modelage pour communiquer la spiritualité qui anime les formes. Ils optèrent aussi pour des matériaux traditionnels

(la pierre, le bois et l'argile) qui évoquent une notion conventionnelle de permanence, mais possèdent en même temps une durée de vie déterminée par les lois de la croissance et de l'usure naturelles.

Dans un premier temps, cette vision du monde s'est surtout exprimée en dehors des pays mentionnés plus haut, et plus particulièrement dans l'Allemagne et la Grande-Bretagne des premières décennies de ce siècle. En Allemagne, les conditions n'étaient guère propices à l'implantation de l'avant-gardisme au sens où on l'entendait ailleurs en Europe. Bien au contraire, et c'était peut-être une retombée du romantisme allemand, depuis la fin du XIX^e siècle des philosophes tels Tönnies, Spengler, Sombart, Lipps et Riegl déploraient le déclin de l'Occident. Selon eux, le progrès entraînait dans son sillage une déshumanisation de la civilisation, et l'abstraction représentait la fin des relations qualitatives entre l'homme et la nature, l'homme et son prochain, l'homme et l'objet, supplantées par des rapports quantitatifs abstraits avec la production, la distribution et les revenus. De sorte qu'au début du XX^e siècle en Allemagne le climat était à la nostalgie d'une harmonie presque préculturelle, comprise comme une espèce de symbiose traditionnelle et intemporelle avec la nature, une communion avec les autres hommes, et une ontologie fondée sur l'instinct et la foi.

Là encore, cette mythologie de la nature s'exprima dans l'entre-deux-guerres par des formes primitives, archaïques ou organiques et par des allusions à des gestes et des objets rituels ou magiques. Cette dimension devait subsister elle aussi,

non sans subir quelques infléchissements liés aux transformations des structures et des systèmes de croyances, dans les notions mythiques de vitalité, de créativité humaine et de mécanismes irrationnels, et dans l'expression de mythologies personnelles et collectives que l'on observe dans la sculpture "gestuelle" de l'après-guerre, chez Beuys ou dans l'art pauvre.

Ces deux courants, et la dialectique entre des systèmes de connaissance rationnelle et de croyance irrationnelle qui semble sous-tendre toute la sculpture moderne, font penser au célèbre ouvrage de Wilhelm Worringer publié en 1907, Abstraktion und Einfühlung. Le fait est que si Worringer n'est pas parti des mêmes hypothèses que nous, il n'en a pas moins établi des distinctions qui rejoignent tout à fait notre propos. Pour Worringer, l'abstraction renvoie à un univers inorganique. La peinture l'illustre par la surface plane, la géométrie par la ligne droite et le "style" par une élaboration artificielle des formes. L'Einfühlung, ou perception intuitive, renvoie en revanche à un univers organique, et la sculpture (la statuaire) la traduit par des volumes en trois dimensions, des contours arrondis et des formes naturalistes.

Il faut préciser que dans l'optique de Worringer l'abstraction était anti-humaniste et inacceptable. Mais dans la perspective actuelle qui est la nôtre, il ne s'agit plus d'opposer les deux termes dans une dichotomie bien tranchée. Le sculpteur du XX^e siècle peut s'inspirer d'une construction de l'esprit,

d'une production de son imaginaire ou d'une forme naturelle. Il peut aboutir à des configurations fragmentées et ouvertes sur l'espace environnant ou à des volumes organiques homogènes. Dans l'un ou l'autre cas, il ne fait que manifester une même attitude selon des modalités différentes. On peut même dire que ces deux démarches représentent la contradiction fondamentale qui traverse toute expression de l'avant-garde : la négation du passé s'accompagne paradoxalement d'une nostalgie de l'état originel. Quand certains artistes créent une nouvelle histoire moderne en esquissant une progression discontinue et néanmoins linéaire, tandis que d'autres recréent les schémas circulaires de la mentalité mythique, tous cherchent en fait à se soustraire au déterminisme historique. Les uns et les autres gomment le passé pour répondre au besoin impérieux de vivre le présent immédiat. Les uns et les autres témoignent de l'amnésie historique qui engendre ces formes de culture que l'on appelle le "moderne".

Margit Rowell

Réponse à côté de la question "Qu'est-ce que la sculpture moderne?"

Un titre n'est jamais qu'un titre, c'est entendu. Mais celui qui a été donné à la présente rétrospective - que, forcément, je n'ai pas vue à l'heure où j'écris ces lignes - m'intrigue assez pour que j' imagine l'effet publicitaire qu'il aura, imprimé en grandes lettres sur les affiches disséminées dans tout Paris. "Qu'est-ce que la sculpture moderne?", demande l'affiche au passant qui, bien sûr, lit la question à l'envers. En profane il n'est pas censé savoir. Il lit: "Allez donc voir l'expo et vous le saurez."

Dans l'exposition, quelque deux cent-cinquante oeuvres couvrant la période 1900-1970 satisferont la curiosité du profane. Il aura vu, de ses yeux vu, ce qu'est la sculpture moderne. Vraiment? Il en aura vu un échantillon rigoureusement sélectionné en fonction de la qualité et de l'exemplarité des oeuvres. L'exposition est une interprétation au titre provocateur et c'est très bien ainsi: elle feint de promettre une définition mais ne livre que des exemples.

Il n'empêche que sur eux pèse le poids du titre et de son point d'interrogation. Un nombre limité d'exemples se voient chargés de répondre à une question ontologique. Mais laquelle? S'agit-il de l'être de la sculpture avec ses attributs modernes, ou de l'être de la modernité avec ses attributs sculpturaux? Connaissant le goût du Centre Pompidou pour les expositions en série on imagine assez bien qu'à celle-ci succédera "Qu'est-ce que la peinture moderne?", puis "Qu'est-ce que l'architecture moderne?", etc. A moins que le Louvre ne veuille collaborer en montant une exposition intitulée "Qu'est-ce que la sculpture ancienne?" et que, pour ne pas être en reste, L'ARC lui donne la réplique avec "Qu'est-ce que la sculpture post-moderne?". En tout état de cause l'exposition prend virtuellement place dans l'une et l'autre séries. Dans la première série la modernité est l'invariant et la spécificité des arts est interrogée, dans la seconde l'identité de la sculpture est postulée et ce sont les caractéristiques de l'époque que l'on interroge. Mais tout de suite surgissent les problèmes. Pour considérer la modernité comme invariant il faut savoir ce qu'elle est, et on ne le saura qu'en ayant comparé la sculpture

moderne à l'ancienne et à la post-moderne, puis fait de même avec la peinture, etc. Réciproquement pour périodiser l'histoire et nommer des styles successifs il faut disposer d'un invariant: la sculpture à travers les âges, la peinture... etc. Les historiens d'art savent très bien comment résoudre ces problèmes: ils vont d'une série à l'autre, font des hypothèses dans l'une qu'ils vérifient dans l'autre, corrigent et finissent par décider avec le moins d'arbitraire possible d'un corpus d'une part et des dates qui l'encadrent d'autre part. C'est ainsi, j'imagine, qu'on arrive à mettre sur pied, empiriquement, une exposition comme celle-ci, à fixer sa période et son contenu, mais non sans avoir postulé, transcendentalement, une ou deux ontologies: l'essence historique de la modernité, l'essence artistique de la sculpture, ou bien tout ensemble "l'être-moderne-de-la-sculpture".(...)

Sous le titre "Qu'est-ce que la sculpture moderne?", la présente rétrospective, "parlant" depuis le Centre Pompidou à Paris, regroupe un certain nombre d'oeuvres échelonnées entre 1900 et 1970 et leur applique une grille de lecture au moins suggérée. Quel tort, fatal mais aussi tout à fait souhaitable, leur cause-t-elle? Celui, c'est évident, de charger un échantillonnage fini de répondre à une question ontologique. De cette tâche - cela aussi est évident - les oeuvres livrées à elles-mêmes ne prétendront pas s'acquitter sans qu'un jugement, celui de Margit Rowell qui les a choisies, mais aussi celui du visiteur, du passant attiré dans l'exposition par l'affiche, du profane qu'interpelle le point d'interrogation du titre, ne les nomme une à une "sculpture moderne". Où l'on retrouve, à un mot près, les quatre thèses que je présentais au début de cet essai. A un mot près: alors que le jugement esthétique moderne, occasion d'un différend et

non d'un litige parce que, étant sensible et singulier, il prétend répondre à une question ontologique et générale, se formule par l'expression "ceci est de la sculpture", le jugement demandé au public de la présente exposition se formule par l'expression "ceci est de la sculpture moderne". Où l'on retrouve aussi, à moins de postuler un être-moderne-de-la-sculpture (voir corollaires des thèses 1 et 2), les deux séries virtuelles dans lesquelles l'exposition prend place et leurs postulats ontologiques: l'essence historique de la modernité, l'essence artistique de la sculpture. Où l'on retrouve enfin le diffé-

rend inhérent au fait de charger un échantillon exemplaire de répondre à une question d'essence et le tort constitutif qui lui est fait. Tort fatal puisqu'aucun jugement ne le réparera, mais aussi, disais-je, tort souhaitable, parce qu'il transmet le différend et qu'aucun jugement n'est sans appel. En d'autres termes: il existe une jurisprudence du différend, dans laquelle des jugements esthétiques sont rejugés qui, quoi qu'ils en aient, répondent toujours à côté de la question ontologique. Ils ne disent jamais l'essence de l'art mais nomment les oeuvres cas par cas: "ceci est de l'art", "ceci est de la sculpture". A l'heure du "post-moderne", il est temps de dire que l'histoire de l'art moderne n'a pas été une guerre, gagnée ou perdue, mais qu'elle a été et est toujours une jurisprudence. Et à l'heure des rétrospectives, quand les oeuvres viennent en appel pour que l'on dise d'elles "ceci est de la sculpture moderne" et non plus "ceci est de la sculpture", il devient possible de voir que ce jugement esthétique, qui n'est plus moderne, répond, comme toujours, à côté de la question ontologique. Il ne dit pas l'essence de la modernité mais nomme les oeuvres une à une: "ceci est moderne".

Au visiteur de la rétrospective intitulée "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" il est demandé quelque chose qui ne saurait apaiser le différend mais le déplace: de passer, en jugeant cas par cas, de l'identification de ce qui est de la sculpture moderne à l'interprétation de ce qu'est la sculpture moderne, ou plutôt de ce qu'elle était. C'est toujours au jugement esthétique singulier qu'est dévolu ce passage et c'est pourquoi il impliquera toujours du différend. Mais celui-ci ne porte plus sur l'être, il porte sur l'histoire. Son enjeu n'est plus le nom "art" ou le nom "sculpture",

ni davantage le nom "moderne", c'est leur interprétation rétrospective, leur réinterprétation post-moderne. Je répète donc mon souhait: que la provocation du titre soit entendue et que chacun, expert ou profane, emporte avec soi son point d'interrogation et s'active à soumettre la sculpture moderne, ou la modernité sculpturale, à une intense réinterprétation critique. Quant à moi, puisqu'à l'heure qu'il est je n'ai pas vu l'exposition dont j'ai commenté le titre et que mes propres jugements esthétiques doivent attendre le test des oeuvres, je ne peux, pour conclure sans clore, qu'offrir de contribuer au différend critique que je souhaite quelques thèses nouvelles, tirées de l'analyse du cas Brancusi vs United States et qui, comme de juste, répondent à côté de la question "Qu'est-ce que la sculpture moderne?". (...)

Dans le climat d'aujourd'hui où l'avant-garde, c'est-à-dire la tradition moderne, risque d'être trahie par la collusion involontaire du dogmatisme et du révisionnisme, c'est-à-dire de ceux qui s'obstinent à la défendre au nom de la stratégie qu'elle aurait menée dans une guerre qui n'a jamais eu lieu et de ceux qui la rejettent au nom d'une répression qu'elle aurait exercée dans un pouvoir dont elle n'a jamais joui, il faut saluer la provocation du titre choisi par Margit Rowell pour cette rétrospective. Il donne à penser, en apparence 1^o que l'enjeu de l'exposition est de répondre à la question du titre; 2^o que la responsabilité de la réponse est entre les mains des organisateurs ou, plus silencieusement, des oeuvres choisies pour parler d'elles-mêmes; 3^o que cette responsabilité s'exerce comme une tâche pédagogique; 4^o que la procédure pédagogique peut aboutir à une interprétation d'ensemble qui fera le consensus sur l'identité de la sculpture moderne; 5^o qu'avec cette intelligibilité d'ensemble les dommages causés par des dogmatismes trop étroits ou des révisionnismes trop oublieux seront réparés et aucun tort nouveau causé.

Et c'est bien cela qui est provocant: une certaine manière d'être fidèle au modernisme devra faire de cette exposition la première rétrospective post-moderne de la sculpture moderne. (Alors qu'une mise en scène post-moderniste de la même période, qui aurait réhabilité toutes les survivances néo-classiques ou néo-romantiques qui annoncent l'éclectisme actuel, n'aurait été qu'une nouvelle mouture du modernisme le plus primaire, de l'avant-gardisme le plus conventionnel.) Imprimé en grandes lettres sur les affiches disséminées dans tout Paris, le titre interpelle le passant qui reçoit ainsi, en 1986, sa part de responsabilité dans la réévaluation et la réinterprétation de la sculpture d'une période commencée au tournant du siècle et "achevée" dans les années soixante-dix. Ainsi est-il clair 1^o que l'enjeu réel de l'exposition n'est pas l'essence de la sculpture moderne (il ne l'a jamais été) ni son nom (il ne l'est plus) mais bien sa réinterprétation historique; 2^o que la responsabilité de cette réinterprétation est pour moitié entre les mains du grand public, invité à construire ou à reconstruire à l'exemple d'un nombre limité de singularités les arguments d'une jurisprudence dans laquelle

lui-même n'a pas fini d'intervenir (l'autre moitié, la tâche pédagogique qu'assument Margit Rowell et son équipe s'avérant alors être l'idée régulatrice sans laquelle l'invitation au jugement n'est pas ressentie également comme une obligation d'interprétation); 3^o que cette responsabilité s'exerce désormais en connaissance de cause dans une jurisprudence du différend et que dès lors, s'il existe une cour d'appel permanente sans verdict ultime pour ce qui est des jugements esthétiques, il existe aussi un tribunal des litiges réglables par débat et argumentables, autant que possible, par des preuves, pour ce qui est des interprétations historiques; 4^o que c'est en ce sens que nous sommes post-modernes: ni la procédure qui transmet le différend esthétique au public, ni la procédure d'interrogation qu'ont menée les artistes modernes sur leur art, ni la procédure pédagogique déployée par les conservateurs de musées et les organisateurs d'expositions ne ferment la possibilité de juger librement, subjectivement, esthétiquement de la valeur de telle ou telle oeuvre qui appartient à notre passé moderne, car aucune de ces procédures ne débouche sur une théorie démontrable, une ontologie avérée ou un consensus universel. Mais elles débouchent bien sur des lectures ou des interprétations de l'histoire dont la puissance d'explication et la falsificabilité ne sont pas équivalentes. Il en est qui embrassent plus de faits que d'autres, qui leur donnent une résonance plus grande ou qui sont plus vulnérables au fait qui les contredit. Ce sont les meilleures, et on ne voit pas pourquoi, au nom de quel nihilisme de la déconstruction ou de quelle apologie du différend pour le différend, on ne se prendrait pas à les préférer ni à désirer qu'elles fassent un jour le consensus autour d'elles. Bien plus: être post-moderne, en ce sens, est un devoir, celui d'être les gardiens d'une certaine modernité conçue, non comme jugements irrémisibles, mais comme mémoire. Par exemple: nier aujourd'hui que l'Oiseau de Brancusi est de la sculpture n'est pas seulement la manifestation d'un goût singulièrement peu ouvert à l'art moderne - en soi cela n'a rien de répréhensible - c'est un étalage crasse d'ignorance ou de mauvaise foi. Car c'est un fait enregistré par la jurisprudence que l'Oiseau a été jugé digne d'être nommé sculpture et tout jugement qui prétendrait inverser ce verdict - et c'est son droit - n'est cependant légitime que s'il ne méconnaît pas

le poids de la jurisprudence. Un tel jugement, péché essentiellement révisionniste, serait gravement irresponsable de ne pas mesurer que de fil en aiguille, c'est-à-dire de jugement rejugé en jugement jugé, il conduit fatalement à faire table rase, péché essentiellement dogmatique, de tout l'héritage culturel de la modernité; 5^o que rendre raison n'est pas rendre justice et qu'il est inévitable que du tort soit fait aux oeuvres par toute démarche interprétative, même si elle répare un dommage qu'une autre interprétation leur aurait causé. Les oeuvres sont toujours les otages des généralisations qui les montrent exemplaires puisque le paradigme qu'elles appuient en dit toujours plus qu'elles dans son sens et moins dans des sens divergents. C'est donc aussi un devoir que de rester moderne, c'est-à-dire de se déclarer prêt à rendre les oeuvres prises en otages par une lecture historique généralisante à la singularité d'un jugement esthétique, oui, d'un seul sentiment qui risque d'inverser toute la jurisprudence. Le différend n'est pas clos.

Thierry de Duve

Ottawa, novembre-décembre 1985.

Echelle / Monumentalité

Modernisme / Postmodernisme

La ruse de Brancusi

(...) Il semble en effet que le monument sculptural fonctionne de l'intérieur d'une logique - ou, pour parler comme Wittgenstein, d'une grammaire - qui met en rapport forme et usage. Le monument étant à usage public, la forme doit donc établir une relation entre une représentation (indépendamment du caractère abstrait de ses éléments) et un site. Il n'est pas nécessaire que le monument ait été conçu en fonction du site pour que la spécificité de ce qu'il représente soit pleinement garantie. Ainsi la statue équestre du Marc-Aurèle sur la place du Capitole Michel-Ange n'a pas eu besoin de la faire exécuter tout spécialement pour qu'elle fonctionne comme une représentation - au sein l'ensemble architectural - de Rome en tant que centre du pouvoir continu dans l'histoire. Mais c'est dans cette relation, à travers laquelle quelque chose se révèle quant à la signification du site, que le monument trouve son efficace.

Composé de ces deux entités disparates - la littéralité du site, avec son espace physique immergé dans le temps historique, et le caractère figuré de la représentation, avec son espace virtuel structuré de manière symbolique -, le monument fait en général appel à un troisième élément, destiné à marquer la corrélation des deux précédents : le socle. En effet, le socle rattache la représentation à un endroit spécifique en même temps qu'il assure son déplacement dans un domaine sémiotique. Et comme tout, dans ce domaine est producteur de sens,

La grandeur de l'échelle employée, ou la monumentalité, fait partie du système symbolique : elle assoit sur une signification plus générale, plus globale, comme le caractère public du contexte, la grandeur de l'idée ou la portée que le message est destiné à revêtir, les autres éléments lexicaux de la sculpture

Une très grande sculpture dépourvue de toute relation conceptuelle ostensible avec son site ne constitue pas ce que nous appelons un monument, pas plus qu'une figuration commémorative dépossédée de son lieu. Cette dépossession, est, comme on le sait, le caractéristique notable de l'oeuvre de Rodin, son Balzac refusé (comme l'Apollinaire de Picasso), par la société des gens de lettres et renvoyé à une existence de pure forme en divers points du monde. Ce phénomène, sensible avec une telle acuité dans l'oeuvre de Rodin, est ce que j'ai appelé ailleurs "l'effacement de la logique du monument".¹ Le moment le plus étonnant de cette éclipse fut peut-être l'installation des Bourgeois de Calais, en 1911, devant le Parlement britannique. Comme si personne, pas même le sculpteur vieillissant, n'avait cru nécessaire de rappeler que cette représentation spécifique est en fait le marqueur symbolique du site de la violence anglaise envers les Français.

Il y aurait donc une autre histoire de la sculpture, liée précisément au déclin du monument, qui permit et même encouragea un tel aveuglement sur la signification des Bourgeois. Cette histoire c'est celle de la sculpture moderniste dans sa tentative d'assurer à l'objet tridimensionnel une existence qui renvoie à elle-même et contienne sa propre finalité, qui érige l'autonomie absolue de l'oeuvre moderniste sur la perte même de son site monumental et fonde cette nouvelle exigence dans la nouvelle territorialité de l'objet sculptural.

.../...

On peut aussi décrire ce fait en disant que le monument, dans l'histoire du modernisme, n'existe que sur le mode négatif tant qu'inverse de tout ce qui auparavant le constituait. Opérant par rapport à une perte de site absolue, la sculpture moderniste tire sa propre énergie créatrice de ce qu'elle produit le monument sous les espèces d'une abstraction, le monument comme pur marqueur ou socle, sans lieu de fonctionnement et renvoyant à lui-même pour une large part. Ce sont ces deux caractéristiques qui assignent à la sculpture moderniste une condition et donc un sens à une fonction essentiellement nomades. Par la fétichisation du socle, la sculpture se prolonge vers le bas pour absorber le piédestal, qu'elle sépare ainsi de son espace réel. Par la représentation de son matériau et de son procès de construction, elle se fait l'image de sa propre autonomie. L'oeuvre de Constantin Brancusi, bel exemple de c'est qu'est le modernisme en sculpture, nous fournit un modèle extraordinaire de la manière dont cela se produit. (...)

La nouvelle sculpture des années soixante

Après avoir brossé ce panorama, comment classer les différentes manières nouvelles d'aborder le problème de la sculpture ? Les réponses à deux questions permettent d'établir des typologies : l'une concerne la forme que prend la participation du spectateur, l'autre le champ d'expérience auquel il pourra accéder.

On peut ainsi distinguer trois formes de participation du spectateur : la perception pure et simple, considérée sous son aspect actif, la récapitulation mentale et spontanée du procès de l'acte créatif, et enfin, l'activité physique. Il est bien entendu qu'un artiste fait souvent appel à une forme de participation à une certaine époque, et à une autre plus tard, voire à plusieurs en même temps avec une oeuvre donnée. Pour prendre des exemples, l'art minimal de Judd et de Morris correspondrait au premier type, la performance ainsi que certaines oeuvres de Lewitt (récapitulation de l'engendrement d'une oeuvre par une idée), d'André ou de Rückriem (récapitulation de l'action de l'artiste) et de Serra (récapitulation de l'action conjuguée de la matière et de la main) au deuxième, enfin les "parcours" de De Maria ou de Nauman au troisième.

La seconde typologie prend en compte le caractère spécifique de l'expérience du spectateur. Les sept groupes que l'on peut distinguer se situent par rapport à la polarité subjectif - objectif. A l'intérieur de chaque champ d'expérience nous pouvons de nouveau classer les oeuvres d'après la forme que prend la participation du spectateur. En conséquence par le pôle de la subjectivité, nous distinguerons le champ d'expérience de la perception de soi-même en tant qu'individu appréhendant le monde de celui de

.../...

la perception de soi-même en tant qu'individu adoptant certaines attitudes (2). L'art minimal dans tous les aspects est représentatif du premier groupe ; certaines sculptures de De Maria et d'Artschwager, ainsi que les oeuvres de Franz Erhard Walther, du second.

Un premier décalage vers le pôle de l'objectivité nous amène au thème du corps et de l'intimité personnelle (3), puis au langage et à la dimension linguistique de l'art (4). Les représentants sont cette fois Eva Hesse, Nauman, Dennis Oppenheim, Acconci, Boltanski et Penone pour le groupe 3, Broodthaers, Nauman encore, Paolini et Buren pour le groupe 4. Un peu plus loin nous trouvons le thème de la nature , et ceux de la culture et de la société (5). Pour le groupe (5) nous citerons Heizer, De Maria, Smithson, Long, mais aussi Rinke, Anselmo et Penone, pour le groupe 6 les artistes déjà mentionnés pour le groupe 4 ainsi que Pascali, Panamarenko et Oppenheim (avec ses dispositifs d'après 1973), dont les oeuvres constituent des réponses à l'agressivité, à l'utopie et à l'irrationalité de la technologie.

Le dernier champ d'expérience représente une synthèse de la nature et de la culture, qui correspond à la vision globale du mythe. Nous trouvons des éléments d'une réévaluation du mythe et des références à des mythologies anciennes chez Merz et Kounellis, chez Fabro et Zorio, chez Smithson et Long. Mais là encore c'est Beuys qui fournit l'exemple de plus significatif. Les traditions mythologiques ont toujours joué un rôle important dans sa réflexion personnelle et dans le symbolisme de son art. On peut en outre voir dans son oeuvre une tentative visant à redonner à l'art son rôle et son pouvoir spirituels, autrefois assumés par le mythe et appelés à pénétrer tous les aspects discordants de la réalité, tout en rétablissant la continuité entre les origines et le présent.

LISTE DES ARTISTES REPRÉSENTÉS DANS L'EXPOSITION

I Artistes - Partie Historique

ARCHIPENKO	1887- 1964	KOBRO Katerzyna	1896- 1951
ARP Jean	1886- 1966	LAURENS Henri	1885- 1954
BALLA Giacomo	1871- 1953	LIPCHITZ Jacques	1891- 1973
BARANOFF-ROSSINE Vladimir	1882- 1942	MATISSE Henri	1869- 1954
BOCCIONI Umberto	1882- 1916	MEDUNTSKY Konstantin	1899- 1936
BRANCUSI Constantin	1876-1957	MELOTTI Fausto	1901
CORNELL Joseph	1903- 1972	MIRO Joan	1895- 1983
CRISTOFOL Leandre	1908	MOHOLY-NAGY	1895- 1946
DEPERO Fortunato		MOORE Henry	1898
DERAIN André	1880- 1954	NEVELSON Louise	1899(?)
DOMELA César	1900	NOGUCHI	1904
DUCHAMP Marcel	1887- 1968	OPPENHEIM Meret	1913
DUCHAMP-VILLON Raymond	1876-1918	PERI Laszlo	1889- 1967
EPSTEIN Jacob	1880- 1959	PEVSNER Antoine	1884- 1962
ERNST Max	1891- 1976	PEYRISSAC Jan	1895- 1974
FONTANA Lucio	1899-1968	PICASSO Pablo	1881-1973
GABO Naum	1890- 1977	RAY Man	1890- 1976
GARGALLO Pablo	1881- 1934	RODICHENKO Alexandre	1891- 1956
GAUDIER-BRZESKA Henri	1891- 1915	SCHMIDT-ROTTLUFF Karl	1884- 1976
GAUGIN Paul		SCHWITTERS Kurt	1887- 1948
GIACOMETTI Alberto	1901- 1966	SERRA Eudaldo	
GONZALEZ Julio	1876- 1942	SERVANCKX Victor	1897- 1965
HAUSSMANN Raoul	1886- 1971	STORRS John	1885- 1956
HERBIN Auguste	1882-1960	TAEBER-ARP Sophie	1889- 1943
HEPWORTH Barb.	1903- 1975	TATLIN Vladimir	1885- 1953
HOCH Hannah		TORRES-GARCIA Joachim	1874- 1949
KIRCHNER Ernest Ludwig	1880- 1938		
KLIUN Ivan Vasilievich	1873- 1942		

II Artistes - Partie Contemporaine

ANDRE Carl	1935	MORRIS Robert	1931
ANSELMO Giovanni	1934	KOUNELLIS	1936
ARMAN	1928	LEONCILLO Leonardo	1915- 1968
BEUYS Joseph	1921- 1986	MANZONI Piero	1933- 1963
CALDER Alexandre	1898- 1976	MERZ Mario	1925
CARO Anthony	1909	OLDENBURG Claes	1929
CESAR	1921	OTEIZA	
CHAMBERLAIN	1927	PASCALI Pino	1935- 1968
CHILLIDA Eduardo	1924	SEGAL Georges	1924
CHRISTO	1935	SERRA Richard	1939
COLLA Ettore	1896- 1968	SMITH Tony	1912
DI SUVERO	1933	SMITHSON Robert	1938- 1973
DUBUFFET Jean	1901- 1985	STANKIEWICZ	1922- 1983
FABRO Lucciano	1936	SMITH David	1906- 1965
FLAVIN Dan	1933	TAKIS Vassilakis	1925
HESSE Eva	1936- 1970	TINGUELY Jean	1925
JACOBSEN	1912	ZORIO Gilberto	1944
JUDD Donald	1928		



QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE ?

publié sous la direction de Margit Rowell

1986 : une année de sculpture, une exposition présentée du 3 juillet au 13 octobre par le Musée national d'art moderne, un livre important qui propose une lecture nouvelle de l'histoire de la sculpture du 20e siècle. Ni anthologie, ni répertoire, cet ouvrage n'a pas d'équivalent en langue française.

Sa première partie est constituée du catalogue exhaustif des 250 oeuvres retenues, regroupées en 19 sections, préfacées par Margit Rowell.

Présentation selon deux axes, culture et nature, définissant respectivement les avant-gardes qui se réfèrent aux phénomènes technologiques ou idéologiques de leur époque, ou bien à une philosophie de la nature qui les placent hors du temps, des traditions et de l'histoire.

Les auteurs des textes critiques, tous historiens d'art et de nationalités différentes, ont été choisis pour la qualité de leur réflexion et leur style très personnel.

La plupart des textes de l'anthologie sont inédits ou n'ont jamais été traduits en français. Il s'agit de textes historiques, fondateurs, tels que les manifestes futuriste, réaliste, etc.

Un ouvrage particulièrement attrayant par l'originalité de ses textes, le grand nombre et la qualité de ses illustrations.

432 pages
85 illustrations couleur pleine page
400 illustrations noir et blanc
280 F

Information-presse
Florence Godfroid
42 77 12 33 poste 48 33

Margit Rowell a organisé de prestigieuses expositions au Solomon R. Guggenheim Museum de New York de 1971 à 1983. Elle est actuellement conservateur au Musée national d'art moderne.

SOMMAIRE

Dominique Bozo
Margit Rowell

Présentation
Introduction à la question : "Qu'est-ce que
la sculpture moderne ?"

I - CATALOGUE

Culture (abstraction)

Cubisme, futurisme, cubo-futurisme
Dada
Constructivisme
Références à la peinture,
Premières sculptures en métal
La récupération d'idées, d'images
Métaphysique de la modernité
Références à la peinture : surface - couleur - espace
Art minimal

Nature (mythologie)

Primitivisme, expressionnisme
Figuration archaïque et abstraction organique
Images ludiques, oniriques
Giacometti
La récupération de l'objet déchu
L'écriture, le geste, l'énergie picturale
Joseph Beuys
Arte Povera et Anti-Minimal

II - TEXTES CRITIQUES

Rosalind Krauss
Benjamin Buchloh
Barbara Rose
Thierry de Duve

Echelle/Monumentalité, Modernité/Post-modernité
Construire (l'histoire de) la sculpture
La sculpture américaine, l'anti-tradition
Réponse à côté de la question : "Qu'est-ce que
la sculpture moderne ?"

Franz Meyer
Jean-Pierre Criqui
Jean-Marc Poinot

La nouvelle sculpture des années 60
Actualité de Robert Smithson
In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine

III - ANTHOLOGIE DE TEXTES HISTORIQUES

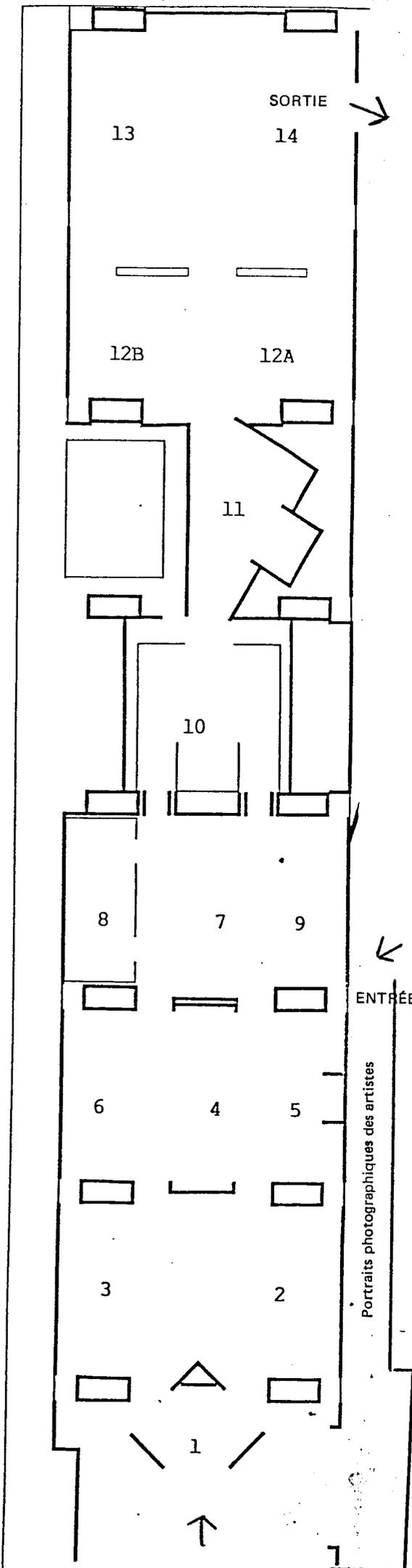
Sarah Stein
Umberto Boccioni
Carl Einstein
Jacques Lipchitz
Tristan Tzara
Naum Gabo, Anton Pevsner
Julio Gonzalez
André Breton
Lucio Fontana
Clement Greenberg
Don Judd
Germano Celant
Pierre Restany

Notes d'après l'enseignement de Matisse, 1908
Manifeste technique de la sculpture futuriste, 1912
Negerplastik, 1915
Lettre à Kahnweiler sur la sculpture cubiste, 1947
Manifeste dada, 1918
Manifeste réaliste, 1920
Picasso sculpteur, 1931
Crise de l'objet, 1936
Manifeste blanc, 1946 - Les Spatialistes, 1947
The New Sculpture, 1949
Specific objects, 1965
Arte Povera, 1967
Les nouveaux réalistes, 1960

IV - ANNEXES

Biographie illustrée et bibliographie des cent artistes présentés
Bibliographie générale
Index des artistes et des oeuvres

GRANDE GALERIE - 5e ÉTAGE



ESTHETIQUE DE LA NATURE

L'écriture, le geste, l'énergie picturale

13

ESTHETIQUE DE LA CULTURE

Références à la peinture :
surface - espace - couleur

14

La récupération de l'objet déchu
12B

La récupération d'idées, d'images
12A

Métaphysique de la modernité
11

Giacometti
10

Images ludiques
et oniriques
8

Premières sculptures
en métal soudé
7

Références à la peinture
9

Brancusi - Figuration
archaïque et abstraction
organique
6

Dada
4

Constructivisme
5

Primitivisme - expressionnisme
3

Cubisme - Futurisme - Cubo-futurisme
2

Gauguin, Matisse, Picasso
1

FORUM - RCH

Art minimal
J. Beuys
Manzoni, Arte povera, art anti-minimal



Editions
du Centre
Pompidou

qu'est-ce que la sculpture moderne ?

1900 - 1970

SOUSCRIPTION RESERVEE AU PERSONNEL DU CENTRE.

Pour la première fois dans l'édition française, un ouvrage fait le point sur la sculpture au XX^e siècle: un parcours unique en 250 oeuvres.

De PICASSO à l'Art Minimal, et de BRANCUSI à l'Arte Povera, deux axes essentiels CULTURE et NATURE, définissent respectivement les avant-gardes de la sculpture moderne.

Accompagné d'une iconographie exceptionnelle (certaines de ces oeuvres sont présentées pour la première fois en Europe), ce livre se compose de trois parties:

1. Catalogue des 250 oeuvres exposées
2. 7 études fondamentales, rédigées par les meilleurs spécialistes (Barbara Rose, Rosalind Krauss, Franz Meyer...)
3. Anthologie de 13 textes fondateurs, parfois inédits, pour la plupart introuvables, jamais réunis.

Descriptif: Format 21 x 30 cm
Pagination 464 pages
Illustrations 85 couleur
400 noir et blanc
Prix public 280 fr.
Souscription 168 fr.

Date limite de souscription: VENDREDI 27 JUIN 1986

Souscription limitée à UN EXEMPLAIRE par agent.

Coupon à détacher et à retourner à l'AGENCE COMPTABLE du CENTRE GEORGES POMPIDOU.

NOM et PRENOM:

Date:

Département:

Service:

Je désire recevoir un exemplaire de QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE? et joins à cette demande un CHEQUE de 168 fr. à l'ordre de Madame l'Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

Signature:



Editions
du Centre
Pompidou

DP. 1995026 (2)

2
CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

BON DE REDUCTION / SPECIAL PRESSE

A l'occasion de l'exposition "QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE ?", présentée par le Musée national d'art moderne du 3 juillet au 13 octobre 1986, les Editions du Centre Pompidou publient un catalogue de 446 pages, au prix de 280 F.

Publié sous la direction de Margit Rowell, ce livre propose une lecture nouvelle de l'histoire de la sculpture du 20e siècle. Ni anthologie, ni répertoire, cet ouvrage n'a pas d'équivalent en langue française.

Il sera vendu à la presse aux tarifs suivants :

- Prix presse, sur place : 168 francs
- Prix presse, par correspondance France,
franco de port : 195 francs
- Prix presse, par correspondance export,
franco de port : 180 francs

Ce bon est à remettre à la Librairie du Centre Pompidou, au moment de l'achat.

Pour l'achat par correspondance, adresser ce bon au Centre Georges Pompidou, Service commercial, 75191 Paris cedex 04, accompagné du règlement libellé à l'ordre de Mme l'Agent comptable du Centre Georges Pompidou.

Nom :

Journal ou média :

Adresse :

Pays :

Pour 1 exemplaire de "QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE ?"

Les Editions du Centre Pompidou sont également en vente chez votre libraire.

Pour les collectivités, s'adresser au Centre Georges Pompidou
Service commercial
75191 Paris cedex 04

Présentation
à la presse
de 16h à 18h

Jean Maheu
Président
du Centre national
d'art et de culture
Georges Pompidou

Dominique Bozo
Directeur
du Musée national
d'art moderne

vous prient de
leur faire l'honneur
d'assister
à l'inauguration
de l'exposition

**qu'est-ce que la
sculpture moderne ?**

Le mardi 1er juillet 1986
de 18h à 21h

Grande Galerie, 5e étage
Forum (r.d.c.)