Document généré le 15 juil. 2025 16:40

Espace Sculpture

The Empirical Presence
Sculptural Paradigm
Présence empirique
Un paradigme sculptural

James D. Campbell et Yvonne Lammerich

Numéro 20, été 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10061ac

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

Campbell, J. D. & Lammerich, Y. (1992). The Empirical Presence: Sculptural Paradigm / Présence empirique : un paradigme sculptural. *Espace Sculpture*, (20), 48–53.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

The Empirical Presence SCULPTURAL PARADIGM

James D. Campbell
Yvonne Lammerich

The Empirical Presence
October 12 — November 10, 1991
Galerie Optica, Montréal

The Empirical Presence was conceived from the observation that a tragic and serious gap exists between the dialogue of abstraction, as a highly relevant form of art today, and the public and art community in Canada. Those artists who have committed themselves in this path, unlike their American or European counterparts, have had to work much of the time in although modest in scale and not definite in representation, is intended to create a dialogue in an effort to close the gap.

Entering the last decade of the 20th century, abstraction as an art practice is almost 100 years old. During this time major social, political, scientific, technological and cultural changes have taken place. The six artists presented in this exhibition, Barbara Caruso, Jean-Marie Delavalle, Yves Gaucher, Ron Martin, Jean Poldaas and Henry Saxe, have absorbed and understood the new code created by these dramatic changes. Their work speaks to us on these terms.

As we are moving closer and closer towards the acceptance that we are the product of worldly conditions and matter, and that these in turn are modified by our manipulations, a new equation is in the making between human inherent conciousness, and the conciousness we impose on it. The mind and body appear to be constantly in the process of reconstructing themselves, not just within but also outside its corporal limits. One of the ways in which this occurs is through the imaging or reading of matter and stretching the imagination forming a new equation or link.

Each of the artists in this exhibition is concerned with the articulation of this experience, trusting entirely in its plastic and mechanical possibilities, as trusting in the inherent possibilities within each of us. Neither the maker nor the viewer need be restrained by conventions. In a reciprocal relationship, these works are part of what we know, or what we are or could become.

We now understand that our mental abilities are potential capacities which can only be realized in practice, and that way we have to learn to use them. Our ideas of material and matter should be regarded as mental constructions that have to be learned,. As with all experiences there is a kind of belief structure that is necessary to fully access the information. The ability of the visual sensations to accept a new set of objects, that of colour, mass, volume, shape etc., not in so called formal terms, but in terms of material object reality, through body and mind, becomes imperative here. The intention of the work is to construct objects that both in the process of construction or contemplation engage us to strech our reality or consciousness, (into the future). The work of Jean-Marie Delavalle and Henry Saxe are a *Sculptural Paradigm.*

Delavalle

The *Paysages* and *Volumes* that represented Montreal artist Jean-Marie Delavalle in the Optica exhibition all had monochromal surfaces which betrayed the gestural presence of the hand in different geometric formats. The former were rectilinear objects affixed to the wall plane; the latter free-standing vertical objects that rested on the floor.

One of the more suggestive things about the subtly-nuanced surface plane of a *Paysage* is its adumbration of a swirling and eddying deep space stretched taut across the horizontal *flat-bed* plane. The four edges of the planar surface seem to barely contain the conflux of paint.

The pigment here is applied in anything but anonymous fashion; the stroking overt and engaging. This spare yet eloquent surface draws in the eye, which articulates its materiality with alacrity, and with an intimacy and abandon that would seem to belie that at first seems that surface's blunt literalness.

What we initially perceive as the inordinate reductiveness of a *Paysage* is soon mitigated by our growing awareness of the painterly stroking that enlivens its surface, and the recognition that the shadow that falls within its contours as we peer into its depths is its necessary reference — and not some unforeseen factor that detracts from its putative *purity*.

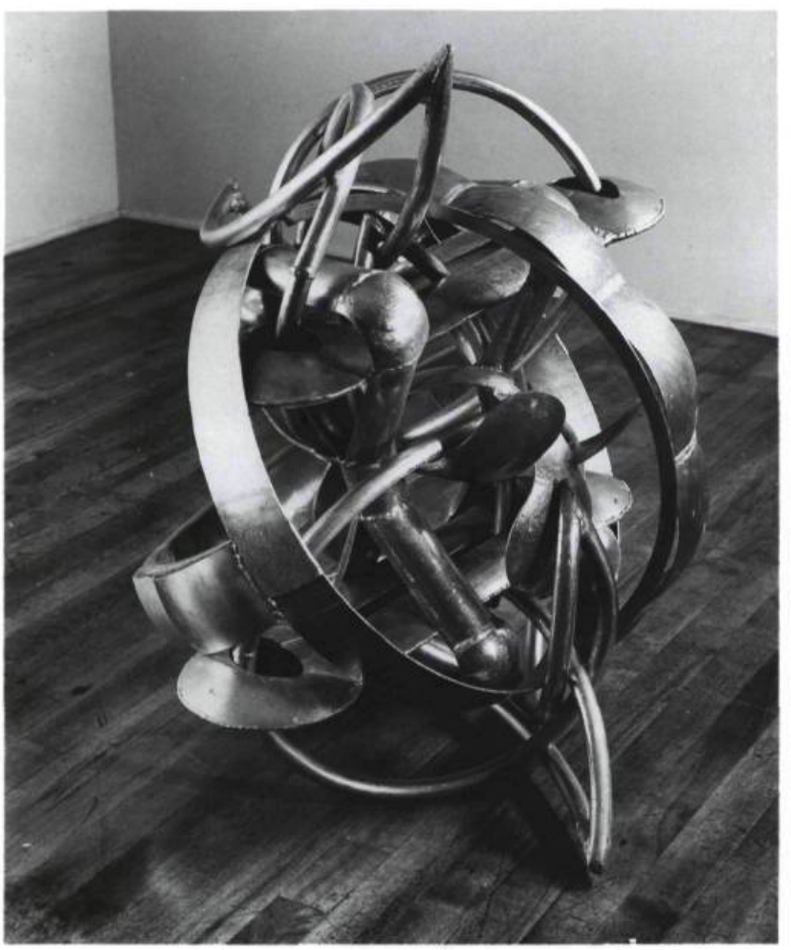
The tension between the blunt facticity of the rectilinear plane and the free-hand brushing that enlivens its surface seems almost mensurable. The tension lends the surface a certain felt sensuosity. There is no frame; its absence at once stresses the object-character of the work and verifies its ontological status as a thing extant in the world. Delavalle's use of clearly defined formats may betray an obsession with a geometrically symmetrical art. But here *symmetry* and *purity* are *not* synonymous. This painter always undermines the *purity* — and calls into question the *geometrical* in the way he handles his paint and proffers the object to us as embodied observers in space. All the recent work is characterised by free-hand brushing or the simple facticity of metal surfaces with their suggestive *found* patinas (which are, however, just as often hand *polished* to secure a gestural and reflective quality similar to his paint-handling). The pigment is itself suffused with a gestural presence. And the varnish turns monotonal painting into a literal, as well as a metaphorical, *mirror.*

Delavalle uses his mirrors both to make his observers self-conscious about what it is they are looking at and to solicit a somatic signature or psychic investiture that somehow completes the work. There is also something deliberately, if subtly, *mocking* in its use; as though the artist wishes to point up the absurdity of an extreme formalism; the bankruptcy of a vocabulary in perennial pursuit of some mythical and perhaps unattainable *purity*. The full emphasis is placed here upon the empirical. There are no metaphysical overtures. Delavalle stresses *our* experience. His is a decidedly empirical methodology.

The play of reflection at once undermines the modernist project and seems complementary to it, as far as modernism's putative concern with *pure visuality* goes. Furthermore, if the reference to *landscape* in the titling of the *Paysages* seems both fittingly humorous and wilfully irreverent, well, in factoring in the fugue reflection of the observer it also takes on a literal edge. Certainly, Delavalle took a cue from

nature in the work. For instance, he was influenced by the play of light on the surface of still water. But again, this cue is more playful than anything else: this is an adamantly *abstract* practice, whatever its subversive flirtation with and stubborn deconstruction of *landscape* and reflected *mimetic* images.

As we stand before one of the body-sized *Volumes*, say a Black one, we see nothing at first but that black surface, adamant in its opacity and overwhelmingly blunt in its literalness. But it is not long before we begin to glimpse something in or behind the surface; something that seems to move as we move and imitates us in some fashion — or is it we who mimic it? A blurred mimetic image begins to emerge out of the surface; the lack of linear definition and easily-decipherable shape contour mass at once intrigues and confuses us. As our eyes focus and make a concerted effort to draw the image out of the dark well of the painting plane in order to codify it, we realize that it is in fact our own *reflection* that is waylaid there. The process of assimilating the painting is hence one of gradual and uncanny revelation. Here is the arena of phantasy wherein the fragmented body dreams of becoming whole. There is a point at which this knowledge suddenly seizes on our powers of recognition, and brings other actions into play. As we instinctively recognise our own body hovering just under the surface of the painting, like a troubling doubled reflection under the surface of deep water, we shift in space as well as in attentional focus. The blurring of the limbs, the cocoon-like configuration of the body within the field, the Seurat-like lack of identifiable contours, suggest the wholesale disintegration of the body-schema.



Temporally speaking, the work is a potent integer of progressive transformation. Our knowledge concerning the planar surface and our role within it occupies a very specific temporal framework. As we see ourselves seeing, as it were, as our own space is invaded by its reflected image, as the *imago* emerges from its state of latency in the surface, the specific temporality of observation is protracted across an indeterminate, yet indivisible time-span. Yet, throughout this process, our visual comprehension never seems to undermine our belief that the work is functioning as it was intended; we *intuit* that the work factors in the reflection and it is not some unforeseen factor that corrupts it. This intuition becomes knowledge the longer we spend with the work, the more we empirically test the painting plane as it progressively elides with our body-schema in space, the more the *painting* and the *body* — the one *inorganic*, the other *organic* — become the same experience.

There *is* a healthy narcissism inherent in all of Delavalle's work; but in the *Paysages* and *Volumes* he turns that issue inside out, and shifts the constitutive onus over to us — for it is *we* who must confront the spectre of our own narcissism, as we seize upon our own reflections in the shadowy mirror of one of his monochromal panel paintings.

Yet, whatever the narcissism implicit in this work, it does not eclipse recognition of a wider, more primordial and more pressing reality. The spectre of solipsism does not rear its ugly head here. This artist has always been interested in the *environing world* in which his art has its ultimate grounding. His work becomes a behavioural touchstone for how the self confronts and assimilates its own experience in that world.

Delavalle's primary goal in his creative work seems then to be a *clarification of experience* . Experience has a specific horizon-structure. What transpires in our experience always transpires against a backdrop. It is that *backdrop* that particularly interests Delavalle. In the ordinary course of things we do not focus on this backdrop or *horizon* ; one might call it a predelineated zone of possibles that remains in the background. We all focus on things in the world; we are seldom consciously aware of the background against which those things appear as relief.

Delavalle has spoken of wanting to know *surrounding reality* . He wants to focus on the horizon itself. By dealing with perceptual consciousness in all its indeterminancy and living flux, he brings our attention to bear on the overall frame within which we attend to things. Delavalle apprehended at an early stage that perception is not limited to a single, easily delimited horizontal plane, but that it transpires rather within an *horizonal* progression.

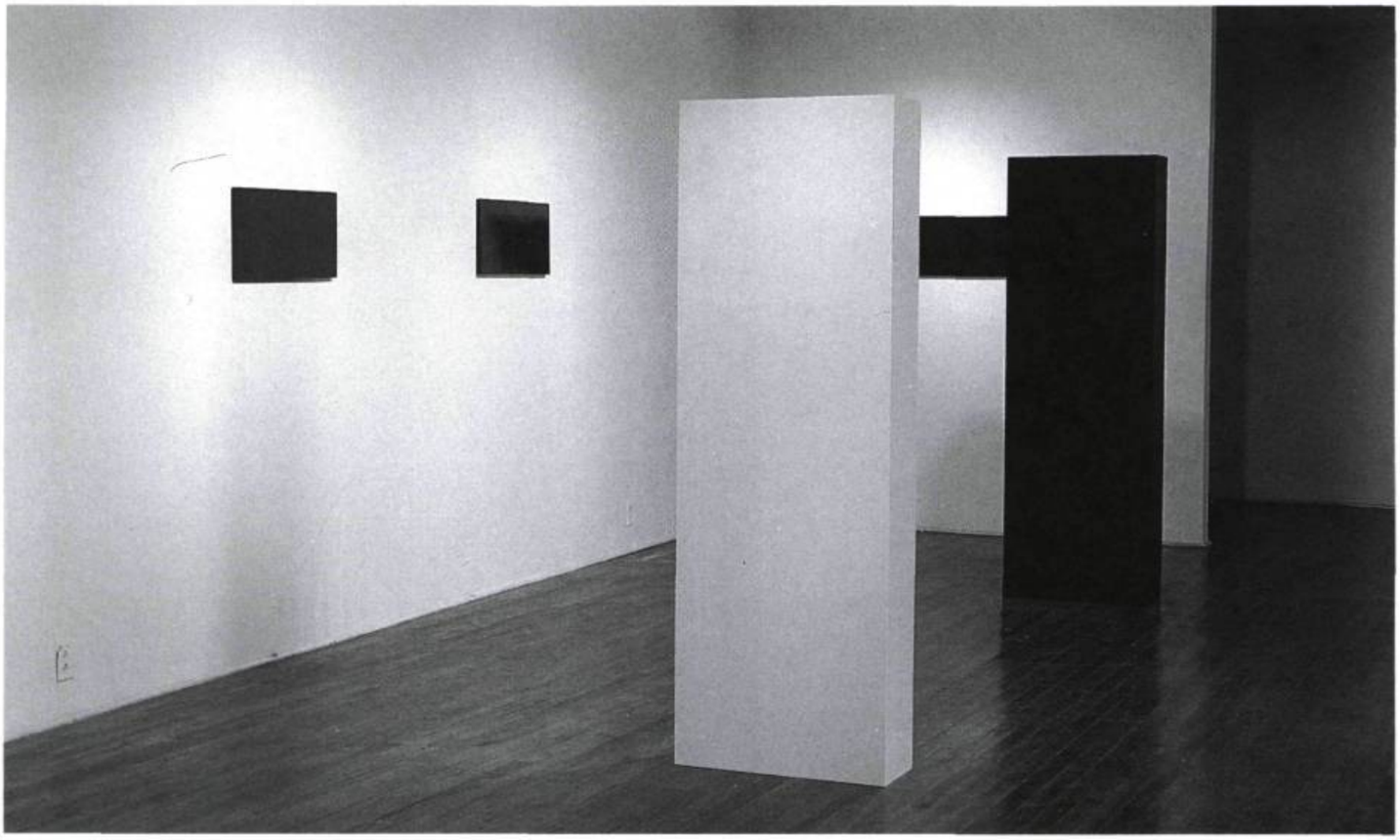
Like a latter-day Impressionist painting that blurs the distinction between what is *represented* and what is *seen*, Delavalle's work blurs the distinction between us and our very own *doppelgängers* (recalling our own *mirror-stage*) and in so doing, he sheds very interesting light on the *how* of seeing and the *why* of the seen.

Saxe

Henry Saxe was represented in the Optica exhibition by three of his recent sculptures from the *Ball* Series and by a recent drawing.

This sculptor has always addressed the "experience of the experiencer" that is, the onus for constituting a work in real space and time has always been radically shifted over to the observer; *radically* because of the sheer plurality of views he or she is invited to partake of in the process of assimilating it. This work has always been about what transpires in our own experience of it: what was possible, imaginable, thinkable. In a word, what could be *learned* . From his earliest sculpture through these most recent works, Saxe has sought to involve the viewer in the constitution of sculpture which is structurally complex and requires a constant shifting of perspective, a host of kinesthetic acts and incisive critical and causal thinking on our part. Saxe's sculpture enjoins us to, to paraphrase Maurice Merleau-Ponty, "live in it, take it up, assume it and discover its immanent significance".

In the *Ball* series, Saxe chose to work with aluminium rather than steel plate. He chose aluminium because of the reflective quality of light —



and presumably the peculiarly structured surfaces — it affords his sculptures. This was simply not possible with the steel in his earlier sculptures because the non-painted steel plate absorbed the light and the material was simply not malleable enough to fulfill the sculptor's intentions. Now he orders tubes, flats, bars and sheets of aluminium from the factory which he then cuts and bends in his studio workshop. He uses the aluminium skeletally and in segments because he wants to fragment the light-reflecting surface. He constructs his spheroidal forms out of different lengths and thicknesses until a certain threshold of density has been reached in a sculpture's core. Methodologically, it is important to Saxe that a finite set of parts be progressively built up into a whole that could not

have been foreseen in its entirety. The resultant multi-positional configurations are gleaming spheroidal nests of skeletal aluminium — a multiplicity of coiled lengths of circular piping and flat lengths of plate which are inordinately complex and visually provocative — which compell us to explore their circuitous internal routes, rife with cul-de-sacs, access ramps, and various overpasses and throughways which seem to have neither beginning nor end. We read the inner *density* constituted by the plethora of skeletal forms as a primary datum. Those forms accrete a mass which comes to resemble, as Saxe has so eloquently put it, "a hot point on the sun".

These sculptures are rife with topological anomalies and they seem to have much in common with certain facets of non-euclidean spaces and with that form of non-euclidean geometry related to imaginary spherical surfaces; namely, hyperbolic geometry. (Interestingly, Saxe has himself spoken of the impetus for the process of making these sculptures as being the comtemplation of an imaginary spatial model which he has in his mind's eye before construction even begins.) The gap between the visual space and the space of intuition seems to close in Saxe's sculpture. The topological anomalies alone render it spatially provocative. (For instance, Saxe has developed each *Ball* eccentrically around a set of off-centres.)

However, what I would like to focus upon here is something that has been, I believe, undeservedly and even inexplicably neglected in the extant commentary on Saxe's work: the sheer wealth of *views* it offers us. There is no dearth of detail in this sculpture and yet each work is permeated with the felt meaning of its own holism; these compacted objects, with their topological spaces held taut within the spheroidal mass, function as unfettered wholes with a wealth of discrete facets and sensible appearances.

By virtue of its complexity, then, this work affords the observer a multitude of different experiences, all of which require that we dynamically engage with it on its own terms. Obviously, the role of free variation has always been central to Henry Saxe's sculpture.

As for the drawings proper, we were fortunate to have *Untitled* (1991), in the Optica exhibition. The series of drawings that Saxe has executed coextensively with his sculptures over the years are inordinately interesting both as drawings which register the processual dynamics of his sculptures and as drawings *per se* . They are far more than preliminary drawings for sculptures — they are truly a sculptor's drawings. Their achievement is autonomous and laudatory. The kinetic charge and phenomenal dynamism that is their hallmark is, in fact, redolent of all Saxe's work. The blunted ellipsoids, collapsed ovals, and squashed spherical shapes effortlessly hold the page and are wrought with a gestural intensity that registers more here than in the sculptures. They are, indeed, eminently *processual* . One senses the primacy of the process of making here, which is also true of the sculptures, but here it is more truly overt. Still, the relatedness of sculptural object and drawing is uncanny. As our eyes move from three-dimensional object on the floor to two-dimensional drawing on the wall, we recognise the latter as offering us something of the same experience as the object, in the sense that the possibilities for exhausting the meaning of either is impossible, and the processual dynamics are synonymous.

This oeuvre as a whole is predicated upon a perennial shifting of the object. And here the observer is invited to become a participant, shifting the work around him/herself. The radical indeterminacy means a sequence of rewarding epiphanies in the looking, as we orient ourselves towards a thing that has latent and actual kinesis, and secures staggered perceptual and intuitive acts.

The Empirical Presence. Vue générale de l'exposition à la galerie Optica. Photo : Denis Farley.

Henry Saxe, *Ballnumberfourteennineparts*, 1991. Aluminum. 91,4 x 91,4 cm. Photo : Denis Farley

Built to contain a density, these recent sculptures also impart something of that same density to our perceiving — I mean the way in which they weight our seeing with the obligation or necessity to vary our viewpoint and then verify it — and each new configuration they afford us is gravid with new perspectives we might well choose to adopt. In addition, one is incited to trace the curves in the aluminium lengths in order to come full circle, as it were, and we are frustrated in the attempt. What was the optical illusion of a straight line in *Marker* now becomes an actual state, a physical fact, and no amount of tracing allows us to come full circle with what we thought was the verifiable structural case just moments ago. Reconciling the views we have with those we had before is a consummately difficult process. Hence, these recent sculptures are like

touchstones for the inherent ambiguity and contrariety of perception itself: our lived-through world experience. Analytic and synthetic acts of perception and reflection are both required of us and the need for experiential verification and free eidetic variations in order to fathom the work is always pressed upon as a pure exigency of seeing. There is no way one can remain passive in front of work which stakes such a kinesthetic claim upon us; imposes its own order, and requires us to attend to it over time.

These sculptures are such that any passive or apathetic role we may choose to assume in their constitution will surely fail in making sense of them by sorely limiting both *their* and *our* possibles. Since he first began making sculpture some three decades ago, Saxe has always insisted that the observer assume different standpoints in space and the imagination in order that the sculpture be known in its many aspects as a perceptually complex object.

Saxe's sculpture does continually engender *variety*. We are free to choose our own way towards the *eidos* (essence) of this work. It can be had through the experiential data we accrue — data of perception, memory, tactility, and so on — or through acts of phantasy we perform. The pure eidetic truth can be seized upon by any observer willing to put in the time and effort required.

However, that having been said, this sculptor has always been mindful that, through his deconstructive artistic variations, his ideational and inductive abstraction, the committed observer can and does become attuned to any one profile as nothing less than a *universal symbol*. Amidst a congeries of perspectives, and profiles, and appearances, and variants, the observer is returned to the pure ground of lived-experience in its contextual wholeness.

We recognise that, in the case of this sculpture, there is nothing final and definitive — no enervating spectacle of closure. The multi-positional status of a sculpture renders it an open-ended object that is ultimately unknowable but which encourages us to know it. In impelling us to freely vary our point of view, and in reminding us that seeing, touching, imagining, reflecting are themelves free acts, this work liberates us from our old habits of thinking. Multiplicity, variation, indeterminacy, pure possibility, freedom — here is the *sine qua non* of Henry Saxe's sculpture. ◆

Présence empirique
UN PARADIGME SCULPTURAL

L'exposition *Présence empirique* a été conçue à partir du constat qu'un important et tragique fossé existe entre le langage de l'abstraction, en tant que forme d'art contemporain hautement significative, et le public canadien, incluant les membres de la communauté artistique. Les créateurs qui se sont engagés dans cette voie, à l'encontre de leurs pairs européens et américains, ont dû, la majeure partie du temps, oeuvrer à une échelle modeste et dans l'ombre.

L'art abstrait a presque cent ans maintenant. Durant son essor, sont survenus des changements majeurs sur les plans social, politique, scientifique, technologique et culturel. Les six artistes participant à cette exposition, Barbara Caruso, Jean-Marie Delavalle, Yves Gaucher, Ron Martin, Jean Poldass et Henry Saxe, ont tous assimilé les nouveaux codes générés par ces changements spectaculaires. Leurs oeuvres nous parlent en ces termes nouveaux.

Tandis que nous adhérons de plus en plus au constat que nous sommes façonnés par l'environnement planétaire, lequel est à son tour conditionné par nos actions, une nouvelle équation apparaît entre la conscience humaine inhérente et la conscience que nous lui imposons. L'esprit et le corps semblent être dans un processus continuel de reconstruction réciproque, à l'intérieur comme à l'extérieur des limites du corps physique. Une des manifestations de ce phénomène réside dans la représentation ou la lecture du contenu et de l'extension de l'imagination pour former une nouvelle équation ou relation. Chaque artiste de l'exposition s'intéresse à l'articulation de cette expérience, en croyant profondément à ses possibilités plastiques et mécaniques, tout comme ils ont foi en notre potentiel individuel. Ni le créateur ni le regardeur ne doivent être limités ou brimés par les conventions. Selon un processus d'interrelation, ces oeuvres sont une partie de ce que nous connaissons et de ce que nous pourrions devenir.

Nous comprenons désormais que nos habiletés mentales sont des capacités potentielles qui peuvent seulement se réaliser en pratique, et que nous devons apprendre à les utiliser dans cette optique. Nos conceptions de la matière et du sujet devraient être considérées comme des constructions mentales qui nécessitent un apprentissage. Dans toutes les expériences, il existe une sorte de structure de conviction qui s'avère indispensable à l'assimilation complète de l'information. Devient impérative ici notre capacité visuelle d'accepter une nouvelle série d'objets, de couleurs, de volumes et de formes variées, non pas tant en termes dits formels mais en termes de réalité matérielle objective. L'intention qui sous-tend la démarche des deux artistes que nous avons retenus est de construire des objets qui, dans un processus de construction ou de contemplation, nous incitent à étendre (vers le futur) notre réalité ou notre conscience. Les oeuvres de Jean-Marie Delavalle et d'Henry Saxe sont des paradigmes sculpturaux.

Delavalle

Les *Paysages* et *Volumes* que présentait l'artiste montréalais Jean-Marie Delavalle à la galerie Optica comportaient tous des surfaces monochromes et des traces de la présence gestuelle de la main dans une variété de formats géométriques. Les premiers étaient des objets rectilignes accrochés aux murs, les seconds des objets tridimensionnels dressés à la verticale sur le sol.

La surface plane, subtilement nuancée de *Paysage*, laisse présager qu'il y a un espace en profondeur. Un espace tourbillonnant, tournoyant qui est en tension dans le plan plat horizontal. Les quatre bords de la surface semblent à peine contenir la confluence de la peinture. Le pigment est appliqué d'une manière qui est tout sauf anonyme; la touche est manifeste et attirante. Cette surface épurée et éloquente attire le regard, dévoile aussitôt sa matérialité, dans une intimité et un abandon qui sembleraient démentir qu'au départ elle paraissait s'émousser littéralement. Ce que nous percevons d'abord comme la réduction excessive d'un *Paysage* s'estompe bientôt. Nous prenons conscience de plus en plus du geste peint qui anime la surface.

La tension entre la facticité du plan rectiligne et la liberté de la touche semble presque mesurable. Tension qui donne à la surface une

certaine volupté feutrée. Il n'y a pas de cadre et, aussitôt, cette absence amplifie le caractère d'objet de l'oeuvre et confirme son statut ontologique comme une chose existant dans le monde. Le fait que Delavalle utilise des formats nettement définis pourrait trahir une obsession pour un art symétrique et géométrique. Mais ici, symétrie et pureté ne sont pas synonymes. Le peintre toujours sape la pureté et questionne le géométrique : dans sa façon de manipuler la peinture et de nous présenter l'oeuvre à titre d'observateurs incorporés dans l'espace ambiant.

Toute sa production récente est caractérisée par la liberté du tracé ou l'évidente facticité des surfaces métalliques. Leur belle patine, en fait, vient d'un long polissage à la main, ce qui leur confère une qualité de gestualité et de réflexion semblable à celle produite avec la peinture. Le pigment qui révèle la présence du geste, le vernis qui transforme une couche uniforme, sans modulation, en un miroir et ce, littéralement et métaphoriquement. Delavalle utilise ces "miroirs" pour à la fois rendre les regardeurs conscients de ce qu'ils sont en train de voir et pour solliciter une participation du corps ou un investissement psychique qui, d'une certaine façon, complète l'oeuvre.

Malgré qu'il soit subtil, il y a également un aspect ironique dans cette utilisation, comme si l'artiste voulait pointer l'absurdité du formalisme poussé à l'extrême, l'échec d'un vocabulaire dans sa poursuite inlassable d'une quelconque pureté mythique, probablement inatteignable. L'emphase ici est mise sur l'empirique, sans ouvertures métaphysiques possibles. Le jeu de réflexion mine aussitôt le projet moderniste. Il semble complémentaire en autant que la visualité pure s'inscrit dans le modernisme. Bien plus, si, dans le titre de *Paysages*, la référence à la nature semble à la fois humoristique et volontairement irrévérencieuse, eh bien, en tenant compte du mouvement de réflexion du spectateur, elle prend aussi un sens littéral. Delavalle, assurément, dialogue avec la nature dans son travail. Par exemple, il a été influencé par le reflet de la lumière à la surface tranquille de l'eau. Mais encore là, il s'agit avant tout d'un jeu. Son approche est résolument abstraite, peu importe le lien "subversif" qu'on peut établir, la déconstruction entêtée du paysage et la ressemblance avec les images de réflexions.

Lorsque nous nous plaçons devant l'un des *Volumes*, de la dimension du corps humain, de couleur noire en l'occurrence, nos yeux ne perçoivent d'abord que cette surface noire, inflexible dans son opacité, brutalement prosaïque dans sa réalité. Mais nous commençons bientôt à discerner quelque chose à l'intérieur de ou derrière cette surface. Quelque chose qui semble bouger avec nous et nous imiter d'une certaine façon — à moins que ce ne soit nous qui l'imitions? Une image trouble, mimétique se dégage peu à peu de la surface; la masse aux lignes mal définies et, en même temps, au contour aisément déchiffrable nous intrigue et nous déconcerte. Quand notre regard se concentre pour tenter d'extraire une image du puits noir de la surface peinte dans le but de la codifier, nous nous rendons compte qu'il s'agit en fait de notre propre réflexion. Le processus d'assimilation de la peinture devient par conséquent une révélation graduelle et inquiétante. Nous voici dans le domaine de la fantaisie où le corps fragmenté rêve de se constituer en un tout. Il y a un moment où cette prise de conscience s'empare soudain de nos pouvoirs de re-connaissance et fait entrer en jeu d'autres actions. Tandis que nous reconnaissons instinctivement notre propre corps vacillant juste sous la surface de la peinture, tel le troublant reflet dédoublé sous la surface d'une eau profonde, nous changeons à la fois d'espace et de point de vue perceptif. Le flou dans la représentation des membres, la configuration du corps aux allures de cocon, le manque de précision des contours à la manière de Seurat, suggèrent la désintégration du schéma corporel.

En termes de temporalité, l'oeuvre est un nombre entier en transformation progressive. Notre connaissance de la surface plane et du rôle que nous y jouons occupe un cadre temporel spécifique. Alors que nous nous voyons en train de regarder, comme c'était le cas, alors que notre propre espace est envahi par son image réfléchie, alors que l'image émerge de son état de latence dans la surface, la temporalité spécifique de l'observation se trouve prolongée à travers une durée indéterminée mais indivisible. Cependant, à travers ce processus, notre compréhension visuelle ne semble jamais altérer notre conviction que l'oeuvre fonctionne comme le prévoyait son concepteur; nous sentons que l'oeuvre opère sur le plan de la réflexion et que cette dernière n'est nullement un facteur incontrôlable et dérangeant. Plus nous nous attardons devant l'oeuvre, plus notre intuition se mue en certitude, plus nous expérimentons de manière empirique l'élision de notre schéma corporel de la surface plane de la peinture, plus la peinture et le corps — appartenant respectivement au domaine de l'inorganique et de l'organique — deviennent une même expérience.

Le narcissisme bien affirmé fait partie intégrante de toutes les oeuvres de Delavalle. Dans *Paysages* et *Volumes* cependant, l'artiste en retourne le fonctionnement et en fait porter la responsabilité sur nous — car c'est nous qui devons affronter le spectre de notre propre narcissisme à la vue de notre reflet dans le miroir obscur de l'une de ses surfaces peintes monochromes. Toutefois, en dépit du narcissisme implicite de l'oeuvre, il n'y a pas absence de reconnaissance d'une réalité plus primordiale et plus urgente. Le spectre du solipsisme ne pointe pas ici sa face hideuse. Delavalle s'est toujours intéressé à l'environnement global dans lequel son art prend sa source. Son travail devient une pierre angulaire behavioriste sur la manière dont le moi affronte et assimile sa propre expérience en ce monde.

Le but premier de l'artiste semble alors être de clarifier l'expérience. Celle-ci a un horizon structurel spécifique. Ce qui se produit dans notre expérience ressort toujours sur une toile de fond. C'est cette toile de fond qui intéresse surtout Delavalle. Dans le cours normal des choses, nous ne concentrons pas notre attention sur cette toile de fond ou horizon; on pourrait la définir comme une zone prédéterminée de possibles qui demeure en arrière-plan. Nous concentrons tous notre attention sur les choses en ce monde; nous prenons rarement conscience de la toile de fond sur laquelle se détachent ces choses.

Delavalle a parlé de la volonté de connaître la réalité environnante. Il veut concentrer son attention sur l'horizon lui-même. En jouant avec le flux de la conscience perceptuelle, dans tout ce qu'elle a d'imprécis et de vivace, il dirige notre attention sur le cadre global dans lequel nous saisissons du regard les choses. Delavalle a compris très tôt que la perception ne se limite pas à un plan horizontal simple et aisément délimité, mais qu'elle s'opère plutôt selon une progression horizontale.

À la manière d'une peinture impressionniste moderne qui brouille la distinction entre ce qui est représenté et ce qui est vu, l'oeuvre de Delavalle brouille la distinction entre nous et notre propre double et, ce faisant, elle jette un éclairage très intéressant sur la manière dont s'opère l'acte de regarder — le comment — ainsi que sur la finalité de ce qui est vu — le pourquoi.

Saxe

Henry Saxe était représenté à la galerie Optica par trois sculptures de sa série *Ball* et par un dessin récent. Ce sculpteur s'est toujours adressé à "l'expérience de l'expérimentateur", soit cette obligation radicale pour chaque regardeur de reconstituer une oeuvre dans un espace et un temps réels (radicale, en raison de la véritable pluralité de visions que chaque individu est invité à partager dans le processus de son assimilation). Son travail a toujours porté sur ce qui ressort de notre propre expérience de perception de l'oeuvre : la multitude de possibilités qu'elle renferme pour notre pensée et notre imagination. En un mot, ce que nous pouvons en apprendre.

Depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, Saxe s'est appliqué à faire participer le regardeur à la constitution de ses oeuvres, dont la structure complexe nécessite de notre part un constant changement de perspective, une série d'actions kinesthésiques de même qu'une critique incisive et une réflexion causale. Pour paraphraser Maurice Merleau-Ponty, les sculptures de Saxe nous enjoignent de «les habiter, de les prendre en charge, de les assumer et de découvrir leurs significations immanentes.»

Dans la série *Ball*, Saxe a choisi de travailler avec l'aluminium plutôt que les panneaux d'acier parce que ce matériau a la propriété de réfléchir la lumiè-

re et que ses surfaces sont structurées d'une manière particulière qui convient à ses sculptures. L'acier utilisé dans ses précédentes créations n'offrait pas les mêmes possibilités à cause de ses panneaux non peints qui absorbaient la lumière et s'avéraient peu malléables. Le sculpteur commande à présent du fabricant tubes, plaques, barres et feuilles d'aluminium qu'il coupe et plie ensuite dans son atelier. Il assemble les segments d'aluminium à la façon d'un squelette afin de fragmenter les surfaces réfléchissant la lumière. Il construit ses formes sphéroïdes de longueurs et d'épaisseurs variées jusqu'à ce qu'un certain niveau de densité ait été atteint dans le noyau de la sculpture. En ce qui a trait à la méthodologique, il est important pour Saxe qu'un ensemble limité de pièces soit progressivement construit pour former un tout qui n'ait pu être prévu dans son intégralité. Il en résulte des configurations multi-positionnelles qui sont des jeux sphéroïdes reluisants en aluminium — une multiplicité de tuyaux circulaires enchevêtrés et de panneaux plats d'une complexité inhabituelle et visuellement provocateurs, lesquels nous forcent à explorer leurs méandres internes, remplis de culs-de-sac, de rampes d'accès, de ponts et de raccourcis qui semblent n'avoir ni commencement ni fin. Nous lisons comme une donnée première la densité interne constituée par la pléthore de formes squelettiques. Celles-ci s'agglomèrent en une masse qui en vient à évoquer, pour reprendre les termes de Saxe, «un point chaud du soleil».

Ces sculptures présentent de nombreuses anomalies topologiques et semblent avoir beaucoup en commun avec certaines facettes des espaces non-euclidiens et avec cette forme de géométrie non-euclidienne reliée aux surfaces sphériques imaginaires, c'est-à-dire la géométrie hyperbolique. (Il est significatif que Saxe lui-même ait mentionné que la source d'inspiration de ces sculptures avait été la contemplation d'un modèle spatial imaginaire, élaboré avant même leur construction). L'écart entre l'espace visuel et l'espace intuitif apparaît bien ténu dans les oeuvres de Saxe. Seules leurs anomalies topologiques les rendent provocantes sur le plan spatial. (Ainsi Saxe a-t-il excentriquement développé chacune de ses *Ball* autour d'un ensemble de décentrations).

Cependant, nous aimerions attirer l'attention ici sur quelque chose qui, croyons-nous, a été inexplicablement laissé de côté, voire ignoré, dans les nombreux commentaires portant sur l'oeuvre de Saxe : la véritable richesse des "visions" qu'elle nous offre. Il n'y a pas de pénurie de détails dans ces sculptures; pourtant, chacune est imprégnée de la signification bien sentie de son propre holisme. Ces objets compacts, avec leurs espaces topologiques tendus à l'intérieur de la masse sphéroïde, fonctionnent comme des entités sans entraves, avec une abondance de facettes discrètes et d'apparences sensibles. De par sa complexité, cette oeuvre procure au regardeur une grande diversité d'expériences, chacune nécessitant un engagement de sa part en des termes qui lui sont propres. De toute évidence, les variations libres ont toujours joué un rôle primordial dans la sculpture de Saxe.

En ce qui concerne les dessins, nous avons eu la chance de voir *Untitled* (1991) à la galerie Optica. Les dessins que Saxe a exécutés en nombre considérable au fil des ans, parallèlement à ses sculptures, sont non seulement très intéressants en eux-mêmes, mais aussi en tant qu'indicateurs de la dynamique sculpturale de l'artiste. Ils s'agit d'oeuvres achevées, autonomes, et non de simples esquisses pour les sculptures. La charge cinétique et l'immense dynamisme qui les caractérisent sont parfaitement représentatifs de la manière de Saxe. Les ellipsoïdes émoussés, les ovales fléchis et les formes sphériques aplaties envahissent la surface avec aisance et sont rendus avec une intensité gestuelle qui n'a rien à envier aux sculptures. Ces compositions sont, en fait, éminemment processuelles. On peut sentir ici la primauté du processus de création d'une manière encore plus évidente que pour les sculptures. Il reste que la parenté entre dessin et objet sculpté nous trouble. Tandis que notre regard voyage entre le premier, posé sur le mur, et le second, dressé au sol, nous sommes conviés à une même expérience, en ce sens qu'il nous est impossible d'évacuer la signification ni de l'un ni de l'autre, et que leurs processus dynamiques sont identiques.

Cette oeuvre considérée dans sa globalité s'affirme à travers le changement continuel de sa perception. C'est ici que le regardeur est invité à participer en déambulant autour. L'indétermination radicale entraîne une suite d'épiphénomènes dans l'acte de voir tandis que nous dirigeons notre attention sur une chose ayant une cinétique réelle et latente.

Ces récentes sculptures nous communiquent une partie de la densité qui a présidée à leur conception — nous entendons par là la façon dont elles nous investissent de l'obligation ou de la nécessité de varier notre point de vue, pour ensuite le vérifier — et chaque nouvelle configuration qui en résulte est chargée de nouvelles perspectives s'offrant à nous. De plus, nous sommes portés à compléter les boucles des segments d'aluminium, comme elles l'étaient à l'origine, et cette tentative cause de la frustration. Ce qui était l'illusion d'une ligne droite dans *Marker* devient maintenant un fait établi, un fait de nature physique, et aucun tracé ne nous permet de compléter la forme circulaire que nous avions cru être la véritable structure quelques instants plus tôt. Concilier ces visions avec celles que nous avions antérieurement s'avère une opération difficile. Par conséquent, ces sculptures sont comme des pierres angulaires en ce qui a trait à l'ambiguïté et à la contrariété inhérentes à toute perception : notre expérience sensible du monde. Les actions analytiques et synthétiques de la perception sont toutes les deux requises de notre part, et le besoin de vérification expérimentale et de variations eidétiques dans le but de sonder l'oeuvre s'impose toujours comme une pure exigence de la vision. Il est impossible que nous demeurions passifs en face d'une oeuvre qui fait porter sur nous une telle charge cinétique, qui impose sa propre autorité et exige que nous la rejoignions par-delà le temps.

Ces sculptures sont conçues de façon à nous obliger, pour en saisir le sens, à dépasser le rôle de simple regardeur passif ou apathique, à dépasser les limites habituelles de leurs et de nos possibles. Depuis ses débuts en sculpture, il y a trois décennies, Saxe a toujours insisté pour que le regardeur adopte différents points d'observation dans l'espace comme dans l'imagination, de manière à ce que l'oeuvre puisse se révéler dans des multiples aspects en tant qu'objet complexe sur le plan perceptuel. L'oeuvre sculpté de Saxe produit continuellement la variété. Nous sommes libres de choisir la voie qui conduit à son *eidos* (essence). Celle-ci peut passer par notre bagage de connaissances empiriques — en termes de perception, de mémoire, de sensation tactile, et ainsi de suite — ou relever de notre imaginaire. La pure vérité eidétique s'offre ici à tout regardeur pour peu qu'il y mette le temps et l'effort nécessaires. Ceci étant dit, ce sculpteur a toujours fait en sorte qu'à travers ses variations artistiques autour de la notion de déconstruction, à travers son abstraction idéationnelle et inductive, le regardeur qui s'implique peut et doit s'habituer à considérer n'importe quel profil comme rien de moins qu'un symbole universel. Au milieu d'un ensemble de perspectives, de profils, d'apparences et de variantes, le regardeur est ramené à la base essentielle de l'expérience vécue dans son tout contextuel.

Nous reconnaissons que, dans le cas de cette sculpture, il n'y a rien de final ni de définitif — pas de vision de finitude susceptible de l'affaiblir. La possibilité de considérer une sculpture sous de multiples angles fait de celle-ci un objet fini dans l'espace qu'il est impossible de connaître, mais qui nous encourage en ce sens. En nous incitant à varier notre point de vue, et en nous rappelant que la vue, le toucher, l'imagination et la réflexion sont des gestes libérateurs, cette oeuvre nous délivre des vieux schèmes de pensée. La multiplicité, la variation, l'indétermination, la possibilité à l'état pur, la liberté — voilà le véritable *sine qua non* de la sculpture d'Henry Saxe. ◆

Traduction : Clément Fontaine