

Le Président Iain Baxter prend des photographies

Eric Cameron

Volume 26, numéro 105, hiver 1981–1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54493ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

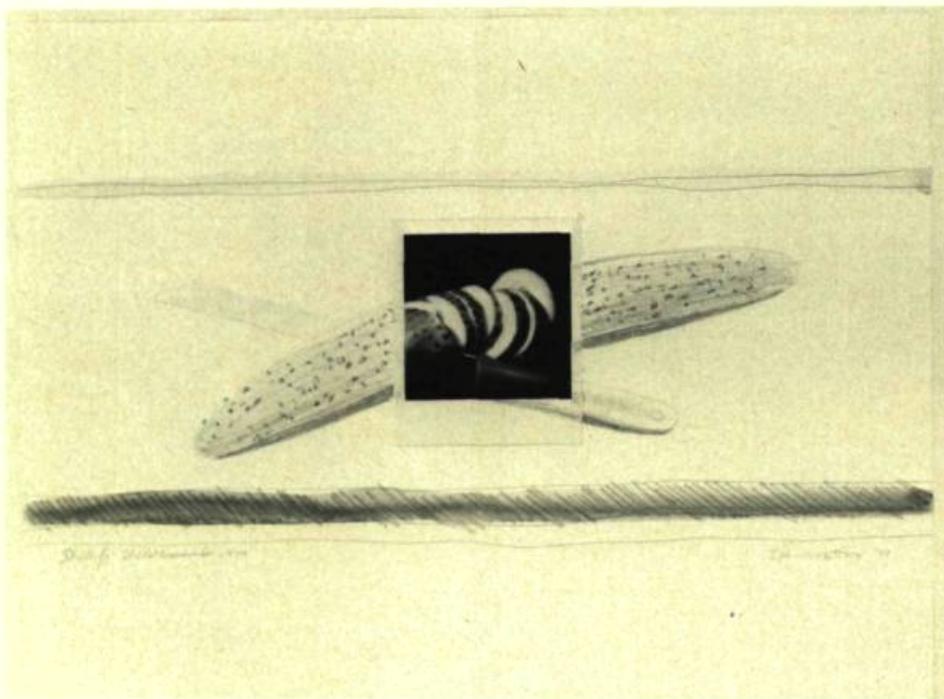
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cameron, E. (1981). Le Président Iain Baxter prend des photographies. *Vie des arts*, 26(105), 59–91.

Le Président Iain Baxter prend des photographies

Eric Cameron



1. Iain BAXTER
*Nature-morte, polaroid avec concombre
tranché et couteau, 1979.*
Aquarelle et photo polaroïd; 34 cm 6 x 43,2.

Il se peut qu'Iain Baxter ait la réputation d'être le seul artiste conceptuel du Canada, mais cela est contestable et dépend de ce que l'on entend par *art conceptuel*. A ce sujet, je pense à Joseph Kosuth et à l'explication qu'il a donnée de cette forme d'art dans un article paru dans le *Studio International* d'octobre 1969. Il n'est pas sans intérêt de constater que Kosuth, le mois suivant, fit suivre cet article d'un second dans lequel il cite Iain Baxter comme un artiste qui « pratiquait une sorte d'art conceptuel depuis la fin de l'année 1967 », mais c'est, là encore, une distinction contestable. La seconde assertion de Kosuth a plutôt le caractère d'une réorientation des politiques du monde artistique que celui d'un jugement désintéressé. En lisant entre les lignes, on pressent que Baxter, à Vancouver, ne menaçait pas la position de Kosuth, à New-York.

L'essentiel de l'explication de Kosuth se résume ainsi: «Aujourd'hui, être un artiste implique la remise en question de la nature de l'art.» Les premiers ready-mades réalisés librement par Duchamp sont *conceptuels* parce qu'ils remettent en question le concept des possibilités de l'art; Pollock est important en raison du fait qu'il a peint sur de la toile non tendue posée à même le sol. Le cas de Kosuth est sensi-

blement différent parce que chez lui il n'y a pas que ses œuvres particulières qui peuvent, suivant ses raisons, sous-entendre «une recherche des fondements du concept de l'art», mais également un ensemble d'écrits théoriques (qui se présentent aussi comme une facette de son art) dans lesquels l'intention s'exprime de manière explicite. Son art s'établit donc sur deux niveaux, et le second, théorique, est à ce point général et vaste qu'il existe un danger véritable qu'il remplace et annule totalement l'effet du premier. En poussant l'argument de Kosuth à l'extrême, si une œuvre d'art, comme il l'affirme, est une tautologie et si l'artiste, en présentant son art dans un contexte artistique, dit uniquement que «telle œuvre d'art est de l'art», quelle raison y a-t-il alors de tenter de démêler les stratégies compliquées de certaines présentations de Kosuth lui-même dans les galeries? Si, en fin de compte, la seule chose à découvrir est la conclusion inéluctable que «c'est de l'art», quelle est, en conséquence, l'importance de la première moitié de la phrase, ou quels sont les objets précis que l'artiste décide de faire entrer dans le contexte de l'art?

Le même genre de questions surgissent à propos d'Iain Baxter, car son art, lui aussi, s'exerce sur deux niveaux, soit

celui des objets eux-mêmes, soit celui de la raison sociale sous laquelle l'œuvre se présente, N.E. Thing Co¹. Le calembour exprime la suggestion inévitable que tout peut être de l'art, et, si nous acceptons cette proposition, alors qu'importe les objets spéciaux qu'Iain Baxter choisit de citer en exemple?

L'approche de Baxter, comme celle de Kosuth, découle à l'origine d'une réaction du début des années soixante contre les raffinements dus à l'importance accordée à la plénitude de la forme. Ils partagent l'opinion que les jugements esthétiques ne sont pas exclusifs au domaine de l'art, mais cela est conduit à des conclusions opposées. «Le monde entier, s'exclame Kosuth, est là pour être vu, et tous peuvent, de leur salon, voir l'homme marcher sur la lune. Il n'y a sûrement pas lieu de s'attendre à ce que l'art ou les objets peints et sculptés puissent, comme expérience, rivaliser avec cela?» La réponse de Kosuth à son éloquente question est de cher-

impression de profusion, de confusion et, surtout, de désinvolture. Mais, comme le dit Baxter, «N.E. Thing Co., cela peut être n'importe quoi».

Alors que Kosuth, en rejetant les prétentions esthétiques du goût de la forme, trouve un choix tout aussi ésotérique dans les prétentions intellectuelles de certains aspects du minimalisme, de l'art de terre et de l'art d'informations, Baxter est en général plus sceptique mais aussi, en dernier ressort, plus ouvert à presque tout quand il est dépouillé de ses prétentions. Si l'attaque, chez Kosuth, est directe, Baxter condamne plus souvent au moyen d'un mince éloge. Outre les *Aesthetically Claimed Things*, il y eut les *Aesthetically Rejected Things*, mais même ces dernières sont rarement l'objet d'attaques catégoriques. Il y eut une photographie de Roloff Beny, un photographe canadien prétentieux qu'on aurait pu facilement rejeter dans n'importe quel cas, une



cher ailleurs la fonction artistique de l'art; celle de Baxter est d'étendre les frontières de l'art pour englober des choses comme l'expérience des premiers pas sur la lune vue à la télévision; elles s'inscrivent dans la section Act de N.E. Thing Co.

Act signifie «Aesthetically Claimed Things» (choses jugées esthétiques), et l'Act N° 200 prend la forme d'une photographie en noir et blanc, de 24 pouces sur 36, d'un téléviseur montrant la fusée sur sa rampe de lancement et l'heure du décollage dans une légende superposée. Avec un crayon feutre, Baxter a griffonné sa propre légende sous le téléviseur et sur toute la largeur de la photographie: «Act #200 — All 'One Minute to Lift off' Example here Apollo 11 Moon Shot: July 16, 1969», et, en bas, à droite, apposé le sceau en or du service Act de la N.E. Thing Co.

Il existe d'autres Acts dont *The Acme Glacier, N.W.T., Canada*; «*Hayfield Arrangement, Saskatchewan, Canada*; *Negative Space Enclosed by the First Arch of the Eiffel Tower when Viewed from the North*, ainsi que des équivalents vus du sud, de l'est et de l'ouest; *Carl André's Unmodified Rock Pile in Colorado and Shape of Rock in Flight*; *George Sawchuck of N. Vancouver, B.C.*; *Steel Pipe*, une des œuvres de Sawchuck; une photographie de trois tours de Charles Sheeler; une œuvre en feutre de Robert Morris; le sigle du C.N. d'Alan Fleming; un zèbre; les Pyramides; une photographie de Brésiliens retournant des grains de café; la Grande Muraille de Chine et *A Diagram of the Whole Concept of Laying the Atlantic Cable*. L'ensemble laisse une

2. *Paysage, nu, nature morte — Prise de vue en volée diagonale, horizontale, verticale, diagonale, 1979.*

Photos coloriées à la main; 15 sections; 71 cm 12 x 121,60 chacune. (Photos Galerie Nationale du Canada)

sculpture de Robert Murray, le plus célèbre artiste canadien de la forme ainsi qu'une peinture d'Elsworth Kelly qui ressemblait à un slip féminin rouge. Lorsqu'il en vint à Robert Smithson, il se rappela que lui, Baxter, avait déjà étudié la biologie, et un reste de souci écologique l'empêcha de mettre à exécution son idée d'apporter des cailloux dans une galerie, mais il retint l'idée de se rendre sur le lieu d'origine pour tourner un film. Les ready-mades de Duchamp, qui constituent la pierre angulaire de la théorie de Kosuth, étaient, pour Baxter, inacceptables car Duchamp considérait les objets comme des choses esthétiquement neutres, et pourtant, du même souffle, Baxter assigne toutes les peintures de Duchamp, à l'Act N° 19.

De manière plus insidieuse, Baxter ébranle le haut niveau de la conversation dans le monde artistique, en prétendant que presque tout «est en quelque sorte une chose amusante à faire». Son approche est davantage caractéristique de la Côte Ouest que du Canada. Il s'y trouve une véritable parenté avec celle de John Baldessari, qui rend hommage à Sol LeWitt en citant ses *Maximes sur l'art conceptuel* (*Sentences on Conceptual Art*), mais qui révèle le prix qu'il leur accorde en les présentant sur l'air de la chanson *Tea for Two*.

Dès le début, Baxter a jeté un regard désapprobateur sur le monde artistique des années soixante et sur son réseau de superstars, chacune identifiée par un produit rigoureusement défini. Il voulait pouvoir englober une multitude d'approches et voulait le faire de manière objective. Ainsi, en 1966, avec la collaboration d'un autre artiste, John Friel, il mit sur pied une exposition intitulée *It*. Le lancement eut lieu à la Galerie Albert White, de Toronto, et, afin de souligner l'anonymat de cette initiative hardie, les deux artistes n'assistèrent pas à l'ouverture.

À l'origine, la raison sociale de la compagnie N.E. Thing Co. Ltd était N.E. Baxter Thing Co. Ltd, et Baxter l'utilisait non pas tellement pour des projets en collaboration qu'il pourrait entreprendre mais plutôt pour répondre au désir de donner à son art un aspect commercial. Considérant toujours le monde artistique des années soixante d'un œil désapprobateur, il s'inquiétait de la manière dont plusieurs artistes faisaient de la propagande pour le socialisme tout en étant des capitalistes dans l'âme. En s'établissant selon le système capitaliste, on pourrait l'accuser de «savoir d'où vient le vent» mais, au moins, il se sentirait plus à l'aise en l'admettant. La raison sociale (sans le nom de Baxter) fut donc enregistrée en 1966 et, trois ans plus tard, la compagnie fut constituée en société suivant les lois de la Colombie-Britannique. L'avis, dans la Gazette officielle, en déclare le but premier: «Produire des informations sur la sensibilité.» Un lexique des termes utilisés par l'entreprise définit Informations sur la sensibilité comme suit: «Terme conçu par la Netco pour définir toutes les formes d'activités culturelles, danse, musique, théâtre, cinéma, beaux-arts, poésie, roman et autres. Elle se fonde sur la théorie qu'il y a dans le monde toutes sortes d'Informations. On a l'habitude, ou du moins on a tendance, à confronter et à traiter les Informations d'une manière pratique ou sensible. Ainsi, les Informations utilisées de cette façon pure ou sensible finissent en SI — Sensibility Information — (Informations sur la sensibilité) dans un contexte général et laissent éventuellement une marque culturelle sur notre vie . . . » Le lexique donne d'autres définitions des différents types d'informations sur la sensibilité, tels que SSI — Sound Sensitivity Information (la musique, etc.; MSI — Moving Sensitivity Information (tout, depuis les films jusqu'à l'alpinisme); ESI — Experiential Sensitivity Information (le théâtre, etc.); et VSI — Visual Sensitivity Information qui désigne de manière plus juste les termes traditionnels d'art et de beaux-arts². Les second et troisième buts visés par la compagnie se lisent comme suit: «Fournir un service de consultation et d'évaluation à l'égard des choses», et, «Produire, fabriquer, importer, exporter, acheter, vendre et, de quelque manière que ce soit, traiter de toutes sortes de choses.» Ni dans le lexique ni dans aucun autre document, on ne retrouve une tentative d'explication de la relation entre choses et informations. On peut présumer qu'un terme véhicule l'autre mais, si difficulté il y a, il ne serait guère utile de vouloir la résoudre. Baxter ne s'est jamais préoccupé de finesses philosophiques de ce genre et il ne leur a certainement jamais permis de gêner son enthousiasme pour le jeu de l'entreprise commerciale.

En plus des services Art et Act, on retrouvait ceux de Chose, Recherche, Cinéma, Projet, Impression, Photographie, Communications, Conseil et Cop, abréviation du terme «copying» (copier) mais indiquant le genre d'activité qui avait été à l'origine de l'exposition *It*. Lorsque le service Act revendiqua *An Object Thrown from One Country to Another*, de Lawrence Weiner, le service Cop l'agrandit et le retourna d'où il venait.

Au cours des années, la compagnie accumula tout un bazar Netco. En plus des documents relatifs à la formation de la compagnie, il y avait les timbres de caoutchouc des divers services et les macarons avec lesquels la compagnie

promouvait à l'occasion ses objectifs: Art is all over, Artificial, Art Attack Superofficial et le malicieux macaron Ennuchiversity sur lequel étaient inscrites, de manière à peine visible, en violet très foncé sur un fond noir, les lettres V.I.P. — Visually Illiterate Person³. Outre le sceau de la compagnie, il y avait ceux des services dérivés Art et Act, et, encore, les certificats au moyen desquels on communiquait aux récipiendaires et au monde en général les citations des services Art et Act, implorant «tous les hommes de reconnaître et de prendre note» que la chose en question a, soit «bien répondu aux exigences rigoureuses des informations sur la sensibilité,» soit «est, par les présentes et à l'avenir, bannie pour l'éternité et reléguée au rang des choses rejetées sur le plan esthétique (Aesthetically Rejected Things) et, qu'à partir de ce jour, tous les humains la reconnaîtront comme de l'Art.»

Parmi les fournitures de bureau, l'article qui s'est peut-être avéré le plus utile fut le feuillet intitulé Information, une feuille de papier quadrillée d'allure plutôt scientifique avec le mot «Information» inscrit au haut, à gauche, comme si on avait apposé un timbre, et sur laquelle étaient distribuées, par-ci par-là, au haut et au bas, des cases destinées à recevoir l'adresse de la compagnie, le titre, la date et le numéro du projet, une description, le sceau de la compagnie et un petit espace, en bas, à gauche, portant l'inscription: «Prière de remplir et de retourner». Ce feuillet se présente sous divers aspects et formats et a servi de cadre à tous les genres imaginables d'illustrations, de documentations, d'emprunts et de réclames qui pouvaient amuser Baxter; et que ce soit dans les expositions dans les galeries ou dans un des nombreux livres de la Netco, il a assuré une certaine unité d'aspect et d'identité, tout en imposant au contenu spécifique une certaine uniformité d'intérêt, tout comme l'idée générale d'activité commerciale.

À certains moments, le côté commercial de l'entreprise représentait la totalité de l'art de Baxter. Ainsi, en 1969, pour installer la plus grande partie de son exposition à la Galerie Nationale (qui est elle-même logée dans un édifice à bureaux converti en musée, au cœur d'Ottawa), Baxter redonna au rez-de-chaussée son ancienne affectation, en y plaçant des bureaux et d'autres meubles exactement comme s'il s'agissait d'une véritable compagnie et utilisa les services de la secrétaire du Musée pour son usage personnel. Lorsque les visiteurs entraient et, abasourdis, ressortaient pour vérifier le nom de l'édifice inscrit au-dessus de l'entrée, Baxter reconnaît avoir éprouvé une certaine satisfaction.

Parfois, la compagnie servait de couverture à Baxter en lui permettant d'entreprendre toutes sortes d'activités artistiques en plus de bien d'autres occupations qui, autrement, n'auraient pas été jugées comme étant de l'art. Au fil des ans, il a travaillé avec des formes vides, de la sculpture gonflable, des œuvres en terre, utilisé la performance, la vidéo, les films, les miroirs, les cartes géographiques, les installations, les téléphones et les télécopieuses, mis au point des projets conceptuels conventionnels comme une exposition de rien et une série de cartes postales sur lesquelles on demandait aux uns et aux autres d'écrire leurs définitions de l'art. Depuis ces dernières années, conformément à une grande partie de l'art nouveau des années soixante-dix, son travail tend à se concentrer sur des photographies et sur des textes accompagnés parfois d'objets et dépendant souvent de jeux de mots verbaux et visuels pour relier entre eux les divers éléments; il croit se rappeler avoir déjà entendu dire que le jeu de mots représentait la forme la plus haute de l'esprit. À l'occasion, la Netco, en raison de sa nature commerciale, a été entraînée à donner à son art une forme imitée de l'action des compagnies et l'a amenée à financer, par exemple, une équipe junior de hockey qui porta ses couleurs et remporta le championnat de sa ligue, en 1972. L'année suivante, il organisa à la Banque

Suite à la page 90

Deux expositions d'art contemporain: Paris/Paris, à Paris; Westkunst, à Cologne

Suite de la page 54

pourraient figurer les douze salles de l'exposition (voir photo 3) et les neuf lettres du titre WESTKUNST, les neuf salles les plus importantes.

Sur le catalogue (voir photo 4), le titre, en rouge, ressemble étrangement à une rivière de taches de sang, alignées comme des militaires, qui traversent de part en part une mer(mère) blanche. C'est l'inverse du plan de Cologne (voir photo 2) qui, lui, est traversé mollement par une sinueuse rivière blanche dans une mer de taches de sang éparées¹⁰. Hasard/Hasard?

Le catalogue contient l'ensemble de l'exposition WESTKUNST puisque toutes les œuvres y sont reproduites, en petits formats (en plus de nombreuses grandes reproductions d'œuvres majeures). Le catalogue sert d'aide-mémoire pour revisiter l'exposition. Il ne se substitue pas à l'exposition. Mais, en exagérant un peu, toute l'exposition est aussi dans la couverture du catalogue. L'aspect visuel de la couverture est aéré, l'écrit n'encombre pas l'ensemble. Il est discret, facile à lire du début à la fin, rythmé, comme l'exposition.

Comme dans l'exposition *sol blanc, murs blancs, plafond blanc*, la couverture est blanche: *tout le reste est, par contraste, formes et couleur(s)*. Le type de caractères utilisé sur la couverture du catalogue s'impose par la force et la lourdeur massive du graphisme. Par contre, dans les trois lettres E,S,S, (du titre allemand), il y a de très petites pointes de finesse.

Comme la couverture du catalogue, l'exposition WESTKUNST apparaît plus lisible, plus linéaire, à l'horizontale, moins chahutée que PARIS/PARIS. En effet WESTKUNST est sans redondance, sans trop de manipulations abusives, sans effets de faux miroirs, comme dans PARIS/PARIS.

Si les organisateurs de WESTKUNST avaient employé ce jeu de faux miroirs, tant pour l'exposition que pour le catalogue, l'effet produit aurait été WESTKUNST/faux miroirs/TNKEWSUS.

Tandis qu'à Cologne, WESTKUNST = WESTKUNST.

1. La Biennale de Venise de 1980 présentait des œuvres dans huit lieux différents (60 000 mètres carrés), des milliers d'œuvres, sans parler des expositions annexes.
2. Cf. Laurent Lamy, *La Biennale de Venise, 1980*, dans *Vie des Arts*, XXV, 101, 15-16 et Dora Vallier, *Expositions dans Art Press*, Juin 1981.
3. «Pas un seul lecteur qui ait lu en entier ces catalogues-là», aurait sans doute pu écrire Dora Vallier. J'ajouterais: «Mais ils font de magnifiques conversation pièces!»
4. Pour voir Paris, du haut des airs, pour voir aussi les troubadours du Nouvel-Âge: buveurs d'alcools/cracheurs de feu/dormeurs publics sur verre brisé...
5. Fin de série?
6. Le drame de l'Espagne, *Figurations au delà du regard? L'homme mis à nu, Du nombre au mouvement*,...
7. Le premier chapitre du catalogue (après les préfaces) est consacré à la littérature et signé par Kristeva. Cela, en plus d'un chapitre de 64 pages sur la littérature.
8. Sous le titre *Équipement et Décoration*. La notion de Décoration est à l'antithèse de la notion du Design. Le mot «Décoration» réfère aux militaires et aux gâteaux de noces!
9. Par exemple, une série de 20 dessins sculpturaux d'Henry Moore de 1941, 5 œuvres de Beckman, 13 de Schlemmer, une série de 22 dessins de Paul Klee datant de 1940, etc. La liste pourrait être beaucoup plus longue.
10. Cologne, une des villes les plus bombardées d'Allemagne à la fin de la dernière guerre, a été presque détruite.

Le Président d'une compagnie prend des photographies

Suite de la page 61

Toronto-Dominion, après les heures de bureau, une partie de monopoly qui fut jouée avec de l'argent véritable et trouva significatif que le président de l'Université York, un philosophe, fasse faillite le premier et que les représentants du monde artistique ne fassent guère mieux, laissant le directeur de la banque et un promoteur se partager les profits.

Cet événement aurait pu lui servir d'avertissement, car, même s'il sait d'où souffle le vent, sa réputation d'artiste a considérablement surpassé sa réussite comme homme d'affaires. Néanmoins, vers le milieu des années soixante-dix, au moment où son art connaissait une période difficile, il y a toute apparence qu'il a été tenté d'utiliser son statut commercial comme moyen de passer des affaires considérées comme art aux affaires pour les affaires. Les N.E. Photographic Display Labs Ltd devinrent le plus important laboratoire de cibachrome à l'ouest de Toronto. Baxter les fonda en 1974, mais les vendit par la suite à son associé. La Netco ouvrit tout à côté du restaurant Eye Scream, une entreprise beaucoup plus ambitieuse. La décoration de la façade et de l'intérieur, où abondaient l'aluminium, les néons et les miroirs, possédait une certaine qualité esthétique, bien différente de toute la connotation artistique spéciale qu'on avait voulu évoquer en inscrivant les mots «Tile» (tuile) sur les tuiles et «Goblet» sur les verres — une auto-référence à une sorte d'art conceptuel, mais située à un niveau quelque peu inférieur à la notion de tautologie de Joseph Kosuth. On voyait de l'art sur les murs, les plats portaient des noms comme huitres Michel-Ange ou escargots Groupe des Sept et le filet mignon était disposé avec art sur des rouelles de champignons, mais la nourriture était bonne, et le restaurant fut l'objet d'articles favorables par des écrivains qui attachaient de l'importance à la nourriture. Néanmoins, ce fut un échec. Un comportement d'apparence pseudo-artistique a peut-être détourné le genre de clientèle qui pouvait se permettre de fréquenter l'établissement; de plus, le nom du restaurant n'a sûrement pas aidé. Dans le contexte de la haute cuisine, les calembours sous-entendus sur les salons où l'on sert des glaces ne pouvaient rien apporter de bon, si bien qu'à ce

moment de la carrière personnelle de Baxter, «I Scream» est peut-être le plus révélateur des lapsus freudiens.

Depuis sa formation, la N.E. Thing Co. n'a connu qu'un seul changement administratif majeur. En effet, au début des années soixante-dix, cédant à l'impact du mouvement de libération de la femme, l'ainé nomma sa femme Ingrid au poste de coprésidente. Selon lui, elle a toujours fourni une participation sur le plan des idées (ils travaillent ensemble depuis 1959), mais c'est lui qui avait la responsabilité de la réalisation des travaux. Non seulement sa femme, mais aussi des associés et des membres du personnel prennent, depuis quelques années, une part active dans le restaurant. Une œuvre de 1971, *Presidents of a Company with Egg on their Faces*, montre Baxter et sa femme, dont les têtes sont réunies et penchées sur le côté, qui mettent en équilibre des œufs frits sur leurs joues.

Des ouvrages du même genre et plusieurs autres datant du milieu des années soixante-dix tournent de manière quelque peu superficielle autour de la structure du langage et de l'image, mais ils expriment en même temps une sympathie (peut-être aussi superficielle) pour les gens qui se trouvent dans une situation difficile. *Owners [ils sont quatre] of a Restaurant Piled High and Topped with Whipped Cream and a Cherry* n'offre aucune excuse de structure pour l'absurdité de la situation, ni d'ailleurs *Co-President, N.E. Thing Co., Wrapped with Bacon* ou *A Waitress of a Restaurant Garnished with Parsley*.

Vers la même époque, des jeux de mots utilisant des noms pris dans l'annuaire téléphonique fournirent aux Baxter un prétexte pour mêler plus de trente personnes à une exposition au Musée de Vancouver. *Landscape with White Shaft and Diamond* présentait une toile peinte grossièrement sur laquelle étaient collées des photographies de gens portant le nom de White, Light, Green, Lane, Gray, Rain, Wood, Beach, Good, Yacht et Diamond. Le titre général de l'exposition était *People/Language*, et la décision d'y inclure des êtres humains plutôt que des renseignements montre que les Baxter se conformaient à une tendance générale de l'art des années soixante-dix. Au cours d'une conversation, Baxter, pensant aux définitions qu'on lui avait fait parvenir sur des cartes postales et oubliant l'engagement de sa société qui avait trait aux Informations sur la Sensibilité Visuelle, commença à dire que «l'art, c'est le peuple». Conclusion étrange pour un ancien

apôtre de la création artistique impersonnelle, et, pourtant, ces rangées de Wood, de Light, de Diamond et de Yacht, en proclamant leur nom, semblent seulement élever une barrière d'anonymat encore plus impénétrable. Une murale exécutée pour le Centre fiscal du Surrey présente des gens («des bureaucrates sans visage») tenant devant leur tête des miroirs qui ne réfléchissent que le paysage environnant.

Ce n'est que lorsque les Baxter s'occupent d'eux-mêmes qu'ils font vibrer une corde véritablement humaine, mais cela tourne rapidement à la nostalgie banale que procure un album de famille. Au début, il y avait souvent un sentiment de plaisir familial dans leur travail. La structure particulière du Service des projets de la Netco a permis à Baxter de présenter *Right 90° Parallel Turn* comme un *Projet écologique* mais, sans la légende, cela aurait très bien pu passer pour une photo de vacances de neige. Plus récemment, en 1978, une exposition à Bâle a fourni l'occasion de présenter un énorme album de souvenirs dans lequel une photo, qui montre les prouesses de Baxter en ski, apparaît à côté d'une autre sur laquelle on voit sa femme posant en maillot de bain dans un groupe de baigneurs, le tout à titre de donnée purement biographique sur l'un des omniprésents feuillets informatifs. Celui-ci, en définitive ne sert qu'à aggraver le sentiment de confusion.

À l'occasion, au beau milieu de tout cela, ressort quelque chose de plus émouvant: une photographie glorieusement romantique d'une serveuse du *Eye Scream*, la tête pendant au bas de la gravure, les yeux fermés, un léger demi-sourire se cachant quelque part dans les ombres d'un visage au repos. La joue qui est visible est parsemée de taches foncées, et la légende se lit comme suit, *With a Hint of Pepper*. Le ridicule de la chose semble vouloir narguer l'émotion que ressent le spectateur à la vue de cette image. De même, lorsque les Baxter, dans une exposition à l'Université York, à Toronto, en 1973, présentent, à titre d'art, leurs enfants sur un piédestal, l'inscription «*And They Had Issue*» semblerait donner l'impression que le fait d'être parents soit haussé au niveau d'un mystère religieux. Dans le contexte de leurs autres œuvres, peut-on oser penser aux sentiments que l'on éprouve pour ses propres enfants?

Lorsque Baxter semble parler franchement, il peut être incroyablement négligent quant aux faits et banal quant aux sentiments. Dans l'exposition *Celebration of the Body*, un mélange de sport et d'art avec lequel la Netco voulut marquer les Jeux olympiques de Montréal, il décrivait le Discobole comme une sculpture romaine du «11^e siècle après J.-C.», d'après un «original dans Miron». Lorsque la Netco participa à une exposition commerciale à Seattle, il fabriqua un macaron GNG et proposa avec désinvolture de remplacer «Gross National Product» (produit national brut) par «Gross National Good» (bien national brut). Pourtant, même si le slogan fait sourciller, on ne peut nier le mordant des paradoxes de ses services Art et Act. On pense à la distinction qu'Harold Rosenberg faisait entre l'Expressionnisme abstrait vivant des années cinquante et la peinture artiste qui l'a précédée. Parmi les contemporains, non seulement Kosuth mais aussi Lawrence Weiner ont établi une distinction entre l'activité créatrice consciente de l'artiste et ce qui survit de cette activité et qui lui a valu d'être conservé religieusement dans les musées. Si tout autre que Baxter y avait pensé, cela aurait eu une signification profonde, mais le déluge de sceaux et de certificats, sa façon maladroite de pousser la blague trop loin, en dépréciant la valeur et, comme toujours, ajoutent simplement à la confusion.

Finalement, le véritable défi de la N.E. Thing Co. consiste à être n'importe quoi. Quelle que soit la définition de l'art conceptuel que l'on adopte, celle de Sol LeWitt ou celle de Joseph Kosuth, ou encore la position de Lawrence Weiner — même si ce dernier rejette la notion d'art conceptuel — le désir de faire passer le général avant le particulier constitue le principal caractère qui la guide. L'œuvre de Kosuth, *Any 5 ft Sheet of Glass to Lean against any Wall*, isole peut-être

une catégorie d'objets qui pourraient être de l'art par la façon de les présenter, mais Baxter (qui fit la même chose sous forme de blague) transcende toutes les catégories et tire profit de toutes les possibilités. Pour illustrer ce concept, Kosuth a choisi de photographier une feuille de verre dénuée de tout caractère contre le mur le plus nu qui se puisse rencontrer, et, malgré tout, elle n'en reste pas moins un objet spécifique dans un lieu particulier. En accumulant avec désinvolture tous les objets, quels qu'ils soient, qui lui viennent à l'esprit, Baxter semble accuser Kosuth de confondre les idées générales et les choses sans caractère. L'anonymat de tout et de n'importe quoi ne résulte pas d'un manque de caractéristiques identifiables, mais de l'impact assourdissant de la quantité des informations sur le regardeur. C'est par l'exemple de Baxter, plutôt que par ses intentions, que nous pouvons découvrir une métaphore de la condition de la vie moderne où la quantité et la variété dévalorisent la qualité de l'expérience.

- N.D.L.T. — 1. Le «N.E.» de la raison sociale est la transcription phonétique renversée de «I-ain».
2. SSI — Sound Sensitivity Information, que l'on peut traduire par les informations touchant à la sensibilité sonore; ESI — Experimental Sensitivity Information, qui porte sur l'empirisme; MSI — Moving Sensitivity Information, qui s'adresse aux informations relatives à la sensibilité émotionnelle; VSI — Visual Sensitivity Information, qui s'intéresse aux informations relatives à la sensibilité visuelle.
3. Visually Illiterate Person, indique que la personne est visuellement illettrée.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

GALERIE ARS NOVA

(à côté du
Château Ramezay)
Métro
Champ-de-Mars

Du mardi au vendredi,
de 11h à 17h.
Samedi et dimanche,
de 13h à 17h.

304 est. rue Notre-Dame, Montréal, Québec
Téléphone (514) 861 5315



Praga
INDUSTRIES CO.

STUDIO & PRINTMAKING SUPPLIES

Division of Praga Industries Co. Ltd.

266 DUPONT STREET, TORONTO M5R 1V7

(416) 968-7957-8

Fabrique à la main des presses destinées à l'impression de la gravure et de la lithographie ainsi que du matériel de gravure

Visitez notre nouveau magasin et notre atelier de gravure



Makers of Hand-made Fine Etching and Lithographic Presses & Printmaking Supplies

Visit our New Store and Etching Studio

**PROMPTE LIVRAISON DES COMMANDES PAR LA POSTE
MAIL ORDERS PROMPTLY FILLED**