

LA SCULPTURE AU-DELÀ DU CONTRÔLE

PASCAL HÄUSERMANN

SKULPTUR IM ZEICHEN DES KONTROLLVERZICHTS

Haut de trois mètres, amorphe mais puissant, un objet est fixé au plafond de la galerie et pénètre à l'intérieur de l'espace. Le volume aux reflets métalliques, qui semble d'abord un corps étranger, se mêle étonnamment avec l'espace qui l'entoure. La surface est agitée, organique, rythmique; elle ne présente aucune trace de modelage comparable à ce que l'on connaît dans le domaine sculptural. Quelque chose est différent. (ill.1)

La surface de l'objet est grise, brute; semblable à un ovni, il remplit l'espace d'exposition dont il effleure le plafond et les parois. Cette sculpture archaïque, éclairée côté vitrine et séparée du reste de l'espace intérieur par un film plastique transparent, ressemble à une relique préhistorique que l'on aurait en même



Ein drei Meter hohes, amorphes und zugleich formstarkes Gebilde, fest mit der Decke der Galerie verbunden, ragt in den Raum hinein. Das metallisch schimmernde Volumen, das auf den ersten Blick als Eindringling wirkt, vermengt sich auf den zweiten Blick in eigentümlicher Weise mit dem Raum, den es umgibt. Die Oberfläche ist bewegt, organisch, rhythmisch und lässt keine Vergleiche mit den aus der Bildhauerei bekannten Modellierspuren zu. Irgendetwas ist anders. (Abb.1)

Ein ufoähnliches, grau und roh überzogenes Objekt füllt den Ausstellungsraum und berührt die Seiten und die Decke. Von der Vitrine aus hell ausgeleuchtet, vom Innenraum aus durch eine transparente Plastikfolie abgetrennt, erscheint diese archaische

temps exposée et isolée afin de l'étudier. Au sol, un petit passage de forme triangulaire permet de pénétrer à l'intérieur de la sculpture à travers le film plastique. (ill.2)

Un gros bloc de béton brut est posé sur le gravier du chemin d'un parc. Les bords découpés laissent apparaître un conglomerat de cuivre, de bois, de métal, de charbon et de liège. Exposé aux intempéries, le bloc donne à la fois une impression de fragilité et d'opiniâtreté: les matériaux découpés commencent à rouiller, à s'effriter; le bois en décomposition dessine des traces colorées sur le béton. (ill.3)

Trois scénarios, trois travaux d'artistes contemporains. Leurs formes libres se regroupent autour de ce que l'on entend communément par «sculpture». Bien que cette notion, en tant que désignation d'un médium artistique, ne permette plus



Skulptur als prähistorisches Relikt, das zu Studienzwecken exponiert und zugleich isoliert wurde. Ein kleiner dreieckiger Gang führt am Boden entlang durch die Plastikfolie in das Innere der Skulptur. (Abb.2)

Ein grosser, roher Betonklotz, steht auf dem Schotter eines Parkweges. An den Flanken ist der Block geschnitten und lässt ein Konglomerat aus Kupfer, Holz, Eisen, Kohle und Kork erkennen. Der Witterung ausgesetzt, wirkt der Block trotzig wie auch fragil: Die angeschnittenen Materialien beginnen zu rosten, zu bröckeln und das sich zersetzende Holz bildet schlierenartige Verfärbungen am Beton. (Abb.3)

Dies sind Szenarien aus dem Schaffen zeitgenössischer Künstler. Dies sind Szenarien, die sich in freier Form um das drehen, was gemeinhin unter Skulptur verstanden wird. Obschon der

d'appréhender les productions qui résultent de la diversité des méthodes de travail et des conceptions artistiques contemporaines, le terme même semble synthétiser une idée pour laquelle il n'est pas facile de trouver un substitut.

LA NÉVRALGIE DE LA SCULPTURE

Chaque fois que nous utilisons aujourd'hui le mot «sculpture», nous nous retrouvons dans la situation délicate de devoir expliquer ce que l'on entend par ce terme. Depuis plus de quarante ans, cette notion fait l'objet de discussions que l'on ne rencontre dans aucun autre médium des arts plastiques. Dans leurs domaines respectifs, les notions de peinture ou de photographie ne sont pas soumises à un discours aussi enflammé et soutenu. Il semble que le pas dans la troisième dimension, l'espace, entraîne des problèmes inhérents que l'on ne peut pas simplement ignorer.



Genrebegriff der Skulptur heute nicht mehr zu greifen vermag, was in den diversifizierten Arbeitsmethoden und -verständnisse von Künstlern produziert wird, scheint dieser Terminus doch etwas zu synthetisieren, wofür so leicht kein Ersatz zu finden ist.

DIE NEURALGIE DER SKULPTUR

Wann immer wir heute das Wort Skulptur zur Sprache bringen, geraten wir in Bedrängnis, erklären zu müssen, was wir darunter begreifen. Wie in keinem anderen Medium der bildenden Kunst findet seit über 40 Jahren ein Diskurs um die Begriffsdefinition statt. Im Vergleich wird weder in der Malerei noch in der Fotografie so dezidiert über einen Malereibegriff oder Fotografiebegriff diskutiert. Es scheint als ob der Schritt in die dritte Dimension, in den Raum, inhärente Probleme mit sich bringt, welche nicht so einfach ausgeblendet werden können.

L'une des questions fondamentales liées à la classification ou, si l'on veut, à la «territorialisation» de la sculpture, s'est posée à la fin des années soixante, lorsqu'il a fallu la distinguer par rapport à un nouveau médium qui faisait alors son apparition et qui impliquait, lui aussi, l'espace: l'installation. Comme l'a décrit Rosalind Krauss¹, la notion d'installation est devenue importante dans le contexte de mouvements comme le Land Art ou le Minimal Art, dont les œuvres, contrairement à la sculpture traditionnelle, établissaient un rapport à leur environnement. Ce rapport au lieu s'attache à l'espace public, et par conséquent à l'espace social et politique. Le texte de R. Krauss identifie un changement de paradigme en ce qui concerne l'appréhension de la sculpture, changement qui allait jouer un rôle majeur dans le dépassement de l'œuvre d'art autonome ou de la modernité classique.

À la suite de ce changement, le courant de la création sculpturale, qui avait continué à ignorer les questions soulevées par la critique du modernisme, s'est placé dans une position toujours plus anachronique, pour se retrouver aujourd'hui définitivement hors jeu. On peut considérer que la production artistique

Eine der fundamentalen Fragen zur Einordnung und wenn man so will zur Territorialisierung der Skulptur, ist deren Unterscheidung zum neugegründeten Raum-Medium, der Installation Ende der 60er Jahre. Die Installation wurde als Begriff wichtig im Zusammenhang mit Bewegungen wie der von Rosalind Krauss¹ beschriebenen Kunstwerke der Land-Art und Minimal-Art, die den verlorenen Ortsbezug der traditionellen Skulptur wieder herzustellen vermochten. Dieser Ortsbezug betrifft den öffentlichen und damit sozialen und politischen Raum. Ihre Schrift bezeichnete einen Paradigmenwechsel im Verständnis von Skulptur, welcher in der Überwindung des autonomen Kunstwerks oder der klassischen Moderne eine wichtige Rolle übernehmen sollte.

Was schließlich aus dieser Veränderung hervorging, war eine zunehmende Anachronisierung jenes Skulpturschaffens, welches die Fragestellungen der Modernismuskritik ignorierte und sich damit bis heute endgültig ins Abseits manövriert hat. Eine spätere Konsequenz aus dieser Entwicklung war unter anderem das (west-)europäische Kunstschaffen ab Mitte der 90er Jahre mit ihrem neoavantgardistischen Impetus der Verbindung von Kunst

en Europe de l'ouest à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, avec son désir néoavant-gardiste et impulsif de lier l'art et la vie, a constitué l'une des conséquences tardives de cette évolution. Avec elle, la notion de sculpture a presque complètement disparu du discours sous-jacent aux orientations et aux pratiques curatoriales des Kunsthallen et des musées nouvellement créés. Au lieu de réagir au contexte architectural et spatial, des artistes tels que Rikrit Tiravanija ou Alicia Framis ont rompu avec la fonction classico-moderne de l'espace d'exposition pour en faire un lieu où l'on cuisine, où l'on se réunit et où l'on fête².

Si l'on considère la décennie qui vient de se terminer, il est manifeste que la sculpture connaît, depuis l'an 2000, un renouveau, peut-être en réaction à la méfiance dont les grands courants artistiques avaient fait preuve à son égard. Ce phénomène s'inscrit dans le cadre d'une prise de distance ironique plus ou moins marquée vis-à-vis des répertoires formels du moderne classique et du pop art. À la grande différence de la stratégie des positions postmodernes entre la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix – dont Jeff Koons est l'un des

und Leben. Der Terminus Skulptur verschwindet im Diskurs der neu gegründeten Kunsthallen und Museen. Statt auf den architektonischen und räumlichen Kontext zu reagieren, wurde der Ausstellungsraum von Künstlern wie Rikrit Tiravanija oder Alicia Framis in seiner klassisch-modernen Funktion gebrochen und als Ort initiiert, in dem gekocht, massiert und gefeiert wurde².

Blicken wir auf das vergangene Jahrzehnt zurück, so ist offensichtlich, dass die Skulptur seit dem Jahr 2000 neue Blüten treibt, vielleicht auch als Gegenreaktion zum Misstrauen, das ihr kurz davor in den großen Kunstströmungen entgegengebracht wurde. Dies geschieht innerhalb einer – mal mehr, mal weniger – ironischen Distanz zum verpönten Formenrepertoire der klassischen Moderne oder der Popart. Im großen Unterschied zur Strategie der postmodernen Positionen im Übergang von den 80er zu den 90er Jahren – hier sei Jeff Koons als Beispiel genannt – spielen die Künstler nicht mehr mit verschiedenen historischen Zitaten und der damals noch provokativen Glorifizierung der Populärkultur, sondern treten wieder mit Monaden, d.h. nur auf sich selbst referierenden Werke auf. Viele zeitgenössische

représentants exemplaires –, les artistes ne jouent plus avec différentes citations historiques ou avec la glorification, jadis encore provocante, de la culture populaire, mais présentent des monades, des formes qui ne renvoient qu'à elles-mêmes. Bon nombre d'œuvres contemporaines sont des jeux qui détournent avec virtuosité le caractère monumental de la sculpture, mais qui ont perdu leur mordant et leur ironie du fait de leurs multiples répétitions.

Les nouveaux travaux ne semblent lutter que de manière symptomatique contre ce que Rosalind Krauss critiquait en tant que point névralgique de la sculpture autoréférentielle. Ils tournent en dérision les formes précisément critiquées sans les changer fondamentalement, en affirmant qu'il s'agit de contrefaçons.



Arbeiten sind virtuose Spiele, die den Monumentalcharakter der Skulptur konterkarieren, nach vielmaliger Wiederholung aber ihren ironischen Biss verloren haben.

Der neuralgische Punkt der von Krauss kritisierten, selbstreferenziellen Skulptur scheint in den neuen Arbeiten nur symptomatisch bekämpft zu werden. Indem diese ihre großen Gesten durch den stetigen Verweis «Ich-tu-nur-so-als-ob» brechen, reduziert sich ihre physische Präsenz auf ihre Zeichenhaftigkeit und konfrontiert den Betrachter mit etwas, was ihm aus den Massenmedien bestens vertraut ist: das Rezyklieren von Bildern im Wettstreit um Aufmerksamkeit. Kein Zufall also, dass gerade jene «gebrochenen» Skulpturen oftmals den Weg in die Massenmedien finden, wie kürzlich Maurizio Cattelans Arbeit *L.O.V.E.*³.(Abb.4)

La réalité physique de ces travaux se réduit à leur effet symbolique et confronte le spectateur avec un phénomène qu'il connaît bien à travers les mass media: le recyclage des images dans la lutte pour attirer l'attention du public. Ce n'est donc pas un hasard si ce sont précisément les sculptures «pratiquant la rupture» qui trouvent souvent le chemin des mass media, comme on l'a vu récemment avec le travail de Maurizio Cattelan intitulé *L.O.V.E.*³.(ill.4)

DU «PANOPTISME» DU SCULPTEUR À LA SCULPTURE DE L'ESPACE CORPOREL

Pour tenter de concevoir une sculpture qui contrecarre la logique de l'effet symbolique, nous devons considérer de plus près le contexte de création, le processus d'élaboration et le donné spatial où la sculpture voit le jour. Par son organisation même, la situation de travail classique du sculpteur soulève le problème du mythe de la création, qui s'identifie dans la dissociation spatiale entre l'artiste et l'objet. Le sculpteur, ou plasticien, crée les conditions d'un contrôle optimal sur son œuvre: il peut se

VOM PANOPTISCHEN BLICK DES BILDHAUERS ZUR SKULPTUR DES KÖPERRAUMES

Versuchen wir eine Skulptur zu entwerfen, die der Logik der Zeichenhaftigkeit zu widersprechen beginnt, müssen wir die Herangehensweise samt Entstehungsprozess und Raumgegebenheit, in der die Skulptur entsteht, näher betrachten. Bereits die Organisation der klassischen Arbeitssituation des Bildhauers unterliegt dem Problem eines Schöpfungsmythos, der in der räumlichen Trennung von Künstler und Objekt erkennbar wird. Der Bildhauer oder Plastiker schafft dabei die Bedingungen einer optimalen Übersicht und Kontrolle über sein Kunstwerk: Er kann sich beliebig darum herumbewegen und den Abstand, den er dazu einnimmt, frei wählen. Den Bezug zum Raum schafft der Bildhauer oder Plastiker in diesem Moment nicht in der Auseinandersetzung zwischen seiner eigenen Körperlichkeit und der Materie heraus, sondern komponiert ihn als externes Auge durch die Kontrolle über das Objekt. In dieser Optik des Schöpfers, welche die Optik des eigenen Erschaffen-Seins außer Acht lässt, inszeniert er sich gegenüber dem Kunstbetrachter gar als eine Art unsichtbare Hand Gottes. (Abb.5)

déplacer à sa guise autour d'elle et choisir librement la distance qu'il veut prendre par rapport à elle. Ce faisant, le sculpteur ne crée pas le rapport à l'espace en confrontant sa propre corporalité à la matière, mais il le compose par le biais d'un regard porté de l'extérieur, par un contrôle sur l'objet. Selon cette perspective du créateur, qui ne tient pas compte de la corporalité propre de l'artiste, le sculpteur se met en scène vis-à-vis du spectateur comme une sorte de main divine invisible. (ill.5)

Ce «panoptisme» du sculpteur fait naître la sculpture dans un espace abstrait que seul un mythe de création divine peut saisir. Dans cette optique, l'espace ne peut être appréhendé par une perception sensorielle concrète; la sculpture symbolique devient alors autonome vis-à-vis de l'espace.

C'est précisément en raison de cette autonomie spatiale que la sculpture risque une nouvelle fois de s'écarter du discours sociétal.



Dieser «panoptische» Blick des Bildhauers gebiert die Skulptur in einen abstrakten Raum hinein, einen Raum, der nur mit einem göttlichen Schöpfungsmythos, nicht aber mit einer konkret sinnlichen Raumwahrnehmung erfassbar wird. Auf diese Weise wird die zeichenhafte Skulptur raumblind.

Gerade in dieser Raumbblindheit droht die Skulptur ein weiteres Mal am gesellschaftlichen Diskurs von heute vorbeizuproduzieren. Das Problem der Raumbblindheit wird heute ebenfalls in den Sozialwissenschaften neu verhandelt. Im Zuge der Globalisierung und des grenzenlosen Verkehrs von Daten, Waren und Menschen ist die Wahrnehmung von Distanz und Raum zugunsten jener der Nähe und Zeitlichkeit vernachlässigt worden. Die Reaktion darauf zeigt sich zum Beispiel daran, dass je stärker der politisch-nationale Raum sich zu öffnen beginnt – wir denken an die Schengen-Zone – desto mehr neue sich abgrenzende Territorien innerhalb dieses erweiterten Raumes, wie zum

Aujourd'hui, les sciences sociales abordent les problématiques du rapport entre l'espace et le corps sous un angle nouveau. Dans le contexte de la globalisation et de la circulation illimitée des données, des marchandises et des personnes, la perception de la distance et de l'espace est négligée au profit de la proximité et de la temporalité. En réaction à ce phénomène, on constate par exemple que plus l'espace politique national s'ouvre – nous pensons à l'espace Schengen –, plus le nombre de nouveaux territoires fermés sur eux-mêmes augmente au sein de cet espace élargi; c'est notamment le cas des *gated communities*, ces lotissements surveillés par des firmes de sécurité privées. Ces réactions conservatrices indiquent que l'on ne peut pas situer au même niveau l'ouverture de l'espace et sa disparition. C'est précisément parce que l'espace national de l'État ne correspond plus à l'espace social que l'idée d'un espace «conteneur», propre aux sciences sociales, devient obsolète. L'espace tel qu'il se développe aujourd'hui n'est plus politiquement contrôlé, mais socialement construit. Il n'est plus donné de manière absolue, mais doit être pensé en relation avec les gens qui y vivent⁴.

Beispiel die *gated communities* entstehen, die von privaten Sicherheitsfirmen überwachten Siedlungen. Diese konservativen Backlashes sind Indikatoren dafür, dass die Öffnung des Raumes nicht mit dessen Verschwinden gleichgesetzt werden darf. Gerade dadurch, dass der nationalstaatliche Raum nicht mehr mit dem gesellschaftlichen Raum korrespondiert, wird die sozialwissenschaftliche Idee des Raumes als «Container» obsolet. Der Raum, wie er sich heute entwickelt, ist nicht länger ein politisch territorial kontrollierter, sondern wird zu einem sozial konstruierten. Raum ist nicht mehr absolut gegeben sondern muss als relational zu den darin lebenden Menschen gedacht werden.⁴

INNEN UND AUSSEN

Diese Verwirrung an räumlicher Verortung – von innen und aussen – treibt zeitgenössische Künstler dazu, sich vom offenen Raum der Installation wieder hin zum geschlossenen Körper zu bewegen. Dabei wird die Oberfläche wie auch ihr Innenleben thematisiert, ein Innenleben, das nicht mehr nur mit dem distanzierten Blick von aussen erfahrbar ist. Innen und Außen,

DEDANS ET DEHORS

Cette confusion de localisation spatiale – entre intérieur et extérieur – amène certains artistes contemporains à passer de la spatialité de l'installation, ouverte, à des corps fermés, clos. La surface et la vie intérieures sont thématiques, une vie intérieure dont il n'est plus possible de faire l'expérience par le biais d'un regard distancé et extérieur. L'espace interne conditionne la surface et la sculpture devient un corps spatial. L'intérieur et l'extérieur, l'architecture et les habitants, ainsi que, par la suite, l'espace social et physique, ne peuvent jamais être considérés isolément. De manière analogue au discours sociologique, les artistes cherchent à se repositionner à travers leur œuvre; un processus de localisation



6

Architektur und Bewohner und in der Folge sozialer und physischer Raum, können nie isoliert betrachtet werden. Analog zum Diskurs in der Soziologie, nehmen sich die Künstler eines Bedürfnisses nach individueller Standortbestimmung an; eine Standortbestimmung, die nicht auf Ausschluss und Ausgrenzung hinausläuft, sondern vielmehr als nötige Orientierung dient, wieder ein Raumgefühl im *postmodernen Hyperraum* zu ermöglichen⁵.

Diese Motivation lässt sich in der Arbeit des Schweizer Künstlers Bob Gramsma erkennen. In der Arbeit *a leap into Paradise, OI#10135* verdichtet der Künstler in Anlehnung an Yves Kleins *Leap into the void* den leeren Raum, die Luft in Materie. Er gräbt sich im Arbeitsprozess in einen mit 9 Tonnen Lehm gefüllten Behälter hinein, schürft und drückt mit Händen, Füßen und

qui n'aboutit pas à l'exclusion et à la marginalisation, mais qui, au contraire, sert d'orientation nécessaire pour marquer un espace individuel au sein de *l'hyperespace postmoderne*⁵.

Cette motivation est visible dans le travail de l'artiste suisse Bob Gramsma. S'inspirant du *Saut dans le vide* d'Yves Klein, l'artiste, dans le travail intitulé *a leap into Paradise, OI#10135*, comprime l'espace vide, l'air, dans la matière. Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il s'enfonce dans un conteneur rempli de neuf tonnes de terre glaise en utilisant ses mains, ses pieds et des outils pour extraire la matière dans la semi-obscurité, jusqu'à obtenir un espace défini par les mouvements de son corps. La sculpture, que le spectateur découvre ensuite dans l'espace d'exposition, consiste donc en un moulage de volume, à la fois sculpture et espace, créé de l'intérieur. Ses dessins tridimensionnels en étain sont obtenus par un processus identique: Gramsma les grave dans du plâtre, puis il les moule et les libère. (ill.6)

Dans leur travail intitulé *Avant Post*, les frères Chapuisat construisent également un corps intra-muséal où les limites entre sculpture, maison et organisme s'estompent. En apparence

Werkzeugen im Halbdunkeln bis ein durch die Bewegung seines Körpers definierter Raum entsteht. Was wir im Ausstellungsraum danach als Skulptur zu Gesicht bekommen, ist der Abguss eines von Innen her geschaffenen Volumens, ist Skulptur und Raum zugleich. In ähnlicher Weise entstehen aus Zinn gegossene dreidimensionale Zeichnungen, die der Künstler zunächst in einen Gipssträger eingekratzt und danach daraus befreit hat. (Abb. 6)

Auch die frères Chapuisat bauen in ihrer Arbeit *Avant Post* einen inner-musealen Körper, bei dem sich die Grenzen von Skulptur, Haus und Organismus verwischen. Die vermeintlich chaotische Konstruktion einer auf Holzplatten stehenden Wohnlandschaft, die bis zur Decke des Ausstellungsraumes reicht, wird von den Künstlern während der ganzen Ausstellungszeit bewohnt und weiterentwickelt. Das Museum wird bei *Avant Post* zu einer Art Hülle, worin sich der Besucher in einem komplexen Gangsystem zurechtfinden muss. Mit dem konsequenten Verstecken und Verschanzen, das die Künstler seit Jahren in ihrer Arbeit verfolgen, geht aber auch eine elaborierte Suche nach der äusseren Form der Hülle einher. Im Ausstellungsraum und unter

chaotique, la construction, qui monte jusqu'au plafond de l'espace d'exposition, forme un habitat posé sur des pilotis en bois. Les artistes vivent dans leur travail et continuent à le développer au fil de l'exposition. Dans le cas d'*Avant Post*, le musée devient une sorte d'enveloppe à l'intérieur de laquelle les visiteurs doivent trouver leur chemin, comme dans un labyrinthe complexe aux multiples couloirs. Depuis plusieurs années, la dissimulation et le retranchement constituent des éléments centraux de la démarche des artistes, qui s'accompagne d'une exploration approfondie de la forme extérieure de l'enveloppe. Dans les salles d'exposition et en plein air, ils réalisent des corps clos dont la monumentalité contraste avec le labyrinthe intérieur. (ill.7)

Forteresse, de Katja Schenker, traite aussi de l'antinomie entre condensation et dissolution dans l'objet artistique. Au cours d'une performance présentée lors du vernissage, l'artiste se tient debout à l'intérieur d'une tour hexagonale en terre glaise qu'elle



freiem Himmel erarbeiten sie monumentale, geschlossene Körper, deren Monumentalcharakter zum Labyrinth im Innern kontrastiert. (Abb.7)

Die Arbeit *Forteresse* von Katja Schenker widmet sich ebenfalls dem Widerspruch von Verdichtung und Auflösung im Kunstobjekt. Ein aus Lehm aufgebauter, sechseckiger Turm bildet die Hülle, aus der heraus die Künstlerin an der Vernissage performativ reagiert. Ein um den Turm gewickelter Faden wird von Innen her durch das Material gezogen und fragmentiert das weiche konsistente Material. Der Turm fällt schlussendlich in sich zusammen. Im Gegensatz zur Arbeit von Gramsma, der durch das Abtragen des Materials der Methode der Skulptur folgt, baut die Künstlerin die Arbeit im klassischen Sinne einer Plastik auf. Jedoch steht hier nicht die Formgebung des Turmes im Zentrum, sondern die anschließende körperliche Interaktion mit der aufgebauten Skulptur. (Abb.8)

a préalablement façonnée et qui forme une enveloppe autour de son corps. À travers ce matériau, elle tire un fil enroulé autour de la «forteresse» et fragmente sa consistance molle, jusqu'à ce que la construction s'effondre sur elle-même. Contrairement au travail de Gramsma, qui suit la méthode de la sculpture en enlevant de la matière, Schenker prépare son travail par addition de matière, dans le sens classique d'une œuvre sculpturale. Le façonnage initial de la tour n'est pas l'élément central du travail, mais l'interaction entre le corps de l'artiste et la sculpture est fondamental dans cette démarche. (ill.8)

LE CORPS, UNE ÉTAPE IDENTIFICATOIRE

Les approches artistiques décrites ci-dessus se fondent sur une relation étroite à l'objet et à sa vie intérieure, ainsi qu'à l'espace



KÖRPER ALS IDENTIFIKATIONSMOMENT

Die beschriebenen künstlerischen Herangehensweisen basieren auf einem relationalen Blick auf das Objekt und seinem Innenleben, wie auch seinem Umraum. Dies geschieht, indem Raum im Entstehungsprozess materialisiert wird, wie bei Gramsma, indem die Oberfläche der Skulptur in der Optik des Betrachters als seine eigene Körperhülle erfahrbar wird, wie bei den frères Chapuisat, oder indem das Objekt als physischer Mantel, als Kokon inszeniert wird, wie bei Katja Schenker.

Neben dem Perspektivenwechsel vom Kontrollblick zu einem relationalen Blick lösen diese Arbeiten das Autoritätsverhältnis zwischen dem einst rätselhaften Kunstwerk und dem Betrachter auf. In der eigenen Körperempfindung des Werks eröffnet sich ihm ein Zugang, der in diesem Medium allzu oft blockiert wurde.

qui l'entoure. Chez Gamsma, l'espace est matérialisé dans le processus d'élaboration; dans le cas des frères Chapuisat, le spectateur fait l'expérience de la surface de la sculpture comme s'il s'agissait de sa propre enveloppe corporelle; le travail de Katja Schenker, quant à lui, met en scène l'objet comme un manteau physique, un cocon.

Outre le changement de perspective consistant à passer d'un regard de contrôle à un regard relationnel, ces travaux annulent le rapport d'autorité entre l'œuvre d'art, autrefois énigmatique, et le spectateur. L'expérience corporelle que ce dernier entretient avec l'œuvre lui ouvre un accès qui a été jusque-là trop souvent obstrué dans ce médium.

Sommes-nous à nouveau arrivés à l'idée de «sculpture dans le champ élargi», selon la formule de Rosalind Krauss? Assurément non. Ces sculptures rompent avec les notions et systèmes de réception conventionnels, rupture également essentielle pour le Land Art et l'art minimal. Les références à l'architecture et au paysage sont également évidentes dans ce changement paradigmatique; toutefois, ce qui les distingue et signe leur nouveauté,

Sind wir nun aber wieder bei Rosalind Krauss' Idee der «Skulptur im erweiterten Feld» angelangt? Sicherlich nicht. Zwar liegt den neuen Skulpturen ebenfalls der Bruch mit den Rezeptions- und Begriffskonventionen, wie sie für die Land- und Minimalart wichtig waren, zugrunde. Zwar sind in ihnen die Bezüge zur Architektur und Landschaft evident. Der Unterschied in den neuen Arbeiten liegt jedoch in der sinnlich-körperlichen Auseinandersetzung der Künstler mit Raum und Materie. In dieser Auseinandersetzung identifiziert sich der Künstler körperlich mit seinem Lebensraum und überträgt dieses Identifikationsmoment auf den Betrachter. Diese Betonung des körperlichen Aspekts geschieht nicht durch Zufall. Führt uns die Kultur der Massenmedien ausschliesslich das Bild und die Idee des Körpers vor Auge, so übernimmt das künstlerische Medium der Skulptur eine wichtige Verantwortung in der realen, materialen und räumlichen Auseinandersetzung mit ihm.

c'est le moment de confrontation corporelle et sensorielle de l'artiste avec l'espace et la matière. Dans cette confrontation, l'artiste s'identifie avec son milieu et transmet ensuite ce moment d'identification au spectateur. Cette insistance sur l'aspect corporel n'est pas un hasard. Alors que la culture des mass media montre exclusivement l'image et l'idée du corps, la sculpture, en tant que médium artistique, assume une importante responsabilité dans la confrontation réelle, matérielle et spatiale avec celui-ci.

1 Rosalind E. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8, printemps 1979

2 *Alicia Framis: Remix Buildings/Loneliness in the City*, Migrosmuseum, Zurich, du 25 août au 21 octobre 2000, et *Rikrit Tiravaija: Das soziale Kapital*, Migrosmuseum, Zurich, du 22 août au 18 octobre 1998.

3 Voir à ce propos la nouvelle du 26.1.2011 (10H54) à l'adresse www.20min.ch/news/kreuz_und_quer/story/21581637

4 Markus Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

5 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.

1 Rosalind E. Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (Frühjahr 1979), wiederabgedruckt in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hrsg. von Herta Wolf, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden, 2000.

2 *Alicia Framis: Remix Buildings/Loneliness in the City*, Migrosmuseum, Zürich, 25. August – 21. Oktober, 2000 und *Rikrit Tiravaija: Das soziale Kapital*, Migrosmuseum, Zürich, 22. August – 28. Oktober, 1998

3 http://www.20min.ch/news/kreuz_und_quer/story/21581637, (26.1.2011, 10:54 Uhr)

4 Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006

5 Fredric Jameson: «Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus». *Postmoderne, Zeichen eines kulturellen Wandels*. (Hrsg.) Andreas Huyssen, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1986