

Sculpture, performativité, nomination Sculpture, Performativity, Naming

Eduardo Ralickas et Peter Dubé

Numéro 82, hiver 2007–2008

Les titres des sculptures
Sculpture Titles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9185ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ralickas, E. & Dubé, P. (2007). Sculpture, performativité, nomination / Sculpture, Performativity, Naming. *Espace Sculpture*, (82), 22–28.

SCULPTURE, performativité, NOMINATION Sculpture, PERFORMATIVITY, Naming

Eduardo RALICKAS

Si—selon la jolie traduction française du titre de l'ouvrage d'Austin portant sur les énoncés performatifs¹—, *dire*, c'est *faire*, est-il fécond d'aborder la sculpture à partir d'un tel modèle de la performativité, lequel se fonde davantage sur *l'agir de la parole* que sur les actions que l'on imputerait, éventuellement, à un objet? Posé autrement, notre question est la suivante: à l'instar de plusieurs artistes et critiques d'art d'aujourd'hui, est-il légitime de *parler de* «sculptures performatives» et est-ce un discours conséquent? Dans l'affirmative, quel serait le mode d'existence de ces entités et quel statut devrions-nous accorder à leurs *titres*, seuls véritables éléments linguistiques—dans le sens d'un *logos*—associés à cette sphère de production artistique dont la manifestation la plus courante est, somme toute, objectale?

Comme nous le constaterons, si cette désignation de sculpture performative se révélera féconde pour décrire un certain type de production contemporaine, c'est qu'elle permet d'articuler une approche à la chose sculpturale très particulière: il s'agira, en effet, de sculptures qui, simultanément, «sont» leurs titres, et d'actes d'intituler qui «font» sculpture. Dans ces cas, les titres ne sont point envisageables en tant qu'éléments hétéroclites ajoutés à l'œuvre, soit avant, soit après son exécution (pour la devancer conceptuellement ou pour en assurer l'intelligibilité). De plus, la spécificité des œuvres ici en question relève de la critique immanente de la sculpture elle-même par le truchement d'une délocalisation du statut de l'auteur au profit de la création «d'œuvres sans artistes», ou, pour le dire moins abruptement, d'œuvres dont les titres—d'ordinaire les hypostases privilégiées de l'acte auctorial suprême—reflètent l'anonymat collectif qui est le propre de la performativité. Cela dit, j'aimerais approfondir, à toutes fins utiles, le sens qu'il convient d'accorder au mot «performatif».

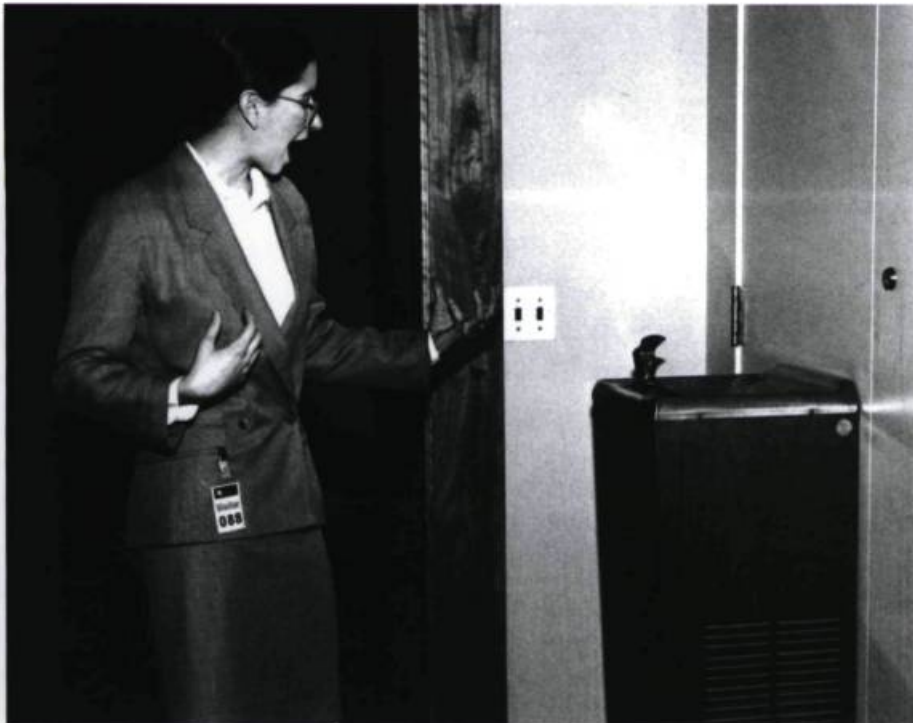
If—as the lovely French translation of the title of Austin's work dealing with performative speech¹ has it—to *say* is *to do*, might it not be fruitful to approach sculpture from a similar model of performativity, one more founded on the speech act than on the kind of actions imputable to an object? Phrased differently, our question is this: as suggested by several contemporary artists and art critics, is it legitimate to *speak of* “performative sculptures,” is this a meaningful discourse? More affirmatively, what might be the mode of existence of such entities and what status should we assign to their titles, the sole truly linguistic elements—in the sense of a *logos*—associated with this sort of artistic production, whose most current manifestation is, after all, based in the object.

As we will assert, if the designation performative sculpture proves useful in describing a certain type of contemporary work, it is because it allows one to articulate a very specific approach to the sculptural *thing*; it becomes a question, in effect, of sculptures that, simultaneously “are” their titles and of acts of titling that “make” sculpture. In these cases, the titles cannot be conceived of as heteroclitite items added to the work, before or after its making (either to move it forward conceptually or to ensure intelligibility.) Moreover, the specificity of these works arises from the criticism immanent in sculpture itself, mediated by the displacement of the author's position in favour of the creation of “artworks without artists,” or to state it less abruptly, whose titles—ordinarily the privileged hypostases of the supreme authorial act—reflect the collective anonymity proper to the performative. This said, I would like to go a little deeper—insofar as may prove useful—into the meaning given herein to the word “performative.”

THEORY OF ACTS

To begin, it should be stressed that in its most abstract generality, performativity *stricto sensu* means the elocutionary force of a particular utterance and the propositional content carried by it. The performative occurs when speech (such as “*I am an art critic*”) concords with its act of deployment (here, the effective thought I am developing around a body of contemporary art.) The *status* of such a discursive event is irrefutable (it is true insofar as it exists, through the spontaneity of he or she who produces it) and that to the extent that it embodies a self-referential nature.

To understand this, it is possible to analyze a counterexample, such as: “*I am not a reader.*” This statement self-destructs when written, so long as uttered (or thought) by a man (as the content of the phrase implies its reading and a pre-existing comprehension.) On the other hand, if this phrase were read or thought by a woman, the pragmatic contradiction would not arise due to the gender discord harbored by the meeting of a female reader and this bit of text written in the masculine^{2A}. Therefore, by its self-referential nature, its base-



Andrea FRASER, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, DVD, 29 mins. Photo reproduite avec l'aimable permission / Courtesy of Friedrich Petzel Gallery, New York.

THÉORIE DES ACTES

D'entrée de jeu, il est à souligner que dans sa généralité la plus abstraite, la performativité *stricto sensu* se veut l'identité de la force illocutionnaire d'un énoncé quelconque et du contenu propositionnel véhiculé par lui. Le performatif a lieu lorsqu'un énoncé (tel que : *je suis un critique d'art*) concorde avec le *geste* de sa mise en œuvre (ici, la réflexion effective que je développe autour d'un corpus d'art contemporain). Le *statut* d'un tel événement discursif est irréfutable (il est vrai à condition qu'il existe, par la spontanéité de celui ou celle qui l'a produit) et cela, dans la mesure où il incarne une identité de nature autoréférentielle. Pour le comprendre, il est loisible d'analyser un contre-exemple que voici : *je ne suis pas un lecteur*. Pourvu que, dans sa forme écrite, il soit prononcé (voire pensé) par un homme, cet énoncé s'autodétruit (puisque le contenu de la phrase implique sa lecture et sa compréhension préalables). D'ailleurs, dans le cas où la proposition en cause serait lue ou pensée par une femme, la contradiction d'ordre pragmatique n'aurait pas lieu d'être à cause du conflit des genres qu'arborerait cette rencontre entre une lectrice et ce bout de texte au masculin. Ainsi, par sa nature autoréférentielle, son statut de « surgissement » sans fondation et son modèle de l'identité événementielle (acte/agi), l'énoncé performatif est une véritable instance non objectale de la *création sensible*, car ce dernier donne naissance à un acte revenant sur lui-même qui *existe* effectivement sans pour autant partager avec les objets du monde le statut de choses réifiées (une activité n'étant évidemment pas une chose). Voilà ouverte la possibilité d'une esthétique de la performativité...

Dans ce cadre, il faut également comprendre ceci : nous cherchons à élucider un corpus dans lequel la « parole » autoréférentielle serait une mise en forme sculpturale et, en contrepartie, dans lequel l'œuvre sculpturale produirait un événement discursif où il y aurait réflexivité. Nous abordons donc le thème de ce dossier en l'escamotant pour mieux y revenir, puisque notre problématique se situe à la fois en deçà du et par-delà le simple titre des œuvres : *pour nous, l'acte de nomination est l'œuvre*. Donc, il est clair qu'afin d'aborder la sculpture performative selon la double exigence de chacun des termes en jeu (« performatif » et « sculpture »), on ne peut guère fixer notre pensée ni sur l'une ni sur l'autre de ces notions. Au contraire, il faut trouver les modalités de leur co-implication. Il s'agit d'un chiasme, lequel on voudrait approfondir en liant les deux termes au sein d'une unité indépendante. Laquelle ?

BGL : L'INTERACTIVITÉ À LA MODE

Peut-être est-il temps d'exemplifier ces propos. En effet, deux permutations sont possibles : par performatif sculptural, on pourrait entendre (a) *des objets physiques donnant lieu à des instances de performativité*; (b) *des instances de performativité desquelles se dégagent des sculptures*. De prime abord, l'installation du trio BGL, *Effet de mode et autres pirateries du genre* (2006), semblerait s'inscrire dans le premier créneau.

On a pu dire (tout en se fiant au discours autorisé des artistes, dont

less eruption and its event-based identity (act/action), performative speech is a real, non-objective instance of meaningful creation. It comes into being as an act that turns back on itself, that effectively exists without sharing the reified status of worldly things (an activity obviously not being a thing.) Thus is the possibility of an aesthetic of performativity opened up...

In this context one should also understand the following: we are attempting to elucidate a body of work in which a self-referential "parole" is put into sculptural form and, in counter-point, one in which a sculptural work produces a discursive event wherein there is reflexivity. We approach this issue's theme by sidestepping, to better return to it as a central issue, one situated above and beyond the simple title of works: *for us the act of naming is the work*. Thus it is clear, to approach performative sculpture via the doubled exigencies of both its operative terms ("performative" and "sculpture"), one cannot fix one's attention on just one or the other notion. To the contrary, one must locate the modes of their co-implication. We address a chiasmus, one that we seek only to deepen by reading the two terms within an independent unity. But what unity?

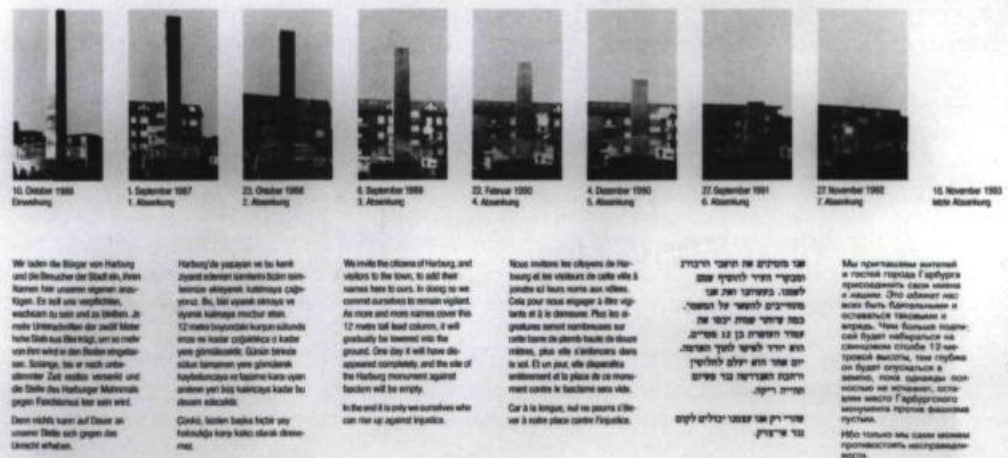
BGL: INTERACTIVITY IN FASHION

It may be time to illustrate this thesis. In effect, two permutations are possible: by sculptural performativity one may understand (a) *physical objects giving rise to instances of performativity*; (b) *instances of performativity from which sculptures emerge*. At first glance the installation *Effet de mode et autres pirateries du genre* (2006) (The Effect of Fashion and Other Piracies of the Sort), by the trio BGL seems to fit into the first category.

One could say (while leaning on the artists' official remarks, of which the title, here, is a revealing case) that the installation *Effet de mode* parodies the contemporary art market fad for large-scale colour photographs and thus the content of the exhibited images would be a superfluous element, the fall of one of the photos and the surprise so engendered being, essentially, the "goal" of the piece. In overvaluing this concern, the critical reception of BGL put aside two important factors that are related in purpose, the *in situ* effect produced by one photo's content, which matches the exhibition space's ceiling, which in its turn was altered for the occasion, and the effect of fashion referred to by the title. This is not merely a question of the type of photography, which is easily associated with the school of Jeff Wall and contemporary advertising but, equally—even especially—"interactive" *in situ* installations themselves, the inescapable ancestral reference point of which—in a Canadian context—is Jana Sterbak's heated dress *Je veux que tu éprouves ce que je ressens* (La Robe) (1984-1985).

The photographic *mise en abyme* attests to it: the "effect" thus exhibited is not other than the interactive apparatus itself, which gives rise to the illusion (so often traded on in contemporary art) that the art work "apprehends" in real time either the bodily presence of the spectator or his consciousness as he approaches the work. That it begins at that moment

Jochen GERZ & Esther SHALEV-GERZ,
Monument contre le fascisme,
Hambourg, 1986. Photo: Atelier Gerz,
reproduite avec l'aimable permission
des artistes/Courtesy of the artists.



Hamburgs Mahmal gegen Faschismus, Krieg, Gewalt – für Frieden und Menschenrechte wurde nach einstimmigen Beschluss der Bezirksversammlung Hamburg im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg nach dem Konzept von Esther und Jochen Gerz realisiert.

le titre, ici, est l'instance révélatrice) que l'installation *Effet de mode* serait une œuvre parodiant l'engouement du marché de l'art contemporain pour la photographie en couleurs de grand format, et que le contenu des images exposées serait un élément superflu, la chute d'une des photographies et l'effet surprise engendré étant, pour l'essentiel, le « but » de l'œuvre. En surenchérissant sur cet aspect, la fortune critique de BGL a laissé de côté deux facteurs notables, liés à dessein : l'effet *in situ* qui est produit par le contenu d'une des photographies rimant avec le plafond du lieu d'exposition réaménagé en conséquence ; l'effet de mode auquel se réfère le titre : il s'agit non seulement du type de photographie que l'on associe aisément à l'école de Jeff Wall ou à la publicité contemporaine, mais également, et surtout, des installations « interactives » *in situ* dont l'ancêtre faisant office de référence incontournable sur la scène canadienne est la robe chauffante de Jana Sterbak, *Je veux que tu éprouves ce que je ressens* (*La Robe*), (1984-1985).

La mise en abyme photographique l'atteste : « l'effet » ainsi exposé n'est nul autre que le dispositif d'interactivité lui-même donnant naissance à l'illusion (souvent véhiculée en art contemporain) selon laquelle l'œuvre d'art « appréhende », en temps réel, soit la présence du corps du spectateur, soit la conscience de ce dernier lorsqu'elle se pose sur l'œuvre, et instaure par là une action dirigée vers le récepteur – un geste performatif, on pourrait croire, issu de l'objet lui-même, qui piège tout spectateur dupe.

Or, il est à constater que cela relève d'une projection non thématisée de la part du récepteur et, de surcroît, que la réception critique se trompe eu égard au statut de ces œuvres, puisque tout discours imputant un geste performatif à l'œuvre-objet commet une faute à la fois théorique et pratique : la contradiction performative. Pour le dire sans ménagement : cette catégorie de sculpture ne relève point de la sculpture performative.

En effet, nul ne peut qualifier ce genre de sculpture de « sujet » sans se contredire en le faisant. Cette remarque peut paraître obtuse, mais elle est nécessaire afin de rendre clair le fait qu'une sculpture-sujet n'est point pensable et doit donc être écartée d'emblée de nos analyses : dire qu'un objet quelconque agit comme une personne implique que celui ou celle qui le dit est aussi un tel objet. La sculpture étant dans l'impossibilité d'effectuer le retour sur soi qui est le propre de tout sujet, notre penseur est autant coupable de la faute d'auto-aliénation que de celle de réification. Ne perdons pas de vue le fait que le performatif est un acte autoréférentiel qu'il ne faut point penser sous le mode de l'objet...

De plus, notons que l'installation ici en cause pourrait aisément exister sans son titre actuel, ou du moins avec un autre titre. Insistons sur la dissonance patente à laquelle nous faisons face : ce que l'œuvre « fait », « sculpturalement », et ce qu'elle « dit », par son titre, ne sont pas des gestes superposables parfaitement. « L'effet de mode » dénoncé comme « piraterie » dans le titre est bel et bien utilisé comme « effet » dans le déploiement de l'œuvre. Celle-ci, nonobstant ses visées critiques, se sert comme instrument de la chose même qu'elle démentit. À ce niveau, il y a aussi contradiction pragmatique et donc point de performativité telle que nous l'entendons. Donc, concluons provisoirement que la sculpture performative, si elle existe, doit se trouver ailleurs.

ANDREA FRASER : QUAND DIRE, C'EST FEINDRE

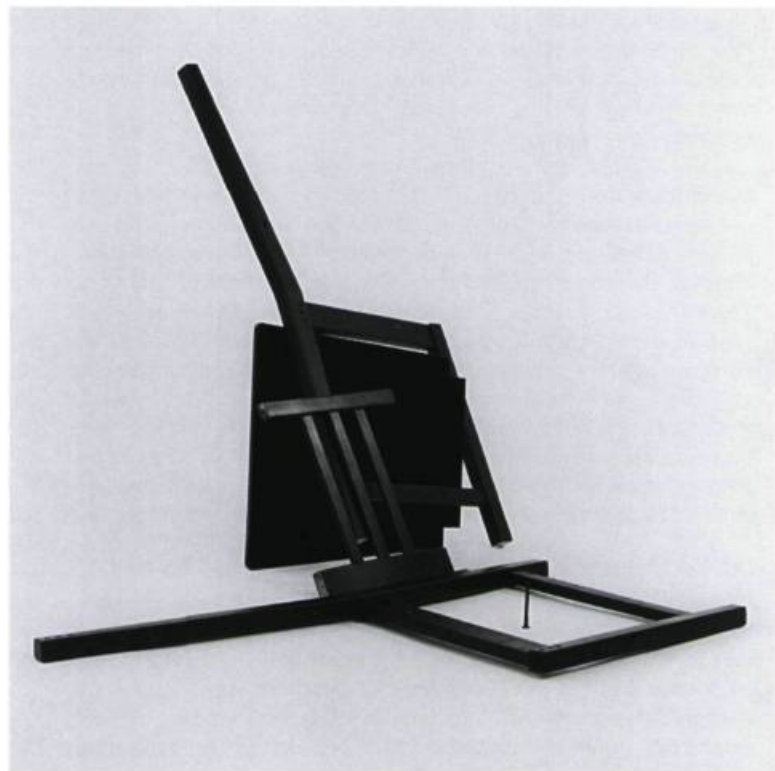
Une seconde alternative s'offre à nous : les instances de performativité desquelles se dégagent des sculptures. Il me semble que cela puisse décrire de manière féconde quelques aspects du célèbre travail artistique de Andrea Fraser intitulé *Museum Highlights: A Gallery Talk* (performances à partir de 1989, publication de l'œuvre-script en 1991 et 2005²). D'ailleurs, cette œuvre est emblématique du mouvement de la critique institutionnelle, dont les efforts s'incarnent le plus souvent par voie de projets purement discursifs (nous rejoignons donc les exigences « logologiques » de notre seconde alternative).

Dans cette performance, l'artiste adopte l'identité de Jane Castleton,

an action directed at the receiver—a performative gesture, one might believe, issuing from the object itself, that traps the deceived viewer.

One should remark that this arises from a non-thematized projection on the part of the spectator and, moreover, that the critical reception is mistaken regarding the status of these works, as any discourse imputing a performative gesture to the object/work commits an error at once theoretical and practical: the performative contradiction. To state it without undue fuss: this kind of sculpture *in no way* falls within the purview of performative sculpture. In fact, no one could qualify this sort of sculpture as a “subject” without, in so doing, contradicting him or herself. The remark might seem obtuse, but it is necessary to clarify that a sculpture-subject is unthinkable and must be eliminated from our analysis: to say that some object acts as a person implies that the one so saying is *also such an object*. Sculpture being incapable of the self-regard that is an essential property of any subject, our hypothetical thinker is guilty at one stroke of both the error of self-alienation and that of reification. We will not lose sight of this fact: the performative is a *self-referential act* and must not be conceived of as an object...

Moreover, we should note that the installation we are discussing could easily exist without its actual title, or with another. Let us insist on



Jacinthe LESSARD-L,
Two-minute Sculptures,
2005. Photographie
couleur, 101.6 x 76.2 cm.
Photo reproduite avec
l'aimable permission de
l'artiste/Courtesy of the
artist.

the patent dissonance facing us: what the work “does” “sculpturally,” and what it “says” by its title are not gestures that layer atop each other perfectly. “The effect of fashion” decried in the title as “piracy” is clearly used for “effect” in deploying the work. This, notwithstanding its critical aims, is an instrument of the very thing it seeks to dismantle. *In this way* there is a pragmatic contradiction and thus no performativity as we understand it. And so, let us provisionally conclude, that if performative sculpture exists, it is to be found elsewhere.

ANDREA FRASER: WHEN TO SAY IS TO FEIGN

A second alternative presents itself to us: *instances of performativity from which sculptures emerge*. It seems to me this could richly describe a few aspects of a widely-celebrated artistic work by Andrea Fraser entitled *Museum Highlights: A Gallery Talk* (performed from 1989 onward, the script-object published in 1991 and 2005²). In addition, it is emblematic of the institutional critique movement whose efforts most often take shape through purely discursive projects (which helps us meet the “logological” requirements of our second alternative.)

In this performance, the artist adopts the identity of Jane Castleton,

une jeune bénévole (fictive) friande de l'art à un point tel qu'il est incertain si cette dernière souffre d'un trouble nerveux quelconque ou si elle subit les effets d'une jouissance esthétique surdimensionnée. Castleton propose aux amateurs du Philadelphia Museum of Art des visites commentées des salles du musée ainsi que des collections qui y sont exposées. En effet, son discours tenu tout au long du parcours – un savant *patchwork* de citations provenant de textes conventionnels sur l'institution muséale ou de textes philosophiques tels que la *Critique du jugement*, de Kant –, se veut une exhibition *live* des fondements idéologiques du musée moderne : la distinction des classes, la hiérarchie des races, la co-dépendance du goût et du capital (selon la triple inflexion accordée à cette notion par Bourdieu : l'économique, le social, le culturel).

Au fil de cette déambulation en groupe dans les salles les plus adaptées à incarner l'expression américaine en matière de goût (y compris la cafétéria), Jane Castleton s'arrête devant une fontaine située dans le vestiaire. Voici ce qu'elle en dit aux visiteurs réunis autour de l'artiste, peu avertis de sa véritable identité et de son dessein critique :

Et voilà une jolie fontaine ! *Jane se dirige vers le vestiaire, en gesticulant vers la fontaine se trouvant à l'autre extrémité de la pièce. En adressant la parole à la fontaine :* Hmm, « [...] une œuvre d'une économie et d'une monumentalité étonnantes », « elle contraste fortement avec les productions très austères et stylisées de cette forme. » [Euh, notez, euh...] « Le caractère massif [...] le vaste [euh]... c'est très ambitieux et réussi ! »

À l'instar de la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp (l'ancêtre patent de cette seconde forme possible de la sculpture performative que nous étudions à présent), Fraser « crée » une sculpture-fontaine par le truchement de son acte de nomination pictural, geste performatif s'il en est. Le titre, c'est l'œuvre, donc.

Ainsi, on reconnaîtra dans la trame de son script lourd de sens l'utilisation de ce que nous pourrions appeler, en référence aux enseignements de la rhétorique, « l'ekphrasis post-moderne ». Si l'ekphrasis se veut cette figure de style classique servant à évoquer avec précision l'œuvre d'art (visuelle, sculpturale) au moyen d'un texte littéraire (dont la « visualité » fait défaut par définition), on conviendra que Fraser se sert de l'ekphrasis afin de faire de l'ironie en « créant » (par voie d'une description équivalente à l'acte d'intituler duchampien), ne serait-ce que temporairement, une œuvre plausible, mais risible, dans l'histoire de l'art après 1917. Toutefois, il est à noter que, chez Fraser, il y a manifestement *exhibition* d'une *mimésis* : puisque les phrases prononcées devant la fontaine sont sans équivoque de nature dérivée (elles sont des citations patentes), il se crée une mise en spectacle du discours du musée au sein même de la situation « normale » de sa mise en circulation. (Il s'agit donc davantage d'un *écho* de l'ekphrasis classique, d'une mise en abyme de la représentation littéraire de la représentation visuelle, que de la chose en soi⁴.) En ce sens, nous pourrions dire que l'ekphrasis post-moderne selon Fraser est l'ekphrasis réfléchie par son usage, ou bien l'ekphrasis au carré, c'est-à-dire l'ekphrasis (description) *rendue autoréférentielle au point de sombrer dans l'ironie*. Voilà, dira-t-on, l'exemple parfait de la sculpture performative, de laquelle le ready-made moderniste serait le prototype.

Pourtant, une telle exégèse se révèle fautive, dans la mesure où tout chez Fraser se passe selon la logique du « comme si ». En ce sens, on doit s'accorder pour voir dans ce travail l'expression sophistiquée d'une autre figure de style, à savoir « l'hypotypose » – situation qui remettra en cause la fonction de l'ekphrasis ci-haut évoquée (et donc l'unité performative que nous recherchons).

Selon Catherine Fromilhague, pour qu'il y ait hypotypose, il faut « que la réalité représentée appartienne à un univers qui n'est pas l'univers actuel de l'émetteur [...] que l'émetteur actualise fictivement [...] les faits énoncés [...] que des marques, souvent énonciatives, donnent à comprendre que le tableau est une (re)création subjective⁵ ». Il se trouve que Fraser et Duchamp partagent le même problème vis-à-vis des figures de style donnant naissance (et sens) à leurs « créations ». L'hypotypose dit : *ce que je dis n'est pas vrai, ou du moins douteux et partiel* (il y a là une contradiction performative littéraire qui est émise au niveau des

a (fictional) young volunteer, so art-loving that it is unclear whether she suffers from some mental problem or is under the influence of a disproportionate aesthetic delight. Castleton offers friends of the Philadelphia Museum of Art guided visits of the museum's galleries and collections. In fact, her talk is a scholarly patchwork of quotes from standard museum/institutional texts or philosophical works such as Kant's *Critique of Judgment* that lasts the length of the tour and endeavours to be a “live” exhibition of the modern museum's ideological foundations: class distinctions, racial hierarchies, the codependence of taste and capital (in the triple sense given it by Bourdieu: economic, social, cultural.)

At the end of this group stroll through rooms particularly suited to embodying American expressions of taste (including the cafeteria), Jane Castleton stops before a drinking fountain near the cloakroom. Here is what she says to the visitors surrounding her, unaware of her real identity or critical purpose:

“And isn't this a handsome drinking fountain! *Jane walks into the Coat Room, gesturing toward the drinking fountain at the far end. Addressing the drinking fountain:* Hmmm' (...) a work of astonishing economy and monumentality... it boldly contrasts with the severe and highly stylized productions of this form... [Uh, notice, uh].... The massiveness (...) most ambitious and resolved!”³

After the fashion of *Fontaine* (1917) by Marcel Duchamp (the obvious ancestor of our second possible form of performative sculpture, now under scrutiny), Fraser “creates” a sculpture/water fountain through her act of pictorial naming, a performative act if ever one was. The title is, therefore, the work.

Thus, one recognizes in the lines of her script, freighted with meaning, the use of what we might call, citing the teaching of rhetoric, a postmodern ecphrasis. If ecphrasis refers to that classical stylistic technique serving to precisely evoke an art work (visual, sculptural) through the means of a literary text (whose “visuality” is, by definition, absent), we will agree that Fraser uses ecphrasis to shape irony in “creating” through a description equivalent to the Duchampian act of titling. Could this not—at least temporarily—be a plausible, albeit risible, work in the history of post—1917 art? At the same time, one should note that in Fraser's case, there is manifestly the *display* of *mimesis*: the phrases spoken before the fountain are unequivocally derivative (being obvious citations) and create a spectacle of the museum's discourses within the “normal” context of their circulation. (We are thus dealing more with an echo of the classical ecphrasis, with a *mise en abyme* of the literary representation of visual representation, than with the thing itself.)⁴ In this sense, we can say that the postmodern ecphrasis of Fraser is ecphrasis reflected in use, or ecphrasis squared, which is to say ecphrasis (description) *made so self-referential that it drowns in irony*. There, some might argue, is the perfect example of performative sculpture, of which the modernist ready-made is the prototype.

In spite of which, such an exegesis admits its falsehood to the extent that everything in Fraser happens in accordance with an “as if” logic. In this sense, one must agree to see a sophisticated expression of another convention of style in the work, one known as *hypotyposis*—a case that calls into question the working of the ecphrasis referenced above (and the performative unity we are looking for.)

According to Catherine Fromilhague, in order to have hypotyposis, one requires “that the represented reality appertain to a universe other than the actual universe of the speaker...that the speaker fictionally actualizes... the facts uttered... that the marks, often enunciative, lead one to understand that the picture is a subjective (re)creation.”⁵ One finds that Fraser and Duchamp share the same problem in relation to the stylistic technique that gives life (and meaning) to their “creations.” Hypotyposis says: “*what I am saying is not true, or at least dubious and partial*” (this is a literary performative contradiction that operates at the level of the characters of a fictional account.) Consequently, R. Mutt and Jane Castleton are caught in the trap of their authorial function, not to say their fictional coefficient: Duchamp's *Fontaine* and that,



personnages d'un récit fictif). Conséquemment, et R. Mutt et Jane Castleton sont pris dans le piège de leurs fonctions auctoriales, pour ne pas dire de leur coefficient de fictionnalité : la *Fontaine* de Duchamp et celle, moins tangible et davantage « théorique », de Fraser sont issues de personnages fictifs et ne sont point l'aboutissement d'un processus de création revendiqué comme tel par un véritable artiste-sujet. Certes, le « dire » du titre « Fontaine » coïncide parfaitement avec la sculpture qu'il engendre ; cependant, c'est le statut de celui ou celle qui prononce le titre qui pose problème. La différence n'est pas sans importance, puisqu'elle dévoile les paramètres régissant la rhétorique de toutes les œuvres relevant du ready-made duchampien, lesquelles ne sont pas des sculptures, mais bien des *échos ironiques* de la sculpture qui sont, de surcroît, énoncés comme tels. Sous l'égide de cette fiction, il n'y a point de simultanéité entre dire et faire, et donc pas de véritable performativité, mais seulement son simulacre.

QUAND INTITULER, C'EST SCULPTER

Mais ne laissons pas la terre en guérets. Ce n'est qu'à présent, une fois ce chemin parcouru, que nous sommes en mesure de saisir les enjeux précis de la problématique de la performativité en sculpture, voire du titre qui fait œuvre : il ne s'agit ni de la question, ici infertile, d'une kinétique singeant la spontanéité ni d'une interrogation portant sur la parole transfigurée en objet, ne serait-ce qu'à titre imaginaire. En effet, la spécificité de notre enquête se situe – tout en le débordant – dans l'après-coup du champ élargi de la sculpture contemporaine, tel que décrit magistralement par Rosalind Krauss en 1979⁶.

Je pense tout particulièrement au travail de Jochen Gerz et de Esther Shalev-Gerz autour du *Monument contre le fascisme* (Hambourg, 1986-1993), lequel s'inscrit davantage dans un effort pour poser la chose

less tangible and more "theoretical" of Fraser, arise from fictional characters and are not the end-point of a creative process asserted as such by a real artist-subject. Certainly, the "spoken" of the title "*Fontaine*" corresponds perfectly with the sculpture it engenders; while at the same time the status of the he or she who pronounces the title poses a problem. The distinction is not insignificant since it reveals the parameters that govern the rhetoric of all works made in the Duchampian *readymade* tradition, which are not sculptures but rather *ironic echoes* of "sculpture" as a form and that are, moreover, speech as such. Under the aegis of this fiction, there is no simultaneity between saying and doing, and so no real performativity, only its simulacrum.

WHEN TITLING IS SCULPTING

But let's not leave the land fallow. Only now, with so much ground covered, are we able to grapple with the actual problematics of performativity in sculpture, which is to say, of a title creating an artwork: it is not a matter, fruitless here, of kinetics aping spontaneity, nor of questioning – the purely imaginary claim – of how a word might morph into an object. In fact, the specificity of our investigation is to be found – while overflowing that space – in the after-shocks of the expanded field of contemporary sculpture as magisterially described by Rosalind Krauss in 1979.⁶

I am thinking particularly of the work done by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz in connection with the *Monument contre le fascisme* (Monument against Fascism, Hamburg, 1986-1993), which situates itself as an effort to position the sculptural object more in performative terms than in terms of disrupted space. Clearly, the *Monument* contributes wholeheartedly to undoing the monumental function attributed to modernist sculpture; at the same time, it does not do so by investing a site or landscape or by negating an architectural volume with its sculptural weight, but rather by indexing the traces of a multitude of acts arising out of a dispersed, heterogeneous and free population. (This is a displacing of the question of the index of the *in situ* field toward the sphere of action.) The *Monument contre le fascisme* is, to my knowledge, the first sculpture to put into play performativity as it is understood in this article, and so to "sculpt" its title, and make a monument of the gesture of titling (a monument). So, it is in breaking free of the problem of the plinth (modernism) and that of the (non)site (post-modernism) that sculpture can access the field of performativity.

Two remarks are necessary: in order for sculpture to be conceived of as self-engendering, it is not sufficient for the thing to move; rather it must free itself from its plinth. To state it differently, our thesis is: sculpture must consider itself and this consideration, this thought, must coincide with the act that provokes it. Since the plinth is the invisible condition guaranteeing sculpture its status as an object, not to say a monument, problematizing the plinth is equivalent to transforming what appears naturalized in the place accorded to it into an instance of indexing the very activity that causes it to appear – including its "author." (Here, we are moving past the problem of place in favour of a thematization of sculpture as act: it is in this that the idea of the plinth becomes a privileged site for thought on sculptural activity.)

At the same time, in order for the performative to be conceived of sculpturally, the act of performative speech needs to be transformed into an object. In order to avoid sinking into the aporias we briefly discussed and to transgress the nature of performativity itself, the resulting "creation" must be able to produce itself, or at least act in a reflexive way towards the self-referentiality that is at its source. In other words, such a sculpture is not oriented towards any viewer, but towards itself⁷, as a subject of its own (self)speaking – a sphere that must include the viewer, who finds him or herself thus transformed into a producer.

The challenge given Gerz by the Hamburg-Harburg municipal council in 1983 was considerable: to build a *monument against* fascism. Interpreted by the artists, this challenge was translated into the creation of a memorial with no commemorative function. Any traditional monument reroutes the structures of a totalizing power, however tenuous the manner: singularizing an instance of power, univocality of message,

Jochen GERZ & Esther SHALEV-GERZ, *Monument contre le fascisme*, Hambourg, 1986. Photo: Atelier Gerz, reproduite avec l'aimable permission des artistes / Courtesy of the artists.

sculpturale en termes performatifs qu'en termes d'espace éclaté. Certes, le *Monument* contribue bel et bien à la mise en échec de la fonction de monumentalité attribuée à la sculpture moderniste ; toutefois, il le fait non pas en investissant un site, un paysage ou un volume architectural en creux, par son index sculptural, mais plutôt en *indexant une multitude d'actes provenant d'une population dispersée, hétérogène et libre*. (Il y a ici déplacement de la question de l'index du champ de l'*in situ* vers le *foyer de l'agir*). Le *Monument contre le fascisme* est, à ma connaissance, la première sculpture à mettre en œuvre la performativité telle que nous l'entendons ici, et donc à « sculpter » son titre et à faire un monument du geste d'intituler (un monument). Or, c'est en s'affranchissant de la problématique du socle (modernisme) et de celle du (non)site (post-modernisme) que la sculpture peut accéder à ce champ de la performativité.

Deux remarques s'imposent : pour que la sculpture soit conçue sur le mode de l'auto-engendrement, il ne suffit point que la chose bouge ; plutôt, *il faut qu'elle s'émancipe de son socle*. Exprimé autrement, cette thèse est la suivante : il faut que la sculpture puisse se réfléchir et que cette réflexion soit coïncidente avec l'acte qui la pose. Puisque le socle est l'invisible condition garantissant à la sculpture son statut objectal, voire monumental, problématiser le socle équivaut à transformer ce qui apparaît naturalisé dans son lieu manifeste en *instance indexicale de l'activité qui la fait apparaître*—y compris « l'auteur ». (Ici, nous dépassons la problématique du lieu au profit d'une thématization de la sculpture comme acte ; c'est ainsi que la notion de socle devient le lieu d'investissement d'une réflexion sur l'activité sculpturante).

De même, pour que le performatif puisse être pensé sur le mode sculptural, il faut que l'acte d'énonciation performatif puisse s'objectiver ; toutefois, afin de ne point sombrer dans les apories que nous avons brièvement abordées et de transgresser la nature de la performativité elle-même, la « création » qui en résulte doit pouvoir s'auto-produire, ou du moins agir, à titre réflexif, à l'image de l'acte d'autoréférence qui en est à la source. Par ailleurs, ce n'est pas vers un spectateur qu'une telle sculpture serait orientée, mais vers elle-même⁷, en tant que sujet de sa propre (auto)énonciation—*sphère qui se doit d'inclure le récepteur, qui se trouve donc métamorphosé en producteur*.

Le défi confié aux Gerz par le Conseil municipal de Hambourg-Harburg en 1983 était considérable : construire un *monument contre le fascisme*. Interprété par les artistes, ce défi s'est traduit par la création d'un mémorial ne faisant office d'aucune fonction commémorative. Or, tout monument traditionnel reconduit la structure du pouvoir totalitaire, ne serait-ce de façon atténuée : singularisation de l'instance de pouvoir ; univocité du message ; instrumentalisation du corps social autour d'un symbole reconnaissable, imposant, rassembleur. Voilà les paramètres qui grèvent le projet du *Monument* de Hambourg dès sa conception.

La solution adoptée par les artistes fut de reconnaître sous forme plastique le caractère dialogique de tout contrat social, ainsi que la possibilité de la sculpture de prendre en charge l'émission d'un énoncé performatif. En ce sens précis, le *Monument contre le fascisme* est le titre d'une sculpture, une sculpture qui n'est que titre, et ces deux choses réunies : la performativité en tant qu'œuvre sculpturale.

Les éléments du projet sont les suivants : les artistes érigent, dans une localité choisie de Hambourg, une stèle aux allures d'un monument traditionnel. Les parois de la colonne sont recouvertes de plomb ; ses surfaces sont donc malléables. Des textes rédigés en plusieurs langues installés sur le lieu incitent au dialogue et à l'intervention de la part du public : muni d'un stylet disponible sur le site, quiconque le désire peut inscrire, à même le monument, un message, faire un dessin, voire commenter une inscription préexistante, sinon la biffer. Au fur et à mesure que ses faces se remplissent de pensées, exégèses et diagrammes, la colonne s'enfonce dans le sol (il y a un mécanisme souterrain prévu à cet effet). L'autodestruction du *Monument contre le fascisme* est inversement proportionnelle à sa capacité d'accueillir en lui dialogue et liberté de pensée. Comme l'énoncent les artistes, « soit le monument "fonctionne"—ce qui revient à dire que les efforts de la population le rendent superflu—, soit il perdure sous forme de monument

instrumentalizing the social body around a recognizable symbol, imposing, uniting. These were the parameters weighing down the Hamburg *Monument* project from its inception.

The solution adopted by the artists was to recognize in plastic form the dialogic character of all social contracts, as well as the possibilities for sculpture to take the emission of performative speech in hand. In this specific sense, the *Monument contre le fascisme* is the title of a sculpture, a sculpture that is nothing but a title, and these two things conjoined: performativity as a work of sculpture.

The elements of the project are the following: the artists erected, in a selected locale within the city of Hamburg, a stèle that looked much like a traditional monument. The surface of the column was covered with lead and therefore malleable. Texts installed onsite and in various languages incite dialogue and intervention from the public. As the site was equipped with a stylus, anyone who wished to could inscribe a message, or make a drawing on the monument itself, could comment on a pre-existing inscription, or cover it up. As these surfaces fill with thoughts, exegeses and diagrams, the column sinks into the ground (an underground mechanism is present to that end.) The self-destruction of the *Monument contre le fascisme* is inversely proportional to its capacity to welcome dialogue and freedom of thought. As the artists put it:

Either the monument "works"—which is to say that the initiative of the population renders it superfluous—or it remains a monument to its not having worked, as a meaningless ornament.⁸

And the monument worked very well indeed. The equation driving it is simple: *monument = act (and not "thing")*. What "makes" this monument, what defines its place, is the collective gesture. Inversely, the collective gesture, the veritable breaking-down of the singularity of power, is the very sense taken on by this monument against fascism, whose permanence is tentative, whose work is always to be begun again. So we find ourselves before a sculpture-subject (mediated by the consciences and acts of individuals) imbued with a self-referential nature built on the model of an event-driven identity (act/action.) In this way, it should be stressed that the *act of titling* tested by *Monument contre le fascisme*—by which is meant the title as a plastic element aiming for an actual transformation of the real—is dedicated to a double erasure: suppression, on one hand, of the logic of the monument (and so self-suppression of the sculpture, as per Krauss); abolition, on the other hand, of this other megalith, that postmodernism has been unable to conveniently dissolve: *the author*. This flows from the anonymity of any performative speech as well as the renunciation emblemized by this work, the refusal to instrumentalize both the *I* and the *object* as a site of univocal power.

In summary, the *Monument contre le fascisme* does quite simply what it promises in its title, and that is the reason the monument itself is *nothing other than its title viewed as sculptural performative speech*. This sculpture is no more nor less than an act of titling—that mobilizes a population of individuals whose freedom of action *makes* the work while critically responding to the statement of Joseph Beuys (of a disavowed paltry romanticism) according to which "everyone is an artist." What Beuys never grasped is that such a proposition can only take on reactionary meaning when spoken by an artist aspiring to the very worst of romanticism, in shamanic dress...

In closing, I would like to call up, without unduly dwelling on it, a recent Quebecois project which takes some of the issues addressed here in new directions: the photographic installation by Jacinthe Lessard-L. entitled *Two-minute Sculptures* (2005) and exhibited at the Gallery 44 in Toronto in July 2007. In effect, Lessard-L., in her manner, plays with the authorial function by analogically leveraging the possibilities of naming sculptural form. In *Two-minute Sculptures*, a work referencing Erwin Wurm, the participants construct "original" sculptures from the elements of a pre-fab Ikea chair. The photographs exhibited in the gallery recall the material logics of constructivist avant-gardes while reformulating the project of socialist art in sociological terms: what the images offer to the view are the multiple possible permutations of a mercantile model in which "*form follows*

consacré du fait qu'il n'aura pas fonctionné, à titre d'ornement sans importance [*meaningless*]⁸ ».

Et le monument a bel et bien fonctionné. L'équation qui en est le moteur est simple : *monument = acte (et non pas chose)*. Ce que « fait » ce monument, ce qu'il met en place, c'est le geste collectif. Inversement, le geste collectif, véritable effondrement de la singularisation du pouvoir, est le sens même que prend ce monument contre le fascisme, dont la permanence est fragile et l'opération toujours à recommencer. Nous voilà en présence d'une sculpture-sujet (médiatisée par la conscience et les gestes d'individus) de nature autoréférentielle érigée sur le modèle de l'identité événementielle (*acte/agir*).

En ce sens, il est à souligner que *l'acte d'intituler* mis à l'épreuve dans le *Monument contre le fascisme*—c'est-à-dire son titre comme élément plastique visant une transformation effective du réel—est voué à œuvrer un double effacement : suppression, d'une part, de la logique du monument (et donc autosuppression de la sculpture, comme chez Krauss) ; abolition, d'autre part, de cet autre mégaliithe que le post-modernisme n'a pas su dissoudre convenablement : *l'auteur*. Cela découle de l'anonymat propre à tout énoncé performatif, ainsi que du renoncement que cette œuvre emblématise, à savoir le refus d'instrumentaliser autant le *moi* que l'objet en tant que foyer d'un pouvoir univoque.

Somme toute, le *Monument contre le fascisme* fait tout simplement ce qu'il énonce dans son titre, et c'est la raison pour laquelle le monument lui-même *n'est rien d'autre que son titre envisagé en tant qu'énoncé performatif sculptural*. Cette sculpture n'est ni plus ni moins qu'un acte d'intituler—qui mobilise une population d'individus dont la liberté d'action *fait* œuvre tout en répondant de façon critique à la phrase de Joseph Beuys, d'un piètre romantisme désavoué, selon laquelle « tout le monde est un artiste ». Ce que Beuys n'aura jamais saisi, c'est qu'une telle proposition ne peut avoir de sens que réactionnaire si elle est émise par une figure d'artiste aspirant au pire du romantisme à caractère shamanique...

En terminant, j'aimerais convoquer sans trop m'y pencher un projet québécois récent qui reconduit la problématique ici abordée vers de nouveaux horizons : l'installation photographique de Jacinthe Lessard-L intitulée *Two-minute Sculptures* (2005), exposée à la Gallery 44 de Toronto, en juillet 2007. En effet, Lessard-L déjoue, à sa façon, la fonction auctoriale en s'appuyant de manière analogue sur les possibilités de nomination de la forme sculpturale. Dans *Two-minute Sculptures*, œuvre en référence à Erwin Wurm, les participants construisent des sculptures « originales » à partir des éléments d'une chaise préfabriquée de marque Ikea. Les photographies exposées en galerie rappellent la logique matérielle des avant-gardes constructivistes, tout en reformulant leur projet d'un art socialiste en termes sociologiques : ce que les images donnent à voir, ce sont les multiples permutations possibles d'une forme marchande (où *form follows function*), tout en laissant entrevoir les singularités d'expression que la standardisation de la vie ne peut écarter. Tout comme chez les Gerz, ici la sculpture est « pour soi », c'est-à-dire qu'elle est le forum où se rencontrent en un équilibre précaire diverses manifestations individuelles de volonté et de pensée, ne serait-ce que pendant deux petites minutes. ←

Eduardo RALICKAS est historien de l'art, critique d'art et artiste. Ses essais ont été publiés dans *BlackFlash*, *Ciel Variable*, *Espace Sculpture*, *ETC* et *Parachute*. Il poursuit des recherches doctorales en histoire de l'art portant sur l'après-romantisme et ses figures à l'Université de Montréal et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.



Jacinthe LESSARD-L,
Two-minute Sculptures,
2005. Photographie
couleur, 101.6 x 76.2 cm.
Photo reproduite avec
l'aimable permission de
l'artiste / Courtesy of the
artist.

function” while still leaving visible the expressive singularities that the standardization of life can not shunt aside. As in Gerz, this instance of sculpture is “for its own sake,” is a forum in which diverse and individual manifestations of will and thought can encounter each other in precarious equilibrium, even if for just two quick minutes. ←

Translated by Peter Dubé

Eduardo RALICKAS is an art historian, art critic and artist. His essays have been published in *BlackFlash*, *Ciel Variable*, *Espace Sculpture*, *ETC* and *Parachute*. He is pursuing doctoral work in art history touching on post-romanticism and its figures at the Université de Montréal and the École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

NOTES

1. Cf. J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970.
2. L'œuvre fut publiée d'abord dans la revue *October* (été 1991), puis dans Andrea Fraser, *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, sous la dir. de Alexander Alberro, Cambridge, Mass. et Londres, MIT Press, coll. « Writing Art Series », 2005, p. 95-114 / The work was first published in *October* (Summer 1991) and then in Fraser, Andrea *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, edited by Alexander Alberro, Cambridge, Mass. and London, MIT Press (The “Writing Art” Series) 2005, pp. 95-114.
1A. (Translator's note: this part of the author's argument is meaningless in English as nouns in that language are not typically gendered. In the French original the noun used as an example, “reader,” was written in its masculine form making it inapplicable to a woman reader, hence the sense of the subsequent sentence.)
3. Fraser, *op. cit.*, p. 104. Traduction de l'auteur.
4. Cf. Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », in *Poétique* vol. 9, n° 36, novembre/November 1978, pp. 399-412.
5. Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 107. (Translation mine.)
6. Voir Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », in *October* n° 8, printemps 1979, p. 30-44 / See Krauss, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field,” in *October* no. 8, Spring 1978, pp. 30-44.
7. Il n'y a pas contradiction à poser une sculpture-sujet en ces termes, car le récepteur est inclus dans l'équation ; son acte de réception est pris en compte par la sculpture, qui devient sujet par lui. En conséquence, sa réception est simultanément et indissociablement création. Cette réception est le contenu de l'œuvre / There need be no contradiction in positing a sculpture-subject in these terms since the receiver is included in the equation ; his act of viewing/receiving is taken into consideration by the sculpture, which becomes a subject through him. As a consequence, his reception is simultaneously and indissociably a creation. This reception is the content of the work.
8. Jochen Gerz. *Res Publica. The Public Works 1968-1999*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, p. 54. Traduction de l'auteur.