

## Objets, reflets et réflexions Objects and Reflections

Jean Dumont

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9847ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Dumont, J. (1996). Objets, reflets et réflexions / Objects and Reflections. *Espace Sculpture*, (37), 5–8.

# OBJETS REFLET'S *et réflexions*

Si l'on veut rendre justice à la cohérence et à la richesse de la démarche de Liliana Berezowsky il est indispensable que tout commentaire ou toute réflexion sur sa production la plus récente s'élabore, non pas seulement face aux œuvres qui l'ont précédée, mais sur le fond même, le terreau profond sur lequel celles-ci se sont érigées. Ce n'est qu'à ce prix que peut être résolue, dans la succession des œuvres, l'apparente dichotomie entre l'extériorité monumentale d'hier et l'intériorité intimiste d'aujourd'hui.

Liliana Berezowsky, *Skin plums with your teeth*, 1995. Fibre de pin, bronze/Fibreboard, 96 x 81 x 81 cm. Photo : Laurent Theillet.

# OBJECTS AND reflections

Jean Dumont

In order to do justice to the consistency and richness of Liliana Berezowsky's artistic practice, it is essential that all commentary and reflection about her recent works be based not only on the preceding production, but equally on a consideration of the background and foundation upon which all her work has been constructed. Only in this way, only in taking account of the continuity of the work, can we come to terms with the apparent dichotomy between the exteriority of yesterday's monumental pieces and the interiority of the intimate works of today.

Works of art do not necessarily, or exclusively, "denote" either the circumstances or the moment, either the reasons or the environment which gave them birth. In a momentary flash—in the subjective gaze of a viewer—they may falsely be perceived to celebrate such specific events. Unquestionably in Liliana Berezowsky's work, personal history and the industrial environment have acted as catalysts in the creation of the striking and well-known monumental "machines". Yet, along the course and process that gave them rise, these sculptures have not become apologetic icons of a bygone mechanical era: an era, it is believed, that threatens to dehumanize and to disenchant the world.

Like myself—and perhaps I should say "regrettably"—those who, through a technical education and culture, have become familiarized with the real world of the machine and especially with its deterministic logic, fail to recognize this world in Berezowsky's imposing steel sculptures. These works remain strangely silent even if they recall the technical object, the object considered by all philosophies as the ideal embodiment of communication. If we too easily deem them absurd, keep in mind that they are not so as "machines", but precisely because of their incongruous silence. They are not models of an ancient technology anticipating today's realizations, nor do they prefigure a kind of "platonic ideality" that would supposedly crown our mechanical future. Both these notions draw from the same source, from the exact sciences. As Serres would say, these works constitute, on the contrary, a form of forgetting of this official knowledge, and the recovery of a primordial not-known, whose resurgence can only occur through a practice of this forgetting. If we were to cite Plato here, it could only be with reference to the imprecisions of the famous diagonal traced in the sand of the arena, and the irruption of the senses into an otherwise expected perfect communication. It is through the intrusion of the body of the one tracing the line, it is in the tenuousness of the sign that the diagonal speaks of more than "royal" knowledge. That same intrusion of the body of the artist into the generation of these "machines" proudly proclaims their indeterminacy.

It is precisely because of how they relate to the body that Liliana Berezowsky's "machines" propel thinking



Les oeuvres d'art, quelles qu'elles soient, ne "signifient pas", obligatoirement, ou seulement, les circonstances, le moment, le prétexte ou l'environnement qui leur ont donné naissance, même si parfois, l'espace d'un instant — celui subjectif de certains spectateurs — elles peuvent donner l'impression fautive de les célébrer. Ainsi, il est indéniable que, chez Liliana Berezowsky, l'histoire familiale et l'environnement industriel ont été des éléments déclencheurs dans la production des fameuses machines monumentales d'hier. Mais ces oeuvres, au long du parcours qui les a engendrées, ne sont en rien devenues les symboles apologétiques d'une quelconque ère machinique dont l'avènement craint menacerait de déshumaniser et de désenchanter le monde.

Ceux, comme moi — et je ne sais pas si je dois dire, hélas — à qui une éducation et une culture techniques et technologiques ont rendu familier le monde des machines véritables, et surtout celui de leur logique déterministe, ne le reconnaissent pas dans celui que peuplent les imposantes structures d'acier de Berezowsky. Ces dernières, même si elles gardent le souvenir de l'objet technique, considéré par toutes les philosophies comme le moyen idéal de communication, restent étrangement silencieuses. Si on les dit facilement absurdes, il ne faut pas oublier qu'elles ne le sont pas comme "machines", justement à cause de ce silence qui ne devrait pas être. Elles ne sont ni les modèles d'antécédents techniques qui auraient préfiguré l'actualité, ni des sortes "d'idéalités platoniciennes" qui viendraient couronner l'ère machinique, les deux notions s'alimentant à la même source des sciences exactes. Elles constituent au contraire, comme dirait Serres, une forme d'oubli de ce savoir officiel et le souvenir d'un non-su préliminaire qui ne peut resurgir que de la pratique de cet oubli. S'il fallait citer Platon à leur endroit,

ce ne pourrait être que par le biais du graphe tremblé de la fameuse diagonale sur le sable de l'arène et l'irruption du sensible dans la communication attendue. Intrusion du corps de celui qui trace le graphe dans cette hésitation fragile du signe et qui lui fait dire plus que le savoir royal. Intrusion du corps de l'artiste dans le développement de ses "machines" et qui proclame fièrement leur indétermination.

C'est bien à cause de ce qu'elles doivent au corps que les machines de Liliana Berezowsky entraînent inmanquablement l'esprit sur certains sentiers nomades du Moyen Âge et du Gothique. Une présence du corps qui annonce l'oeuvre, non comme l'illustration d'une expérience, mais comme l'expérience elle-même. Suite de gestes dont chacun n'est que partiellement déterminé par celui qui le précède, et dont la précision locale et globale ne doit rien à un idéal quelconque.

Gilles Deleuze, dans *Mille plateaux*<sup>1</sup>, parle de l'érection des cathédrales gothiques et de l'abandon par Bernard de Clairveau de la méthode mathématique officielle pour déterminer la taille des pierres des voûtes immenses : « Son compagnon, le moine-maçon Garin de Troyes, invoque une logique opératoire du mouvement qui permet à "l'initié" de tracer, puis de couper les volumes en pénétration dans l'espace, et de faire que le trait pousse le chiffre. On ne représente pas, on engendre et on parcourt ». Exacte description de la méthode de Liliana Berezowsky.

Il n'y a pas que cette référence à une science nomade qui inscrit le corps au coeur de la démarche de l'artiste. Il y a aussi cette impression, ressentie différemment par chacun, que, malgré leur monumentalité, ces machines, en une sorte de complicité indéterminée,



Liliana Berezowsky,  
*Baldor II*, 1988.  
Acier/Steel. 128 x 128 x  
125 cm. Coll. Musée des  
beaux-arts de Montréal.

onto certain nomadic paths of understanding that are proper to the Middle Ages and the Gothic period. This presence of the body does not enunciate the work as the representation of an experience, but as the experience itself. Each gesture in a series is only partially determined by the one preceding it. Moreover, its local and global precision is not indebted to any preconceived ideal.

Gilles Deleuze, in *Mille plateaux*<sup>1</sup> speaks of the erection of gothic cathedrals and of Bernard de Clairveau's relinquishing of the official mathematical method used in determining the cutting of the stones for the huge vaults: « His journeyman, the mason-monk Garin de Troyes, speaks of an operative logic of movement enabling the "initiate" to draw, then to hew the volumes which are penetrating space, and so permitting the cutting line to drive the codes. One does not represent, one generates and one migrates »: the exact description of Liliana Berezowsky's method.

This reference to a nomadic science is not the only quality testifying that the body is at the heart of the artist's work. There is also the distinct impression, experienced differently by each spectator, that despite their monumentality, these "machines" give rise to an indeterminate complicity with each individual and with their body. And this, even if it is only a feeling of threat. The risk of negotiating with them is not intellectual but is imagined as physical. This risk is many a time described as being the key to the contradictions which define our relation with the work: equilibrium/disequilibrium, weight/lightness, stasis/mobility, coldness/empathy, etc. Like the machines of the Middle Ages which they conjure up, they speak of a world in which the body, as physical, retains all its importance. This body is the essential site of the dream of a commu-

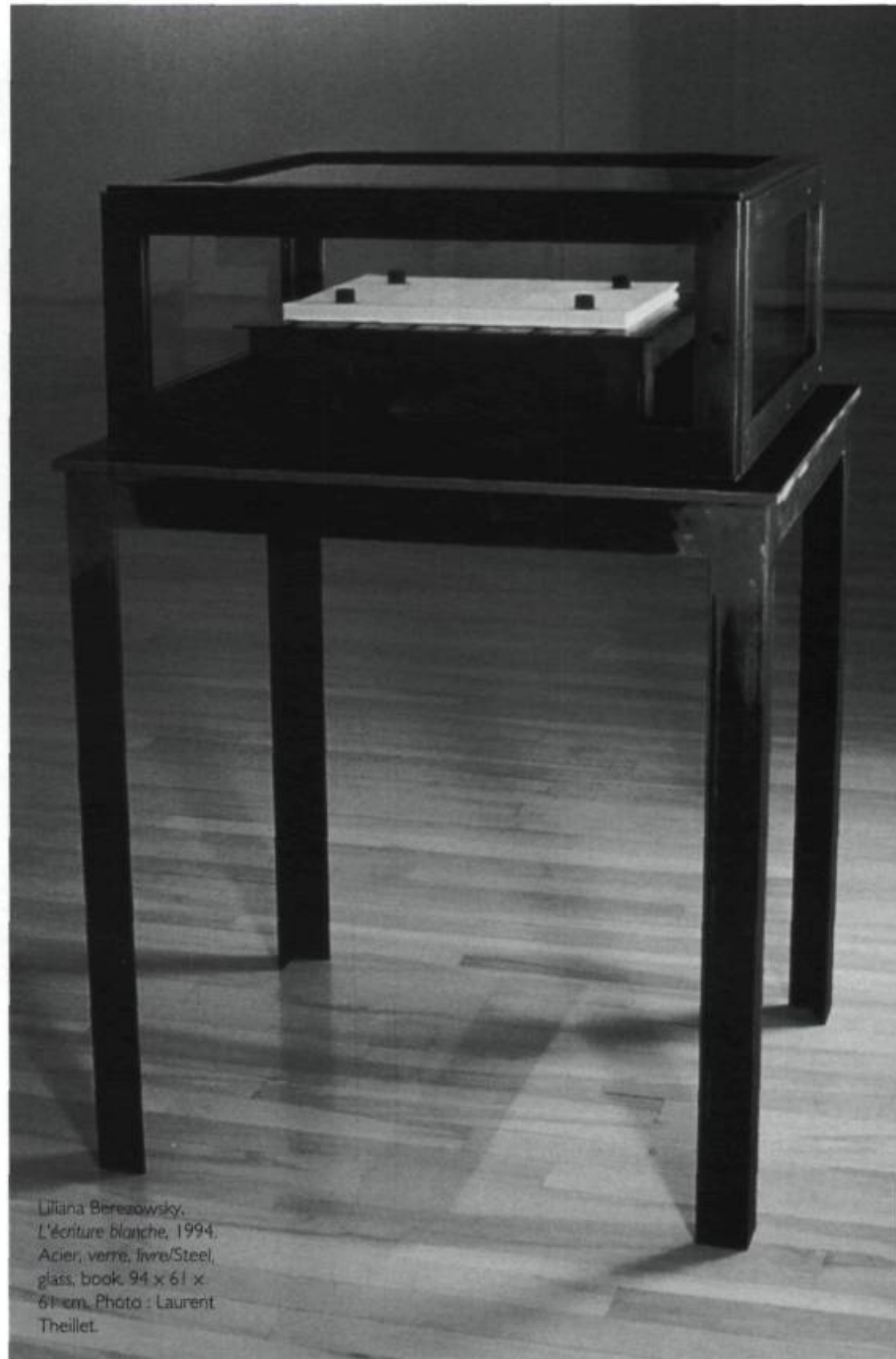
ont à faire avec l'individu et avec le corps humain. Ne serait-ce que pour le menacer. Le risque de leur fréquentation n'est pas intellectuel, il est imaginé comme physique et maintes fois mentionné comme la clé des oppositions qui définissent nos relations avec les oeuvres : équilibre/déséquilibre, pesanteur/légèreté, statisme/mobilité, froideur/empathie, etc. Comme les machines du Moyen Âge auxquelles elles font signe, celles-ci parlent d'un monde dans lequel le corps, en tant que physicalité, a gardé toute son importance comme lieu essentiel du rêve d'une communication, toujours espérée et toujours déçue.

Et c'est bien la même conscience aiguë de ce corps et de cet espoir que scandent les oeuvres de la production intimiste d'aujourd'hui. Mais bien que l'artiste ait toujours affirmé clairement que le corps en cause dans sa production était un corps sexuel, et que des éléments personnels s'articulaient toujours à son élaboration, il était plus facile, à ceux qui le désiraient, d'oublier ces affirmations dans la production précédente, à cause de l'effet d'abstraction créé par la monumentalité, que dans les oeuvres actuelles. Pour les mêmes raisons, le désir de relations avec "les autres", entité vague et empathique s'il en est, qui circulait dans les pièces d'hier, ne peut manquer de se transformer dans les oeuvres intimes d'aujourd'hui en un face-à-face avec l'Autre beaucoup plus aléatoire et menaçant.

Devant *Can you remain where the story has not yet begun. For J.-F.*, par exemple, un parc d'enfant en acier parfaitement poli où cohabitent une théière en cire d'abeille remplie de miel et une corne d'antilope moulée de feuilles d'or, le spectateur, après avoir noté l'allusion possible à la sexualité infantile et au monde de l'enfermement, n'a aucune possibilité de s'identifier, ni même de sympathiser, avec ce que cette mise en oeuvre signifie véritablement pour l'artiste. Il ne peut que faire un retour sur les propres images, sans doute bien différentes de celles-ci, même si elles sont marquées à son insu des mêmes allusions, que d'autres lui ont livrées de sa propre enfance, pour constater qu'il est bien seul avec elles. Entendons-nous bien : cette impossibilité de la communication n'est pas un échec à mettre au débit de l'artiste. Elle est le sens même de l'oeuvre : l'impossibilité de communiquer, au sens où nous l'entendons habituellement, avec l'Autre absolu. Même si, dans ce parc, l'histoire a toujours déjà commencé et que nous ne pouvons y échapper, l'idée qu'elle puisse transformer l'Autre en un autrui compréhensible reste une illusion. *Skin plums with your teeth*, où voisinent dans une vasque en forme de baptistère trente prunes et trente bras de poupée coulés en bronze, participe de la même solitude.

L'écriture, soit sous forme de titres-conteurs, soit comme élément intrinsèque de l'oeuvre, a fait son apparition et pris de l'importance dans cette production intimiste. Il faut comprendre que le seul geste entièrement sensible dans l'élaboration d'une oeuvre, est celui qui se saisit de la matière. Dès que les gestes commencent à organiser cette matière en une ébauche de forme, ils deviennent déjà en partie une ébauche de langage. Ce n'est pas pour rien que Liliانا Berezowsky s'attache tant à l'état de la matière dans ses oeuvres. Et c'est bien souvent de cette lutte inconnue entre le geste purement sensible et le geste-langage que naît leur sens véritable. Dans une production intimiste, la part de la forme est moins flamboyante. C'est peut-être pourquoi l'artiste donne place à un autre type de langage qui, comme celui de la forme, ne détient pas seul les clés du sens mais participe à son élaboration.

Dans *L'Écriture blanche*, allusion aux caractéristiques que Roland Barthes reconnaissait dans l'écriture de Camus, «... libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage...», les pages vierges du livre boulonné sur le dessus de la table d'acier disent la nécessité d'une



Liliana Berezowsky,  
L'écriture blanche, 1994.  
Acier, verre, Ivoire/Steel,  
glass, book, 94 x 61 x  
61 cm. Photo : Laurent  
Theillet.

communication, a communication always desired and yet always disappointed.

It is the same acute consciousness of the body and this very hope that are asserted in the works of the current intimate production. The artist has always clearly affirmed that the body at the heart of her work has been the sexual body, and that personal experience was always embraced as part of that production. Because of the abstract quality resulting from the monumentality of the previous work, it was easier for those who wished, to overlook these affirmations. For these reasons the desire for relationships with "others", no matter how vague or empathetic it may have been before, cannot but be transformed into a much more uncertain and menacing confrontation with the "Other" in the intimate works of today.

In *Can you remain where the story has not yet begun. For J.-F.*, in a child's playpen made of perfectly polished steel, a beeswax teapot filled with honey shares the ground with a cast antelope's horn plated in gold leaf. Having noted the possible allusion to child sexuality and to the world of confinement, you, as the spectator have no possibility of identifying yourself with what this work could mean



«écriture transparente... faite de l'absence des cris et des jugements de l'histoire». Cette histoire-fiction qui, autant que de cris et de jugements, est tissée de silences et d'oublis.

Au coeur de *When I say I love you I am looking at my reflection in your eyes*, la phrase qui marque le faux miroir et donne son titre à l'oeuvre, ne livre certes pas, au premier regard, tout le sens de l'entreprise de Liliana Berezowsky, mais elle en balise bien l'ambitieuse profondeur. Montrer, à la fois, l'échec toujours répété de la communication et la nécessité de la tenter toujours. Montrer que la nécessité de cet échec au coeur même des relations de l'Éros, qui est la sauvegarde de l'identité de l'Autre, dit dans le même temps la nécessité du désir.

Il en est de ce désir, qui structure aussi bien la production actuelle et intimiste de Liliana Berezowsky que celle monumentale et machinique d'hier, ce qu'il en est de la caresse dont Emmanuel Levinas<sup>2</sup> dit qu'elle est de l'ordre de la lumière. «Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse... La caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce *ne pas savoir*, ce désordonné fondamental en est l'essentiel... Elle est comme un jeu sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours à venir...». Il ne reste aux spectateurs que nous sommes de cette oeuvre qu'à y faire face avec la même attente de cet avenir pur. ■

NOTES :

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 451.
2. Emmanuel Levinas. *Le temps et l'autre*. Quadrige-PUF, Paris, 1994, p. 82.

to the artist. You cannot but fall back on your own images. Without your knowledge, these images, transferred to you by others, are also imprinted with the same sexual allusions to which only you can have access. It must be well understood that this impossibility to communicate is not a shortcoming of the artist. At the very heart of the work lies this impossibility of communication with the "Other", that absolute stranger. Even if, in this very playpen, "the story has always already begun" and cannot be forgotten, the idea that history could transform the "Other" into an "other" whom we could understand, remains an illusion. In *Skin plums with your teeth*, an elegant bowl in the form of a baptismal font, there repose thirty bronze plums and thirty bronze doll's arms. This piece partakes of the same solitude.

Writing also makes an appearance and assumes a certain prominence in these intimate works, whether as storytelling titles or as an element intrinsic to a piece. It is important to remember that the only entirely sensory gesture is the gesture which appropriates the raw material. As gestures start to organize this material into forms, they cannot but participate in the initiation of a kind of language. It is not surprising that Liliana Berezowsky places such importance on the surface quality of material. And it is often out of this forgotten struggle between the purely sensory gesture and the language-gesture that the true meaning of the work is born. In the smaller-scale works the part played by form is less ostentatious. And so perhaps, for this reason, the artist supplements it with this other language which, like that of form, is not the only key to the entirety of the meaning, but participates in its construction.

In *L'Écriture blanche*, reference is made to the characteristics which Roland Barthes acknowledged with Camus's writing: a writing «...freed of all servitude to outside codifications of language...». The pristine pages of the book, bolted onto the steel table, speak of the necessity of a «...transparent writing...characterized by the absence of the clamour and judgment of history».

This history as fiction, in as much as it is filled with clamours and judgments, is woven in silences and in forgetting.

In *When I say I love you I am looking at my reflection in your eyes*, the words of the title are engraved on a false mirror. The mirror, the core of the work, does not, at first glance, reveal the sum total of Liliana Berezowsky's endeavour. Rather, it buoys out an ambitious dream. To show at once the always repeated failure of communication and yet the necessity of always risking it again. To show that the necessity of this failure which, at the heart of Eros safeguards the identity of the "Other", voices at the same time the necessity of desire.

And we could speak of this desire which permeates the intimate production as well as the monumental "machines", as Emmanuel Levinas<sup>2</sup> speaks about the caress, the caress being of the essence of light. «It is neither the silkiness nor the warmth of the hand which are sought in the caress... The caress does not know what it seeks. This *not-knowing*, this fundamental confusion is the substance of the caress... It is a play without aim or design. It is not a play with an other that could become us or ours, but with something other, always other, always a Becoming...». And so it remains for us, the viewers, to embrace the work with the same hope of an innocent future. ■

Translation : Sara Amato and Jean Dumont

NOTES :

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 451
2. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*. Quadrige /PUF, Paris 1994, p.82

Liliana Berezowsky, *When I say I love you I am looking at my reflection in your eyes*, 1994. Acier, miroir transparent, verre/Steel, mirror, glass. 190 x 63 x 63 cm. Photo : Laurent Theillet.