

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

-

L'ART DE LA DÉCONSTRUCTION

The Art of Deconstruction

*La « déconstruction » n'est pas un enfermement
dans le néant. Elle est ouverture à l'autre¹.*

Jacques Derrida

*Deconstruction is not an enclosure in nothingness,
but an openness towards the other.¹*

Jacques Derrida

En 1995, alors qu'il se trouve à Paris pour y poursuivre une maîtrise en arts plastiques, Michael A. Robinson assiste à des cours professés par Jacques Derrida². De son passage comme étudiant, il reste trois photographies noir et blanc visibles sur le site Internet de l'artiste³. Prises par un ami et intitulées *The aestheticization of exchange*, ces images en mode photo montrent Robinson offrant une œuvre au philosophe français. Sur l'une d'elles, le dos légèrement incliné, Derrida tend l'oreille pour mieux l'entendre. Une autre photographie nous montre le philosophe avec, entre les mains, l'œuvre que l'artiste lui a remise. De quoi s'agit-il ? Vous le saurez bientôt. Pour le moment, il importe de rappeler que, depuis la fin des années 1960, ce penseur s'est démarqué pour avoir entrepris par rapport aux textes philosophiques une théorie de la déconstruction. Influencé par Martin Heidegger, dont l'œuvre depuis *Être et temps* (1927) sera de saper les bases du discours métaphysique, Derrida va, dans la même optique, bien que différemment, contester le logocentrisme qui prévaut au sein de ce discours.

Ainsi, la déconstruction porte sur le langage, plus précisément sur les concepts de la

In 1995, while pursuing a master's degree in visual arts in Paris, Michael A. Robinson attended lectures given by Jacques Derrida.² Those student days are evoked in three black-and-white photographs posted on the artist's website.³ Taken by a friend and together titled *The aestheticization of exchange*, they show Robinson presenting an artwork to the French philosopher. In one of them, Derrida is leaning forward and listening intently. In another, he is holding the work the artist has given him. What's going on? You will soon find out. For now, suffice it to recall that, since the late 1960s, the thinker had drawn attention for applying a theory of deconstruction to philosophical texts. Influenced by Martin Heidegger, whose writings from *Being and Time* (1927) forward aimed to undermine the metaphysical discourse, Derrida, with the same goal but a different approach, challenged the logocentrism that pervaded that discourse.

Deconstruction deals with the language or, more precisely, the concepts of metaphysics which, since Plato, have forged our way of maintaining a dual relationship with reality, with our way of envisioning it. And while Hei-

métaphysique qui depuis Platon forgent notre manière d'entretenir une relation duale avec la réalité, avec notre manière de se la représenter. Et si, chez Heidegger ou chez Derrida, ce travail sur les textes favorise une pensée à venir en lien avec la poésie, sinon avec la littérature, cette notion de déconstruction sera dans la pratique de Robinson librement transposée à la mise en œuvre d'objets qui trouvent leur place dans le monde des arts visuels⁴. Or, déconstruire, je le précise, n'est pas détruire; c'est plutôt démanteler pour libérer, pour donner vie à d'autres modes de pensée ou de savoir-faire. Depuis l'exposition *Une cartographie inachevée* réalisée en 1995 à *The last of the last of the last* qui eut lieu à l'automne 2012, c'est dans cet esprit que Robinson questionne le processus de création. Il accomplit ce questionnement grâce à divers médiums, et ce même si cette notion de création, comme le remarque Maurice Blanchot, est devenue incertaine⁵.

D'entrée de jeu, les photographies *The aestheticization of exchange* témoignent d'une rencontre entre un artiste et un philosophe. Cette rencontre s'est ici effectuée en vue d'offrir à

degger's and Derrida's rereadings of texts favoured a "thinking to come" in respect to poetry, if not literature, in Robinson's practice the notion of deconstruction is freely transposed to the making of objects that find their place in the world of visual arts.⁴ Here, I want to emphasize that deconstructing does not mean destroying; rather, it signifies dismantling to liberate, to bring to life other ways of thinking or acting. It is to this end that Robinson has continued to question the creative process, from the 1995 exhibition *Une cartographie inachevée* to *The last of the last of the last*, held in the fall of 2012. He conducts this questioning through a variety of mediums, even though, as Maurice Blanchot notes, the notion of creation has become unclear.⁵

The aestheticization of exchange photographs attest an encounter between an artist and a philosopher. The purpose of the meeting was to present Derrida with a cast plaster work incised with the backward-written letters "Glas" and the numeral "1," added as if for a footnote. Now, *Glas* is the title of a book by Derrida.⁶ With the text arranged in two columns, one devoted to

Derrida une œuvre sur laquelle sont inscrites à l'envers et en creux, dans du plâtre fin, les lettres Glas. S'y trouve ajouté le chiffre 1, comme pour une note de bas de page. *Glas*, je le rappelle, est le titre d'un ouvrage de Derrida⁶. Écrit sur deux colonnes, dont l'une est consacrée à un commentaire de la pensée du philosophe Georg W. F. Hegel et l'autre à des œuvres de l'écrivain et poète Jean Genet, ce livre, truffé de citations qui s'enchaînent dans le commentaire principal, défie nos habitudes de lecture. À première vue, c'est la mise en scène du texte, son espacement sur la surface des pages qui prévaut. Cette façon de faire, de juxtaposer des textes philosophiques à des textes littéraires, souligne du même coup que le discours philosophique est lui-même contaminé par une autre scène, celle de l'écriture comme élément graphique, comme textualité.

C'est dans cette optique que Derrida récuse la lecture de Genet faite deux décennies plus tôt par Jean-Paul Sartre⁷. En proposant une analyse psycho-existentielle de l'écrivain, Sartre prétendait offrir au lecteur une compréhension de son œuvre à partir de sa « personne en sa totalité » fondée sur ses choix d'homme libre au

the thinking of the philosopher Georg W.F. Hegel and the other to writings by the author and poet Jean Genet, both peppered with quotations embedded in the principal commentary, the book challenges conventional reading habits. The first thing that strikes the eye is the layout of the text, its spacing on the pages. This approach, this juxtaposition of philosophical texts with literary texts also underscores the fact that the philosophical discourse was itself infected by another field, that of writing as graphic element, as textuality.

It was this that led Derrida to contest the reading of Genet advanced by Jean-Paul Sartre two decades earlier.⁷ Sartre had proposed a psycho-existential analysis of the author, claiming to offer readers an understanding of his work based on the "person in his totality" and his choices as a free man in the living world. But this way of interpreting Genet's life and work necessarily disregards the subversive aspect of his writings, hence the interest of the book *Glas* as a deconstructive exercise in the interpretation of literary texts. And by inscribing the letters "Glas" backward in the plaster piece, as in mirror writing, Robinson was suggesting an

sein du monde vécu. Cette façon d'interpréter la vie et l'œuvre du poète ne peut qu'éliminer le mouvement de subversion du texte. Le livre *Glas* représente donc un ouvrage intéressant de déconstruction en matière d'interprétation des textes littéraires. Aussi, en inscrivant à l'envers, comme dans un miroir, les lettres Glas sur ce morceau de plâtre, Robinson donne à lire une filiation implicite entre l'art et la philosophie dans le domaine de l'activité créatrice. Son *Glas* transmet un intérêt pour l'exercice de la déconstruction, lequel cherche à résister à la dialectique qui tente de maîtriser le trop, le reste, ce qui échappe, déborde le sens qui se présente à la conscience.

Mais, on s'en doute, le mot « glas » résonne encore autrement à nos oreilles. Dans le vocabulaire courant, il rappelle le tintement des cloches annonçant la fin de quelque chose, mais à partir de ce qui a été dit, il souligne le désir de mettre un terme à la supériorité conceptuelle d'un certain discours philosophique. A fortiori, d'une certaine manière de philosopher sur l'art. Toutefois, puisqu'il est aussi question de Hegel dans l'ouvrage de Derrida, il est impossible de ne pas penser à la « fin de l'art » qui se trouve

implicit kinship between art and philosophy in the realm of creative activity. His *Glas* conveys an interest in the deconstruction that seeks to resist the dialectic aimed at mastering the excess, the remainder, that which escapes, goes beyond the meaning that arises in the conscious mind.

But the word *glas* (death-knell) also has a different ring, of course. In common parlance it calls to mind the tolling of bells announcing the end of something, but in this case it indicates a desire to put an end to the conceptual superiority of a certain philosophical discourse and, a fortiori, a certain way of philosophizing about art. However, since Derrida's book also deals with Hegel, it is impossible not to think of the "end of art" announced in Hegel's *Aesthetics*.⁸ Here, the end of art is to be understood in the context of the history of consciousness over time. And since art that functions in tandem with religion is no longer a given, the announcement of its end invites us to view artworks from the perspective of another relationship, less apparent for some but conducive to reflection for others. Indeed, in *After the End of Art*, the philosopher and critic Arthur Danto shows that this "after,"

annoncée dans son *Esthétique*⁸. Or, cette fin de l'art est à saisir dans le contexte de l'histoire de la conscience dans le temps. Et puisqu'un art, solidaire de la religion, ne va plus de soi, l'annonce de sa fin nous invite à regarder les œuvres artistiques sous une autre relation, moins évidente pour certains, mais propice à la réflexion pour d'autres. Dans son livre *Après la fin de l'art*, le philosophe et critique Arthur Danto démontre justement que cet « après », considéré comme une libération pour la création artistique, s'ouvre sur une nouvelle relation entre l'art et la philosophie⁹.

-
Tout indique que l'exposition *The last of the last of the last* s'inscrit dans ce discours de la fin. On y trouve d'abord l'installation sculpturale *Trou blanc*, déployée au centre de la galerie. Celle-ci regroupe un ensemble d'objets identifiés à la création artistique lorsqu'elle s'adonne à la peinture. Constitué de six chevalets, de plusieurs tabourets, de tables où sont déposés des outils, sinon des bibelots plutôt inopportuns dans le contexte, cet agencement bizarre se trouve enchevêtré de longs bâtons placés en équilibre et de lampes qui éclairent la scène. Sur

seen as liberating for artistic creation, opens up a new relationship between art and philosophy.⁹

-
To all appearances, the exhibition *The last of the last of the last* was true to the discourse of "the end." It opened with the sculptural installation *Trou blanc*, spread out at the centre of the gallery and featuring an array of objects identified with artistic creation when used for painting. Composed of six easels, several stools, tables holding tools (as well as knickknacks unrelated to the context), this bizarre arrangement bristled with a thicket of long sticks balanced on end and lamps lighting the scene. White paintings set on the easels formed a semicircle around an immense white canvas hanging on the wall. This staging was simply an evocation of an artist's studio set up to teach apprentices the rules of art. But the whiteness was perplexing. The all-white canvas serving as a model provided no content to reproduce. It dominated the centre of the space but offered no subject matter.

In this perspective, the Suprematism of Kazimir Malevich in works such as the famous *White on White* symbolizes the end of representation in

les chevalets, des tableaux enduits de peinture blanche y sont déposés. Ils forment un demi-cercle autour d'une immense toile blanche accrochée au mur. Cette mise en scène est ni plus ni moins qu'une évocation d'un atelier d'artiste aménagé en vue de transmettre à des apprentis les règles de l'art. Mais cette blancheur laisse perplexe. La toile toute blanche qui sert de modèle n'offre aucun contenu à reproduire. Elle trône au centre de cet espace sans sujet d'étude à proposer.

Dans cette perspective, le suprématisme de Kazimir Malevitch avec, notamment, le célèbre *Carré blanc sur fond blanc* symbolise la fin de la représentation en peinture, celle qui avait cours depuis la Renaissance avec son système des beaux-arts. Jusqu'au début du 20^e siècle, la peinture fut l'ultime destination de l'expression artistique. La toile sur laquelle le peintre s'exprime était vue comme une fenêtre ouverte, une ouverture symbolique sur le monde extérieur. À partir des avant-gardes, la toile deviendra une surface opaque à partir de laquelle de nouveaux agencements de couleurs et de formes devaient participer à réinventer notre vision du monde¹⁰. Avec le modèle proposé par *Trou blanc*,

painting as practiced since the Renaissance with its beaux-arts system. Until the early twentieth century, painting was the ultimate destination of artistic expression; the canvas on which the painter expressed himself was seen as an open window, a symbolic aperture onto the outside world. Beginning with the avant-gardes, the canvas became an opaque surface from which new arrangements of colours and forms were supposed to participate in reinventing our vision of the world.¹⁰ The model proposed by *Trou blanc* naturally brings Malevich's seminal work to mind. In advancing the idea of an end of art as representation, abstraction in art was also meant to suggest the completion of a direction in art, of that direction's accomplishment in terms of beauty within a shared culture.

With its space emptied of content, of history to convey, *Trou blanc* evacuated the past, highlighting the modern idea that the process of creation must begin again and again. And it is in the anxiety of starting over that Robinson's approach can be analyzed. But that anxiety has taken him along paths other than modernism. This was apparent in the exhibition *The last of the last of the last* by way of a cube titled *Sans*

on peut évidemment penser à l'œuvre phare de Malevitch. En émettant l'idée d'une fin de l'art comme représentation, l'abstraction en art devait aussi suggérer l'achèvement d'une direction en art, de son accomplissement en termes de beauté au sein d'une culture partagée.

Avec cet espace vidé de son contenu, de son histoire à transmettre, l'installation *Trou blanc* fait le vide sur le passé. Elle fait ressortir l'idée moderne que la création est toujours à recommencer. C'est aussi dans cette angoisse du recommencement que l'on peut analyser la démarche de Robinson. Mais cela l'aventurera sur d'autres sentiers que le modernisme. Dans l'exposition *The last of the last of the last*, cela s'exposera via un cube intitulé *Sans titre*. Celui-ci fait partie d'une série d'œuvres présentées sous forme cubique et qui sont récurrentes dans son œuvre. Tandis que les œuvres peintes sont formées de toiles étendues sur des cadres, dans le domaine de la sculpture, le carré que forme le cadre devient cube. Un carré à la puissance trois. Un cube est une figure géométrique plane et opaque à six côtés. On peut alors l'identifier à une monade repliée sur elle-même, une monade sans fenêtres¹¹.

titre, part of a series of works presented as cubic forms that recur in his art. Whereas the painted works are composed of canvases stretched on frames, in the area of sculpture the square forming the frame becomes cube. A square cubed. A cube is a geometric figure with six flat, opaque faces. It can thus be related to a monad turned in on itself, a monad without windows.¹¹

However, in the field of visual arts, a cube is always more than a cube. Minimalist works are no exception. In an effort to disengage it from purely geometric abstraction, some artists of the 1960s addressed the materiality of the cube in order to give it visual intensity. Robinson reminds us of this with *My own private modernism*. This is a cube devoid of interiority, a cube showing its edges, not just those that form the basic structure of the cube but multiple grid lines that confound the eye, in the manner of Sol LeWitt's *Open Modular Cube*. In other words, *My own private modernism* recalls strategies aimed at externalizing the work's meaning and requiring viewer participation. But besides transcending timeless geometry, the image of the cube in Robinson's work has a playful quality that is intended, above all, to be convivial.

Cependant, dans le domaine des arts visuels, un cube est toujours plus qu'un cube. Les œuvres minimalistes n'y échappent pas. En vue de le sortir de l'abstraction purement géométrique, certains artistes des années 1960 ont traité de la matérialité du cube afin de lui donner une intensité sur le plan visuel. Avec l'œuvre *My own private modernism*, Robinson nous le rappelle. C'est un cube sans intériorité, un cube donnant à voir ses arêtes, et celles-ci ne sont pas seulement du nombre attendu, celui qui forme la structure élémentaire du cube, mais de plusieurs arêtes qui troublent la vision, comme c'est le cas avec *Open Modular Cube* de Sol LeWitt. Autrement dit, *My own private modernism* rappelle ces stratégies d'extériorisation du sens de l'œuvre qui exigent la participation du regardeur. Mais en plus de sortir de ce géométrisme atemporel, l'image du cube chez Robinson s'affiche aussi sous un aspect ludique qui se veut, surtout, convivial.

C'est le cas pour le cube qui accompagne *Trou blanc*. Intitulée *Artist union break space (sans titre)* et de grandeur assez imposante, l'œuvre attire d'abord l'attention du visiteur par la musique qu'elle diffuse. En plus du son, une de

This is true of the cube that accompanied *Trou blanc*. Titled *Artist union break space (sans titre)* and quite sizeable, it first drew the viewer's attention with the music emanating from it. In addition to the sound, one of its faces – the one visible from the entrance – gave onto a mini space fitted with a microwave oven, a cabinet and a shelf for glasses and cups. With this invitation to refreshment, *Artist union break space (sans titre)* implied another space, both cultural and social, and in support of the idea a table and chairs of white plastic stood nearby. Thus placed in an environment that distanced the work from its exhibition setting, the cube became part of the viewer's world. This shift from ideal status to the level of immanence, says Rosalind Krauss, is characteristic of contemporary sculpture.¹² It allows aesthetic experiences to occur in real space, experiences meant to decenter the "I," to externalize it before the exhibited works.

Such was the case in the exhibition *Une cartographie inachevée*, where the gallery housed a cubic structure titled *Because of art I sleep badly*. This installation suggesting a house pierced by wooden beams was composed of three walls

ses surfaces, celle qui est visible dès l'entrée, donne sur un mini-espace dans lequel sont encastrés un four micro-onde, une armoire et une tablette pouvant accueillir des verres et des tasses. Avec cette invitation à la restauration, *Artist union break space (sans titre)* suppose un autre espace pas uniquement culturel, mais aussi à portée sociale. Pour soutenir cette idée, une table et des chaises en polystyrène blanc se trouvent à proximité. Ainsi placé dans un environnement qui conceptuellement décale l'œuvre de son cadre d'exposition, le cube *Artist union break space (sans titre)* s'incorpore au monde du spectateur. Ce passage d'un statut idéal à un plan d'immanence caractérise, selon Rosalind Krauss, la sculpture contemporaine¹². Il permet d'inscrire dans l'espace réel des expériences esthétiques qui visent le décentrement du moi, son extériorisation face aux œuvres exposées.

C'est ce qui se produit dans l'exposition *Une cartographie inachevée*, alors que se trouve dans l'espace de la galerie une structure cubique ayant pour titre *Because of art I sleep badly*. Cette installation suggérant une maison transpercée par des poutres en bois est formée de trois murs dont l'intérieur est tapissé de papier

papered on the inside. An opening had been cut in one of the walls to serve as a window. Like this altered cube, the other works exhibited revolved around the idea of precarity. The house image, as is known, is a powerful symbol in depth psychology, but once the architecture is perforated, the symbol of home is seemingly tarnished and the viewer is invited in. The use of the word "cartography" in the title is a nod to Gilles Deleuze and Félix Guattari, who associated this term with the notion of rhizome, with the concept of "becoming" understood in terms of relationship to territory. Thus, cartography runs counter to the metaphysics of subjectivity, which holds that self-awareness is to be envisioned as the Archimedean point on which all else rests.

Contrary to the idea of foundation, the rhizome deterritorializes mental space. It exceeds comfort zones. Consider the work titled *Œuvre rire la feu naïtre*, a homophonic play on words that sounds like *ouvrir la fenêtre* (open the window). Tree branches, twigs, but also a folding aluminum ladder, lamps and a mirror were arranged as if to make the cube implode from within. In other works, this unfolding of the other within

peint. Sur l'un de ces murs, une ouverture a été pratiquée et tient lieu de fenêtre. À l'instar de ce cube altéré, l'ensemble des œuvres exposées s'élabore à partir de l'idée de la précarité. Comme on sait, l'image de la maison est un symbole puissant dans la psychologie des profon- deurs, mais dès lors que cette architecture est perforée, le symbole du chez-soi semble dénigré et le spectateur peut s'y inviter. L'em- ploi du mot « cartographie », qui se trouve dans le titre, est un clin d'œil à Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ils vont associer ce terme à la notion du rhizome, à une pensée du devenir conçue à partir de notre rapport au territoire. Ainsi, la cartographie va à l'encontre de la métaphysique de la subjectivité pour qui la conscience de soi se conçoit comme le point d'Archimède sur lequel tout peut être fondé.

Contre cette idée de fondation, le rhizome déterritorialise l'espace de la pensée. Il déborde les zones de confort. Pensons à cette œuvre qui a pour titre *Œuvre rire la feu naître*. Bien entendu, ce jeu de mots homophone s'identifie à « ouvrir la fenêtre ». Des branches d'arbres, des branchilles, mais aussi une échelle esca- motable en aluminium, des lampes et un miroir

the frame, this disorder of the cubic form has occurred through the intrusion of sound. Music played in *Artist union break space (sans titre)*, as noted above, and also in the earlier *Boîte de nuit*, part of the exhibition *Real real gone*. That cube was inset with opaque glass blocks that let through the multicoloured light of a disco ball. But the real attraction was undoubtedly the pulsating beat of the music that enticed viewers to dance.

The insertion of otherness into these different cubes not only goes against the idea of self-awareness but also questions the status of the artist as creative subject. In the exhibition *Trompe le monde*, another cube, called *End of career privilege*, invited viewers to look through a window. Inside was a small living room taste- fully furnished with books and objects nodding to the history of modern art. Conspicuously placed on a table was a copy of *art press* maga- zine featuring one of Robinson's works on the cover. Yet this was a mocking look at the pri- vilege of the recognized artist, a reminder that the artist's claims to fame can be fleeting. A similar cube, titled *Busy for nothing* and offering a view of an artist's studio with easel and pain-

sont ici disposés comme pour faire implorer le cube de l'intérieur. Ce déploiement de l'autre au sein du cadre, ce désordre de la forme cubique se manifeste aussi dans d'autres œuvres par l'intrusion du son. Déjà *Artist union break space (sans titre)*, on l'a dit, faisait entendre de la musique, mais c'était déjà le cas lors d'une exposition intitulée *Real real gone* dans laquelle on retrouvait *Boîte de nuit*. Ce cube percé de carrés de verre opaque permettait de voir la lu- mière multicolore projetée par une boule disco. Mais ce qui attirait davantage, c'était nul doute le rythme saccadé de la musique qui incitait les spectateurs à danser.

Cette insertion de l'altérité au sein de ces divers cubes ne s'oppose pas seulement à la vision d'une conscience de soi, mais questionne aussi la situation de l'artiste comme sujet créateur. Lors de l'exposition *Trompe le monde*, un autre cube nommé cette fois-ci *End of career privilege* nous invite à jeter un coup d'œil à l'intérieur du cube grâce à une fenêtre. On y observe un petit salon joliment meublé avec plusieurs livres ou objets qui sont autant de clins d'œil à l'histoire de l'art moderne. Sur une chaise, la revue *art press* bien en vue montre sur sa page couverture une

ting tools, seemed to support this impression.

The studio as site of creation has long contri- buted to shaping the artistic identity. And even though most artists still need a workspace, that space is not necessarily identified with a particular place. In a context where the history of art as direction has come to an end, artistic activity is for the most part a subjective expe- rience lived by individuals prepared to express their freedom on the basis of their capacity to expose themselves. In this "will to be," the artist is often a sort of tightrope walker.¹³ He or she must find a balance between the desire to succeed and the preservation of artistic identity. The privilege then afforded the artist derives from the persistent development of strategies to give the work of art its rightful status. In these at times uncertain conditions, Robinson takes pleasure in presenting psycho-ontological aspects of the artist figure.

Judging solely by the title, *Because of art I sleep badly* refers to a feeling, an impulse of the self in the face of a social reality. This title adds to the work, as perceived object, the expression of a

œuvre de Michael A. Robinson. Le privilège de l'artiste reconnu est toutefois ici mis en boîte. Les prétentions de l'artiste à la reconnaissance sont parfois bien éphémères. Un cube similaire, intitulé cette fois-ci *Busy for nothing* et pré- sentant une vue sur un atelier d'artiste avec un chevalet, des outils pour la peinture, semble appuyer cette impression.

Comme lieu de création, l'atelier a longtemps contribué à la formation de l'identité artistique. Et même si la plupart des artistes ont toujours besoin d'un espace de travail, celui-ci ne s'iden- tifie pas nécessairement à un endroit précis. Dans un contexte où l'histoire de l'art comme direction s'est achevée, l'activité artistique est principalement une expérience subjective vécue par des individus disposés à exprimer leur liberté à partir du pouvoir de s'exposer. Or, dans cette volonté d'être, l'artiste est sou- vent une sorte de funambule¹³. Il doit trouver l'équilibre entre son désir de parvenir et son identité artistique. Le privilège qui lui est alors accordé provient de sa persistance à développer des stratégies afin de conférer à l'œuvre son statut. Robinson s'amuse à présenter, dans des

particular subjectivity that refers to the artist's responsibility as a subject engaged in a pro- cess that poses the risk of self-exposure. The artist's concern over his or her social function has always existed, of course, but it takes on a new scope in the context of a society, where, as Deleuze and Guattari put it, the people are missing.¹⁴ Therefore, even though the artist as creator participates in the construction of a personality whose crowning achievement is the affirmation of self within the process of subjectivation, this self-affirmation has lost its once exemplary status. "An artist of failure," says Robinson in an interview (see note 2). But it must be added that weakness, or defeat, can be turned around into strength. Mistakes or straying can be transformed into power.

In order to explain the artist and his existential condition in a world where art had become a mere cultural phenomenon, Baudelaire had to speak about his dual being, his natural duality.¹⁵ In the work *Sweet dreams*, an imposing instal- lation featuring the artist figure as a person with an ailment, this vision was presented as if in a dream. There was, among other things, a hospital room, complete with crutches, a

conditions pas toujours évidentes, des aspects psycho-ontologiques de la personne de l'artiste.

Si on s'en tient uniquement au titre, *Because of art I sleep badly* renvoie à un sentiment, à une pulsion du moi face à une réalité sociale. Ce titre ajoute à l'œuvre, comme objet perçu, l'expression d'une subjectivité particulière qui réfère à la responsabilité de l'artiste en tant que sujet engagé dans un processus risquant l'exposition du moi. Certes, l'inquiétude de l'artiste vis-à-vis sa fonction sociale a toujours existé, mais celle-ci prend une ampleur nouvelle lorsqu'elle s'insère à l'intérieur d'une société où, comme dit le duo Deleuze et Guattari, le peuple manque¹⁴. Ainsi, en tant que créateur, l'artiste a beau participer à la construction d'une personnalité dont l'exploit est l'affirmation de soi au sein du processus de subjectivation, cette affirmation de soi n'occupe plus la place exemplaire de jadis. « An artist of failure » [« Un artiste de l'échec »] dira Robinson dans l'entretien déjà cité (voir note 2). Sauf qu'il faut ajouter à cela que la faiblesse, l'échec, peut se retourner en force. L'erreur ou l'errance peut se transformer en puissance.

wheelchair and a bed, of course. In the bed, a dummy stretched out under the covers represented the ailing artist. On the bedside table, three books with eloquent titles: *Critique of Judgement* by Immanuel Kant, *The Rules of Art* by Pierre Bourdieu and *Qu'est-ce que l'esthétique?* [What is aesthetics?] by Marc Jimenez. There was little doubt that these books were related to the patient's dreadful affliction. The anxiety of struggling with life, of affirming one's artistic subjectivity, is like a desire that, by dint of desiring, begets anxiety.

One photograph in the exhibition, and a looped video, showed Robinson as artist figure with his face painted white, like a mime. The burlesque side of *Sweet dreams* may have been subtle, but it was there. Burlesque was an attitude that emerged as the social figure of the artist became increasingly detached from the common sphere, which led to the artist's spleen. In a way, this sense of disillusion was a reaction to the twilight of genius, which, according to the rules of art, was the bearer of a truth. Today, the heroic stance of genius has run its course.¹⁶ All that remains is the nomadic heroism which, despite everything, claims creative freedom.

Pour nommer ce qu'il en est de l'artiste, sa condition existentielle dans un monde où l'art est devenu un simple phénomène culturel, Baudelaire devait parler de son être double, de sa dualité naturelle¹⁵. Dans l'œuvre *Sweet dreams*, une imposante installation où est mise en scène la figure de l'artiste en personne souffrante, on y trouve cette vision présentée comme si c'était un rêve. Il s'agit, entre autres, d'une chambre d'hôpital. Des béquilles, une chaise roulante et un lit, bien sûr, font partie du décor. Dans le lit, un mannequin allongé sous les couvertures est à l'effigie de l'artiste malade. Sur la table de chevet, trois ouvrages aux titres fort éloquentes : *La critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant, *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu et *Qu'est-ce que l'esthétique?* de Marc Jimenez. On se doute que ces ouvrages puissent être en lien avec la terrible affliction qui affecte le patient. L'angoisse devant la difficulté d'exister, d'affirmer sa subjectivité artistique, est de l'ordre d'un désir qui, à force de désirer, angost.

Une photographie faisant partie de cette exposition, tout comme la vidéo projetée en boucle, montre l'artiste Robinson au teint blanchi comme pour les personnes qui exercent le mime.

But, in this case, one must accept that subjectivity is haunted by that which is not self. That this haunting leads to a self-distancing. The "I" must be a host and the critique of authenticity, of self-presence must be carried out, at the risk of madness, of outrageousness.

The exhibition *Sweet dreams* also included a cube. It appeared to be tipped over onto one of its sides with the open base affording a view of what was hiding inside. In fact, it was invaded by numerous small cubes emerging from the four faces like appendices – a far cry from the purity of the geometric cube. Consequently, one could say that there is a baroque aspect to Robinson's work. And the baroque is not unrelated to the burlesque. Both, as style and as attitude, pertain to an *art informel*. To my mind, this is verifiable in works such as *Pastiche*, *The origin of ideas* and *Various studio essentials*, singular sculptures that oscillate between balance and imbalance, between measure and excess. *Pastiche*, in particular, with its little white organ suspended in the air by strips of wood. Or *The origin of ideas* and *Various studio essentials*, both presenting a series of objects deployed in space.

Le côté burlesque de *Sweet dreams* est peut-être subtil, mais présent. Le burlesque est une attitude qui va se manifester du moment où la figure sociale de l'artiste est de plus en plus en retrait de la sphère commune, ce qui entraîne ainsi le spleen de l'artiste. Ce spleen est en quelque sorte une réaction au crépuscule du génie qui, en conformité avec les règles de l'art, était porteur d'une vérité. Désormais la posture héroïque du génie s'est épuisée¹⁶. Ne reste plus que l'héroïsme nomade qui revendique malgré tout la liberté créatrice. Mais, dans ce cas, il faut accepter que la subjectivité soit hantée par ce qui n'est pas soi. Que cette hantise vienne nous déprendre de soi. Il faut que « je » soit un hôte et que la critique de l'authenticité, de la présence à soi, s'exécute au risque de la folie, de la démesure.

L'exposition *Sweet dreams* mettait en scène également un cube. On pourrait le croire renversé sur un de ses côtés avec sa base ouverte nous permettant ainsi de constater ce qui s'y cache. Or, il est envahi de plusieurs petits cubes émergeant des quatre surfaces comme s'il s'agissait d'appendices. On est loin dès lors de

The first is composed mainly of refracting telescopes and a few lamps of different sorts, while the second is largely made from items commonly at home in the artist's studio.

As mentioned earlier, this creative space is no longer the quintessential mark of the artist figure's identity. Rather, it is an open space from which the experience of creation goes beyond the technical and manual work. Which, in Robinson's case, is not to say that this experience precludes the elaboration of drawings, some figurative, albeit rarely, and others with abstract motifs. It was in the exhibition *Une cartographie inachevée* that Robinson began accompanying his sculptures and installations with drawings. These works should not be seen as academic exercises or as sketches for more ambitious pieces. On the contrary, they operate primarily in concert with the sculpted works. The early drawings on paper were made using Letraset transfers, and the element of chance due to the scratching that this involved was inherent to the artist's conception of lines, marks and figures. Occasionally, as in *Calcul*, a few letters are visible, but in most cases the black marks take vaguely geometric forms.

la pureté du cube géométrique. À ce compte-là, on pourrait affirmer qu'il y a quelque chose de baroque dans l'œuvre de Robinson. Et ce baroque n'est pas sans lien avec le burlesque. Tous les deux, soit comme style, soit comme attitude, participent d'un art informel. On peut, me semble-t-il, le vérifier avec des œuvres telles *Pastiche*, *The origin of ideas* ou encore *Various studio essentials*. Celles-ci donnent à voir des sculptures insolites qui oscillent entre équilibre et déséquilibre, entre mesure et démesure. *Pastiche*, notamment, avec son petit harmonium tout blanc retenu par des planches dans le vide. Ou encore *The origin of ideas* et *Various studio essentials*, qui tous deux présentent un ensemble d'objets se déployant dans l'espace. La première est principalement formée de lunettes astronomiques et de quelques lampes de différents formats, tandis que la deuxième est produite à partir d'éléments appartenant pour la plupart à l'univers de l'atelier de l'artiste.

Cet espace de création, on l'a mentionné plus tôt, n'est plus l'endroit qui identifie par excellence la figure de l'artiste. C'est plutôt un espace ouvert à partir duquel l'expérience de la création excède le travail technique et manuel. Ce qui, dans

With the development of graphic software, the Letraset transfer technique became obsolete. Robinson's later drawings, like *Blow* and *Merge*, are more technically advanced. But there is also a series of works which, like the letters "Glas" inscribed in plaster, are imprints of absent objects. They are architectural forms, as in *Field studies*. These plaster casts have the same status as the drawings in Robinson's art, and the two are often displayed side by side. In fact, three works combine a drawing and a plaster cast. These diptychs, each comprising a low-relief cast and a Letraset drawing, were inspired by Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*. The drawings show Alice in silhouette with a bird, butterflies or a cat. Carroll's story, says Deleuze, disrupts the logic of sense.¹⁷ Through the multiple adventures and reversals that the author imposes on the narrative, this work does away with personal identity, the belief in a knowledge organized around the mastery of meaning.

This allusion to literature in Robinson's work gives me the opportunity, in concluding, to come back to *The aestheticization of exchange* photographs. The reason for them was the pre-

le cas de Robinson, ne veut pas dire que cette expérience ne favorise pas la mise en forme de dessins parfois, mais rarement, figuratifs, alors que d'autres laissent voir des motifs abstraits. Dès l'exposition *Une cartographie inachevée*, Robinson accompagne ses sculptures et installations de dessins. Or, ces dessins ne doivent pas être vus comme des exercices d'apprentissage, ni comme des esquisses en vue d'œuvres plus ambitieuses. Bien au contraire, ils agissent surtout en conformité avec les œuvres sculptées. À ses débuts, les premiers dessins seront d'ailleurs fabriqués grâce au transfert de Letraset sur du papier. Une part de hasard à cause du grattage que cela implique est inhérente à la conception de lignes, de traits et de figures. Parfois, comme pour *Calcul*, quelques lettres sont visibles, mais il s'agit le plus souvent de traits noirs prenant des formes vaguement géométriques.

Depuis le développement de certains logiciels, la technique de transfert de Letraset est devenue obsolète. Les dessins que nous propose Robinson sont aussi comme *Blow* ou *Merge* plus sophistiqués. Mais il y a aussi toute une série d'œuvres qui, comme pour les lettres Glas inscrites dans

sentation of an artwork referring to Derrida's book *Glas*. This gift was given in an exchange. Therefore, the giving was not merely a giving, because the photography made it an exchange. Because it was materialized in an aestheticization of exchange. And despite Derrida's uneasy relationship with photography, he appears to have been willing to go along with it.¹⁸ Here, the exchange is a game. A game of give and take. But it is also a game which, through the giving, exceeds that which is given. This hospitality – this openness to the other – is at the heart of creation. The creative act has a responsibility to go beyond the mirror. To think the outside without the calculation of exchange.

du plâtre, sont des empreintes d'objets absents. Il s'agit de formes architecturées comme pour *Field studies*. Ces plâtres moulés ont la même envergure que les dessins dans l'œuvre de Robinson. Souvent ils sont présentés côte à côte. D'ailleurs, trois œuvres jumèlent un dessin et un moulage en plâtre. Ce sont des diptyques formés d'un plâtre avec une forme en creux et d'un dessin produit à partir d'un transfert de Letraset. Ces œuvres sont un clin d'œil à *Alice au pays des merveilles* de l'écrivain Lewis Carroll. Sur les dessins, on voit la silhouette d'Alice accompagnée soit d'un oiseau, soit de papillons ou encore d'un chat. Cette œuvre de Carroll perturbe, au dire de Deleuze, la logique du sens¹⁷. Par les multiples aventures qui sont autant de renversements que l'auteur fait subir à la narration, cette œuvre évacue l'identité personnelle, la croyance en un savoir qui s'organise à partir de la maîtrise du sens.

Cette allusion à la littérature dans l'œuvre de Robinson me donne l'occasion de revenir, en conclusion, aux photographies *The aestheticization of exchange*. Elles avaient pour motif la remise d'une œuvre faisant référence au livre *Glas* de Derrida. Ce don s'effectue dans

un échange. Ainsi, le don n'est pas seulement un don, puisqu'il devient par la photographie un échange. Parce qu'il est matérialisé en une esthétisation de l'échange. Et malgré un rapport inquiet que Derrida entretient avec la photographie, il semble se prêter volontiers au jeu¹⁸. L'échange est ici un jeu. Celui qui permet de donner et de recevoir. Mais c'est aussi celui qui, par le don, excède ce qui est offert. Cette hospitalité — cette ouverture à l'autre — est au cœur de la création. L'œuvre de création a pour responsabilité d'aller au-delà du miroir. De penser le dehors sans le calcul de l'échange.

- 1 « La déconstruction et l'autre », entretien réalisé par Richard Kearney, à Paris, en 1981, repris dans *Les Temps Modernes*, n° 669-670, (juillet-octobre 2012), « Derrida. L'événement déconstruction », p. 26.
- 2 Michael A. Robinson fait référence à ces cours présentés par Derrida à l'École normale supérieure lors d'un entretien dans *Artnews.org*: <http://artnews.org/artist.php?i=4732>.
- 3 <http://www.michaelarobinson.org/>
- 4 Dans l'entretien déjà cité à la note 2, Robinson souligne : « I see the theory of deconstruction as an excellent account of the creative process in general. » [« Je vois dans la théorie de la déconstruction un excellent compte rendu du processus de création en général. »]
- 5 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 589.
- 6 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- 7 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- 8 « [...] l'art reste avec sa plus haute destination quelque chose du passé ». G.W.F. Hegel, *Introduction aux leçons d'Esthétique*, traduit de l'allemand par Charles Bénard, Paris, Nathan, 2003, p. 43.
- 9 Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaffer, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1996.
- 10 Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Liliane Meffre et Maryse Stalber, Arles, Actes sud, 2011.
- 11 « Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose puisse y entrer ou sortir. » Gottfried W. Leibniz, *La Monadologie*, Paris, Delagrave, p. 144.
- 12 Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit de l'américain par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.
- 13 Nathalie Heinich, « La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste » dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, « L'art contemporain et le musée », hors-série, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 37-44.
- 14 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, p. 104.
- 15 « [...] l'artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature ». Charles Baudelaire, « Sur le rire » dans *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, p. 993.
- 16 Sur la figure du héros après le romantisme, voir Antonia Birnbaum, *Nietzsche. Les aventures de l'héroïsme*, Paris, Payot & Rivages, 2000.
- 17 Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- 18 Dans un entretien intitulé « Il n'y a pas le narcissisme », Derrida nous dit : « Je n'ai rien contre la photographie, au contraire la photographie m'intéresse beaucoup et je dirai même : la photographie de moi m'intéresse. » Voir *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 210.

- 1 “Deconstruction and the Other,” interview with R. Kearney, 1981, in Richard Kearney, ed., *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester: Manchester University Press, 1995), p. 124.
- 2 Robinson refers to Derrida’s lectures at École normale supérieure in an interview on *Artnews.org*: <http://artnews.org/artist.php?i=4732>.
- 3 <http://www.michaelarobinson.org/>
- 4 In the interview cited in note 2, Robinson says, “I see the theory of deconstruction as an excellent account of the creative process in general.”
- 5 Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation* [1969], trans. Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 397.
- 6 Jacques Derrida, *Glas* [1974], trans. John P. Leavey Jr. and Richard Rand (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986).
- 7 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Actor and Martyr* [1952], trans. Bernard Frechtman (New York: Pantheon Books, 1983).
- 8 “Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past.” G.W.F. Hegel, *Hegel’s Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. 1, trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1975), p. 13.
- 9 Arthur Danto, *After the End of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1997).
- 10 Carl Einstein, *L’Art du XX^e siècle* (Arles: Actes sud, 2011).
- 11 “The Monads have no windows, through which something can enter or leave.” Gottfried W. Leibniz, “The Monadology” [1714], in *Discourse on Metaphysics and Other Essays*, trans. Daniel Garber and Roger Ariew (Indianapolis: Hackett Publishing, 1991), p. 68.
- 12 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1981).
- 13 Nathalie Heinich, “La muséologie face aux transformations du statut de l’artiste,” *Les cahiers du Musée national d’art moderne* [special issue: L’art contemporain et le musée], 1989, pp. 37-44.
- 14 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?* (New York: Columbia University, 1996), p. 108.
- 15 “The artist is an artist only on condition that he is dual and that he is ignorant of none of the phenomenon of his dual nature.” Charles Baudelaire [1855], “Of the Essence of Laughter,” in *Baudelaire: Selected Writings on Art and Literature*, trans. P. E. Charvet (London: Penguin Classics, 1995), p. 161.
- 16 On the post-Romantic hero figure, see Antonia Birnbaum, *Nietzsche. Les aventures de l’héroïsme* (Paris: Payot & Rivages, 2000).
- 17 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester (New York: Columbia University Press, 1990).
- 18 In an interview titled “There is No One Narcissism,” Derrida says, “I have nothing against photography, on the contrary photography interests me a lot and I will even say: photographs of myself interest me.” Jacques Derrida, *Points... Interviews, 1974-1994*, trans. Peggy Kamuf et al. (Stanford: Stanford University Press, 1995) p. 196.

