

Parutions

André-Louis Paré

Number 49, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9679ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Paré, A.-L. (1999). Review of [Parutions]. *Espace Sculpture*, (49), 44–45.

detailed *Dead Dad* (1996-97) sculpture of a nude adult male, by Ron Mueck.

The other example I wanted to mention is Jonathan Parson's *Carcass*, a dissected map (all the roads have been removed from the original map with what must have been surgical precision) of "Greater London", displayed in an acrylic case. Parson's "Carcass" is fragile beyond belief — an entire circulatory system of a great entity is a challenge between gravity and millimetre-wide strips of tenacious paper.

Ok, you get something of an idea how it all fits together, but I've not yet mentioned two features of the work: the first is a soundtrack, the second aerial photography of crash-site images printed on the upholstery used to cover the wing and tail-sections.

The sound is inconsistent, emerging from a concealed source inside the fuselage. We cannot place it exactly but it is familiar. The catalogue informs us that it constitutes fragments of "Black Box" recordings. Sometimes they appear to play backwards as if this could reverse the final moments of disasters that terminate in eerie silence after the sound of impact subsides.

The catalogue lists the 10 pre-impact recordings of plane crashes referenced by *C.O.T.I.S.* I will not repeat them all here except to say the last comments by flight crews share the normal human dimensions of expressions. We have the fatalist: "that's it . . . I'm dead," the inevitable: "oh fuck me," and the uncomprehending: "What's going on now?"

The irregular sounds emanating from this aeroplane body accompany the visible debris: the twisted seats and the wires slithering from the instrument section like spilled guts. Continuing my scrutiny of the interior I notice small personal items of the demised occupants: a cotton bud here, a toothbrush wedged between vinyl and aluminium there . . . nothing of great significance and yet informed by the fatal history of this relic.

With this history in mind it is easy to see a convergence between the private and the public elements of the crash. The upholstery on the wings and tail sections reinforces this with its printed imagery com-

prising aerial images of crash-sites. Debris locations are highlighted with white marks like the body outlines of victims in old detective films.

At this stage our attention is directed at the evidence. The evidence of a crash and how we encounter it involve a complex process of mediation between privilege (authority), convention (social mores), and the collective quest to establish causality. Crashes, and other disasters responsible for loss of life are endlessly picked over for evidence of causality. Modern investigators emulate the poor of Calcutta who scrutinise the terrain for scraps of food (means of survival). Evidence is collected so that the «body» can be reconstituted and analysed for the weakness that caused the disaster.

This essentially functionalist approach tends to define things in terms of cause and effect, but even at its most successful, it cannot reconcile the "inner" nature of the event. The obscenity of the random in an ordered society is enough to make anyone nervous. In a society where we have successfully sanitized our experience of death, where most of the dying is in controlled environments such as slaughterhouses and hospitals, or virtual on a screen or embedded in text, a plane/car crash occurs outside the specified locations for death and becomes a macabre but brief monument to the failure of a system which has wrapped itself in mechanical and electronic aids for survival.

The relationship between technological disaster and art has been examined across a variety of media, ranging from Andy Warhol's "Disaster" images (mid 60's) to J.G. Ballard's *Crash* (1975) and Mark Pauline/SRL's techno-destructo-fetish events during the '80s and '90s.

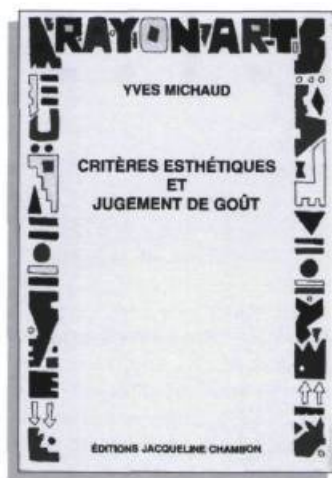
The *C.O.T.I.S.* work by Kit adds food for thought . . . will continuing technological innovation realize the extropian dream or will we simply become more vulnerable?

As we hurtle into the next millennium, we have to pass 2000. Good luck! ■

C.O.T.I.S.

by Kit @ 200 Gertrude Street,
Melbourne
February 1999

PARUTIONS



MICHAUD, YVES.
Critères esthétiques et jugement de goût.
Éd. Jacqueline Chambon,
Nîmes, 1999.
121 pages.

Depuis une dizaine d'années, en France tout particulièrement, des critiques et intellectuels de tous horizons se sont mis à questionner, voire à attaquer certaines démarches artistiques ainsi que l'accréditation de celles-ci par les institutions, alors que les œuvres produites à l'intérieur de ces réflexions n'ont rien à voir, disent-ils, avec ce qu'il faut entendre par le savoir-faire artistique. C'est dans ce contexte, que plusieurs considèrent comme celui du «n'importe quoi» et dans lequel tout jugement sur la validité d'une œuvre semble avoir perdu sa légitimité, que le philosophe et critique d'art Yves Michaud nous propose ce livre bref et concis sur la question des critères esthétiques. Conséquemment, on peut considérer ce court ouvrage comme un complément à son précédent livre consacré à la crise du sens de l'art contemporain.

Dans *La crise de l'art contemporain* (P.U.F., 1997), Michaud offrait une lecture claire et précise de cette polémique essentiellement franco-française. Après avoir présenté les différents points de vue des détracteurs et des défenseurs, l'auteur présente son diagnostic : la crise est de l'ordre de ce qu'il faut entendre par art contemporain. Plus précisément, elle en est une de représentation de

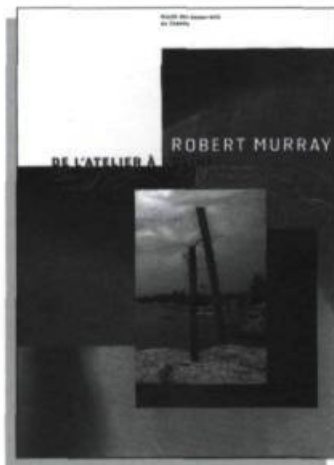
l'art et de nos croyances et attentes à son égard. Une de ces croyances remonte au XVIII^e siècle et concerne l'idée de citoyenneté démocratique, celle qui engagerait les individus dans une communicabilité universelle au sein d'un espace public. Or, croire à la démocratisation de l'art, notamment à l'idée qu'elle offrirait le «ciment social» de la communauté, est une utopie dont il faut se défaire. Désormais, la montée des goûts démocratiques au sein de la société postmoderne fait de l'espace public un espace de tension. «La communauté esthétique n'est qu'un mythe.» Ceci dit, tout ce qui se fait à l'intérieur de l'art contemporain n'est pas «n'importe quoi» et il est encore permis de juger des œuvres. Toutefois, cela nécessite un déplacement vers de nouvelles croyances. C'est alors seulement que l'on pourra de nouveau réfléchir aux critères esthétiques. Mais d'où viendront-ils? Quels seront-ils? C'est ce à quoi tente de répondre ce livre.

Avec la fin de l'histoire occidentale de l'art, de l'explosion de la consommation, de la décolonisation, la postmodernité a ébranlé le socle sur lequel s'établissaient les critères classiques de jugement de goût. En effet, à cause d'un pluralisme ambiant, il y a aujourd'hui au niveau esthétique «un désarroi critériologique» qui a fortement contribué au relativisme en matière de jugement critique amenant plusieurs d'entre nous à conclure que tout se vaut parce rien ne vaut. Malgré cela, il est indispensable, selon Michaud, «de redonner un sens aux notions d'expérience esthétique, de critères d'évaluation et même de jugement de goût». Sans opter pour un retour aux anciennes valeurs de l'art à partir de certaines œuvres canoniques, nous ne devons pas non plus croire que notre interrogation sur la situation des critères esthétiques est désormais vaine. Nous devons plutôt «penser la pluralité de façon organisée». En effet, les différentes expériences d'ordre esthétique sont liées au langage de telle sorte que la pluralité peut faire l'objet d'une approche raisonnée. C'est en s'appuyant sur les philosophes Hume et Wittgen-

tein que l'auteur va donc réfléchir à ces critères initiateurs de jugement de goût.

La nature du jugement esthétique est d'ordre personnel, pourtant cela ne l'empêche pas de s'inscrire dans un jeu de langage qui s'apprend et s'affine au fur et à mesure que l'on cultive ce jeu. Or, ces jeux de langage esthétique sont également multiples puisqu'ils ont toujours à voir avec différents objets et groupes qui les pratiquent. Ainsi, les critères esthétiques s'élaborent au sein de ces divers jeux de langage et fonctionnent d'une certaine manière en vase clos, bien que cela ne nous interdise pas de viser, par la discussion, l'accord du plus grand nombre possible. De plus, afin qu'ils ne se figent pas en critères de goût normés, puis en normes tout court, il est indispensable que ces jugements ne fassent pas seulement appel à la raison, mais également aux passions. Ce n'est qu'ainsi que la discussion sur nos jugements de goût pourra continuer à se développer au sein des différents jeux de langage.

A.-L. P.



Robert Murray,
De l'atelier à l'usine.
Catalogue d'exposition,
Musée des Beaux-Arts du
Canada, 1999. 196 pages.

On connaît peu l'œuvre du sculpteur Robert Murray au Québec. Né à Vancouver en 1936, c'est toutefois à Saskatoon qu'il grandira et fera l'apprentissage des arts visuels.

Peintre de formation, il rencontre l'artiste américain Barnett Newman en 1959. Cette rencontre sera déterminante. En plus d'une amitié qui va se prolonger, il comprend dès cet instant que sa place en peinture est déjà prise. Il se tourne alors définitivement vers la sculpture qu'il avait à peine approchée jusqu'à présent. Dorénavant, il va se mettre à explorer, dans l'espace réel, les vertus du projet moderniste. Pour mieux accomplir cette tâche, il se retrouve dès 1960 à New York, centre névralgique de l'art moderne aux États-Unis. C'est donc dans ce contexte que son œuvre évoluera. Sa première exposition aura lieu à la Betty Parsons Gallery de New York, en 1965. La même année, il représentera le Canada au premier symposium américain de sculpture qui aura lieu à Long Beach en Californie. À partir de là, sa carrière prendra un essor considérable. Il faut dire que son œuvre s'élabore au moment où la sculpture publique est en pleine effervescence sur le territoire nord-américain, avec de nombreuses commandes tant publiques que privées. De plus, il produit une œuvre qui s'identifiera entièrement à sculpture américaine, en contestant notamment la sculpture expressionniste européenne. Avec leurs matériaux usinés, conformes au monde industriel en pleine expansion, ses sculptures de bronze, d'acier et d'aluminium — qu'il va toujours peindre comme pour les rapprocher de la peinture formaliste — représentent bel et bien la modernité sculpturale américaine. Pendant ce temps, le Canada ne l'oublie pas. Ses pièces monumentales se retrouvent, malgré certaines controverses d'ordre administratif, à Vancouver, à Toronto ainsi qu'à Ottawa. Par ailleurs, à Montréal, les œuvres de Robert Murray n'ont été que très peu montrées. En effet, aucune sculpture publique ni aucune exposition individuelle ne lui ont été proposées. Ce n'est qu'à l'occasion d'expositions collectives, comme celle qui aura lieu sur le terrain de l'Expo 67 ou celle qui se tiendra en 1989 à la galerie Lavalin avec *Artluminium*, que l'occasion de voir son travail nous sera donnée.

Bénéficiant de sa double allégeance au territoire nord-américain, l'artiste semble avoir choisi de s'intégrer au vaste réseau américain. La dualité canadienne fait en sorte que sur le plan artistique « notre pays, dira-t-il, souffre de l'absence d'un foyer central de rayonnement artistique ». Pourtant, bien qu'il soit *Américain* d'adoption, c'est l'univers autochtone ressenti durant ses années d'enfance à Saskatoon qui inspire une bonne part de ses œuvres sculpturales. Ainsi, des sculptures comme *Chinook* (1968), *Chilcotin* (1969), *Saguenay* (1982), *Sioux* (1984), *Mandan* (1985) et *Lillooet* (1985) prouvent son intérêt à inscrire son travail dans un horizon identitaire plus personnel.

Publié à l'occasion de l'exposition *Robert Murray. De l'atelier à l'usine* présentée au Musée des Beaux-Arts du Canada, du 19 février au 2 mai 1999, ce catalogue nous propose, en plus d'une excellente présentation de reproductions en couleurs des œuvres qui ont été montrées lors de cette exposition, une introduction de Barbara Rose ainsi que d'un texte fort éclairant sur l'ensemble du travail de Murray, écrit par Denise Leclerc, commissaire de l'exposition. Pour compléter ce catalogue, deux entretiens menés par Marion Barclay : le premier avec l'artiste à propos des matériaux et des techniques employés ; le second avec Don Lippincott, propriétaire de l'usine Lippincott Inc., où Murray a fabriqué plusieurs de ses sculptures. Enfin, pour mieux nous familiariser avec les termes techniques de la sculpture moderne, un glossaire complète cet ouvrage en hommage à cet artiste d'origine canadienne qui, *de l'atelier à l'usine*, a su produire une sculpture appartenant de plain-pied à l'univers moderniste. ■

A.-L. P.

EDINA. 1905-1945, L'Art Moderne, Larousse, Collection « Comprendre et reconnaître », Paris, 1999. 143 pages.

Edina Bernard, historienne de l'art contemporain, signe ici un livre d'introduction et d'initiation à l'art moderne qu'elle a choisi de faire débiter — pour des raisons inexplicables — avec l'année 1905, soit au moment où a lieu la première révolution russe. Mais peu importe, ce livre abondamment illustré de reproductions en couleurs et conçu pour un large public, notamment scolaire, se veut une présentation simple et accessible des grands bouleversements esthétiques qui ont eu cours à travers la peinture, l'architecture et la sculpture durant la première moitié de ce siècle. Aussi, l'auteure ne manquera pas de rattacher ces divers changements d'ordre esthétique aux événements sociopolitiques aussi bien que philosophiques, scientifiques et techniques qui se manifesteront en Europe durant cette période. Conséquemment, le fauvisme, l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, l'avant-garde russe, l'abstraction, le dadaïsme et le surréalisme, pour ne nommer que quelques-uns de ces nombreux mouvements de pensée artistique qui y verront le jour, seront présentés comme autant de laboratoires des nouvelles conceptions dans lesquelles s'expérimenteront notre rapport au monde. Rapport que les artistes, en tant que témoins privilégiés de toute cette ferveur et de toute cette énergie nouvelles, communiqueront et transmettront à leur manière. La Seconde Guerre mondiale devait cependant transformer à tout jamais ces poussées de liberté et leur substituer l'horreur du mal.

ANDRÉ-L. PARÉ