

**Iain Baxter & VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal,
10 septembre au 22 octobre 2005**

Serge Bérard

Numéro 70, janvier 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20688ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bérard, S. (2006). Compte rendu de [Iain Baxter & VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal, 10 septembre au 22 octobre 2005]. *Ciel variable*, (70), 38–39.

Space. How are we to reconcile it with the earthy, almost tactile imagery of the 1970s, and is there evidence of a conceptual, if not formal, continuum? When asked to explain how his early work connects to the later work, Appelt draws an analogy of the relationship between a satellite and its power station.⁶ Appelt's rich repository of evolving ideas about how to express his humanity in the face of life, death, and history, as well as his more immediate empirical experience of the natural and built world, is what appears to define this "power station."

I would argue that the links between early and later work are strong and progressive. An evidentiary, if rather obvious, comparison between one of the railing details in *Forth Bridge-Cinema. Metric Space* (fig. 2) and an image from *Der Augenturm* (1977) sequence (fig. 3), in which Appelt strikes a Vitruvian pose in the crossbars of his wooden tower, reveals an ongoing engagement with the resonant relationship between the human body and the built structure. The fact that the artist's body does not appear in the dynamic intersections of diagonals in *Forth Bridge-Cinema. Metric Space* has much to do with the onward intellectual journey that he made from the late 1970s to the late 1990s. During this period, he made a number of seminal images, each of which, while becoming more formally complex yet aspires, paradoxically, to greater simplicity and a greater wholeness.

Erste Hängung (*First Hanging*), from *Monte Isola* (1976) illustrates Appelt's inverted nude body hanging from a tree branch, an experience that he described as having had a "shattering emotional impact": "Afterwards I produced pictures as if in a trance, one after another. I didn't plan anymore. This picture is the beginning."⁷ If this work permitted him to think differently about his physical relationship with space, *Das Feld* (Wiesent River) (1991), composed of thirty images of the surface of eddying water arranged in a grid of five columns by six rows, extended his awareness of time. Capturing an image every sixty seconds, this work addresses a simple state of synchronicity between the moment of image creation and the changing reality of its subject matter. It also shows the artist performing his ritualistic interventions in an increasingly systematized and conceptualized manner. *Waldungen: Partitur zur Waldrandabböhrung* (Forests: Score for listening to the forest) (1987/1994) becomes even more complex in terms of drawing interdisciplinary or intersensory comparisons, as it is a sound/sight equivalency composed of a 27 x 20 grid in which he likens the jagged silhouette of a forest's treetops to the visual pattern of soundtracks that appear alongside the imagery on a film strip. He describes this piece as one in which you "see what you hear and hear what you see."⁸

In *Forth Bridge-Cinema. Metric Space*, the same concerns regarding the experience of the body in space are evident, the same structuring intelligence is in operation, and the element of ritualistic recording practice is still there. *Forth Bridge-Cinema. Metric Space* is therefore not so much a departure from Appelt's initial investigations as it is an expansion of his visual vocabulary in order to satisfy his expressed desire to "avoid being reductive in terms of reality."⁹ The signals from the power station are consistent and evolving.

Ann Thomas

1. Sylvia Wolf, *Dieter Appelt* (Chicago: Art Institute of Chicago and Ars Nicolai, 1994), p. 36.

2. Phyllis Lambert, "Foreword," in Hubertus von Amelunxen, Louise Désy, and Dieter Appelt, *Dieter Appelt. Forth Bridge-Cinema. Metric Space* (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2005), p. 8.

3. H. von Amelunxen, "Tempus Fugit," p. 28.

4. Dieter Appelt, "Bridging the Firth of Forth," p. 13.

5. Amelunxen, in *Dieter Appelt*, p. 28.

6. Wolf, in *Dieter Appelt*, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 20.

8. *Ibid.*, p. 36.

9. Appelt, "Bridging the Firth of Forth," in *Dieter Appelt. Forth Bridge-Cinema. metric space*, p. 14.



Iain Baxter &

VOX, centre de l'image contemporaine

Montréal

10 septembre au 22 octobre 2005

La commissaire Marie-Josée Jean a fait montre de beaucoup d'imagination pour intégrer un très grand nombre d'œuvres de cet artiste prolifique dans l'espace relativement modeste de VOX.

Avouons tout de suite un préjugé, la première période de l'art contemporain, comme catégorie historique, celle qui commence dans la seconde moitié des années soixante (avec ses précurseurs) et se termine à la fin des années soixante-dix (avec ses épigones), représente sans contredit le grand moment de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. Iain Baxter appartient à cette période d'extraordinaire floraison intellectuelle où tout ce qui touche à l'art fut remis en question avec un radicalisme qui n'a jamais été égalé depuis. Après, dans les années quatre-vingt, les choses se sont pas mal gâtées. Maintenant, les jeunes générations jouent avec les miettes d'un programme esthétique de plus en plus clairsemé, chacun se cherchant qui un sujet, qui une cause comme autant de bouées sur une mer incertaine.

L'exposition de Michael Snow, qui avait lieu à l'UQAM en même temps que celle de Baxter dans le cadre du Mois de la photo à Montréal, offrait l'occasion d'une comparaison intéressante pour comprendre ce qui se passait dans ces années-là. La démarche de Michael Snow précède, esthétiquement parlant, un tantinet celle d'Iain Baxter, et le passage de l'un à l'autre illustre bien la transition qui s'opère du minimalisme à l'art conceptuel. La comparaison est un peu boiteuse toutefois, puisque Michael Snow – notre Marcel Duchamp canadien – est peut-être le plus conceptuel des minimalistes, mais elle va comme ceci : les œuvres de Snow, minimales en apparence mais perceptuellement complexes, requièrent une attention particulière de la part du spectateur qui doit déchiffrer le mode, ou le code, par lequel l'expérience de l'œuvre peut advenir. C'est toujours un « trip » que de regarder et de finalement comprendre une de ses œuvres. Dans l'art d'Iain Baxter, et dans l'art conceptuel en général, la dimension perceptuelle se trouvera réduite jusqu'à l'extinction au profit de la conception de départ. Car c'est souvent avec une nonchalance frondeuse que l'artiste conceptuel abordera la question de la forme matérielle qui doit concrétiser son idée, et qui se réduira parfois à une simple description par écrit. L'œuvre imitera l'apparence de documents légaux ou administratifs. Elle adoptera, dans les décisions régissant la mise en place des objets, toute la sensibilité d'un contremaître d'entrepôt. L'artiste s'associera au discours de la science, de la philosophie ou du monde des affaires pour produire des œuvres plates et impersonnelles en apparence, mais qui repoussent en fait la dimension esthétique dans ses derniers retranchements, en une sorte de fin de partie où le jeu devient de plus en plus dépouillé.

Pour les spécialistes de la question – et ils sont légion, croyez-moi –, l'art conceptuel pourrait marquer l'abandon du projet moderniste de l'art pour l'art pour inaugurer une pratique postmoderne, plus tournée vers la réalité extérieure. Mais peut-être ce changement s'est-il produit plus tard, dans les années quatre-vingt, et alors c'est d'un tout autre post-modernisme dont il s'agirait. Fascinant, n'est-ce pas ? Moi, il y a des nuits où je n'en dors pas.



N.E. Thing Co.

Quarter Mile Landscape (Prince Edward Island) (détail)
trois épreuves argentiques colorées à la main, inscriptions,
une carte routière, aquarelle et crayon sur papier
1969

N.E. Thing Co.

Inactive Verbs (détail)
épreuves à la gélatine argentique colorées à la main
39 x 49 cm chacune
collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts
du Canada



page précédente

Iain Baxter & et Louise Chance Baxter

One Canada Video
projection vidéo d'une durée de 100 heures, automobile
collection de l'artiste
1992

Iain Baxter est avec Elaine Baxter, sa compagne d'alors, un pionnier de l'art conceptuel au Canada. Ils mettront sur pied une compagnie, fondée en 1967, pas fictive du tout puisqu'elle sera officiellement incorporée en 1969 : la N.E. Thing Co., la « N'importe quoi, incorporée », qui émettra même dix mille actions, naturellement sans aucune valeur. Se fixant comme but de « produire, manufacturer, importer, exporter, acheter, vendre et traiter de toutes sortes de choses », la N.E. Thing Co. affirmera que, dans l'avenir, elle « sera considérée comme ayant une influence majeure sur le développement de l'information visuelle sensible ». L'une de ses activités principales consistera à conférer à des choses et à des paysages variés des certificats attestant qu'ils satisfont aux critères de la compagnie, gestes, dira la compagnie, que « tous les hommes doivent reconnaître et noter pour la postérité ». Car il s'agit d'une compagnie importante qui, à en croire la littérature à son sujet, bénéficie de l'apport d'hommes de science hautement qualifiés, de consultants financiers, de chercheurs et de techniciens, qui se subdivise en de nombreux départements et possède plusieurs filiales. La N.E. Thing Co. exprima bien l'esprit anarchique et débridé de ces années tumultueuses qui permit à beaucoup de personnalités créatrices d'élaborer de fantastiques châteaux sur papier et même, débarrassées de l'obligation embêtante de donner corps à leurs idées, d'adopter un comportement gentiment mégalomane. En France, par exemple, Ben signait tout : le ciel et n'importe quoi.

L'exposition présente des œuvres de l'artiste datant de 1965 et 1966 – dates importantes dans l'histoire de l'art conceptuel – qui montrent qu'Iain Baxter est un pionnier de la première génération de cet art. Ce n'est pas un petit détail, ces dates, dans l'histoire de l'art conceptuel (le lecteur intéressé consultera la querelle ayant eu lieu entre l'historien d'art Benjamin Buchloh et l'artiste conceptuel Joseph Kosuth au sujet de la production de ce dernier en 1965) : vous êtes un petit génie si vous arrivez dedans, un suiveur opportuniste si vous arrivez après. On trouve dans l'exposition, pour l'année 1965, des moules de plastique pour fabriquer bidons et bouteilles, dégonflés et pendus au mur, à mi-chemin entre le pop art et le conceptualisme, et, pour l'année 1966, un appartement de quatre pièces, avec son contenu entièrement enveloppé de plastique – reconstitué en environnement, dans une galerie. Il y a une très belle série

de photographies, de 1967, qui montre la même personne, dans une attitude invariable, représentant tour à tour des « verbes inactifs » : *thinking, sensing, reflecting, feeling, planning, pondering, wondering*. Il y a, en fait, beaucoup de photographies dans cette exposition. Une de 1969 montre, par exemple, le président de la compagnie faisant des bulles de savon. Dix-huit lithographies rassemblent, par la mention de l'heure et du fuseau horaire où elles ont été prises, des images photographiques classées en diverses catégories : flaques d'eau, petits feux (clin d'œil aux *Small Fires* de Ed Ruscha), cadrans d'horloge, portions de sol, ombres projetées, autoportraits, nus pas trop titillants, sans oublier les natures mortes, où l'on trouve la une d'un journal de langue anglaise avec en manchette – on est en 1970 – un article sur le duel FLQ-Trudeau.

La « compagnie » fera preuve de beaucoup d'audace dans l'exploitation du télex et du télécopieur. On voit ainsi certains documents, de 1970, en papier jauni de mauvaise qualité, où divers artistes proposent des idées d'œuvre d'art, transmises « de loin » grâce aux nouvelles technologies de télécommunication. Ils constituent l'élément le plus touchant de cette exposition.

Iain Baxter a aussi une signification historique particulière pour Vancouver, car c'est lui qui aurait mis en place, entre autres par son enseignement mais aussi par des premiers contacts internationaux, les conditions de fondation de la Vancouver School of Art.

Il y a peu à dire au sujet des œuvres plus récentes de l'artiste. Notons, parce qu'il est difficile de faire autrement, une œuvre faite en collaboration avec Louise Chance Baxter : une installation vidéo qui occupe une place énorme dans l'espace du centre. Le *One Canada Video*, de 1992, d'une durée de cent heures, consiste en une bande documentant la traversée en automobile du Canada tout entier, *from coast to coast*. La vidéo est projetée sur l'intérieur du pare-brise d'une automobile (une vraie), le spectateur étant invité à prendre place dans la voiture pour revivre le déroulement du voyage tout en écoutant une bande sonore qui est faite, je pense, de ce qu'on pouvait entendre à la radio en ce temps-là. Je crois bien avoir reconnu Peter Gzowsky, qui aimait une émission du matin à la radio d'État de langue anglaise. Une blague circulait à l'époque à Vancouver sur ce monsieur Canada-comme-pas-un, et qui se raconte comme suit : M. Gzowsky, interviewant quelqu'un à la radio, commençait par cette phrase : « Donc, M. Machinchouette, vous avez tué vos parents à la hache et vous êtes canadien... »

Le *One Canada Video* comprend une multitude de cassettes et, au moment où je prenais des notes, on en était à la portion « Charlottetown to Borden, P.E.I., via Cavendish – Anne (of) Green Gables ». Une ode au Canada un peu gênante!

Serge Bérard

Serge Bérard est historien et critique d'art. Il vit au Québec.