



MICHAEL A. ROBINSON, END OF CAREER PRIVILEGE (VUE INTÉRIEURE), PHOTO: DENIS FARLEY

MICHAEL A. ROBINSON

Galerie Optica, Montréal, 15 janvier – 21 février

Tout le monde le dit: le hasard fait bien les choses. Il ne calcule pas ses coups, mais il en produit de bons. Et c'est de ce hasard, me semble-t-il, que le travail de M. A. Robinson se construit, s'organise. C'est de cette chance que s'alimente sa recherche artistique. Par exemple, avec Brâncusi avec lequel il a dû se confronter lors d'une exposition collective qui eut lieu au printemps 1997 chez Axe-Néo-7 (Hull). On lui demanda alors d'utiliser à l'intérieur de sa proposition une poutre de bois, clin d'œil évident aux colonnes du sculpteur, symbole d'un art en quête de transcendance. Or, Robinson se plia à cette exigence en usinant son morceau de plusieurs petites pièces miniatures à l'effigie des sculptures sur bois du maître. Plus précisément, il fera de cette règle du jeu – celle de compter avec surfaces offertes à notre vue, on peut le supposer. Toutefois, une chose est sûre, pour le spectateur averti, la référence aux artistes américains, que l'on désigne sous le nom générique de Minimal Art, saute aux yeux. Et, plus discrètement sans doute celle à Brâncusi, qui influença l'esthétique minimaliste. Surtout, lorsqu'il procédera à un décentrement, en vue de parvenir à des figures excessivement polies et de plus en plus épurées, de la forme menant du dedans vers la surface. Mais aussi dans sa tentative de mettre en forme des objets ano-

la nécessité – une œuvre dans laquelle le travail de l'artiste est ironiquement récupéré sous forme d'un jouet intitulé *U-Sculpt-it Brancusi*. Mais le jeu ne s'arrête pas là, puisque ce pseudo-jouet était également intégré à une mise en scène appropriée dans laquelle on retrouvait une petite table en bois et deux chaises pour enfant. C'est d'ailleurs sur cette table que seront déposés les modèles réduits des sculptures et les ciseaux de l'artiste, ainsi que la fausse boîte de jeux à demi ouverte avec sur le couvercle la photo d'une fillette nous présentant les œuvres miniatures. Aussi, afin de mystifier davantage le spectateur, on peut lire inscrits sur le couvercle d'autres jeux disponibles notamment un Picasso, et bien sûr le nom du supposé fabricant: Amor Fati. Or – drôle de hasard? – cette marque de pur esprit minimaliste, Stella. C'est donc dire qu'il n'y a ici aucune place pour l'interprétation, aucun espace pour une lecture plurielle. En effet, pour ces artistes philosophes, l'œil du spectateur doit demeurer dans le circuit fermé du concept, et faire comme s'il était complètement désincarné, sans sujet. Cette esthétique platonisante, retirée du monde contingent, mobile, métaphorique, tout en espérant ainsi se défaire de tout perspectivisme ne devait pourtant pas oublier que ces formes géométriques étaient données à voir au sein d'une expérience où chaque

spectateur était en présence d'une œuvre, en relation avec une forme concrète à explorer.

Justement, qu'en est-il du cube de Robinson comme présence? D'abord, c'est par induction que l'on prétend voir un cube, c'est-à-dire un solide à six faces carrées. Et pour vérifier cette croyance, le spectateur curieux en fera le tour. Or, voilà que nos attentes sont trahies. Le cube n'est plus tout à fait un cube. Sur une des surfaces, une fenêtre vitrée a été pratiquée donnant accès à son intérieur. Ainsi, tel qu'aperçu à première vue, le cube de Robinson ne faisait que nous tourner le dos. Contrairement au cube minimaliste, qui souhaite nous renvoyer à une relation purement externe, à partir de laquelle se manifesterait le sens de l'œuvre, le cube de Robinson se déplie sur un intérieur, un dedans qui invite le spectateur à s'arrêter, à regarder et à produire une toute autre lecture, manifestement plus embarrassante, plus tordue que celle à laquelle nous avait habitué la logique minimaliste où seul le concept est roi. En effet, le cube de Robinson est un intérieur habité qui ouvre sur un univers théâtral qui perturbe l'immédiate présence. Celle-ci n'est donc plus confinée au cercle vicieux de la tautologie. Celle qui, dans son immobilisme, se referme sur sa propre mort, sa présence mortuaire. Bien au contraire, il est désormais hanté par un avenir, il est ouvert sur la vie, sur une vision de la vie. Mais laquelle?

D'abord, on le voit, un cube est toujours plus qu'un cube. Comme œuvre d'art, c'est toujours plus qu'un carré à la puissance trois. Malgré leur résistance, les œuvres minimalistes n'y échapperont pas. Prenons, par exemple, *Die* de Tony Smith (1962). Ce cube noir à dimension humaine (183 x 183 x 183 cm) renvoie spontanément de par son titre à l'image du cercueil, du tombeau, du monument funéraire. Mais il renvoie aussi à l'idée du dé. Du dé à jouer. Celui qui, selon le poète, n'abolit pas le hasard. Celui qui manifeste le devenir et la pluralité des expériences possibles. Or, c'est justement une de ces expériences possibles que Robinson s'amusera, à partir de son installation intitulée *End of Career Privilege*, à inter-
préter. Ainsi, de la fenêtre, le spec-

tateur attentif y verra des meubles (tables, lampes, chaise, fauteuil) de bon goût signés Mies Van der Rohe, Marcel Breuer & Saarinen; une œuvre de Sol Lewitt et deux de M. A. Robinson; une ancienne gravure parisienne, un tapis iranien, des livres d'art et sur l'art, un chat empaillé, une bouteille de scotch et finalement un numéro du magazine français *artpress* avec comme couverture une œuvre de Michael A. Robinson! Cette couverture trafiquée de la revue, réduite en format carte postale, lui servira également de carton d'invitation. Or, devant ce petit théâtre pour le moins spectaculaire, le sens se brouille: fantôme de l'artiste? ambition prétentieuse? provocation malhabile? bref, devant cette ambiguïté, on ne peut qu'éclater de rire. Mais finalement, un sens se distingue: il s'agit surtout d'un clin d'œil ironique sur le refus par les minimalistes de l'auto-célébration de l'artiste, mais aussi l'affirmation du jeu comme illusion, comme tromperie, seule manière selon Nietzsche d'affirmer son amour de la vie, seule manière pour l'art de ne pas périr de la vérité.

Ce «gai savoir» devait finalement se transmettre aussi parmi les autres œuvres présentes au sein de «Trompe le monde». En effet, sur les murs de la galerie, trois séries d'œuvres complètent l'espace de l'exposition. D'abord deux séries exposent essentiellement des moulages. Des moulages en forme de carré fait à partir d'un mélange de ciment et qui proposent des ombres d'objets, des traces visibles d'objets disparus et qui offrent ainsi au regard leurs contours, leurs formes sans substance, leurs images négatives. Il y a d'abord *Unritted (Still Life)*, laquelle laisse deviner des récipients en forme de vase. Il y a aussi *Walkman Series*, qui donne à découvrir l'ombre de ces objets appartenant à l'industrie culturelle, lesquelles symbolisent, entre autres, l'isolement dans lequel le quotidien parfois nous paralyse. Enfin, une dernière série nous offre des dessins faits à partir d'un transfert de lettraset sur du papier. Les personnages et les paysages qu'on y décèle proviennent donc essentiellement de l'application d'un geste tout simple, exigeant minimalement l'intervention de l'artiste. Encore ici ce gai savoir se réfléchit à travers certaines

données présentes chez les minimalistes, mais tout compte fait, on s'en éloigne aussi de beaucoup. D'abord sur le plan des techniques employées, mais aussi par le point de vue esthétique développée. Déjà avec *U-Sculpt-it-Brancusi*, Robinson tout en neutralisant les intentions mystiques de l'œuvre nous laissait voir la récupération possible du grand Art au sein de l'industrie culturelle. Avec «Trompe le monde», la spécificité de l'œuvre est désor-

trée par l'intrusion de l'artiste au sein du processus créateur, par le renvoi au monde ambiant, celui de la culture et de l'industrie, enfin et surtout au sein d'une affirmation de jouer et de stimuler la vie à travers l'illusion de l'art. De multiplier les possibles au sein de la nécessité et du hasard. Aimer le destin. Amor fati!

— ANDRÉ-LOUIS PARÉ