

Felix Gonzalez-Torres

Martin Guinard-Terrin

Numéro 96, été 2011

Sculpture et vie privée (suite)
Sculpture and Private Life (continued)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63925ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guinard-Terrin, M. (2011). Felix Gonzalez-Torres. *Espace Sculpture*, (96), 19–22.

Felix GONZALEZ-TORRES

Martin GUINARD-TERRIN

[Mon travail] peut être entre le public et le privé, entre le personnel et le social, entre la peur de la perte et la joie d'aimer, de croître, de changer, de devenir toujours plus... de se perdre lentement puis de retrouver tout à coup son intégrité.

— Felix GONZALEZ-TORRES¹

C'est en ces termes que l'artiste Felix Gonzalez-Torres s'exprimait sur son travail. On voit dans ces quelques mots s'y dessiner un trait majeur de son œuvre : se situer dans les interstices entre le permanent et l'éphémère, les sphères privées et publiques, le biographique et le politique... Il a eu l'art d'ériger une œuvre sur lui en évitant de tomber dans le narcissisme. Artiste qui marquera les esprits dans une carrière fulgurante à la manière d'un Géricault, il nous quitta à la suite des complications causées par le SIDA en 1996, à l'âge de 39 ans. En quelques années à peine, le jeune Américain aura su se nourrir du vocabulaire minimal et conceptuel des artistes de la génération précédente en l'adaptant de manière poétique, supplantant une forme de froideur sans affaiblir la force du message, ni l'intelligence de son déploiement. Il nous lègue une œuvre qui, comme le formule fort bien J.-F. Poirier, «ne tient qu'à un fil, celui qui sépare l'intimité et l'espace public, l'éphémère du monde et les choses durables, la douceur des heures heureuses et la violence du malheur²».

Artiste qui aura, par ailleurs, beaucoup lu et puisé dans la littérature une conception singulière de l'art, que ce soit chez Barthes, Benjamin... Il a su les mettre à contribution de son œuvre, sans pour autant devenir un simple illustrateur de théories³. On pourra prendre l'exemple de ses

[My work is] between public and private, between personal and social, between fear of loss and the joy of loving, of growing, changing, of always becoming more, of losing oneself slowly and then being replenished all over again from scratch...

— Felix GONZALEZ-TORRES¹

It is in these terms that the artist Felix Gonzalez-Torres spoke of his work. One of his work's major characteristics transpires from these few words: to situate oneself in the interstices between the permanent and the ephemeral, the public and private spheres, the biographical and the political... He masterfully crafted a work about himself without succumbing to narcissism. An artist who touched many minds during a meteoric career reminiscent of Géricault, he died in 1996 of AIDS-related complications at the age of 39. In a relatively short period of time, the young American was able to draw on the minimal and conceptual vocabulary of artists from the preceding generation by adapting it in a poetic manner, supplanting a cool form without diminishing the power of the message, nor the intelligence of its presentation. He has left us a body of work that, as J.-F. Poirier succinctly puts it, "hangs by a thread, the one that separates the private from public space, the ephemerality of the world and enduring things, the sweetness of happy times and the violence of misfortune."²

Moreover, he was an artist who read widely and whose singular conception of art drew on literature, whether from Barthes, Benjamin... He knew how to put them to use in his work, without for all that becoming



Felix GONZALEZ-TORRES,
Untitled (Placebo), 1991.
Bonbons envelopés individuellement dans du cellophane argenté, quantité illimitée.
Dimensions variables selon l'installation/ Candies individually wrapped in silver cellophane, endless supply. Overall dimensions vary with installation. Poids idéal/ Ideal weight: 1000-1200 lbs. Vue de l'installation/ Installation view of Felix Gonzalez-Torres: *Specific Objects without Specific Form*, Wiels Contemporary Art Center, Bruxelles/ Brussels, 2010. Photo: Sven LAURENT. © Felix Gonzalez-Torres Foundation. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

installations “Untitled” (*Placebo*), 1991, où il étale des piles de feuilles montrant des sujets profanes tels des ciels nuageux, le vol d’un oiseau ou de simples carrés de couleur bleu. Chaque spectateur est libre de partir avec une des feuilles qui se trouvent dans la pile. L’influence de l’école de Francfort, notamment l’idée de Benjamin à l’effet que l’art bouleversé à l’ère de la reproduction mécanique perd sa singularité et son aura, paraît évidente. L’œuvre a tant perdu sa rareté que celui qui la voit a maintenant le droit de disposer d’une partie de cette dernière. Pourtant, il ne s’agit pas d’une application d’un théorème plaqué de manière machinale.

Dans ses empilements, Gonzalez-Torres témoigne de sa perception personnelle d’immigrant. Choqué par les grandes ventes en plein air et autres activités commerciales organisées pendant le Jour du Souvenir, il conclut que tout aux États-Unis, même les moments sensés être les plus solennels, ne sont que prétextes à la consommation. Ainsi, crée-t-il des monuments qui se consomment, chaque spectateur repartant avec un fragment de l’installation. Ses œuvres sont fortement en lien avec ses intuitions, avec des expériences personnelles dont il nous fait partager la singularité.

En effet, ce sont ses expériences les plus intimes, comme la perte de son amant Ross décédé du SIDA, alliées à des sujets sociétaux—sa condition d’homosexuel et d’immigré cubain aux États-Unis—, qui imprègnent son travail, réalisant des œuvres dont le sens ne paraît jamais factice, ne sonne jamais faux. Pour Rilke, l’authenticité d’un moment esthétique ne pourrait se réaliser sans une pléthore d’expériences devenues littéralement partie intégrante de l’artiste. C’est ce qu’il appelle la « mémoire du sang »⁴. Peut-être que c’est cette dernière qui permet à Gonzalez-Torres d’élaborer une production aussi authentique. Ses idées puisées dans la littérature se conjuguent à son vécu, à sa perception propre. Ses expériences et sa condition nourrissent son travail engagé sans jamais tomber dans des dénonciations simplistes et ghettoisantes. Il revendiquait d’ailleurs ne pas vouloir être emprisonné dans le carcan de l’appellation « artiste gay ».

Ce qui est marquant dans l’aspect politique de sa démarche, c’est sa subtilité et sa sagacité. La façon dont l’artiste renouvelle la lourde thématique de l’exclusion avec légèreté et pudeur, sans s’abandonner au rôle parfois trop caricatural du « rebelle marginal ». Son travail dépasse la différence qui, plutôt que de servir à construire les bordures du communautarisme, s’élançait dans un profond universalisme visant à nous rappeler

a simple illustrateur de théories.³ One need only take the example of his installation *Untitled (Placebo)*, 1991, in which stacks of printed paper are displayed, having banal subjects such as cloudy skies, a bird in flight or simple blue squares. Viewers are free to leave with one of the sheets from the pile. The influence of the Frankfurt school, particularly Benjamin’s idea that art loses its singularity and aura in the age of mechanical reproduction, appears evident. The work has lost so much of its rarity that the person who now sees it has the right to own a part of it. Nevertheless, this is not about mechanically applying a tacked on theorem.

With his stacks, Gonzalez-Torres reveals his viewpoint as an immigrant. Shocked by the large outdoor sales and other commercial activities organized during Memorial Day, he concluded that everything in the US, including the supposedly most solemn occasions are but pretexts for consuming. He thus created monuments that can be consumed, since each viewer leaves with a piece of the installation. His works are strongly linked to his intuitions and his experiences—the singularity of which he shares with us.

In fact, it is his most intimate experiences, such as the loss of his lover Ross who died of AIDS, combined with social subjects—his situation as a homosexual and Cuban immigrant in the US—that permeate a body of work whose meaning never seems feigned, never rings false. For Rilke, the authenticity of an aesthetic moment can only be realized thanks to a myriad of experiences that have literally become an integral part of the artist. This is what he called “blood remembering.”⁴ This is perhaps what enabled Gonzalez-Torres to create such authentic work. He combined his lived experience and his perceptions with ideas he drew from literature. His experience and his situation nourished his work without ever falling prey to simplistic and *ghettoizing* denunciations. In fact, he asserted that he did not want to be fettered by the “gay artist” designation.

What is striking about the political aspect of his approach is its subtlety and shrewdness. The way in which he renews the weighty theme of exclusion with lightness and modesty, without falling into the often too caricatured role of the “nonconformist rebel.” His work, rather than demarcating the borders of a communitarianism, goes beyond difference and soars into a profound universalism, seeking to recall our belonging to a common humanity. Thus, he turns to existential themes such as the couple, the joy of love, the imminence of death, the remem-



Felix GONZALEZ-TORRES,
Untitled (Aparición), 1991.
Impressions sur papier, quantités illimitées/Offset print on paper, endless copies. Hauteur idéale 20,3 cm/Ideal height, 72 x 109 cm (format du papier original/original paper size)
© Felix Gonzalez-Torres Foundation. Avec l’aimable autorisation/Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.



Felix GONZALEZ-TORRES, *Untitled*, 1991. Impressions sur papier, quantités illimitées/Offset print on paper, endless copies. Hauteur idéale 7 po./in. idéal height, 45 1/4 x 38 1/2 po./in. (format du papier original/original paper size). Vue de l'installation/Installation view of *Marking Times: Moving Images*, Miami Art Museum, Miami 2005. © Felix Gonzalez-Torres Foundation. Avec l'aimable autorisation/Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York.

notre appartenance à une commune humanité. Ainsi, il s'oriente autour des thématiques existentielles comme le couple, le bonheur de l'amour, l'imminence de la mort, la mémoire de l'être aimé défunt, dépassant de très loin la question identitaire de sa marginalité au niveau sexuel.

Dans "*Untitled*" (*Placebo*), 1991, par exemple, Gonzalez-Torres dispose harmonieusement des bonbons uniformes dont la masse totalise un poids idéal de 1000 livres. Invitant le spectateur à se servir dans le tas de friandises, la sculpture diminue chaque jour et est réapprovisionnée chaque soir par l'institution qui l'expose. Les bonbons se dispersent dans le public, telles les cendres d'un défunt dans la nature—dans une cérémonie perpétuelle qui se fait dans l'ambivalence entre la tristesse du rituel funéraire et la légèreté du plaisir, si candide, de consommer un bonbon. Il nous invite ainsi à une sorte de cérémonie païenne, de commémoration, chacun partant avec un fragment minuscule de l'œuvre. Cérémonie d'autant plus forte qu'elle tente de briser l'exclusion et la mise à distance des malades atteints du VIH, trop souvent laissés au banc de la société, particulièrement à l'époque de la disparition de son ami.

Par l'universalisme du propos et leur esthétique minimale, les œuvres résistent à toute critique homophobe. En effet, nombre d'artistes s'intéressant à la thématique gay et ayant joué sur une forme de choc se sont heurtés aux entraves les plus violentes. On pourrait citer les œuvres de Mapplethorpe dans ses débuts qui firent bondir des sénateurs intolérants⁵. Ou encore le mouvement ACT UP et leurs posters de «propagande pour la bonne cause». Gonzalez-Torres, qui préfère la sobriété, crée des métaphores et fait appel à l'imaginaire plutôt qu'à l'image littérale et violente, se protégeant de cette manière des calomnies qui déferlaient à l'époque sur la communauté gay et pouvant ainsi expérimenter une autre forme d'activisme. Dans son œuvre "*Untitled*" (*Perfect Lovers*), deux horloges parfaitement synchronisées sont mises côte à côte, leurs aiguilles effectuant des rotations précises, nous suggérant, non sans poésie, l'image d'un couple en parfaite harmonie. Il insiste d'ailleurs sur cette stratégie de la pudeur en disant :

Deux horloges installées côte à côte sont bien plus menaçantes pour le pouvoir que l'image de deux types en train de se faire une fellation parce que ce pouvoir ne peut pas me transformer en point de ralliement dans son effort d'effacement des significations. Les membres du Congrès auront beaucoup de mal à expliquer [...] qu'on dépense de l'argent pour promouvoir de l'art homosexuel, quand tout ce qu'ils auront à montrer se réduit à deux prises de courant ou à deux horloges accolées.

Il est important de noter que, malgré leur pouvoir suggestif, ces deux horloges laissent libre cours à notre interprétation. Pouvant aussi bien

brancher de a deceased loved one, transcending the identity question linked to his sexual practice.

For *Untitled* (*Placebo*), 1991, Gonzalez-Torres arranged a pile of identical candies, having an ideal weight of 1000 lb. Since viewers are invited to help themselves to the candy, the sculpture shrinks each day and the exhibiting institution has to replenish it every night. The candies are dispersed among the public, like cremated ashes in the wind—in a perpetual ceremony carried out in the ambivalence between the sadness of a funeral ritual and the lightness of the innocent pleasure of eating a candy. He thus invites us to partake in a sort of pagan commemoration ritual, with each participant leaving with a minuscule fragment of the work. A ceremony that is so much the more forceful due to its attempt to break the isolation and segregation of those ill with HIV/AIDS, who are too often left on society's sidelines, particularly at the time of his friend's death.

Through the universalism of the proposal and its minimal aesthetics, the works withstand any homophobic criticism. In fact, many artists who took an interest in the gay thematic and who played on a form of shock came up against very violent obstacles. One could cite Mapplethorpe's early works, which had intolerant senators up in arms,⁵ or the ACT UP movement and their "propaganda for a good cause" posters. Preferring sobriety, Gonzalez-Torres created metaphors appealing to the imagination rather than using literal and violent imagery and was thus shielded from the calumny unleashed on the gay community at the time, an approach that enabled him to experiment with another form of activism. In the work *Untitled* (*Perfect Lovers*), two perfectly synchronized clocks are placed side by side, their hands follow each other with exact precision, quite poetically evoking the image of a couple in perfect harmony. He stresses this strategy of modesty by stating:

Two clocks side by side are much more threatening to the powers that be than an image of two guys sucking each other's dicks, because they cannot use me as a rallying point in their battle to erase meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side, or two mirrors side by side, or two light bulbs side by side.⁶

It is important to note that despite their evocative power, these two clocks are open to our interpretation. They can just as well be a metaphor for a hetero couple as a gay one, it doesn't really matter, for the work belongs to all and not to a specific community. It blatantly makes associations in which the meaning appears obvious, while also leaving the



Felix GONZALEZ-TORRES,
Untitled (Perfect Lovers), 1987-
 1990. Horloges murales/Wall
 clocks. 13 1/2 x 27 x 1 1/4 po./in.
 L'ensemble/Overall. Deux
 éléments/Two parts: 13 1/2 po./in.
 diam. chacun/each. Édition de 3/
 Edition of 3, 1 AP. © Felix
 Gonzalez-Torres Foundation. Avec
 l'aimable autorisation/Courtesy of
 Andrea Rosen Gallery, New York.

représenter la métaphore d'un couple hétéro ou gay, peu importe, l'œuvre appartient à tous et non à une communauté. Elle rend flagrantes des associations dont le message paraît évident, mais garde des connotations ouvertes que le spectateur est libre d'imposer—offrant ainsi une alternative intéressante aux œuvres les plus graphiques, dont nous ne renierons pas pour autant les qualités, mais qui ont parfois contribué à renforcer le stéréotype plutôt que de le combattre⁶.

Cette liberté du regardeur dans son interprétation de l'œuvre, ainsi que sa participation active dans la plupart de ces dernières, est un élément que l'artiste défend avec ferveur. Gonzalez-Torres fut marqué par l'idée de Roland Barthes à propos de la mort de l'auteur, qui vient à percevoir le créateur non comme un génie, mais comme un simple agent qui se contente de rassembler un ensemble de signes dans un tissu de codes déjà existants⁷. Ainsi, l'œuvre de Gonzalez-Torres devient indépendante de sa volonté et s'ouvre aux infinies possibilités d'interprétations de cette dernière dans l'esprit de ceux qui la regardent⁸.

L'œuvre s'offre à nous dans sa signification tout comme dans sa matérialité—que ce soit des photos ou des bonbons—, avec la même générosité dont l'artiste témoigne dans sa volonté de changement d'une société qu'il souhaitait meilleure pour chacun. ←

Martin GUINARD-TERRIN est né à Paris en 1989. Il a obtenu un baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia (2007) et un baccalauréat en histoire de l'art à l'Université McGill (2009).

viewer free to explore connotations that are left open. The piece thus offers an interesting alternative to more graphic works, which we do not intend to deprecate, but which sometimes contribute to reinforcing a stereotype rather than combating it.⁷

The viewer's freedom to interpret the works, as well as his/her active participation in most of them is something the artist passionately champions. Gonzalez-Torres was strongly influenced by Roland Barthes' notion of the death of the author, according to which the artist/author is no longer perceived as a genius, but as a mere agent who arranges a set of signs in an already existing web of codes.⁸ Thus, his work is beyond his control and the door is open to infinite possibilities of interpretation in the minds of those who behold it.⁹

Gonzalez-Torres' work is presented to us in all its significance and materiality—whether through photographs or candies—with the same generosity that the artist has demonstrated in his desire for change in a society that he wished to be better for each and all. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Martin GUINARD-TERRIN was born in Paris in 1989. He has a BFA from Concordia University (2007) and a BA in art history from McGill University (2009).

NOTES

1. Nancy Spector, *Pour Félix*, Paris Musée, 1996/ Gonzalez-Torres interview with Tim Rollins quoted in: Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, Guggenheim Museum, New York 1995, p 58.
2. Poirier, J.-F. (n.d.), « GONZALEZ TORRES FELIX (1957-1996) », in *Encyclopédie Universalis*. https://ent.aria.ehess.fr/uPortal/tag.b5aff0227e453270.render.userLayoutRootNode.uP?uP_root=u10311n165&uP_sparam=activeTab&activeTab=6.
3. Nancy Spector, *op. cit.*
4. Rilke, E. *Les Carnets de Malte* (1993). Paris, Gallimard/Ranier Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Briggs*, Penguin Classics, New York, 1995.
5. Le sénateur Helms s'était vivement opposé au fait que le *National Endowment for the Arts of America* ait subventionné un artiste créant une esthétisation homosexuelle ou encore dépeignant des pratiques sexuelles sadomasochistes. Fritscher, J. 5(2002), *Censorship*, Derek Jones Fitzroy Dearborn Publishers/Senator Helms was vehemently opposed to the fact the *National Endowment for the Arts of America* subsidized an artist who created a homosexual aesthetization or depicted sadomasochist sexual practices. Fritscher, J. (2002), *Censorship*, Derek Jones Fitzroy Dearborn Publishers.
6. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. (2005), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism: 1945 to the Present*, Thames & Hudson.
7. Barthes, R., *La mort de l'auteur*. Paris: Seuil, 1968/Roland Barthes. "The Death of the Author," *Image, Music, Text*, Ed. and trans. Stephen Heath, Hill, New York, 1977.
8. *Ibid.*