

L'homme et la machine dans la sculpture comme dans la guerre

Man and Machine in Sculpture and in War Alike

Marie-Hélène Leblanc

Numéro 108, automne 2014

Re-penser la sculpture ? Deuxième volet
Re-Thinking Sculpture? Part two

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72470ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

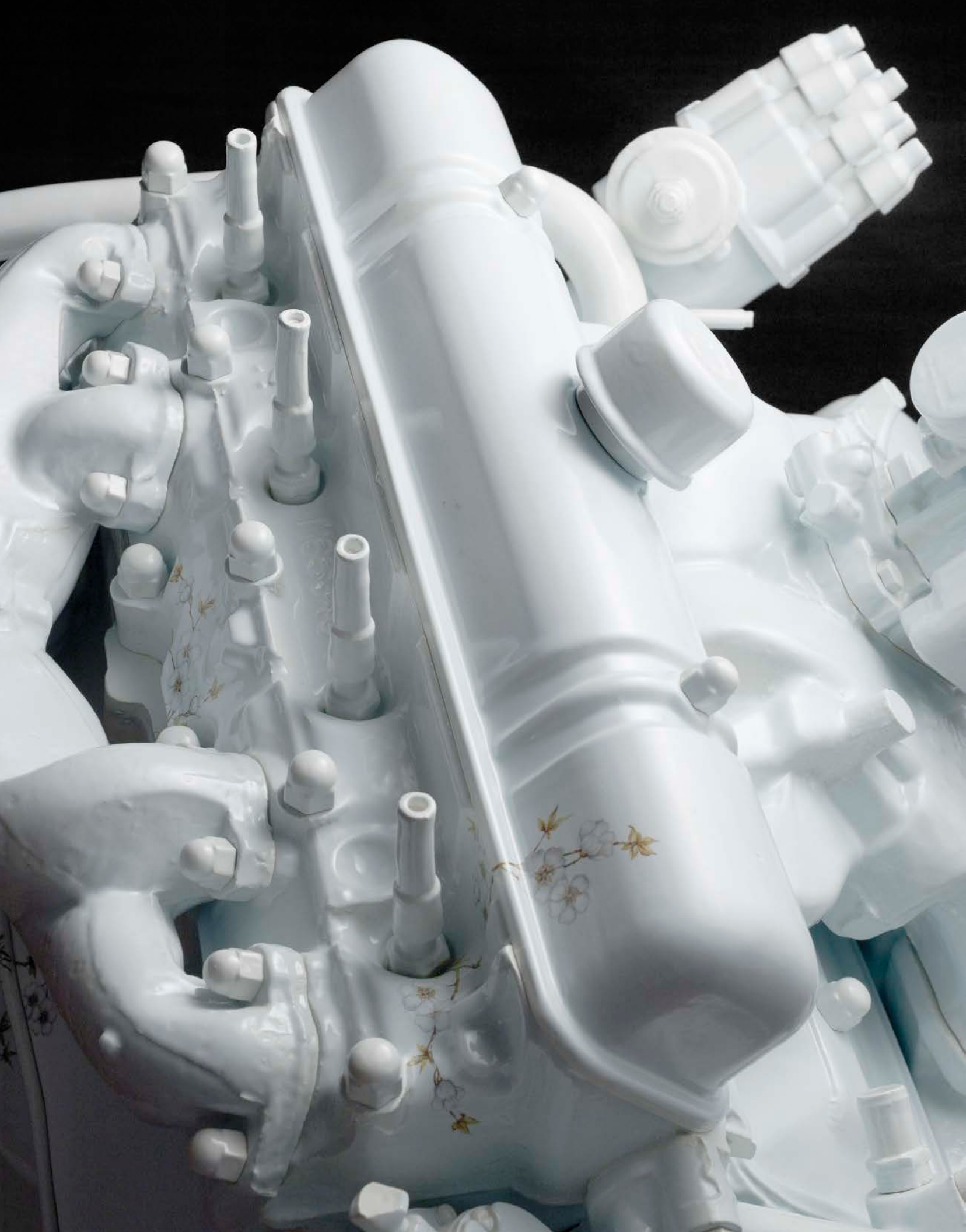
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leblanc, M.-H. (2014). L'homme et la machine dans la sculpture comme dans la guerre / Man and Machine in Sculpture and in War Alike. *Espace*, (108), 10–17.



L'homme et la machine dans la sculpture comme dans la guerre

Marie-Hélène Leblanc

Prologue

L'histoire de chaque forme artistique comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être obtenus sans effort qu'après modification du niveau technique, c'est-à-dire par une nouvelle forme artistique. C'est pourquoi les extravagances et les outrances qui se manifestent surtout aux époques de prétendue décadence naissent en réalité de ce qui constitue au cœur de l'art le centre des forces historiques le plus riche. — Walter Benjamin (1939)¹

MAN AND MACHINE IN SCULPTURE AND IN WAR ALIKE

Prologue

*The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form. The extravagances and crudities of art which thus appear, particularly in the so-called decadent epochs, actually arise from the nucleus of its richest historical energies.
Walter Benjamin (1936)¹*



Clint Neufeld, *One Yellow Rose*, 2012. Céramique, bois, tissu / Ceramic, wood, cloth. 70 x 30 x 40 in.
Photo : Toni Hafkenscheid.

Although sculpture first was made by shaping stone, it has since been produced in many materials, whether hard or soft, rigid or flexible, and by way of constantly renewed techniques. It is in the apparent porosity of its specificities that sculpture, in its current form, is viewed differently here so as to reflect on how man works material in a socio-political context of conflict. In appropriating the concepts of catastrophe and armed conflict through sculpture today, Ben Jackel, Clint Neufeld and Charles Krafft endow emblematically tough and masculine objects with a fragile quality. The sculptures of these three artists address notions of the machine, catastrophe and war, and are variously comprised of motors, jets, tanks or guns, which have become aestheticized objects stripped of their initial function.

For Ben Jackel, using stoneware to construct catastrophe and war devices has led to the production of politically charged objects without technological input; for Clint Neufeld, a former soldier, transforming motors into delicate ceramic pieces makes it possible to revisit the

concept of masculinity; while Charles Krafft intertwines know-how and destruction through an arsenal made up of ceramics painted in the delftware tradition, which he created after a trip to war-ravaged Bosnia and Herzegovina,

Re-Weighing Sculpture

Let's get back to stone; while sculpting primarily means cutting and carving in hard materials, the reverse of this technique is found in earthenware, clay, porcelain, ceramic and pottery, in which hard material at first crumbles into powder and is then mixed with water and made

Si la sculpture est née du façonnage de la pierre, elle s'est depuis révélée à travers plusieurs matières, qu'elles soient dures ou molles, rigides ou flexibles, avec des techniques toujours renouvelées. C'est dans l'apparente porosité des spécificités de la sculpture que la considérer autrement dans son actualité mène, ici, à une réflexion sur l'intervention de l'homme sur la matière, dans un contexte sociopolitique conflictuel. Dans l'appropriation contemporaine des concepts de catastrophe et de conflit armé par la sculpture, Ben Jackel, Clint Neufeld et Charles Krafft rendent la part fragile à des objets empreints de robustesse et de masculinité. Les sculptures de ces trois artistes, marquées par les notions de machines, de catastrophes et de guerres, sont à la fois moteurs, gicleurs, tanks ou fusils tels des objets esthétisés, dépouillés de leur utilité première.

Pour Ben Jackel, l'utilisation du grès dans la construction de dispositifs de catastrophe et de guerre mène à la production d'objets chargés politiquement et déchargés technologiquement; pour Clint Neufeld, ex-militaire, la transformation de moteurs en pièces délicates de céramique permet de revisiter le concept de masculinité, alors que pour Charles Krafft, la production, entre autres, d'un arsenal d'armes en céramiques peintes dans la tradition des faïences de Delft, suite à un voyage en Bosnie Herzégovine alors ravagée par la guerre, entraîne un chevauchement entre savoir-faire et destruction.

Re-peser la sculpture.

Revenons à la pierre; alors que sculpter signifie d'abord graver, tailler dans la matière dure, le renversement de cette technique trouverait ses prémisses dans le grès, l'argile, la porcelaine, la céramique et la poterie, où la matière dure s'effrite d'abord en poudre pour ensuite, dans un mélange avec l'eau, prendre forme par l'intervention de l'homme et redevenir solide par la cuisson. La dernière étape de ce procédé vient sceller non seulement les matériaux poreux, mais tout autant apposer une couche de sens, précisant le propos de la sculpture dans la recontextualisation de l'objet reproduit. Ainsi, Ben Jackel ajoute de la cire d'abeille à l'argile pour produire un effet métallique sur ses répliques d'appareils hydrauliques – prenant la forme d'équipement de lutte contre les incendies – et sur un tank miniaturisé. Clint Neufeld, pour sa part, enduit de peinture et ornemente de fleurs ses moteurs pour ensuite les disposer sur différents types de fauteuils ou de tables. Les porcelaines de Charles Krafft sont, quant à elles, méticuleusement peintes et décorées avec vitrage ou décalcomanies de transfert en céramique avant une cuisson finale. L'ensemble de ces techniques et procédés ne fait pas qu'ajouter de la pesanteur à ce qui était originalement de la poudre, mais participe activement, par la permutation du sens induit par l'objet lui-même, à la reformulation de la sculpture, dans un processus d'appropriation et de transformation de la matière et de la valeur significative des œuvres.

Re-produire la sculpture.

Là où la sculpture est revisitée, ce n'est pas tant dans l'utilisation à contresens de la pierre, mais bien dans le choix de l'objet à fabriquer. L'industrialisation nord-américaine de la fin du 19^e siècle – concordant avec la révolution militaire qui marque considérablement la technique



Charles Krafft, haut/top : *Porcelain War Museum Project: Large Uzi*, 2012. Bas/Below : *Porcelain War Museum Project: Saul Steinberg Ak47*, 2013. Pâte de porcelaine molle peinte à la main/Hand painted soft paste porcelain. Grandeur nature/ Life-sized. Photos : Avec l'aimable autorisation de l'artiste/Courtesy the artist.

Pages suivantes/Following pages:
Ben Jackel, *IED*, 2008. Grès et cire d'abeille/Stoneware and beeswax. 81.3 x 43.2 x 43.2 cm. © Ben Jackel. Avec l'aimable autorisation de/ Courtesy of L.A. Louver, Venice, CA.

des armements et la vitesse des projectiles – permettra la réalisation de moteurs et d'armes, la fabrication en série d'objets fonctionnels manufacturés et la fabrication de la guerre moderne. Lorsque l'artiste choisit de fabriquer ce même type d'objet dans son atelier plutôt que dans la chaîne de production d'une usine en employant un procédé de fabrication contreproductif, il participe à troubler la fonction de l'objet utilitaire. Telle une œuvre unique, l'objet reproduit dans sa singularité une fraction de ce qu'il était initialement, mais devient en quelque sorte une critique sociale ou politique de l'artiste dans le traitement esthétisant qui modifie le mode d'opération de l'objet. La mécanique de celui-ci se déploie autant dans le savoir-faire de l'artiste, côtoyant de près les métiers d'arts, que dans la structure du commentaire sur la fragilité de l'homme relativement aux machines et aux guerres. L'ingénierie humaine qui laisse sa trace à la fois dans la fabrication des objets et dans la fabrication des conflits armés est complètement réinvestie dans les moteurs de Neufeld, dans les armes de Krafft que dans le tank miniaturisé de Jackel.





solid once again after being fashioned by hand and fired in a kiln. The last stage of this process not only seals porous material, it also adds a layer of meaning by specifying the role of sculpture in re-contextualizing the reproduced object. For instance, Ben Jackel adds beeswax to clay in order to obtain a metallic effect on his hydraulic machine replicas –which take the shape of firefighting equipment—and a miniaturized tank. Clint Neufeld covers his motors with paint and floral decorations and then places them on various types of armchairs or tables. Charles Krafft meticulously paints and decorates his porcelains with glazing or decals on ceramic before the final firing. Through a permutation of meaning prompted by the object itself, all these techniques and processes not only add weight to what was originally nothing but powder; they also actively partake in reformulating sculpture via a process of appropriating and transforming the material and the works' significance.

Re-Producing Sculpture

Sculpture is re-examined here not so much in opposition to the use of stone, but rather in the choice of the object to be made. North American industrialization in the late 19th century—in parallel with the military revolution that considerably impacted weapons technology and projectile speed—made it possible to manufacture motors and arms, to mass-produce functional objects and modern warfare. When an artist chooses to manufacture this same type of object in his studio rather than on an assembly line, he is using a counterproductive process and disrupting the function of the utilitarian object. Like a unique work, the object, in its singularity, reproduces a fraction of what it initially was, but becomes, in a way, the artist's social or political critique through an aestheticizing treatment that modifies the object's operating mode. Its functioning unfolds both in the artist's know-how, being closely linked to arts and crafts, and in its structured commentary on humankind's fragility in regard to machines and wars. Human engineering, which leaves its mark at once in the manufacture of objects and the manufacture of armed conflicts, is completely reconsidered in Neufeld's motors, Krafft's weapons and Jackel's miniaturized tank.

Re-Constructing Sculpture

It's through a counterproductive manufacturing mode, in which the object is unusable, that sculpture bears witness to altered human engineering—or rather the aestheticizing of this engineering through the superposition of material know-how and social commentary. Through their display in a museum, the sculpted motors and war machines are evidence of a material reconstruction of uselessness,

of a functional counter-productivity and a physical presence in an inappropriate context. When brought together, all of these elements adroitly convey the intention of the artist, who puts much effort into a sculptural reproduction of the object that is intended for viewing rather than use. The meaning of the object emerges precisely from its uselessness. Clint Neufeld's motor, which is placed on a flower-decorated Recamier couch, figures as a travesty of masculinity considered in terms of man's inclination to create, manipulate and enjoy a set of motorized components and functions. Ben Jackel's tank, through its physicality and appearance as a miniature model, straddles destruction and construction, projecting war in the image of child's play. Charles Krafft's AK47, straight out of a fine porcelain arsenal of destruction, bears witness to the fragility of war in its most violent, but also most appealing aspect.

This way of fashioning the raw, even brutal object, the object of fantasy, the object of violence by magnifying its uselessness is one way among others to re-think sculpture, at least in a critical perspective with regard to masculinity and violence.

Epilogue

In Marinetti's manifesto on the war in Ethiopia one can effectively read the following: *"For twenty-seven years we Futurists have rebelled against the branding of war as anti-aesthetic.... Accordingly we state:... War is beautiful because it establishes man's dominion over the subjugated machinery by means of gas masks, terrifying megaphones, flame throwers, and small tanks. War is beautiful because it initiates the dreamt-of metalization of the human body. War is beautiful because it enriches a flowering meadow with the fiery orchids of machine guns. War is beautiful because it combines the gunfire, the cannonades, the cease-fire, the scents, and the stench of putrefaction into a symphony. War is beautiful because it creates new architecture, like that of the big tanks, the geometrical formation flights, the smoke spirals from burning villages, and many others.... Poets and artists of Futurism!... remember these principles of an aesthetics of war so that your struggle for a new literature and a new 'sculpture'... may be illumined by them!"* – cited in Walter Benjamin (1936)²

Translated by Bernard Schütze

1. Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 237.

2. *Ibid.*, p. 241-242.

Marie-Hélène Leblanc is an artist, writer and curator. Her recent curating work includes *Objet Indirect Object*, co-curated with Steven Loft and presented at DAÏMŌN, AXENÉO7, Artengine and SAW Video (Ottawa); *Striking a Pose. Prendre pose*, at Musée régional de Rimouski (Rimouski), Latitude 53 (Edmonton) and Paved Arts (Saskatoon); *La résistance - Espace blanc 5*, organised by the artist-run centre Caravansérail (Rimouski); and *Preparation/Reparation*, a screening of videos by Emanuel Licha and Harun Farocki (Gatineau). Marie-Hélène Leblanc also has published texts and produced artists' books. She is a doctoral student in the *Études et pratiques des arts* program at Université du Québec à Montréal, where she is researching the post-conflict in contemporary art.

Re-constituer la sculpture.

C'est par un mode de fabrication contreproductif, où l'objet est inutilisable, que la sculpture vient témoigner de l'ingénierie humaine altérée – ou plutôt de l'esthétisation de cette ingénierie par la superposition du savoir-faire à la matière et au commentaire social. Les moteurs et les engins de guerre sculptés et mis en espace dans un musée attestent d'une reconstitution matérielle de l'inutilité, de la contreproductivité fonctionnelle et d'une présence physique dans un contexte inapproprié. L'ensemble de ces constituantes, une fois réunies, porte habilement le propos de l'artiste qui s'investit dans une reconstitution sculpturale où l'objet, plutôt que d'être utilisé, sera observé. Le sens de l'œuvre émerge précisément de son inutilité. Le moteur de Clint Neufeld posé sur un canapé Récamier et orné de fleurs fera figure de travestissement de la masculinité, dans la propension de l'homme à créer, à manipuler et à jouir de l'ensemble des composantes et des fonctionnalités du moteur. Le tank de Ben Jackel, par son allure de modèle réduit et sa physicalité, aux frontières entre destruction et construction, projettera la guerre comme un jeu d'enfant. Le AK47 de Charles Krafft, issu d'un arsenal destructeur de Delft, témoignera de la fragilité de la guerre, dans ce qu'elle a de plus violent, mais aussi de plus attirant.

Cette façon de façonner l'objet brut, voire brutal, l'objet de fantasme et l'objet de violence en magnifiant son inutilité est une façon parmi tant d'autres de re-penser la sculpture, du moins dans une visée critique de la masculinité et de la violence.

Épilogue

Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre d'Éthiopie, nous lisons en effet : « *Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique. [...] Aussi sommes-nous amenés à constater [...] que la guerre est belle, car, grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, car elle réalise pour la première fois le*

rêve d'un corps humain métallique. La guerre est belle, car elle enrichit un pré en fleurs des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, car elle rassemble, pour en faire une symphonie, les coups de fusil, les canonnades, les arrêts du tir, les parfums et les odeurs de décomposition. La guerre est belle, car elle crée de nouvelles architectures comme celles des grands chars, des escadres aériennes aux formes géométriques, des spirales de fumée montant des villages incendiés, et bien d'autres encore [...]. Poètes et artistes du Futurisme [...], rappelez-vous ces principes fondamentaux d'une esthétique de la guerre, pour que soit ainsi éclairé [...] votre combat pour une nouvelle poésie et une nouvelle sculpture ! »

– Walter Benjamin (1939)²

1. Benjamin W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version) in *Œuvres III*. Paris, Éditions Gallimard, 1939, p. 307.

2. Benjamin W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version) in *Œuvres III*. Paris, Éditions Gallimard, 1939, p. 314-315. [NDT. : Selon les éditeurs des *Gesammelte Schriften*, Benjamin aurait cité ce texte, dont l'original italien n'a pas été retrouvé, d'après la traduction donnée par un journal français.]

Marie-Hélène Leblanc est artiste, auteur et commissaire. Parmi ses récents commissariats, on retrouve *Objet Indirect Object*, co-commissarié avec Steven Loft, présenté à DAÏMŌN, AXENÉO7, Artengine et SAW Vidéo (Ottawa); *Striking a Pose. Prendre pose* exposé au Musée régional de Rimouski (Rimouski), Latitude 53 (Edmonton) et Paved Arts (Saskatoon); *La résistance - Espace blanc 5* - organisé par le centre d'artistes Caravansérail (Rimouski) et *Preparation / Reparation*, une projection vidéo d'œuvres d'Emanuel Licha et Harun Farocki (Gatineau). Marie-Hélène Leblanc publie aussi des textes et produit des livres d'artistes. Elle poursuit ses recherches sur le postconflit en art contemporain au Doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.