

MARCEL BLOUIN

-

L'ARTISTE QUI CONVERSE

Conversing Artist

Je ne suis pas fonctionnaliste, je ne ferai pas une œuvre qu'on attend de moi, simplement parce que c'est l'œuvre qu'on attend de moi.

Michael A. Robinson

I am not a functionalist, I will not make a work that is expected of me, simply because it is the work that is expected of me.

Michael A. Robinson

Dans *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, à la question *Que voulons-nous de l'art aujourd'hui ?* Jean-François Lyotard répond de la façon suivante :

Eh bien : qu'il expérimente, qu'il cesse d'être seulement moderne. En disant cela, nous expérimentons. Et que voulons-nous de la philosophie? Qu'elle analyse ces expérimentations, au moyen d'expérimentations réflexives. Elle s'avance ainsi non pas vers l'unité d'un sens ou vers l'unité de l'être, non pas vers la transparence, mais vers la multiplicité et vers l'incommensurabilité des œuvres. Il y a sans doute une tâche philosophique, elle est de réfléchir selon l'opacité¹.

Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'art de Robinson expérimente, répondant en cela positivement à la recommandation de Lyotard, tel qu'en témoignent ses réalisations et la réflexion philosophique qui accompagne son œuvre depuis sa conception jusqu'à sa réception par le spectateur. Robinson, artiste aux « expérimentations réflexives », converse avec son œuvre, converse avec le spectateur.

In "Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity," Jean-François Lyotard answers the question "What do we want of art today?":

Well, for it to experiment, to stop being only modern. By saying this, we are experimenting. And what do we want of philosophy? For it to analyze these experimentations by means of reflexive experimentations. Thus philosophy heads not towards the unity of meaning or the unity of being, not towards transcendence, but towards the multiplicity and the incommensurability of works. A philosophical task doubtless exists, which is to reflect according to opacity.¹

The least one can say is that the art of Michael A. Robinson experiments, complying with Lyotard's recommendation both in the works and in the philosophical reflection that accompanies them from conception to reception by the viewer. Robinson, an artist given to "reflexive experimentation," converses with his work, converses with the viewer. Like most of the brightest artists of his generation, he came

Comme la plupart des artistes les plus brillants de sa génération, Robinson a épousé la création artistique avec une solide connaissance de l'histoire de l'art et des différentes propositions théoriques qui circulaient dans les milieux universitaires au cours de sa formation. Fait-il appel à la philosophie, à l'*idéalisme allemand*, à cette volonté de réconciliation de la nature et de la morale, de l'empirisme et de la métaphysique, de la morale et de l'esthétique? Assurément, l'œuvre de Robinson nous renvoie à la notion de « dialectique » — je tâcherai de m'expliquer sur ce point.

Quoiqu'il se permette d'emprunter les voies de la métaphysique, Robinson, donc, expérimente, tel un scientifique dans son laboratoire de recherche. Artiste interdisciplinaire, Robinson fait appel au dessin, magnifiquement subtil et sensible, à la sculpture, à l'installation, à des trames sonores au service d'un propos insolite, à la vidéo, troublante de par ses mises en scène étranges, le tout baignant, plus souvent qu'autrement, dans une blancheur caractéristique des lieux propres, hygiéniques, aseptisés. On reconnaît chez cet artiste explorateur une volonté d'aller au fond des

to the practice of art with a firm grasp of art history and of the various theoretical concepts that circulated on university campuses when he was a student. Does he call on philosophy, on *German idealism*, on the desire to reconcile nature and morality, empiricism and metaphysics, morality and aesthetics? One thing is certain, Robinson's oeuvre refers to the notion of "dialectic" (more about this as we proceed).

So, though he allows himself to follow metaphysical paths, Robinson experiments, like a scientist in a research laboratory. His interdisciplinary practice encompasses drawing, magnificently subtle and sensitive, sculpture, installation, sound tracks delivering unusual messages, video, with troublingly strange stagings, the whole more often than not bathed in a whiteness characteristic of clean, hygienic, sterile places. We see in this explorer-artist a determination to get to the heart of things without making concessions, to connect opposites, to bring extremes together, to merge *complementarity* and *contrast*. Among his remarks that shed light on the way he reflects on the work of art, a repeatedly mentioned interest in the

choses sans faire de concessions, de raccorder les contraires, de rapprocher les pôles, de confondre *complémentarité* et *mise en opposition*. Parmi les remarques de l'artiste qui apportent un éclairage sur sa façon de réfléchir l'œuvre d'art, notons un intérêt maintes fois mentionné pour l'unité du sujet et de l'objet. Il est intéressant de rappeler ici que la dialectique marxiste refuse de séparer nos sensations, nos humeurs et nos théories de notre engagement, de notre position dans le réel. Robinson n'est pas un adepte du marxisme pour autant, néanmoins, on retrouve dans son œuvre cette volonté de transformation du monde, d'action sur le monde. En effet, l'artiste pourrait se contenter de réfléchir la notion de dialectique et en rester là; mais non, il réalise concrètement des objets qui sont ensuite présentés au public. En cela, il dévoile ses idées, ses observations, ses souhaits, ses craintes, il s'expose aux réactions. Comme le dialogue se poursuit devant l'œuvre exposée, l'artiste participe à la construction du monde.

J'ai commencé à me faire une idée sur le travail de Michael A. Robinson à travers deux remarquables expositions collectives

unity of *subject* and *object* stands out. Here, it bears recalling that the Marxist dialectic refuses to separate our feelings, our moods and our theories from our engagement, our position in reality. And while Robinson is not a fan of Marxism, his work is nonetheless marked by a determination to change the world, to act on the world. He could choose to simply reflect on the notion of dialectic and stop there, but instead he makes real objects and then presents them to the public. In so doing, he reveals his ideas, his observations, his wishes, his fears, and exposes himself to people's reactions. Since the dialogue continues in front of the exhibited work, the artist participates in shaping the world.

I began to get a sense of Robinson's work in two remarkable group shows, one curated by Anne-Marie Ninacs and the other by Nathalie De Blois. The first was called *Avancer dans le brouillard/Proceeding in the Fog* and the second *L'Écho des limbes* [The Echo of Limbo]. In these evocatively titled exhibitions, Robinson was right at home in the midst of a dreamlike, enigmatic atmosphere, bathing in the whiteness,

commissariées l'une par Anne-Marie Ninacs et l'autre par Nathalie De Blois. La première s'intitulait *Avancer dans le brouillard* et la seconde avait pour titre *L'Écho des limbes*. Dans ces deux expositions aux titres évocateurs, Robinson se retrouvait tout naturellement au cœur d'une atmosphère onirique, énigmatique, baignant dans la blancheur, sondant l'insondable caractère ontologique du processus créatif.

J'ai poursuivi cette réflexion sur son œuvre avec l'exposition solo *L'horizon des événements* présentée à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, à l'hiver 2008. Les œuvres alors exposées interrogeaient directement et littéralement la nature même de l'expression créative et la condition de l'artiste. En combinant langages figuratif et formel, approches conceptuelle et expressionniste, l'artiste poursuivait une démarche où les œuvres jouaient délibérément sur la candeur et la fragilité des gestes inhérents au travail de création artistique. Regroupant des dessins, des installations et des sculptures, *L'horizon des événements* s'édifiait sur une mise en abyme du moment précis où émerge une œuvre dans l'esprit de l'artiste. Les œuvres se déployaient en

plumbing the unfathomable ontological nature of the creative process.

I continued to ponder his work through the solo show *L'horizon des événements* [Event Horizon] held at Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, in the winter of 2008. The pieces exhibited there directly and literally questioned the very nature of creative expression and the status of the artist. By combining figurative and formal languages and conceptual and expressionist approaches, the artist was again engaging us with works that deliberately play on the candour and fragility of the gestures inherent to the creation of art. Comprised of drawings, installations and sculptures, the exhibition revolved around a *mise en abyme* of the precise moment when a work of art takes shape in the artist's mind. The works presented themselves in a movement of implosion – or explosion – thus inviting the viewer to share the experience that sparked their creation.

In 2009, the exhibition *Throw genre, installations and drawings*, held at Darling Foundry, played on “the existential angst of the artist” that Robinson is so good at staging in various

un mouvement d'implosion – ou d'explosion –, en invitant de ce fait le spectateur à ressentir à son tour l'expérience à l'origine de leur création.

En 2009, avec l'exposition présentée à la Fonderie Darling, *Throw genre, installations and drawings*, on retrouve « les angoisses existentielles de l'artiste » que Robinson sait si bien mettre en scène sous diverses formes. Dans les cinq dessins exposés, réalisés avec du *Letraset*, on aperçoit des amas de tiges telles des structures² qui flottent dans l'espace. Des cercles, des courbes. Des formes qui réfèrent au cercle, à l'idée du cercle. Des formes élémentaires. Pures. Le dessin dans sa plus simple définition. Le *Cosmos*. Ça tourne, témoignage de la circularité, témoignage de quelque chose qui tourne, de quelque chose qui a tourné, de quelque chose qui tournera encore dans un million d'années. Minimal. Essence. Angoisse devant le mouvement dans sa plus simple définition. Simple et juste. Dans les lignes courbées, il y a ces petites bavures qui les rendent bien imparfaites. De loin, perfection. De près, imperfection. On n'en attend pas moins de l'œuvre, parfaite de loin, dans son ensemble, imparfaite de près et donc, humaine. Beauté

forms. In the five Letraset drawings on display, rods clustered like structures² floating in space. Circles, curves. Forms referring to the circle, to the idea of a circle. Elementary forms. Pure. Drawing at its simplest. The *Cosmos*. It revolves, evidencing circularity, evidencing something that has revolved, something that will still revolve a million years from now. Minimal. Essence. Anxiety at facing movement at its simplest. Simple and right. In the curved lines, little smears that make them suitably imperfect. From a distance, perfection. Up close, imperfection. We expect nothing less from the work: perfect from afar, as a whole, imperfect in proximity, and therefore human. Beauty of imperfection yet perfect in its reference to an absolute form, circularity of the planetary network, rotation, revolution. Essence? Meeting point of existence and essence. The quest for essence that crazes, a quest imperfect, thus existing, real, true, imperfect and human. *I am imperfect and therefore I am, and I am nonetheless capable of reflecting on the perfection of creation.*

Of that which repeats itself? Of that which never reveals itself in the same way twice. Making the same artwork twice, is that creation? Opting for a method that never leads along the

de l'imperfection pourtant parfaite dans sa référence à une forme absolue, circularité du réseau planétaire, rotation, révolution. Essence? Point de rencontre de l'existence et de l'essence. Cette quête de l'essence qui rend fou, quête imparfaite, donc existante, réelle, vraie, imparfaite et humaine. *Je suis imparfait et donc je suis, et je suis tout de même capable de réfléchir la perfection de la création.* De ce qui se répète? De ce qui ne se révèle jamais deux fois de la même manière. Faire deux fois la même œuvre, est-ce de la création? Opter pour une méthode qui jamais ne nous fait parcourir le même chemin. Et pourtant, faire preuve de constance.

Toujours dans cette exposition présentée à la Fonderie Darling, ces tiges, ces structures, réduites à de simples traits dans les dessins, on les retrouve aussi dans *Opening night*, une installation inspirée du film éponyme de John Cassavetes. Fidèle à ses habitudes, l'artiste n'utilise aucune couleur : que du blanc, du noir, du bois et du métal non peints. On y aperçoit une scène de spectacle, surélevée comme il se doit. Accéder à l'arrière-scène? Oui, c'est possible, c'est d'ailleurs l'idée de cette démarche, voir

same path. And yet, demonstrating consistency.

In the same exhibition, the rods/structures reduced to mere lines in the drawings also appeared in *Opening night*, an installation inspired by the film of the same name by John Cassavetes. True to form, the artist eschews all colour, using only white, black, wood and unpainted metal. There is a stage, properly raised. Can the viewer go behind it? Yes, in fact, that is the point: to see behind the scenes, to see the backstage of the show, the backstage of creation, the before, the after, the behind. On and around the stage, tripods, drawing tables, lamps. Hidden beneath the tables, jointed wooden manikins used to practice drawing. Montage, construction. Sculpture? No, *installative* sculpture. Metal, wood, but also mirrors, clamps, clips. Rising upward, holding firm. Painters' easels, posts and rods of untreated wood, reusable. Very clean, a little electricity, clip-on lamps, a free-standing, self-lit, self-sufficient structure.

And “the artist's angst” in this piece? The installation borrows not only the title of Cassavetes' film but also the sound track of the key scene, in which Gena Rowlands plays an

l'arrière-scène, les coulisses, les dessous du spectacle, les dessous de la création, l'avant, l'après, l'arrière. Sur la scène et autour, des chevalets, des tables à dessin, des lampes. Sous les tables, cachés, des mannequins articulés en bois, autant de mobiles pour apprendre à dessiner. Du montage, de l'édification. De la sculpture? Non, de la sculpture *installative*. Du métal, du bois, mais aussi des miroirs, des pinces, des *clips*. Ça s'élève, ça se tient. Des chevalets de peintres, des montants et des baguettes de bois non traité, récupérables. Très propre, un peu d'électricité, des lampes à pinces, une structure autoportante, auto-éclairée, autosuffisante.

Et « l'angoisse de l'artiste » dans cette œuvre? Cette installation n'emprunte pas seulement le titre du film de Cassavetes, elle nous fait aussi entendre la trame sonore de la scène clef du film, une scène où l'actrice Gena Rowlands personnifie une star de la scène théâtrale new-yorkaise. Cette actrice adulée et alcoolique, ce soir-là, plus saoule que jamais, doit monter sur scène pour la « première », devant un public conquis l'attendant malgré un retard qui n'en finit plus, n'espérant rien de moins qu'une formidable

idolized, alcoholic New York stage star. While her adoring opening-night public expectantly awaits a triumphant performance, the actress, in her dressing room, can't even stand without help. In the borrowed sound track we hear her existential lament and recognize the anxiety of a performer about to go on, the stage fright, as an alarm clock ticks away in the background. The show, the time, the unfolding, the climax, the applause, the boos, a police siren, ice cubes in a glass, a bottle cap being unscrewed. There's a knock at the dressing room door, it's past time, the audience is growing impatient. But at the last minute, narrowly avoiding disastrous cancellation of the show, the star takes to the stage and delivers the performance expected of her.

The public expects something from the artist, says Robinson. But what? And what does the artist expect from the public in return? In *Opening night*, the stage is clearly a metaphor for the artist's life: from studio to gallery, from isolation to public appreciation, from angst to relief. Once again, the message is closely linked to the creative act, to art. This is a *mise en abyme*, a work of art that deals with art and, ultimately, not much else.

performance de cette actrice qui pourtant, dans sa loge, ne peut tenir sur ses deux jambes sans l'aide de ses collègues et amis. Dans la trame sonore empruntée au film, on entend l'artiste torturée par le mal de vivre. En somme, on y reconnaît l'angoisse de l'artiste avant d'entrer en scène, son trac, avec, toujours en trame de fond, le tic-tac d'un réveille-matin. Le spectacle, le temps, le déroulement, le dénouement, les applaudissements, les sifflements, une sirène de police, les glaçons dans le verre d'alcool, un bouchon qui se dévisse. On cogne à la porte de la loge de l'artiste qui doit entrer en scène. Le public s'impatiente. Mais voilà, *in extremis*, après avoir frôlé la catastrophe, l'annulation de la représentation, la *star* monte sur scène et livre la performance qu'on espérait d'elle.

Le public attend quelque chose de l'artiste, nous rappelle Robinson. Mais quoi? Et qu'est-ce que l'artiste espère obtenir du public en retour? Avec *Opening night*, la scène de spectacle est de toute évidence une métaphore du vécu de l'artiste, de l'atelier à la salle d'exposition, de l'isolement à l'appréciation par le public, de l'angoisse à la délivrance. Encore une fois, le propos de l'œuvre est intimement lié à l'acte de

Does this mean that Robinson makes the creative act as such his subject matter? Yes, certainly, but not by observing the mechanics, not by scrutinizing every step of the creative process in the manner of René Passeron. Robinson is interested in the psychological states, the existential anguish caused by creating works of art and, especially, by the way the mind works. Viewing his art makes clear the obvious empathy between *subject* and *object*: between the artist and the material in the artist's studio and, later, in the gallery, between the viewer and the work. In a way, it entices us, the viewers, to merge with the work, to feel it, to resonate, virtually explode with it. For many people, this communion is the very essence of the aesthetic experience, like the effect of intellectually penetrating another world – an imaginative substitution allowing the viewer to merge with the other, to be one with the work. Empathy.

Robinson's art is multifaceted. Not in the sense of lending itself to different interpretations but, rather, as a practice that addresses an impressive number of pertinent questions: What is beauty? What is creation? What is art? What is

créer, à l'art. Il s'agit donc d'une mise en abyme, nous sommes devant une œuvre d'art qui parle d'art, et assez peu d'autre chose, finalement.

L'objet d'étude de cet artiste, donc, serait l'acte créatif en tant que tel? Certes oui, mais non par l'observation de la mécanique, non par l'étude attentive du processus créatif à chacune des étapes, comme pourrait le faire un René Passeron. Robinson est intéressé par les états psychologiques, les angoisses existentielles occasionnées par le fait de créer des œuvres et, tout particulièrement, par le fonctionnement de la pensée. Au contact de ses œuvres, on comprend qu'il existe une empathie évidente entre le *sujet* et l'*objet* : entre l'artiste et le matériau dans l'atelier de l'artiste; puis entre le spectateur et l'œuvre, plus tard, dans la salle d'exposition. On nous propose en quelque sorte, à nous les spectateurs, de nous fondre dans l'œuvre, de la ressentir, de vibrer, d'exploser virtuellement avec elle. Cette communion constitue pour plusieurs l'essence même de l'expérience esthétique, tel un effet de pénétration intellectuelle d'un univers autre, s'agissant là d'une substitution imaginative permettant au spectateur de se fondre dans

postmodernity? Must we reject modernity entirely? Must the artist accept the role that he or she is assigned? Are formalism and conceptualism incompatible? It is clear that an encounter with Robinson's work triggers a thought, on top of which comes another thought, then another, and another. It is inevitable, we are carried away. Inner world, rationality meets metaphysics.

"Busy for nothing!"³ he says ironically. A prolific artist, tortured, in the good sense of the word, Robinson transmits the angst to us. Contagion. Receptive to the theoretical discourse on art and postmodernity, he creates works that refer us to dialectic to a host of dualities: appearance and form, formalism and conceptual art, essence and existence, freedom of action and determinism, form and idea, matter and form, the unique and the universal, linearity and circularity, logic and metaphysics, not to mention *that which we see* and *that which we wish for*. In his art, these dichotomies rest on a pair of a priori notions: space and time, the line drawer and sculptor's space, the narrator's time.

l'autre, de ne faire qu'un avec l'œuvre. Empathie.

—

L'œuvre de Robinson est multiple. Non dans le sens où l'on pourrait lui accoler différentes interprétations. Il s'agit plutôt d'une démarche qui aborde un nombre impressionnant de questions pertinentes : Qu'est-ce que le beau ? Qu'est-ce que la création ? Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que la postmodernité ? Faut-il tout rejeter de la modernité ? L'artiste doit-il accepter le rôle qu'on lui assigne ? Formalisme et conceptualisme sont-ils incompatibles ? De toute évidence, à l'approche d'une réalisation de Robinson, une réflexion s'enclenche, à laquelle se superposent une autre réflexion, puis une autre, et encore une autre. C'est inévitable, nous sommes emportés. Monde intérieur, rencontre de la rationalité et de la métaphysique.

« *Busy for nothing!*³ », dira-t-il ironiquement. Artiste prolifique, torturé dans le bon sens du terme, cette angoisse créatrice il nous la transmet. Contagion. Perméable aux discours théoriques portant sur l'art et la postmodernité, l'artiste nous propose des œuvres qui nous renvoient à la dialectique, à un flot de dualités :

Discussions of Robinson's world often emphasize its enigmatic, narrative and expressionistic nature but, in fact, it is clear that the artist is also very concerned by the formal aspect of his works, somewhat as if wanting to remind us that art must take shape, that present-day art must not limit itself to being pure intellectualization. In fact, he has said⁴ that aesthetics must not be left solely in the hands of designers and architects, makers of *beautiful forms* of utilitarian purpose. From this we understand that the artist must play a concrete role in society, that conceptual art and formalism should overlap in an artist. This is certainly a possible reading of Robinson's art.

Plato's Socratic dialogues illustrate the relevance of confronting two divergent stances. The word "dialectic" derives from the ancient Greek (*dialogesthai*, "to converse," and *dialegein*, "to sort, distinguish," *legein* meaning "to speak"). The use of dialogue, of arguing both sides, followed by a synthesis, is meant to lead to a higher term, a truth, one could say. Robinson, conscious of the limitations of this, at best, stumbling method of human reasoning, seems to favour the Hegelian approach, which

apparence et forme, formalisme et art conceptuel, essence et existence, liberté d'action et déterminisme, forme et idée, matière et forme, le singulier et l'universel, linéarité et circularité, logique et métaphysique, sans oublier *ce que l'on constate* et *ce que l'on souhaite*. Dans l'œuvre de Robinson, ces dichotomies, elles se déposent sur une paire d'a priori, l'espace et le temps, l'espace du traceur de lignes et du sculpteur, le temps du narrateur.

Pour parler de l'« univers » de Robinson, on a souvent souligné son caractère énigmatique, narratif et expressionniste, mais, en somme, on se rend compte que cet artiste est aussi grandement préoccupé par la dimension formelle de ses œuvres, un peu comme s'il voulait nous rappeler que l'art doit prendre forme, que l'œuvre actuelle ne peut se contenter d'être une pure intellectualisation. Il me confiera d'ailleurs à ce sujet⁴ que l'esthétique ne peut être laissée aux mains des seuls designers et architectes, fabricants de *belles formes* aux finalités utilitaires. Ce faisant, nous comprenons que l'artiste doit prendre part au projet de société de façon concrète. Art conceptuel et formalisme se recoupent alors chez un même artiste. Il

sees a *phenomenology of mind* in dialectic. And viewing Robinson's works, there is no denying that we are in the presence of a learned shaping of the *mind's movement*.

s'agit certainement d'une lecture possible de l'œuvre de Robinson.

Déjà, dans les dialogues de Socrate rapportés par Platon, on constate la pertinence des confrontations entre deux positions divergentes. Le mot « dialectique » trouve son origine dans le monde grec antique (le mot vient du grec *dialogesthai* : « converser », et *dialegein* : « trier, distinguer », *legein* signifiant « parler »). Faire appel aux dialogues, à la mise en opposition, suivis d'une synthèse, permettrait d'atteindre un terme supérieur, une vérité, pourrions-nous dire. Robinson, quant à lui, conscient des limites de cette méthode de raisonnement de l'humain qui va titubant, au mieux, semble opter pour la formule de Hegel qui voit dans la dialectique une *phénoménologie de l'esprit*. En effet, force est de constater que, devant les œuvres de Robinson, nous sommes en présence d'une savante mise en forme du *mouvement de l'esprit*.

1. Jean-François Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1988, p. 474.
2. Rappelant ce courant théorique qui a fortement marqué le milieu universitaire québécois à la fin du 20^e siècle, plusieurs œuvres de Robison réfèrent de toute évidence au *structuralisme* qui trouve son origine dans le *Cours de linguistique générale* (1916) de Ferdinand de Saussure. Rappelons que ce pionnier de la linguistique propose d'appréhender toute langue comme un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'il entretient avec les autres, cet ensemble de relations formant la « structure ».
3. « Busy for nothing ! », c'est ce qu'une connaissance de Robison lui répétait au regard de ses œuvres, désapprouvant du coup toute cette énergie, à ses yeux, gaspillée.
4. Propos recueillis lors de la tenue de l'exposition individuelle présentée à Saint-Hyacinthe, en 2008.

1 Jean-François Lyotard, "Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity," in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, trans. Maria Minich Brewer and Daniel Brewer (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993), p. 335. Note: Oddly, the Brewer translation renders the original French word "transparence" as "transcendence," rather than "transparency."

2 Recalling a theoretical trend that held sway in the Quebec university community in the late twentieth century, several of Robison's works clearly refer to the *structuralism* that originated in *Cours de linguistique générale* (1916), by Ferdinand de Saussure. The pioneering linguist argued that language is a system in which each element exists only through its relation with, and in opposition to, the others, with the relations forming the "structure."

3 "Busy for nothing!" – That's what an acquaintance of Robison's used to say about his work, disapproving what he considered a waste of energy.

4 In a conversation at the time of the solo exhibition held in Saint-Hyacinthe, in 2008.

