

David Robinson L'être en suspens David Robinson Suspended Belief

Bruce Van Slyke

Number 61, Fall 2002

Côte Ouest
West Coast

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9244ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Slyke, B. (2002). David Robinson : l'être en suspens / David Robinson: Suspended Belief. *Espace Sculpture*, (61), 10–14.



BRUCE VAN SLYKE

DAVID ROBINSON

L'ÊTRE en suspens SUSPENDED B e l i e f

La vie, dans son sens le plus général, réfère aux relations qu'entretiennent les êtres vivants ou à notre condition humaine assujettie au temps. On pourrait aussi définir la vie comme une expérience spécifique, singulière et intransmissible — ma vie, ta vie —, celle de l'autre ne pouvant jamais être appréhendée dans sa globalité.

Les multiples sens du mot « vie » ne sont en réalité que différentes facettes d'un tout, liées ensemble dans notre esprit de telle sorte que nous ne pouvons concevoir le personnel sans recourir au général, et vice versa — ce qui, de fait, agrandit notre compréhension de la vie, mais entraîne également une part d'inexactitude. Dans l'expérience unique de ma vie — d'instant en instant et jusqu'à ce que je puisse percevoir la notion de partage qui nous rassemble comme culture, espèce ou écosystème, les limites de chaque concept du sens de la vie demeurent à jamais indistinctes, et toujours interreliées. Organisés en opposition — la vie / ma vie —, les différents aspects relationnels et personnels de notre propre vie s'organisent entre divers pôles, inscrits dans une structure rythmique élargie. Ils tendent à définir l'axe principal d'un réseau de contingences infiniment complexe qui fait de nous, en tant que sujets individuels, un simple point sur une ligne sans fin qui unit l'individu et le cosmos. En cheminant aussi loin que possible à partir d'un point, il devient impossible de situer les véritables origines des structures physiques réelles : le sol que nous sentions sous nos pas commence à se dérober, pour devenir liquide puis air.

Les personnages surélevés sont un thème central récurrent dans l'œuvre du sculpteur David Robinson. Ils semblent suspendus aux cieux, torturés par le doute, éloignant les cataclysmes et contemplant le vide. Chacun d'eux est un être singulier, privé de territoire, qui se débat pour maintenir sa présence historique au sein d'un univers dissolu.

On ne doit pas ici confondre référence historique et nostalgie d'un temps révolu où l'autorité imposait sa présence par des statues-monuments. Ignorés de nos jours, ces monuments — des formes pérennes et verticales posées sur des socles aux fonctions bien définies — illustraient une position de supériorité symbolisant le contrôle exercé sur la population. Des monuments militaires égyptiens ou romains aux Mémoriaux moins connus qui se dressent dans les grandes capitales, ces sculptures cherchent — physiquement et idéologiquement — à dicter leur domination. Bien que le travail de Robinson soit constitué d'éléments que l'on retrouve dans de tels monuments — des personnages et des socles —, on ne saurait établir aucun lien avec l'art du monument. Le socle, par exemple, qui a strictement un rôle de support dans

In its most general sense, life refers to the overall relationship of living things or to the time-bound condition of being alive. Yet life is just as readily understood to mean a specific, singular, and intransmissible experience — my life, your life — which neither of us can fully imagine for the other.

The different senses of the word can only be described as aspects of a greater whole, bound together in our minds in such a way that we cannot consider the personal, but must refer to the general, and vice versa. Quite usefully, this gives our understanding of life great breadth. It also bestows upon it an increased inexactitude. From the minutely discreet experience of my life, to the necessary supposition of shared experience that binds us together as a culture, species, or ecosystem, the edges of each conceptual sense of life remain forever indistinct, grounded always one upon the other. Organized in the form of an opposition — life/my life — the communal and personal aspects of one's own life begin to arrange themselves between poles in a taut, rhythmic structure. They begin to describe the main axis of an infinitely complex web of contingency that makes us, as individuals, a mere point on the immeasurably long line between the individual and the cosmos. Traversing it in either direction as far as we may, we come no closer to locating the hardware from which it is strung. The solid ground we felt beneath us begins to subside, taking on the qualities of liquid, then ether.

The suspended figure has long been a central motif in the œuvre of sculptor David Robinson. Seemingly strung up in the heavens, his figures might be considered human tenders to machines of doubt. They



DAVID ROBINSON,
Solitude Standing,
1993. Bronze, steel.
180,3 x 25,4 x 25,4 cm.
Photo : Ken Mayer.



DAVID ROBINSON,
Artifice and Edifice,
1993. Bronze and steel.
284,4 x 45,7 x 35,5 cm.
Photo: Ken Mayer.



DAVID ROBINSON,
Circumstance, 2001.
Bronze, steel, cable.
55,8 x 30,4 x 40,6 cm.
Photo: Ken Mayer.

les monuments, est de toute évidence questionné dans les installations de Robinson ; quant aux personnages, qui cherchent un ancrage, ils sont humbles, presque anonymes, et mesurent souvent moins d'un pied de hauteur. Le socle et le personnage ne sont en rien concernés par un ordre passé, lequel, de toute façon, n'a sûrement jamais existé. Leur complexité, par ailleurs, met l'accent sur une approche autre que celle issue de leurs fondements théoriques.

On pourrait comparer l'ironie de Robinson à l'intégration symbolique du socle qui a été amorcée au début du XX^e siècle. Malgré une volonté démocratique de gommer l'espace entre l'œuvre et le spectateur, on a pu constater que toute œuvre — de la sculpture minimaliste à l'installation —, peut être facilement récupérée et mise au service d'un pouvoir dominant, que ce soit les multinationales ou les institutions publiques. Au lieu d'être éliminé, le socle ici semble intégré dans l'œuvre et ouvert sur l'extérieur. Le développement de l'avant-garde et de la néo-avant-garde s'accommode apparemment un peu trop bien des exigences de l'expansionnisme capitaliste et, ultimement, se trouve à l'appuyer. Même si le monument soulève un débat qui perdure depuis l'ère coloniale, le symbole de pouvoir qu'il représente peut encore se retrouver dans l'art contemporain, que celui-ci soit formaliste, politiquement controversé ou servile, et malgré les meilleures intentions de l'artiste.

La connaissance intuitive de Robinson de cette vulnérabilité et son aversion à souscrire à des politiques de pouvoir expliquent sa décision de ressusciter le socle. L'utilisation qu'on en fait dans les monuments militaires (tous les monuments ont d'ailleurs une fonction aussi bien militaire, de contrôle ou commémorative) a, avec le temps, oblitéré leur fonction première. Le territoire occupé par un personnage indique non seulement une présence politique mais aussi une présence inscrite dans la durée. À l'instar des peintures de sable des Navaros ou de l'autel chez les Chrétiens, le socle marque un espace et lui confère les qualités sacrées d'un continuum. La relation physique entre une œuvre et le site où elle est érigée est une évocation métaphorique de continuité : ce qui se trouve là prétend avoir un lien avec l'immortalité.

En élevant un personnage, le socle induit également une notion de domination et, ce faisant, évoque un passé de violence et de répression. Un aspect qui n'est pas inhérent au socle, mais au monument. D'ailleurs, point n'est besoin de regarder bien loin pour en avoir la preuve. On la trouve dans l'œuvre de Manzoni, *Magic Base* (1961), dans *The Singing Sculpture* (1970) de Gilbert & George, et dans *Artist as Politician: In the Shadow of the Monument* (1992) de Taras Polataoko. Le socle est pour ainsi dire « assujéti », il est exploité dans le monument de la même manière qu'on exploite les gens. On peut donc envisager la problématique de la base, chez Robinson, comme une ouverture vers son éventuel rétablissement.

« Mais qu'en est-il de prétendre que le signe a une historicité spécifique ? Une telle historicité est assurément un mythe, un mythe qui présuppose une vision totalitaire, laquelle est désuète de nos jours. Il importe, cependant, d'envisager de telles dimensions historiques car elles nous permettent, même provisoirement, de relier un phénomène qui requiert l'instauration d'un rapport et y résiste à la fois et ce, peut-être encore davantage aujourd'hui qu'auparavant. » — HAL FOSTER, *THE RETURN OF THE REAL*

Nous vivons dans une ère d'économie fondée sur les signes. Avec la libre circulation des signifiés et des signifiants, les valeurs d'échange et d'utilisation ont augmenté avec notre besoin de bases et de structures sociales nous permettant de communiquer avec notre environnement. Dans le réseau de l'économie actuelle, la possession du territoire est devenue une source de conflits entre les individus plutôt qu'entre les gouvernements et leur armée. On a l'impression que, tant que le territoire appartient à une personne et non à un peuple, l'intervention de l'armée viendrait contrecarrer les objectifs mêmes du

ward off cataclysm and survey the void. Each is a singular pioneer without terrain, struggling to maintain a historical presence in a dissolute landscape.

Historical presence, in this case, is not to be confused with nostalgia for a dominion policed by the statuary monuments of bygone eras. Largely ignored today, such monuments — permanent, vertical forms massed on clearly subordinate bases — were intended to regulate a population from a position of physical superiority. From the military monuments of Egypt and Rome to lesser known memorials in national capitals, these sculptures attempt to physically and ideologically dominate their surroundings. Although Robinson's work is comprised of the monument's *de rigueur* components of figures and bases, any resemblance to mon-



umental art is both superficial and ironic. Compared to the strictly supportive role it plays in monuments, the plinth is obviously troubled in Robinson's installations. Correspondingly, his figures — struggling to gain a footing — are humbled and nearly anonymous. Often they are less than one foot tall. Neither his plinths nor his figures preclude a lamentation for a past order (one that surely never existed); however, their complexity insists on a different approach to their theoretical underpinnings.

We can contrast Robinson's formal attempts to ironize the base with the symbolic absorption of the plinth that began in the early twentieth century. Despite the formal egalitarian statement of levelling the field between artwork and viewer, we have seen that everything from minimalist sculpture to installation art is quite capable of being appropriated to serve a dominant power structure such as a multinational corporation or public institution, despite its inappropriateness as monument proper. It is as if, rather than being eliminated, the militaristic plinth has been absorbed into the work and projected outwards, as aura. One could plausibly argue that the development of the avant-garde and neo-avant-garde dovetails too well with the requirements of capitalist net-

réseau — tout comme le ferait l'érection de monuments militaires.

Dans l'économie globale, le territoire n'est plus perçu comme quelque chose de sacré mais comme investi d'un potentiel économique, lequel s'inscrit désormais dans un continuum défini par sa propre rupture. Nos concepts de temps et d'espace sont dès lors perçus comme des éléments d'information, et dépendent l'un de l'autre. Un monde qui est totalement fragmenté n'existe que dans une temporalité fractionnée. Sur les plans culturel et économique, nous dépendons de ce schisme issu du besoin continu de nouveauté, de la même manière que les peuples autrefois dépendaient de la régularité des saisons, et pour exactement les mêmes raisons : chacun génère un produit, une récolte.

Il n'est pas surprenant que c'est surtout à travers l'ironie que nous tentons de réconcilier les exigences du présent avec le besoin de continuité. En diluant la vérité et en nous libérant de la soumission aux normes, l'ironie est devenue un mode d'expression privilégié pour qui tente d'évacuer de l'Histoire tout le discours relié au personnel. L'art ironique recèle en lui-même un aspect essentiel d'auto-contradiction qui, une fois dévoilé, contamine notre rapport aux choses, neutralise les liens avec toute forme

work expansionism and ultimately ends up supporting it. If the logic of the monument is a moot holdover from the colonial state, then clearly the cipher of power it represents may still find a host in contemporary art — no matter how formalist, politically controversial, or abject the art, and despite the best intentions of the artist.

Robinson's intuitive knowledge of this vulnerability, and his aversion to subscribe to the politics of power or to give privilege to intention, informs his decision to resurrect the plinth or base. The use of plinths for military monuments (and all monuments have a military or policing function as well as a commemorative one), has over time obscured its most primal significance. The square of ground underneath a figure signifies not only a political presence but a continuous presence. Like a Navajo sand painting or a Christian altar, the plinth marks out a square of earth and bestows upon it the sacred qualities of the continuum. The physical connection it forms between the representation and the place is the metaphoric invocation of continuity. Anything that stands there claims a relationship with the everlasting.

In its job of elevating the figure, the plinth also speaks of domination and therefore of a history of violence and repression. That is not an inherent quality of the plinth but of the monument that seeks it out and occupies it. We need look no further for proof of this than Manzoni's *Magic Base* (1961), Gilbert and George's *The Singing Sculpture* (1970), or Taras Polataiko's *Artist as Politician: In the Shadow of the Monument* (1992). The plinth falls victim to and is exploited by the monument, just as subject people are. Robinson's problematization of the base can therefore be seen as a route toward its eventual recovery.

"But what is it to suggest that the sign has a specific history? Of course, any such history is a myth, one that presumes a totalistic view that is very much out of fashion today. Nevertheless, it remains important to attempt such histories, for they enable one, however provisionally, to connect phenomena that both require and resist connection — perhaps now more than ever before."

—HAL FOSTER, *THE RETURN OF THE REAL*

We live in an economy of signs. Free and unhindered movement of signified and signifiers, use-value and exchange-value, has dispensed with the need for societies and bases through which to communicate with the landscape. In the present network economy, possession of land has become an issue to be squabbled over by individuals rather than governments or their armies. The overwhelming sense is that, as long as territory is owned by someone rather than by a people, military intervention is counterproductive to the aims of the network. So,

too, would be the erection of military monuments.

In the network economy, territory is no longer seen to have sacred qualities but economic potential. It pointedly resides in a continuum now defined by its own rupture. Our concepts of time and of space are here seen to deeply inform and depend upon one another; a landscape that is completely subject to sectioning exists precisely in ruptured time. We depend both culturally and economically upon the schism of continuous novelty, in much the same way populations before us depended upon the regularity of the seasons, and for exactly the same reasons. Each produces a harvest.

Not surprisingly, it is predominantly through irony that we attempt

de contenu. Comme stratégie d'émancipation, ce type d'art a donc ses lacunes car, alors qu'il excelle à rompre les liens, il s'avère également non discriminatoire : il peut tout aussi bien être utilisé par les publicistes, les politiciens, les artistes ou les activistes comme une idéologie restrictive pour briser les rapports familiaux et communautaires. Comme elle n'offre aucune alternative, l'ironie entraîne l'inertie et l'immobilisme, lesquels conviennent bien aux capitalistes qui entendent prolonger le *statu quo* en regard des ressources mondiales et de l'imminence d'un désastre écologique.

C'est dans ce climat plutôt malsain et menaçant que je réintroduis et vous présente l'homme de Robinson (le mot *non-homme* con-



DAVID ROBINSON,
Equestrian, 1991.
Bronze.
81,2 x 22,8 x 81,2 cm.
Photo : Ken Mayer.

DAVID ROBINSON,
Suspended Figure,
1995. Bronze, steel,
cable. 22,8 x 27,9 x
10,1 cm. Photo : Ken
Mayer.

viendrait certainement mieux, compte tenu de son aspect singulier, particulier). Il est unique en son genre, et son apparence physique laisse présager de profonds bouleversements. Que signifie ce personnage nu ? Malgré son anonymat, il présente de toute évidence le corps d'un Caucasien parfaitement constitué, tout comme il est manifestement de sexe masculin. Il est presque toujours mince, d'un certain âge, sans être vieux. Si l'on ne tient compte que de son apparence, il ne pourrait représenter, au niveau des statistiques, qu'un minuscule pourcentage de la population. Dès lors, qui est cette figure énigmatique et emblématique ? Il serait injustifié de prétendre que cet *homme* — sans cesse en évolution — constitue un autoportrait, tout comme il serait faux de nier toute relation avec l'autoportrait. Robinson a déjà fait part de ses réflexions là-dessus, affirmant qu'il s'agit d'une auto-représentation poussée à l'extrême vers l'universel. Il représente l'émergence même de l'être.

Robinson a délesté le socle de son côté militariste et en a ouvert l'interprétation. En créant un autoportrait spécifique qui résiste à toute forme d'individuation, il a par ailleurs investi son personnage d'un contenu potentiel poussé à sa limite et même au-delà. À l'encontre de ce qui se produit dans le cas du monument, Robinson confère de l'expansion au socle (ou territoire sacré), lequel peut ainsi convenir à tous éventuellement. Le socle n'a pas cette dimension ironique qui dissout et rompt les connexions, et le personnage tente d'amener le cosmos en nous-mêmes, de tisser des liens avec l'ensemble de l'être. C'est un prototype écologique qui tente de reconquérir, de façon figurative et littérale, l'espace perdu.

En juxtaposant grandeur et humilité, les personnages de Robinson cherchent sans cesse à unifier individu et univers, à créer un espace qui soit immédiatement accessible. Par ailleurs, ses figures expriment le doute le plus fondamental et le plus commun dans l'expérience du vivant, comme si une telle attitude permettait de générer un espace de compréhension pouvant nous aider à supporter les contraires. C'est un « tout ou rien » qui requiert un acte de foi, celui qui nous est dévolu à la naissance, qui date d'avant nous et qui ne sera pas vraiment assumé durant notre vie. L'autonomie et l'arbitraire des signes nous permettent de décrire ce vide existentiel, autant qu'ils nous aident à identifier le territoire sacré où nous évoquons le continuum. C'est en se rapprochant de ces conditions que l'on définit non seulement le rôle de l'art dans nos vies mais aussi notre rôle sur terre.

Les personnages de Robinson sont engagés dans un épuisant travail métaphorique d'où surgissent simultanément le territoire et la continuité. Un travail de construction sans maquette, sans niveau ni mesure, sans cesse traversé par le doute. Tournés vers l'éternité, sans artifices aucuns, ces personnages travaillent pour nous, mais sans poser une pierre sur une autre. Rejoignons-les dans cette tâche sans fin¹. ←

to reconcile the desires of the present with the demands of continuity. Irony, with its solvent-like ability to dissolve truth and free us from blind enslavement to a regulated normalcy, has become the favoured mode of expression of those seeking to dislodge the specific from the over-arching meta-narrative, the personal from the grand story. Ironic art contains within itself a program of essential self-contradiction which, once unfolded, infects its relationship to all things, neutralizing connections to all content. As an emancipatory strategy, it therefore has its faults, for while it is excellent at breaking bonds, it is also indiscriminate; it is as likely to be used by advertisers or politicians as artists or activists, as liable to break the bonds of family or community as a restrictive ideology. Because it asserts no alternative, irony promotes static inertia, which plays well to a capitalist audience wishing to prolong a state of denial about the world's resources and imminent environmental collapse.

Into this toxic and threatening atmosphere, allow me to re-introduce Robinson's everyman. *Noman* may be a better name for him, for he is too singular to be everyman and, albeit apparently outmatched, his appearance foreshadows violent change. What does this naked figure represent? Despite his anonymity, he is clearly an able-bodied Caucasian, and just as clearly male. Almost invariably he is tall and also mature, though by no means old. Based on appearance alone this figure could statistically represent no more than a small percentage of the global population. So who is this enigmatic and emblematic figure? To say that Robinson's continually morphing *noman* is a self-portrait would be unjustified, but to deny a connection to self-portraiture would be equally mistaken. Robinson has made no secret of his reasoning behind the figure. It is a self-representation pulled as far as possible toward the universal; the becoming-all of the individual.

If Robinson's irony emptied the base of its militaristic content and freed its interpretation, his resistance to individuation, to creating a specific self-portrait, has conversely filled the figure to the brim and beyond with the potential for content. In terms of the logic of monuments, Robinson has described the theoretical possibility of an expanding plinth or sacred square, one that could eventually accommodate us all. Counter to the tendency of the ironic base to dissolve and sever connections, the figure works to draw the cosmos into itself, to connect with the entirety of being; an ecological model, figuratively and literally trying to recreate the ground that has been lost.

Conflating the grand with the humble, Robinson's figures strain interminably to rejoin the individual to the cosmos to create nothing more than a minute patch of ground on which to stand — a plinth. Conversely, his figures attempt to describe only the doubt that is most basic and common to any experience of living, as if in so doing a whole territory of understanding could be generated to support the most divergent possibilities. It is an all-or-nothing proposition requiring a leap of faith — a leap of faith we are born making, that predates us and which we will not complete in our lifetimes. Both the autonomy and arbitrariness of the sign help to describe the void over which that leap is made, as they help to describe the sacred ground upon which we invoke the continuum. It is our approach to these conditions that defines not only the role of art in our lives but in our role on earth.

Robinson's figures are engaged in exhausting metaphorical work, creating ground and history simultaneously. There is a construction without blueprint, level, or measure, all the while rigorously tested by doubt. Tugging the chords of eternity, stripping the artifice from the altar, they labour for our benefit without laying one stone upon another. Let us join them in this unending exertion.¹ ←

NOTE

1. On peut voir le travail de David Robinson à / To see David Robinson's work on-line visit : www.robinsontstudio.com

DAVID ROBINSON,
*Unsolicited
Proposal For a
Public Monument*,
1996. Bronze, steel.
1,9 x 15,2 x 15,2 cm.
Photo : Ken Mayer.

