

Michael Robinson
Attention fragile

André-Louis Paré

Number 32, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1995). Michael Robinson : attention fragile. *Espace Sculpture*, (32), 24–26.



Michael Robinson

Attention fragile

André-L. Paré

Vous en conviendrez sans doute avec moi : en comparaison avec la sculpture traditionnelle, la sculpture au XX^e siècle a subi un déplacement. Pour le dire rapidement, la sculpture, avec le modernisme et, a fortiori, le postmodernisme¹, est sortie de son socle. Déjà la sculpture moderne du début du siècle annonçait un changement au niveau des matériaux, mais ce déplacement devait s'accompagner d'une mutation au niveau spatial. En fait, la sculpture moderniste, et surtout postmoderniste, ne s'invente plus sous des formes statuaire. Elle ne s'érige plus, de façon générale, dans l'axe vertical. Déracinée de ces prétentions esthético-politiques, voilà qu'elle s'étend en surface, prenant ainsi de l'expansion. Une expansion telle que la notion de sculpture peut désormais paraître impropre à nommer le travail artistique qui s'en réclame pour fins d'identification. C'est que, une chose est certaine : le sculpteur moderniste, et de toute évidence postmoderniste, sculpte autrement. Il sculpte sans sculpter. Il sculpte moins la matière que des idées devenues propositions. Il sculpte, notamment, la nécessité d'inscrire dans la "chair du monde" une singularité². Il sculpte une oeuvre-installation qui, la plupart du temps, s'expose pour un temps seulement : le temps d'une exposition, d'une apparition. D'une apparition qui a déjà prévu sa disparition. (*De là, peut-être, l'importance — plus que jamais? — accordée aujourd'hui au texte — critique ou autre — qui vient souligner, par la lettre, l'objet d'art éphémère.*)

Bref, la sculpture, particulièrement postmoderniste, se présente, sans le dire, sous le signe de la précarité. Et même si — je vous le concède — la sculpture de type classique finit, elle aussi, par subir l'emprise du temps et cache en elle la ruine à venir; ce qui la distingue de la sculpture postmoderniste, c'est que celle-ci n'est plus seulement menacée de ruine, elle est, en quelque sorte, déjà ruine. C'est pourquoi elle est... fragile.

Fragile? Je veux dire que parallèlement à la sculpture élargie (Cf. Rosalind Krauss); à l'impureté due à la mixité des genres (Cf. Guy Scarpetta), il y a également la fragilité. Que la condition postmoderniste de la sculpture, c'est la fragilité. (*En est-il de la fragilité exclusive de la sculpture postmoderniste? La sculpture contemporaine ne l'est-elle pas tout autant? Il faudrait un jour creuser la question. C'est-à-dire, voir en quoi la sculpture postmoderniste n'est, en somme, qu'un fragment exemplaire de la fragilité des temps présents, des temps que certains auteurs qualifient aussi de postmodernes — cf. note 1 —.*)

C'est la récente exposition de Michael Robinson, *une cartographie inachevée*, qui m'a mis sur cette piste (fragile?) de la fragilité. Tel un équilibriste, je vais donc me glisser sur ce fil tenu du commentaire et tenter de donner sens à cette lecture. Vous joindrez-vous à cette tentative? Accepterez-vous de me suivre? De lire avec moi ce que, dans cette exposition, j'y vois?

De la fragilité donc. Où ça? Partout. Mais commençons par le commence-

ment. Dans la vaste galerie du centre *Quartier éphémère*³, quatre sculptures et cinq dessins se trouvent exposés. Chaque oeuvre a son espace, son îlot de sens. Chaque oeuvre est autonome par rapport aux autres. Ainsi, au premier coup d'oeil, aucun fil conducteur en vue. Cependant pas moins de quatre écriteaux apposés ici et là sur les murs ou les colonnes de la galerie m'adressent à chaque fois ce message : "Attention sculpture fragile".

"Attention sculpture fragile" : comment l'interpréter? La lecture la plus simple, c'est de dire que ces écriteaux sont là pour nous avertir de la fragilité des oeuvres à voir. Ils agissent comme mise en garde, style "gare au chien". En ce sens, ils me prescrivent une attitude à respecter vis-à-vis des oeuvres. Par exemple, ayant pris connaissance du message, il est permis de croire que le spectateur, redoublant d'attention, conservera entre lui et les oeuvres la distance nécessaire. Ce qui, par la même occasion, renforcera la valeur potentielle de celles-ci, leur statut particulier dans le monde des objets qui nous sont coutumiers. Mais pourquoi cette insistance? Le contexte de la galerie ne suffit-il pas? Ce lieu très particulier nommé galerie, n'a-t-il pas déjà consacré ces objets en oeuvres d'art et donc en objets particulièrement fragiles? N'a-t-il pas déjà conditionné le spectateur en consommateur averti? Si oui, pourquoi en rajouter? Par mesure de prudence? Une prudence toute légitime, j'en conviens, mais dans ce cas excessive aussi.

À moins que cet excès cache une autre

lecture, s'adresse à nous autrement. En effet, est-ce réellement ce que ces écriteaux voulaient nous communiquer? Est-ce leur unique message? Comment le savoir? Croire que la réponse se trouve dans l'intentionnalité de l'artiste, dans son "vouloir-dire", ne règle pas le problème. D'abord parce que, en son absence, je suis seul responsable de la lecture de ces écrits qui me sont apparemment adressés. Ensuite, parce que dans les circonstances — mais c'est toujours dans ces circonstances — seul le contexte compte. Or le contexte, comme le rappelle J. Derrida, «n'est jamais absolument déterminable ou plutôt sa détermination n'est jamais assurée ou saturée»⁴. En ce sens, il y a dans la destination de ce message des possibilités de lecture qui reviennent à moi seul de décider. Par exemple, le fait que ces écriteaux soient lisibles à quatre reprises ne porte-t-il pas à sourire? Dans un contexte d'art postmoderniste ne puis-je y voir un signe d'ironie? Un signe qui laisse entendre, sans le dire, que ces écriteaux participent à part entière à l'oeuvre? Qu'en tant que hors-d'oeuvre, ils dévoilent les oeuvres, les mettent à nu? Ou, tout au moins, une partie de leurs secrets? Car, après tout, si les sculptures installations de Michael Robinson sont bel et bien de nature fragile, elles ne le sont pas plus que toutes celles que l'on peut voir dans d'autres galeries exposant des oeuvres similaires. Alors, peut-être, — je dis bien *peut-être* — que

ces écriteaux ne fonctionnent pas seulement en guise d'avertissement cherchant à modifier notre comportement physique vis-à-vis des oeuvres. Peut-être, jouent-ils une autre carte? Celle qui annoncerait moins un ordre et plus une demande d'attention sur le plan visuel. Bref, une invitation. Ainsi, "Attention sculpture fragile" se lirait davantage en ce sens : regardez la fragilité des oeuvres, portez attention à la fragilité des oeuvres. Celles-ci, bien sûr, mais aussi toutes celles qui apparaissent et disparaissent au rythme des expositions. Ainsi, en lisant de cet oeil les écriteaux, il s'agissait non plus de s'éloigner des oeuvres à voir mais de s'en approcher. De s'approcher de leur fragilité même.

Fragile d'abord, Sans titre, cette oeuvre faite de briques en forme hexagonale et de lattes de bois, déjà présentée à l'automne 94 chez *Axe Néo-7* à Hull, et reprise ici sans son décor initial. L'installation d'alors s'intitulait *Rhizomes : devenir imperceptible*. Comme on sait, les rhizomes sont des racines qui circulent en superficie de la terre. Elles sont donc plus fragiles que les racines qui se propagent en profondeur. Sur les murs de la petite salle dans laquelle elle avait été montée, Robinson devait justement en sculpter avec des ciseaux les surfaces. Ici, cependant, aucune trace de cette fragilité, ne reste plus que celle de la sculpture faite de colonnes de briques formant des arcs inachevés. La fragilité est bien sûr vi-

sible. Elle tient de l'équilibre. Celle de la fragilité même. *Fragile* aussi la pièce intitulée *Perfect everytime*. Sur un assemblage de panneaux faits de bois pressé se trouve installée une jarre de terre cuite. Cette jarre provient d'un magasin d'artisanat chinois. Mais Robinson ne s'est pas contenté de la déposer telle quelle sur le support de bois. Il a fait disparaître au jet de sable une partie de son motif paysager. Une jarre-objet d'art se voit automatiquement détournée de sa fonction, de ce pour quoi on l'a fabriquée.

Conséquemment, de longues tiges de bois, glanées ici et là dans des lieux de construction, emplissent l'ouverture de la jarre. Toutefois, détournement de sens ou non, une jarre est finalement brisée. C'est à manipuler avec soin. Une jarre-objet d'art ne l'est-elle pas davantage? Deux pièces de contreplaqué complètent cette installation. Sur l'une d'elles sont gravés les mots *THANK YOU AMERICA*; sur l'autre, le symbole — il s'agit d'un cygne — de la Documenta de Kassel (Allemagne). Pourquoi ces signes? Tiraillement silencieux entre l'Europe et l'Amérique? Entre l'artiste et le monde de l'art? Voir plus bas.

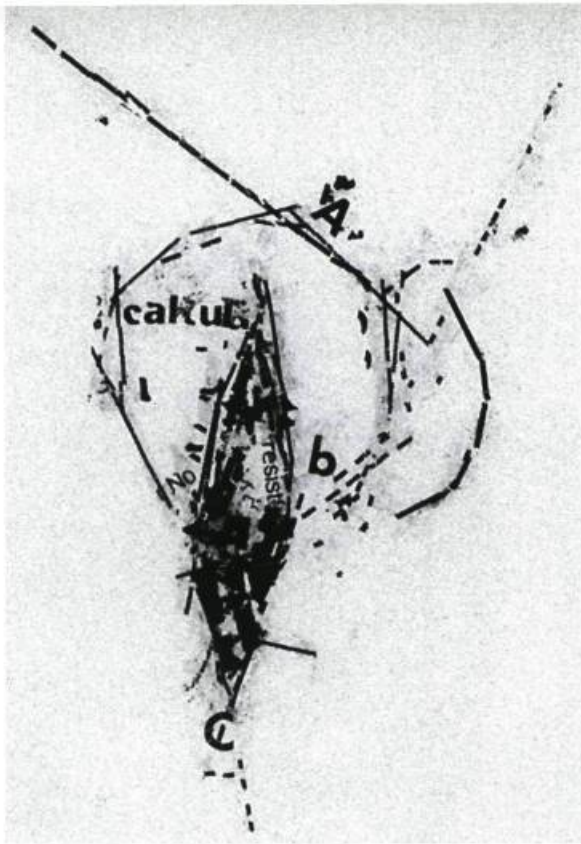
Fragile également l'installation ayant pour titre *Très bien* présentée dans un lieu retiré de la galerie. Il s'agit de morceaux de plâtre de Paris étalés deux par deux sur le plancher au bas d'un mur de briques. Ces fragments proviennent d'un moulage fait préalablement à partir d'une

(page de Gauche) Michael Robinson,
) une cartographie inachevée (,
1995. Détail de l'exposition au
Quartier Éphémère.
Photo : Guy L'Heureux.

Michael Robinson, *Très bien*, 1995.
Moulages de plâtre (de Paris).
Photo : Guy L'Heureux.



Michael Robinson,
*This is A explosion
 babe*, 1994.
 Letraset sur papier.
 Photo : Guy
 L'Heureux.



feuille de polythène. La technique est simple. L'installation aussi. Mais l'effet n'en demeure pas moins réussi. La fragilité, par l'effritement suggéré, saute aux yeux. Ces morceaux de plâtre sont frères. Ce sont des fragments fragiles et frères. Des fragments retenant/soutenant l'autre : attention accouplements fragiles! Rappelons que les mots "fragile" et "fragment" ont la même origine. La même racine. Mais ne vaudrait-il pas mieux dire : le même rhizome? *Fragile* encore cette étrange installation suggérant une maison traversée par des madriers et dont l'un des murs se trouve appuyé à l'intersection de deux murs de la galerie comme si la maison avait été soufflée par une explosion. L'intérieur de ces murs est tapissé de papier peint. Sur l'un de ces murs, une ouverture carrée a été pratiquée et tient lieu de fenêtre. La maison est un symbole puissant dans la psychologie des profondeurs. Mais qu'en est-il lorsque celle-ci nous propose une architecture perforée, éclatée? L'installation en question s'intitule *Because of art I sleep badly*. Inquiétude de l'artiste face à la création? Inquiétude de l'artiste face à sa condition? Dans le réseau fragile du "monde de l'art", pourquoi pas? D'ailleurs, sur le mur écarté de l'ensemble, les mots *EXPOSITION EUROPÉEN* s'y trouvent sculptés de la même manière que les mots rencontrés plus tôt, comme pour montrer de nouveau le tiraillement de tout à l'heure; comme pour souligner le nomadisme de l'artiste dans un temps où la création est une activité fragile.

Fragiles enfin les dessins de M. Robinson exécutés à partir de lettraset

qu'il a gratté sur du papier blanc. Le lettraset est toujours fragile, c'est pourquoi ces dessins se retrouvent, par mesure de précaution, sous des vitres. Dans ces dessins, quelques lettres sont visibles, mais il s'agit surtout de traits noirs prenant des formes vaguement géométriques. Le titre officiel de l'exposition (*une cartographie inachevée*) trouve ici principalement sa source. Ils sont en effet comme des cartographies inachevées, c'est-à-dire des plans d'espace imaginaire inspirés de la géographie parisienne. Ainsi, le titre officiel de l'exposition serait en quelque sorte une synecdoque laissant par conséquent les sculptures installations en marge de cette désignation. Marge qui permettrait, peut-être, de considérer "*Attention sculpture fragile*" comme le titre différé des sculptures installations. Comme... l'autre titre de l'exposition.

Si ma lecture est juste, je veux dire si elle a su pointer l'énigme du travail qui nous était offert, il n'en demeure pas moins que tout commentaire ne peut qu'être fragile. Tout commentaire, critique ou autre, en faisant résonner autrement une oeuvre qui travaille dans le secret, est fragile. C'est pourquoi, j'ajouterais, que le regard critique est un regard aimant. Il regarde en insistant. C'est un regard patient qui risque par le commentaire de donner sens au silence. Or, dans cette *aimance*⁵ il y a aussi — je le répète — de la fragilité. C'est l'*aimance* qui l'entend ainsi. ■

Michael Robinson, *une cartographie inachevée* (Quartier Éphémère, Montréal)
 24 janvier - 5 mars 1995

NOTES :

1. Le couple modernisme/postmodernisme que j'utiliserai dans ce texte renvoie uniquement aux arts visuels et ne recoupe pas, par conséquent, le couple moderne/postmoderne ou, dit autrement, modernité/postmodernité qui, lui, par son aspect historique et philosophique renvoie à un champ culturel beaucoup plus vaste. Contrairement à la modernité qui prend racine à partir de la Renaissance, le modernisme en art se situe entre 1880 et 1930 et se caractérise en gros par le désir d'innovation et d'autonomie qu'ont revendiqué les mouvements d'avant-garde. Le postmodernisme est, rapidement dit, l'essoufflement de ces mêmes avant-gardes et de leurs idéaux de pureté. À l'ère de la société du spectacle (cf. Guy Debord), de la société de consommation (cf. Jean Baudrillard), bref, à l'époque postmoderne (cf. Jean-François Lyotard) l'artiste est amené à définir son rôle autrement. En ce sens, l'époque postmoderne inclut le postmodernisme comme une des manières de faire de l'art aujourd'hui, mais le postmodernisme ne comprend pas tout ce que peut désigner le mot "postmodernité". Par contre, en tant qu'individu, l'artiste d'aujourd'hui ne peut que vivre dans cette ère que l'on qualifie, en sociologie surtout, de postmoderne.
2. Gilles Lipovetsky, dans *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, nous rappelle, page 179, que l'artiste, à l'ère postmoderne, ne s'écrit plus : "il faut être absolument moderne!", mais plutôt : "il faut être absolument soi-même!" Or comment être soi-même, se distinguer des autres *comme* artiste, dans une époque où l'idée de création est plus floue que jamais. Comment être soi-même sans tomber dans un éclectisme laxiste disponible à tous?
3. Quartier Éphémère de Montréal est partenaire de l'Hôpital Éphémère de Paris.
4. Voir "Signature, événement, contexte" dans *Marges de la philosophie*. Éd. de Minuit, p. 369.
5. Je cite "hors contexte" ce néologisme de J. Derrida proposé dans *Politiques de l'amitié*. Éd. Galilée, 1994.

The author reflects upon the displacement of sculpture in the twentieth century. In the future, sculptors will work less and less with materials and more with ideas in the form of propositions. Sculpture, particularly in postmodernism, appears as such to be operating within a mode of fragility and precariousness - it has become, in the final analysis, an exemplary specimen of these present times.

It is exactly this notion of "fragility" which, according to the author, is to be found in Michael Robinson's exhibition *une cartographie inachevée*, (*Incomplete Cartography*), presented last winter at the gallery Quartier Éphémère. Affixed upon walls and columns were four signs which cautioned "Attention: Fragile Sculpture". Were these notices addressed to the spectator? Are they not warnings, seeking to modify our behavior vis-a-vis these works? Do they instead indicate a demand for attentiveness to the visual layout? Perhaps the message could be interpreted in this sense: pay attention to the fragility of the works, both these here and also all of those works which appear and disappear in the rhythm of the exhibitions. This same fragility, the author concludes, reappears in all commentaries on works of art. For the critical eye acts as a "loving glance" which attempts to make sense out of silence. And in this care there is, as well, a certain fragility.