

# DAVID RABINOWITCH

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA



**DAVID RABINOWITCH**

Ne vous méprenez pas si j'évoque souvent des images du passé. Même ce qui est passé existe encore dans la plénitude de sa présence si, plutôt que de nous attacher au contenu, nous nous attachons à l'intensité.

Rainer Maria Rilke

*À ma mère, Ruthe Calverley Rabinowitch, 1917-1998*

# DAVID RABINOWITCH

Josée Bélisle

Avec la collaboration de  
David Carrier,  
Donald Kuspit,  
Catrina Neiman  
et David Rabinowitch

Musée d'art contemporain de Montréal  
Musée des beaux-arts du Canada

### David Rabinowitch

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Cette exposition sera présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 24 avril au 5 octobre 2003 et au Musée des beaux-arts du Canada, du 6 février au 30 avril 2004

Commissaire : Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal

Cette publication a été réalisée conjointement par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal et la Division des publications du Musée des beaux-arts du Canada.

Éditrice déléguée MACM : Chantal Charbonneau  
Chef, Division des publications MBAC : Serge Thériault  
Conception graphique : Fugazi  
Impression : St. Joseph Print Group, Ottawa

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal,  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 2003

Dépôt légal : 2003  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

### Remerciements

David Rabinowitch; Catrina Neiman; docteur Paul Mailhot; Peter Blum Gallery, New York; Guy Gogeval, Musée des beaux-arts de Montréal; John R. Porter, Musée national des beaux-arts du Québec; Yves Lacasse, Musée national des beaux-arts du Québec.

### Données de catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Bélisle, Josée.  
David Rabinowitch.

Catalogue d'exposition.  
Publ. aussi en anglais sous le même titre.  
Publ. en collab. avec : Musée d'art contemporain de Montréal.  
Comprend des réf. bibliogr.  
ISBN 0-88884-770-X

1. Rabinowitch, David, 1943- -- Expositions.  
I. Carrier, David, 1944- . II. Musée des beaux-arts du Canada.  
III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Title.

N6549 R33 A414 2003 709'.2 C2003-986001-9

### Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
Téléphone : (514) 871-0606  
Télécopieur : (514) 871 2112  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5 et du Musée des beaux-arts du Canada, 380, promenade Sussex, C. P. 427, Succ. A, Ottawa (Ontario) K1N 9N4.

# *Table des matières*

6	<b>Avant-propos</b> Marcel Brisebois Pierre Théberge
9	<b>L'expérience de la vision : quelques observations sur l'œuvre de David Rabinowitch</b> Josée Bélisle
17	<b>Une nécessité dialectique : la sculpture de David Rabinowitch</b> Donald Kuspit
25	<b>Un entretien avec David Rabinowitch</b> David Carrier
37	<b>Les Metrical (Romanesque) Constructions Entretien avec David Rabinowitch</b> Catrina Neiman
51	<b>Sculptures</b>
89	<b>Œuvres sur papier</b>
112	<b>Liste des œuvres</b>
116	<b>Repères biographiques</b>

## *Avant-propos*

Marcel Brisebois, C. M, C. Q.  
Directeur, Musée d'art contemporain de Montréal

La formule est classique : dans son avant-propos, le directeur s'applique à montrer comment l'exposition prévue par le Musée s'inscrit dans le droit fil de sa programmation, en conformité avec son mandat. Mais j'oserais dire que la meilleure justification d'une présentation de David Rabinowitch, s'il en était besoin, réside dans une rencontre qu'il m'est arrivé de vivre quelques mois après notre décision d'en tenir une en nos murs. Ayant appris que le gouvernement français avait confié à David Rabinowitch le réaménagement de la première cathédrale de Digne, Notre-Dame-du-Bourg, une vénérable église romane, je me suis rendu dans cette ville située en Haute-Provence. Après avoir franchi le narthex de l'édifice, je fus accueilli par deux bénévoles de l'âge d'or qui louèrent le travail du sculpteur inconnu d'elles, mais dont l'intervention avait littéralement ressuscité l'église. Leur compréhension de l'intention de l'artiste, leur appréciation de sa démarche, leur intelligence de sa stratégie et des symboles auxquels il avait eu recours, avaient réponse à toutes mes questions, voire à mes objections. Au point que des amis qui m'accompagnaient, particulièrement sensibles à l'esthétique romane, furent emportés par un enthousiasme dont je ne les croyais pas capables à l'égard de l'art contemporain.

Cette expérience à elle seule aurait suffi à justifier à mes yeux une exposition de David Rabinowitch, dont le Musée possède déjà 28 dessins et trois sculptures. Organisée en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada où elle sera présentée par la suite, cette manifestation vise à mettre en évidence la profondeur et la cohérence d'une démarche artistique connue et appréciée aussi bien en Amérique qu'en Europe – particulièrement en Allemagne et en France. Les œuvres qui en émanent sont sans doute empreintes d'une rigueur austère, mais elles traduisent également une sérénité non moins cistercienne.

Je tiens à remercier le Musée des beaux-arts du Canada et son directeur de leur enthousiasme pour ce projet. Le Musée sait gré également à David Rabinowitch de son empressement et de sa collaboration constante. Il tient également à saluer le travail de madame Josée Bélisle, la commissaire de cette exposition. Sa reconnaissance s'étend enfin à tous les visiteurs qui trouveront dans ces œuvres une nourriture pour leur vision contemplative. Puissent-ils, en les fréquentant, ressentir le même enthousiasme que mes guides de la cathédrale de Digne.

Pierre Théberge, O. C., C. Q.  
Directeur, Musée des beaux-arts du Canada

Le Musée des beaux-arts du Canada, en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal, est heureux de présenter cet important bilan des œuvres de David Rabinowitch, l'un des éminents sculpteurs du XX<sup>e</sup> siècle. Rabinowitch s'est fait connaître à l'étranger par ses sculptures d'acier de très grande dimension et ses œuvres connexes sur papier où se confronte des réalités aussi essentielles que la gravité, la perception, la structure, l'espace et le temps. L'artiste donne jour à ces notions dans son œuvre sculptée en approfondissant les rapports entre la forme, la masse, l'épaisseur, la structure, le plein et le vide. En s'adonnant à une sculpture qui ne s'érige pas mais s'allonge sur le sol et en multipliant les points de vue, Rabinowitch remet en cause les postulats traditionnels de son art. Sa démarche innove tant dans son résultat, l'œuvre d'art, que dans l'expérience qu'elle fait vivre au visiteur.

L'exposition met à l'honneur un ensemble de sculptures, de dessins et d'estampes réalisés entre 1963 et 1995. Si Rabinowitch a surtout travaillé pour des espaces d'exposition, il a également exécuté des commandes publiques, notamment le réaménagement intérieur de la cathédrale romane Notre-Dame-du-Bourg, à Digne (Alpes de Haute-Provence). Fort divers, les intérêts de l'artiste vont de l'art et l'architecture à la science et à la philosophie. Très jeune encore, il a découvert, par les soins de son père, *L'Éthique* de Spinoza. Plus tard, il lira *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* de Darwin et *Traité de la nature humaine* de Hume qui influenceront sa pratique artistique, comme d'ailleurs ses études de science et de littérature anglaise à l'Université Western Ontario, dont il est bachelier en littérature anglaise (1966).

Nous exprimons notre vive gratitude aux auteurs qui ont participé à la réalisation du projet, en particulier la commissaire de l'exposition Josée Bélisle du Musée d'art contemporain de Montréal et le critique et historien d'art américain Donald Kuspit, auteurs d'essais pénétrants que complètent les textes de David Carrier et de Catrina Neiman. Nous sommes de plus éminemment redevables à David Rabinowitch de sa généreuse contribution.



*Tyndale Constructions in 6 Panels*  
*and 2 Scales (Sculpture for Carlo Bergonzi)*  
(détail), 1975-1976  
Collection du P.S.1, Long Island City, New York  
Photo : Jonathan Dent

*The absence of doubt lends no certainty.*<sup>1</sup>

David Rabinowitch, 1963

## *L'expérience de la vision : quelques observations sur l'œuvre de David Rabinowitch*

Josée Bélisle

À première vue compactes et austères, les masses planes de David Rabinowitch s'imposent avec une autorité tranquille dans le champ de la sculpture depuis près de 40 ans. Il en va de même pour les grands ensembles de dessins – plus spécifiquement celui constitué à partir de 1969 et désigné par l'expression paradigmatique *Construction of Vision* – qui examinent de manière concise les relations singulières entre de discrets éléments linéaires, ovoïdes et circulaires et leur positionnement précis au sein du plan, vaste et dépouillé. Mais parce qu'elles procèdent d'une apparente économie de moyens plastiques et d'une rigueur empreinte d'un certain classicisme, ces œuvres nous entraînent littéralement – et de notre plein gré – dans le patient exercice de l'observation. « Une ambitieuse entreprise de restauration du regard<sup>2</sup> », écrira Alfred Pacquement; un contrepoint visuel, ajoutons-nous, à « la musique des sphères<sup>3</sup> » évoquée par Whitney Davis.

Le projet esthétique de David Rabinowitch est profondément original et, à certains égards, unique. Voué très tôt à l'apprentissage personnel, l'artiste s'imprègne des écrits de Spinoza, d'Einstein et de Kant<sup>4</sup>, entre autres; il développe une pensée encline à la dialectique et réfute l'absolutisme dogmatique – qu'il soit historique, philosophique

ou artistique. Il est d'ailleurs révélateur que l'un de ses projets les plus ambitieux à ce jour, les *Tyndale Constructions*, une suite de constructions murales en plâtre entreprises en 1974, soit dédié à William Tyndale, le théologien gallois condamné à mort en 1536 par les autorités ecclésiastiques, et dont les travaux de traduction de la Bible ont pourtant servi de base en 1611 à la version autorisée de la *King James Bible*. Rabinowitch questionne et met en cause les certitudes visuelles, il propose de crédibles objets sculpturaux et dessinés dont l'appréhension se fonde, d'une part, sur l'expérience obligée de multiples points de vue et, d'autre part, sur l'impossibilité de résoudre en une seule acception la complexité pourtant dévoilée de leur construction.

Au cours de l'expérience de la contemplation et dans la réduction délibérée du vocabulaire formel, se concrétisent, paradoxalement et en toute prégnance, certains aspects – fragments d'importance – de la connaissance universelle. Quoiqu'il se prévale essentiellement du libre arbitre de l'appréciation et de l'interprétation, le spectateur attentif pourra éventuellement confirmer sa compréhension de l'œuvre par les indications contenues dans les titres – qui méticuleusement descriptifs et objectifs,

qui porteurs d'hommages à de grandes figures de la science, de la philosophie ou des arts. La clarté de conception et l'incisive qualité d'exécution des travaux de David Rabinowitch sont mises de l'avant dans la nomenclature détaillée qui en énumère les attributs et les caractéristiques. Cependant, il ne pourrait s'agir d'appliquer aveuglément et symboliquement cette matrice d'informations à la nature même de ces œuvres – l'information n'est pas la connaissance –, mais plutôt de les utiliser comme instruments d'investigation.

Les notions d'instrument et d'instrumentation sont capitales pour l'artiste, qui y a recours non seulement pour calibrer ses constructions et structurer ses dessins, mais également et surtout pour inscrire la personne au cœur de la réalité de l'œuvre. Certains dessins de la série *Construction of Vision*, exécutés entre 1973 et 1977, ainsi que les premières *Tyndale Constructions – in 6 Panels and 2 Scales (Sculpture for Carlo Bergonzi)*, 1975-1976, et *in 2 Panels and 2 Scales (Sculpture for Carlo Bergonzi)*, 1975-1976, – respectivement réalisées au centre P.S.1, à Long Island, et au Clocktower, à New York, en 1976 (et subséquemment détruites), sont dédiés au luthier de Crémone Carlo Bergonzi. La référence suggère que l'artiste fabrique de ses mains (ou le fait faire par des maîtres artisans) un « instrument de vision » qui s'actualise en présence de l'observateur déterminé à découvrir les nombreuses subtilités des variations (et de leurs résonances), circulaires, concentriques (elliptiques dans le cas de certains dessins)<sup>5</sup> et de leurs contrastes avec les éléments rectilignes.

Conçus au cours des années 1965 et 1966 et réalisés, pour certains, quelques décennies plus tard, les *Gravitational Vehicles* constituent un corpus séminal au sein de l'œuvre de Rabinowitch. Implantés à la verticale et consacrés tour à tour à Pascal, Mendeleïev, Descartes, Archimède, Newton, Galilée, Kepler, Platon, Giordano Bruno, Einstein, entre autres, ces complexes assemblages métalliques – en acier (laminé à chaud et à froid), en zinc, en fer (fonte) – s'appuient sur un fondement anthropomorphe, et ils re-situent l'objet sculptural dans le champ gravitationnel et dans le contexte des théories de la mécanique et de la physique. « À mon sens, il faut reconnaître que l'apparition de la physique a exercé un impact cataclysmique sur l'imagination de l'artiste moderne », déclarait David Rabinowitch en 1990<sup>6</sup>.

Véritables « machines dialectiques et ironiques<sup>7</sup> », les *Véhicules gravitationnels* procèdent à la fois de l'opposi-

tion entendue entre l'art et la science et de leur synthèse inattendue. Mettant en évidence les liens de réciprocité entre l'expérimentation et la théorie, ils participent d'une forme « d'intuition abstraite<sup>8</sup> » qui n'est pas étrangère à la notion de contenu. Ces ingénieux modèles, dont la morphologie est tributaire notamment de l'interprétation de la théorie de la signification de Frege, quant au sens et à la référence<sup>9</sup>, et de celle de l'esthétique et de la logique transcendantales de Kant<sup>10</sup>, décrivent différents rapports entre la masse (un noyau central, solide, suspendu) et le volume (une structure construite qui l'enchaîne), entre le sens perceptible d'un élément central conique et les étapes circonstanciées de la révélation de son cadre de référence. La coexistence, au sein de ces instruments de savoir et de démonstration, de la masse inertielle et de la force gravitationnelle renvoie à la mécanique céleste et perceptuelle telle qu'envisagée au fil des siècles par les différents savants évoqués; elle rappelle également certains épisodes constructivistes de l'histoire de l'art ainsi décrits par Whitney Davis : « La monumentale allégorie des constructions humaines réalisées par Tatline [...] la métrique originale et l'appareillage extraordinaire construit et dépeint par Duchamp dans le *Grand Verre* [...] la *Boule suspendue* de Giacometti<sup>11</sup>... »

Dans *Pascal's Instrumentation*, 1965, construit en 1992, Rabinowitch positionne adroitement dans l'aire spatiale les configurations de masses et de vides qui habitent tout son œuvre. « L'un des seuls *véhicules gravitationnels* dont la base est un théorème mathématique<sup>12</sup> », écrivait Catrina Neiman en 1991, cette sculpture repose sur un déploiement circulaire, triangulaire et polygonal de tiges métalliques s'élevant de manière conique dans l'espace, comme pour défier les lois de la gravité qu'un élément solide en acier en suspension à partir du plafond, viendra reconformer. Les différents axes et les deux hexagones irréguliers qui sont inscrits à la base et au sommet échafaudent une construction dont la géométrie spécifique résiste dans un premier temps à l'entendement de l'œil, et composent d'étonnants rapports de réciprocité et de relativité entre les forces et les matériaux mis en œuvre dans le champ gravitationnel et le plan de perspective.

Les principaux cycles de travaux de David Rabinowitch pourraient suggérer que l'artiste y aborde des préoccupations diamétralement opposées entre elles. Que pourraient avoir en commun les sculptures coniques, les sculptures métriques, les constructions murales en plâtre, de cercles

concentriques de la série *Tyndale*, les dessins épurés de *Construction of Vision*, ceux davantage foisonnants et «expressifs» de *Drawings of a Tree*, ceux d'églises romanes allemandes ? Ces ensembles substantiels, développés plus ou moins en synchronie, tous au cours de périodes chevauchant plusieurs décennies, depuis les années 1960 jusqu'à maintenant, ne font cependant preuve d'aucun éclectisme et ils édifient de fait un projet fondamental d'investigation des modalités de la représentation à travers le dessin, la volumétrie et la sculpture – ce qui ne vise nullement la ressemblance, mais interpelle directement le principe de connaissance. Rabinowitch propose l'expérience consciente de la perception et de la reconnaissance en mettant de l'avant les polarités dichotomiques qui l'ont toujours préoccupé : ce qu'il appelle les conditions internes et externes, ce qui contient et ce qui est contenu, la ligne droite et la ligne courbe, le vertical et l'horizontal, la densité de la masse et la qualité de la lumière, le vide et le plein. Pour chacun des cycles, il développe un système, ou plutôt un ensemble de considérations et de propriétés, qui balise les modalités de l'expérience, qui facilite, dans le temps, la conjugaison de l'acte de voir et de celui de reconnaître et de savoir.

« La famille des coniques est un emblème de l'équivalence entre la vérité empirique et la vérité rationnelle<sup>13</sup>. » La figure conique incarne pour Rabinowitch le continuum de toutes les possibilités. « Le cône est le solide dialectique, c'est-à-dire celui qui possède la totalité des oppositions<sup>14</sup>. » Chacune de ses sections donne lieu à des configurations différentes : le cercle, l'ellipse, la parabole, l'hyperbole. « La convention, qui m'intéresse depuis l'enfance, d'une chose ronde qui peut modifier son apparence pour devenir une ellipse selon le point de vue (angle de perception), est l'un des fondements de ma pensée<sup>15</sup>. » À la base des travaux des *Wood Constructions*, 1966, des *Tubers*, 1966-1969, du *Phantom Group*, 1967, subséquentement et entre autres des dessins *Construction of Vision*, depuis 1969, et encore de nombreuses sculptures importantes parmi lesquelles *Sequenced Conic Section Constructions in 4 Orders*, 1984-1987, et *Sequenced Conic Constructions in Three Domains*, 1995, cette figure fluide, apte à la transformation, devient la principale composante de constructions toutes précisément différenciées.

La métrique se définit en tant que théorie de la mesure dans un espace, mais elle fait également référence à la

prosodie et à l'articulation concertée des composantes. Délimitées par des contours rectilignes, les masses planes des *Metrical (Romanesque) Constructions*, entreprises en 1973, sont soumises à des configurations, des divisions et des perforations qui activent les rapports d'échelle et une rythmique de pondération. Les notions de mesure et de quantification y participent de la perception de l'étendue et de la distance. Tout comme dans le cas des masses «coniques», l'expansion horizontale est confrontée à la verticalité contenue de l'épaisseur des plaques rendue manifeste par les coupes et les perforations et à celle, évidente, du spectateur engagé dans l'exercice de leur appréhension. Ces constructions proposent «un arpentage du monde» (l'expression est de Whitney Davis<sup>16</sup>), à travers l'exactitude des rapports de proportion et des découpes, envisagés par l'artiste à la suite de l'étude de certaines cathédrales romanes allemandes amorcée en 1971.

Suivant la tradition des maîtres d'œuvre et des maîtres artisans, qu'il s'agisse du maçon, du ciseleur, du forgeron ou du charpentier-menuisier, David Rabinowitch ne s'accommode que de matériaux «fondamentaux<sup>17</sup>», parmi lesquels l'acier («dans notre société, l'acier est l'un des matériaux de base<sup>18</sup>»), mais aussi de certaines essences de bois soigneusement choisies – nous y reviendrons à propos des *Wood Constructions*. Et, comme il en a fait la sobre et éblouissante démonstration dans ses travaux d'aménagement intérieur (vitraux, tapisserie, mobilier liturgique et objets du culte) de la cathédrale romane Notre-Dame-du-Bourg à Digne, en France, de 1993 à 1998, il peut également se servir d'incrustations de cuivre dans la pierre du sol («indiquant la propagation de la parole de Dieu depuis l'hébreu des origines jusqu'au français actuel<sup>19</sup>»), des transparences du verre clair ou du verre traité à l'acide, de l'onix (du tabernacle)... Pour Rabinowitch, l'emploi de matériaux naturels ou appropriés cautionne «les rapports entre l'être humain qui observe quelque chose et la manière dont cette dernière est construite<sup>20</sup>».

Parmi les *Wood Constructions* élaborées au cours des années 1966 et 1967, *Open Quasi-Conic Wood Construction, III (Poplar)*, 1966-1967, construite en 1989, s'avère l'une des plus imposantes. Rabinowitch a dessiné une quarantaine de ces constructions, chacune devant être fabriquée d'une essence ligneuse particulière<sup>21</sup>. La construction de peuplier, exécutée par Tadashi Hashimoto avec l'assistance

de Satoru Igarashi, réunit, dans l'asymétrie, sections coniques et sections rectilignes. Elle fusionne l'élan vertical et le déploiement horizontal dans une structure ouverte où l'espace intérieur, plus ou moins sombre et caverneux, renvoie à la coque extérieure, impressionnant volume clair et évidé. Vraisemblablement sans début ni fin, la sculpture, totalement réfractaire au point de vue unique, opère selon un quantum de dualités essentielles : ouverture et fermeture des plans et volumes, haut et bas, avant et arrière... Dans cette sculpture, les constantes de la vision perspectiviste et des forces gravitationnelles sont mises en œuvre pour créer une entité décodable à l'échelle humaine, à travers le mouvement rotatif, la pause, et le passage du temps.

Différemment et de manière furtive, *The Phantom: Conic (Elliptical) Plane with 2 Double Breaks, I (Convergent)*, 1967, circonscrit près du sol (hauteur 7 cm) un plan elliptique soumis à des plis et déviations. Se dérochant sans cesse à l'assertion, cette section conique en acier, qui permet « formellement » l'appréhension graduelle du néant à la globalité, traduit la nature temporelle et transitionnelle des différents points de vue et perceptions. *Round Plane in 4 Masses and 2 Scales (with Elliptical Hole), II*, 1971, réalisé en 1989, constitue un exemple probant d'apparente et efficace simplicité. La clarté de sa lecture – une masse circulaire, peu élevée du sol (13 cm), divisée en quatre composantes inégales par deux axes subtilement curvilignes – repose sur l'évidence et sa constante réfutation, dès que l'on se déplace. Les angles formés par les axes de coupe se modifient et les repères d'échelle proposés par les deux perforations – l'une orbitale, au cœur de la plaque, l'autre vectorielle, à même l'un des axes de découpe – dynamisent l'inertie d'office de cette matière première dense et compacte. De configuration plus hybride, *Conic Plane in 9 Masses and 3 Scales*, 1978, dévoile, par sa facture complexe, la verticalité affirmée des coupes, rendue davantage manifeste par les deux vides intérieurs et la multiplicité des perforations d'échelles variables. Le délinéament irrégulier des masses et l'harmonie de leur assemblage en font une plausible construction de l'esprit.

Prémisse de la création et de l'appréhension, l'acte d'observation est inhérent à la pratique de Rabinowitch, qu'il s'agisse de la sculpture ou du dessin, autonomes l'un par rapport à l'autre. Particulièrement mise en évidence dans la suite *Drawings of a Tree* commencée à New

York en 1972, l'insistance du regard capte et traduit sans aucun mimétisme l'essence de l'arbre, les relations entre le motif végétal, la qualité vitale et les facettes innombrables de leur représentation. Point question d'y imiter la nature, il s'agit plutôt d'y projeter, dans le tracé rapide, la vigueur du geste et les valeurs tonales, voire tactiles, les conditions de l'expérience de la matière vivante. Du hêtre repéré dans *Central Park*, 1972, aux ormes du *Tompkins Square Park*, depuis 1994, subsistent sur le papier les impressions « idéelles » convaincantes, fragments privilégiés d'un paysage recadré dans la vérité de l'ombre et de la lumière. Outre le fusain et le crayon, Rabinowitch utilise un médium à base de cire d'abeille et de fusain broyé qu'il a fabriqué en 1973 (au moment où il a étudié les églises romanes ottoniennes). Ce médium lui permet des variations d'intensité et un camaïeu expressif où la ligne se confond dans le plan, où le motif ligneux (ou ce qui en reste) investit le fond et où la dialectique du positif et du négatif s'installe dans les transparences et les superpositions. Les premiers dessins d'architecture romane serviront de base au cycle *Ottonian Construction of Vision*, dès 1980. Occupant toute la page (la page) de papier, ces travaux cernent d'abord des détails ou des portions de l'architecture intérieure et extérieure en insistant sur la qualité des rapports entre la fenestration, la lumière immatérielle et la présence physique des composantes. Par la suite, plus abstraites, les propositions privilégient toujours la mise en page verticale où les axes et les masses se matérialisent dans la réduction et la suggestion quasi répétitive des interventions graphiques.

La question de la couleur et celle de ses propriétés donnent lieu chez David Rabinowitch à des développements pertinents et singuliers. « La couleur, inévitablement à ce qu'il me semble, possède une réalité distincte, selon les différents domaines de l'expression auxquels elle se rapporte<sup>22</sup> », affirme-t-il. Les travaux *The Construction of Vision Color Property Drawings*, 1972-1975, démontrent une intelligence et un raffinement du regard tout entier concentré sur les particularités de la couleur quant à son inscription dans les formes circulaires ou de son actualisation dans les axes linéaires. Calibrée et raréfiée au cœur d'interventions contenues, la couleur y est pourtant déterminante. « C'est une propriété de la couleur qui constitue pour nous le révélateur des rapports d'échelles, pour autant que l'on puisse maintenir une division entre



*Tripartite III (For Catrina), 1994*  
Cire d'abeille et fusain sur papier  
154 x 101,5 cm  
Collection de l'artiste et de  
Annemarie Verna Galerie, Zurich  
Photo : Thomas Cugini



les propriétés externes et internes<sup>23</sup>. » *The Collinasca Cycle* est avant tout un essai sur les couleurs, un répertoire de figures géométriques, primaires, irréductibles<sup>24</sup>, soumises à des séquences hiérarchiques pour lesquelles David Rabinowitch reconnaît des rapports à l'esprit, sinon à la lettre, du tableau périodique des éléments de Mendeleïev. Cycle de gravures sur bois, parmi les cycles et les séries qui jalonnent son œuvre, cet ensemble ambitieux d'un total possible de 288 estampes réitère avec force et rigueur l'emprise de l'artiste sur le potentiel de clarté de la figure envisagée selon sa plus simple expression. La première partie du cycle – 12 estampes – examine l'assise et le positionnement du cercle, concentrique et coloré. Ces planches grand format, à l'échelle humaine, reconduisent en quelque sorte, à travers le médium de la gravure sur bois, le geste de sculpter et de ciseler tel qu'il se trouve à la base des *Tyndale Constructions*. La simple répétition du motif circulaire suggère, au delà de toutes les connotations symboliques que celui-ci peut véhiculer, qu'il y a toujours plus à voir que ce qu'il y paraît. Que de l'étude de la classification, de la division, de la subdivision et de l'assemblage découle l'expérience de la connaissance.

En somme, ces quelques observations succinctes sur différents aspects de l'œuvre de David Rabinowitch tentent, bien que sommairement, d'en cerner l'amplitude contextuelle et l'à-propos unique. Visuellement polyphoniques, ces travaux de stance et de mesure formulent des rapports fondamentaux et singuliers entre la sculpture, l'architecture et la science, mais aussi entre le dessin et la philosophie, voire la musique. Commentant la *Tyndale Constructions in 3 Scales (Sculpture for Timaeus)*, 1976-1978, réalisée à son atelier et comportant 5 composantes, l'artiste précise ceci : « J'ai considéré cette distribution comme comparable aux mains, ces parties de notre corps qui se trouvent le plus souvent dans notre champ visuel. La sculpture a reçu le nom de Timée, parce que c'est lui qui a dit que l'univers avait été créé à la manière d'un être vivant<sup>25</sup>. » Rigoureux, lumineux, l'art de David Rabinowitch interpelle les forces de la nature et, dans ses constructions de l'esprit et de la vision, il propose de nouveaux modèles d'ordre et d'harmonie.

Tyndale Constructions in 3 Scales  
[Sculpture for Timaeus], 1976-1978  
Atelier de l'artiste, New York  
Photo : Jerry Thompson

1. « L'absence de doute ne mène pas à la certitude. » [Notre traduction]. David Rabinowitch, « Selected Notes, from the Sketchbooks, 1963-1970 », dans *David Rabinowitch. Skulpturen 1963-1970*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1987, p. 273.

2. Alfred Pacquement, « Préface », dans *David Rabinowitch. Constructions métriques 1988-1991*, Éditions du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, Paris, 1993, p. 7. « The restoration of vision is the ambitious enterprise proposed by the artist, ... », *ibid.*, p. 7. [Translated by Gila Walker.]

3. Whitney Davis, « L'arpentage du monde : les Constructions métriques de David Rabinowitch », *eod.op.*, p. 42. [Traduit de l'anglais par Sylvie Durastanti.] « The music of the spheres », *ibid.*, p. 42. Ce texte est repris avec de légères modifications dans Whitney Davis, *Pacing the World Construction in the Sculpture of David Rabinowitch*, Harvard University Art Museums, Cambridge, 1996, chapitres 6 et 7.

4. Les monographies et les catalogues consacrés à l'artiste en font tous état dans les notes biographiques qui les accompagnent. Mentionnons à titre d'exemple les trois publications ci-dessus.

5. Thomas Lawson en fait la remarque dans « The Sculpture of David Rabinowitch 1968-1978 », dans *David Rabinowitch : 25 Skulpturen von 1968 bis 1978*, Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld, 1978, p. 25 : « Bergonzi [...] is referred to because David Rabinowitch feels he too is making an instrument which becomes fully realized only when adequately used in the context of vision. » « La référence à Bergonzi sous-entend que David Rabinowitch estime qu'il fabrique lui aussi un instrument ne se réalisant pleinement que dans le contexte de la vision. » [Notre traduction].

De plus, Catrina Neiman souligne : « The reference is both to the making of the sculptures by hand and to the notion of the observer as performer, in particular to the point that only in

the playing is the instrument alive in all its resonant potential. » « La référence s'applique à la fois à la réalisation manuelle des sculptures et à la notion de l'observateur devenant « performeur », de telle sorte que l'instrument prend vie dans son potentiel de résonance uniquement lorsque l'on en joue. » [Notre traduction], dans « A New Order of Sculpture » *David Rabinowitch. Tyndale Constructions in Five Planes with West Fenestration. Sculpture for Max Imdahl 1988*, Barbara Flynn/ Richard Bellamy, New York, 1990, p. 67.

6. David Rabinowitch, « Remarks on the Gravitational Vehicles », dans *David Rabinowitch. The Gravitational Vehicles*, Galerie Nächst St. Stephan/ Rosemarie Schwarzwälder, Vienne, Galerie Renos Xippas, Paris, 1991, p. 67. [Traduit par Sylvie Durastanti.] P. 59 : « It must be acknowledged, in my opinion, that the rise of physics has extended nothing less than a cataclysmic impact upon the imagination of the modern artist. »

7. *Ibid.*, p. 70. P. 66 : « They are dialectical and ironic machines... »

8. *Ibid.*, p. 67. P. 62 : « abstract intuition ».

9. *Ibid.*, p. 68-69. P. 62-63 pour l'anglais.

10. *Ibid.*

11. *Eod.op.* Whitney Davis, « Le sens d'un cadre de référence, *Les Véhicules gravitationnels* de David Rabinowitch », p. 36. [Traduit par Sylvie Durastanti.]

Ce texte est repris dans Harvard University Art Museums, Cambridge, 1996, chapitre 3. « The sense of a Frame of Reference: David Rabinowitch's Gravitational Vehicles », p. 23 : « Tatlin's monumental allegory of human construction [...] the novel metrics and special apparatus Duchamp simultaneously built into and depicted in the *Large Glass*, [...] Giacometti's *Boule suspendue* ... »

12. *Eod.op.* Catrina Neiman, « Catalogue of Gravitational Vehicles », p. 119. « One of the few Gravitational Vehicles which is based on a mathematical theorem. » [Notre traduction.]

13. David Rabinowitch, *David Rabinowitch. Skulpturen, op.cit.* n.1, p. 275. « The family of conics is an emblem for the equivalence between empirical and rational truths. » [Notre traduction.]

14. *Ibid.*, p. 276. « The cone is the dialectical solid, i.e., the one which possesses a totality of oppositions. » [Notre traduction.]

15. Extrait d'une lettre de David Rabinowitch à Erich Franz, avril 1985. Cité par Catrina Neiman dans « The Construction of Vision », *David Rabinowitch. The Major Sequenced Conic Sculptures*, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz : Daco-Verlag Günter Bläse, Stuttgart, 1995, p. 15. « The convention, which has interested me since childhood, of a round thing changing its appearance to become an elliptical as the result of the angle of perception was a foundation of much of my thinking. » [Notre traduction.] Ce texte reprend « A New Order of Sculpture », chapitre I « The Construction of Vision », Flynn/Bellamy, New York, 1990. Citation : p. 60.

16. Whitney Davis, dans *David Rabinowitch. Constructions métriques, op.cit.* n.2, p. 29. « a survey of the world ». [Traduit de l'anglais par Sylvie Durastanti.]

17. David Rabinowitch, propos cités par Catrina Neiman dans « A New Order of Sculpture », *art.cit.* n. 5, p. 83. « fundamental materials ». [Notre traduction.]

18. *Ibid.* « steel is in our society one of the basic materials ». [Notre traduction.]

19. Feuillet explicatif, cathédrale Notre-Dame-du-Bourg, diocèse de Digne, 1998.

20. David Rabinowitch, *art.cit.* n.17, p. 83. « the relationship between the individual human being observing something and the way it is constructed ». [Notre traduction.]

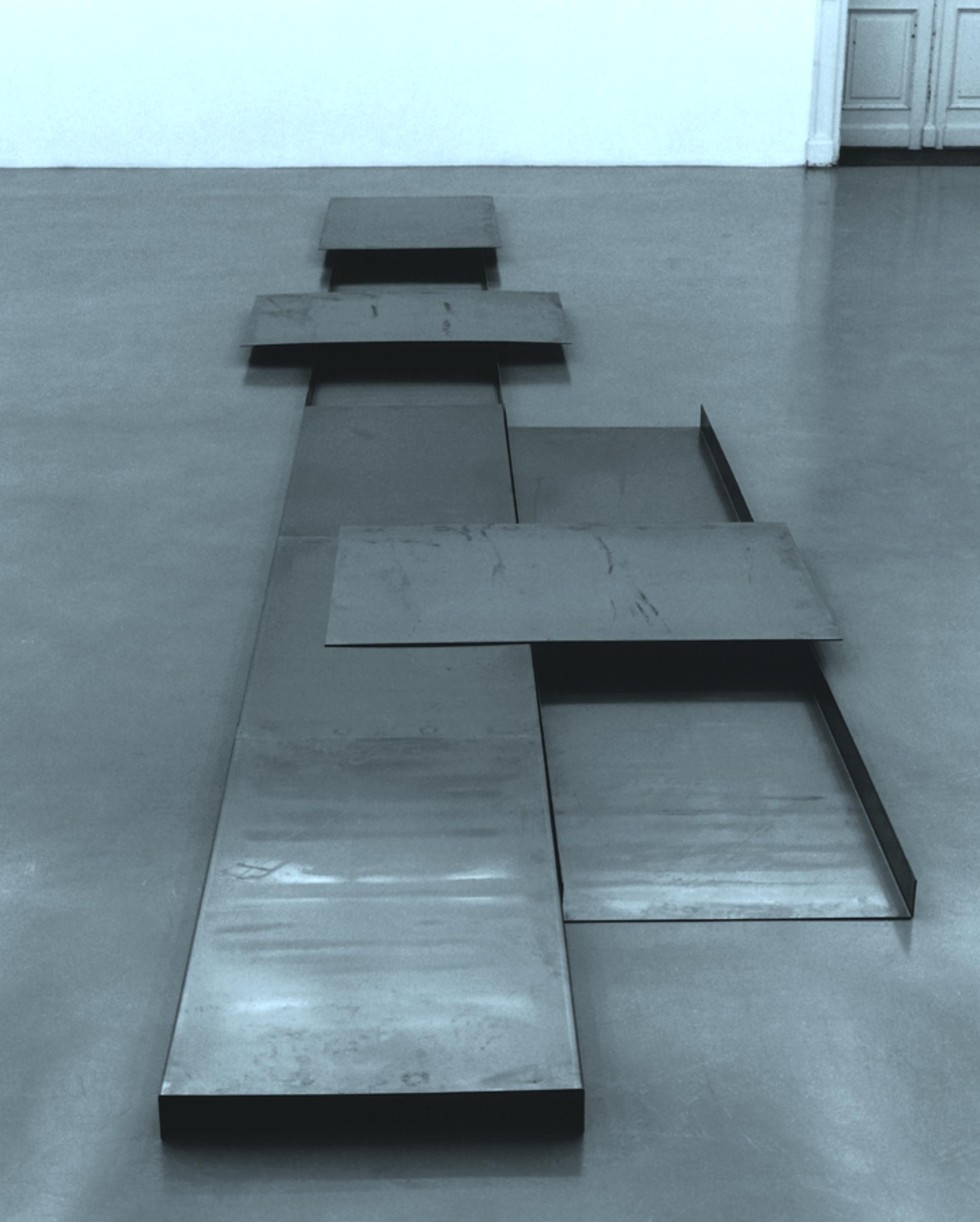
21. Trois autres ont été réalisées, l'une en tilleul d'Amérique, *Basswood Tube*, 1966-1969, et deux en pin, *Open Pine Piece*, 1966-1967, et *Closed Pine Piece (Inclined Closed Elliptical Plane)*, 1966-1969. Charles Soilleux a construit les deux premières.

22. David Rabinowitch, « *On the Collinasca Cycle* », dans *David Rabinowitch. The Collinasca Cycle*, Peter Blum Edition, New York, 1993, n. p. [p. 5]. « Color, inescapably it seems to me, has a distinct reality accordingly as it pertains to different domains of expression. » [Notre traduction.]

23. David Rabinowitch, « Selected Notes 1971-1975 », dans *David Rabinowitch. The Construction of Vision Color Property Drawings*, Gallery of Contemporary Art Zacheta, Varsovie, 1999, p. 41. « A property of color constitutes our index for scale judgment insofar as it can sustain a division between external and internal properties. » [Notre traduction.]

24. *Ibid.*, note 22 : « irreducible objects ».

25. Cité par Catrina Neiman dans « A New Order of Sculpture », *art.cit.* n.5, p. 78. « I considered this distribution as being comparable to the hands, the parts of the body most continually within our vision. The sculpture was named *Timaeus* because it was he who said that the universe was created after the manner of a "living creature". »



*Box Trough Assemblage,*  
*7 Troughs and 3 Sheets, 1963*  
10 x 200 x 800 cm (approx.)  
Collection de l'artiste et de  
la Hans Knoll Gallery, Vienne  
Photo : Eduard Rahs

*Ce qu'on entend en science par la « nécessité » de la relation causale, c'est qu'un résultat découle de certaines conditions, et non autrement. En d'autres termes, si vous affirmez l'existence de ces conditions, vous êtes logiquement obligé d'affirmer l'existence du résultat.<sup>1</sup>*

A. E. Taylor, *Elements of Metaphysics*

## *Une nécessité dialectique : la sculpture de David Rabinowitch*

Donald Kuspit

Travaillant dans la tradition constructiviste, comme il l'a lui-même reconnu, David Rabinowitch a produit un œuvre colossal de sculptures géométriquement complexes. Donald Judd a distingué Rabinowitch comme « l'exception [...] dans le déclin général » de l'art signalé par la résurgence de la peinture expressionniste dans les années 1980<sup>2</sup>. La forme pure se retrouvait alors au second rang, derrière la figure humaine. L'intérêt pour la condition humaine supplantait l'intérêt pour les qualités essentielles de l'art qui avaient constitué l'enjeu principal de l'art moderne le plus novateur. Les images existentielles camouflaient une stagnation esthétique, même si le drame esthétique inhérent à l'art autonome avait une portée existentielle. Judd a observé que dans cette situation, telle qu'il la saisissait, il était inévitable que l'art de Rabinowitch soit « négligé ». Mais cet art a également été négligé parce que Rabinowitch a obstinément refusé de s'associer au minimalisme new-yorkais – la nouvelle mode artistique au moment où Rabinowitch commençait à travailler dans les années 1960 –, mouvement au sein duquel Judd lui-même représentait une figure exemplaire. En véritable anticonformiste, Rabinowitch s'est démarqué comme dissident de ce nouveau courant général et on ne lui a donc prêté qu'une attention limitée.

Dans ce qui équivaut à une déclaration d'intention, Rabinowitch a exprimé très clairement les raisons pour lesquelles il pensait « que les œuvres comprises sous cette appellation [le minimalisme] s'appuyaient sur des hypothèses, des attitudes et des intentions opposées aux miennes, et même en contradiction avec elles. Elles [...] étaient principalement conçues comme objets » et, en tant que tels, « elles ne tenaient pas compte de façon convaincante des rapports avec les observateurs ». Elles ne se préoccupaient pas du « champ de gravitation », elles supposaient une « division entre concept et objet » ou entre « esprit et corps », elles ne s'intéressaient pas aux propriétés qui sont à la base des « actes perceptuels », comme « la différence entre droite et gauche », elles ne constituaient pas des « explorations dans le temps », tout ceci indiquant que « le minimalisme visait à neutraliser la réalité et non à l'examiner<sup>3</sup> » – ce que font les œuvres de Rabinowitch. La question est de savoir de quelle manière elles le font et, de façon plus générale, ce que cela signifie.

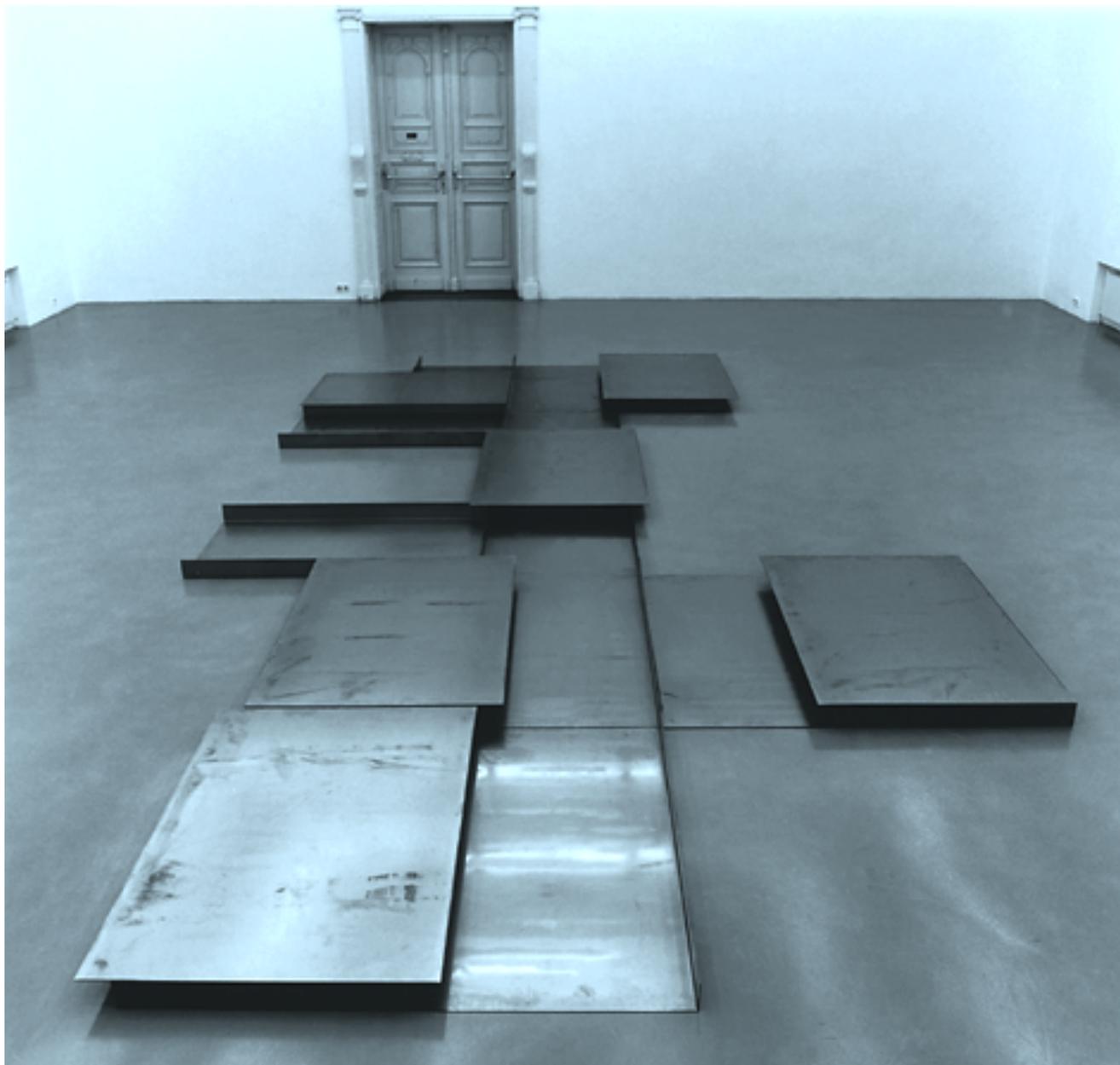
Rabinowitch nous le dit d'emblée : cela signifie comprendre que les « distinctions entre corps et esprit [sont] totalement impossibles », que c'est une « illusion » de croire qu'il y a une substance du corps qui est distincte d'une substance de l'esprit, selon la pensée de Descartes.

En disant cela, Rabinowitch se range du côté de Spinoza et de Hume, alors que les minimalistes se rangent du côté de Descartes et de Locke. Comme il le laisse entendre, et avec justesse à mon avis, cela a pour conséquence que sa façon de penser l'art est avancée et originale, alors que celle des minimalistes est vieux jeu et réactionnaire, même si elle est en apparence « progressiste » et inédite. « La grandeur de Spinoza, en tant que critique de Descartes », réside en ce qu'il a démontré la « fausseté » de la « supposition [...] insidieuse, et très répandue, de l'existence de deux substances », qui est à la base de la pensée de Descartes. Ainsi, Rabinowitch, qui a un penchant pour la philosophie, aborde par le biais de l'art la question classique du rapport entre le corps et l'esprit, arguant, comme le fait la pensée post-cartésienne, que c'est une erreur de les séparer, donc de supposer qu'ils sont opposés et perpétuellement en désaccord. Nous les distinguons pour des raisons linguistiques et cognitives, mais ils sont inséparables sur le plan de l'expérience : où il y a corps, il y a esprit ; où il y a esprit, il y a corps. Nous assassinons pour disséquer, comme l'a merveilleusement écrit Wordsworth, et nous assassinons la réalité en la disséquant théoriquement sous forme de corps et d'esprit, division réductionniste qui ne simplifie et n'éclaircit que superficiellement, aux dépens d'une profondeur et d'une complexité révélées par l'expérience. Rabinowitch pense qu'en art, « la seule façon de réparer la bévue » – aussi inévitable soit-elle, intellectuellement parlant –, c'est d'inventer une construction qui « présuppose que les actes [perceptuels] sont déterminants, c'est-à-dire qui les formule comme étant les conditions mêmes des objets [sculpturaux]<sup>4</sup> ».

Pour Rabinowitch, c'est « la dimension temporelle des actes perceptuels » qui révèle l'erreur de la séparation entre esprit et corps, puisque c'est dans et par le temps vécu que leur unité se perçoit. C'est la réalité du temps que le minimalisme ignore, et ignorer la réalité du temps, c'est créer un corps sans esprit, soit un objet qui semble exister en dehors de la temporalité qui le rend possible, ce qui le prive aussi de sa nature spatiale dans un champ de gravitation. Le minimalisme suppose naïvement un objet presque atemporel et « sans fond » quand, dans la réalité, l'objet n'existe comme tel que par et dans le champ spatio-temporel qui est la base de son être. Ainsi, les constructions de Rabinowitch, aussi modernistes soient-elles, c'est-à-dire aussi profond que soit leur ancrage dans le médium tridimensionnel qu'est la sculpture, ne

relèvent pas de l'art abstrait ordinaire – lequel est, selon Clement Greenberg, une apothéose manipulatrice des faits formels implicites dans le médium matériel afin d'atteindre l'idée d'intentionnalité esthétique –, mais plutôt d'un art abstrait qui exprime, avec une intensité manifeste, les conditions requises pour être un véritable objet dans l'espace-temps. Aux yeux de Rabinowitch, l'objet sculptural, quelle que soit son élégance esthétique – et les objets de Rabinowitch possèdent une grâce inattendue (qualité qui indique la plus haute forme d'art, d'après Vasari) –, incarne les conditions fondamentales qui rendent possible son existence et, en tant que tel, cet objet constitue une sorte de tautologie détournée.

L'originalité artistique de Rabinowitch colle à son originalité philosophique ; ce n'est pas le cas de ce qu'il appelle la « majorité des conceptions qui passent pour de la sculpture », qui manquent d'originalité aussi bien artistique que philosophique, parce qu'elles « se conforment à l'erreur [cartésienne] avec docilité » ou sans la critiquer. Rabinowitch s'efforce de démontrer, dans le médium de l'art, ce que les philosophes se sont efforcés de démontrer depuis Spinoza : que l'esprit et le corps (le concept et l'objet) forment une « substance », selon l'expression de Spinoza. Pour faire cette démonstration, Rabinowitch élabore une construction qui incorpore les conditions nécessaires de son existence, les rendant ainsi évidentes – par exemple, une construction qui est aussi plate que le sol sur lequel elle repose –, tout en montrant que cette planéité primitive n'est pas une condition suffisante pour la construction, c'est-à-dire qu'elle n'atteint pas en elle-même et d'elle-même cette unité entre esprit et corps qui constitue une œuvre d'art. Si la condition essentielle représentée par la planéité détermine l'intentionnalité formelle de l'objet, elle doit toutefois être imprégnée d'esprit, en quelque sorte, pour devenir de l'art. Y parvenir, c'est faire échec à la nécessité de la condition, c'est déjouer la condition spatiale tout en la reconnaissant. Esprit signifie structure – une planéité structurée, en fait différents niveaux de planéité matérielle primitive, ce qui est visible dans *Box Trough Assemblages*, de 1963, et dans *Fluid Sheet Constructions*, de 1964 – et structurer signifie construire de la différence au sein d'un continuum non différencié, sans amoindrir la perception de ce continuum. (Rabinowitch remarque que, dans les deux séries, « une véritable distinction entre la pensée et le corps ne saurait être maintenue, alors que dans les œuvres classées comme étant minimalistes, cette distinction est fondamentale ».)



*Box Trough Assemblage,*  
*13 Troughs and 6 Sheets, 1963*  
10 x 500 x 900 cm (approx.)  
Collection de l'artiste et de  
la Hans Knoll Gallery, Vienne  
Photo : Eduard Rahs

Le travail qui en résulte pourrait être qualifié de continuum dialectique. Un continuum non différencié constitue une unité naïve, alors qu'un continuum dialectiquement différencié – un continuum dont les parties différenciées forment une unité qui demeure étrangement concise bien qu'elle soit un continuum prolongé – s'avère sophistiqué sur le plan intellectuel et retentissant sur le plan expressif. Les parties successives – et cette succession est à la fois temporelle et spatiale – sont finement perceptibles dans le continuum infiniment extensible qu'est l'œuvre sculpturale. Cette continuité n'est contrainte, en quelque sorte, que par les conditions matérielles et culturelles de sa réalisation – manifestes dans le caractère localisé de chacune de ses parties – et par le désir de l'artiste, qui correspond au continuum. C'est-à-dire que le continuum apparemment impersonnel devient le véhicule d'un désir

personnel, ce qui signifie que son expansion ou son inhibition deviennent un emblème, une métaphore de l'état de désir. Ainsi, le continuum sculptural suggère une flexibilité et une fluidité émotives, tout comme ses limites suggèrent le contrôle de soi et l'autonomie.

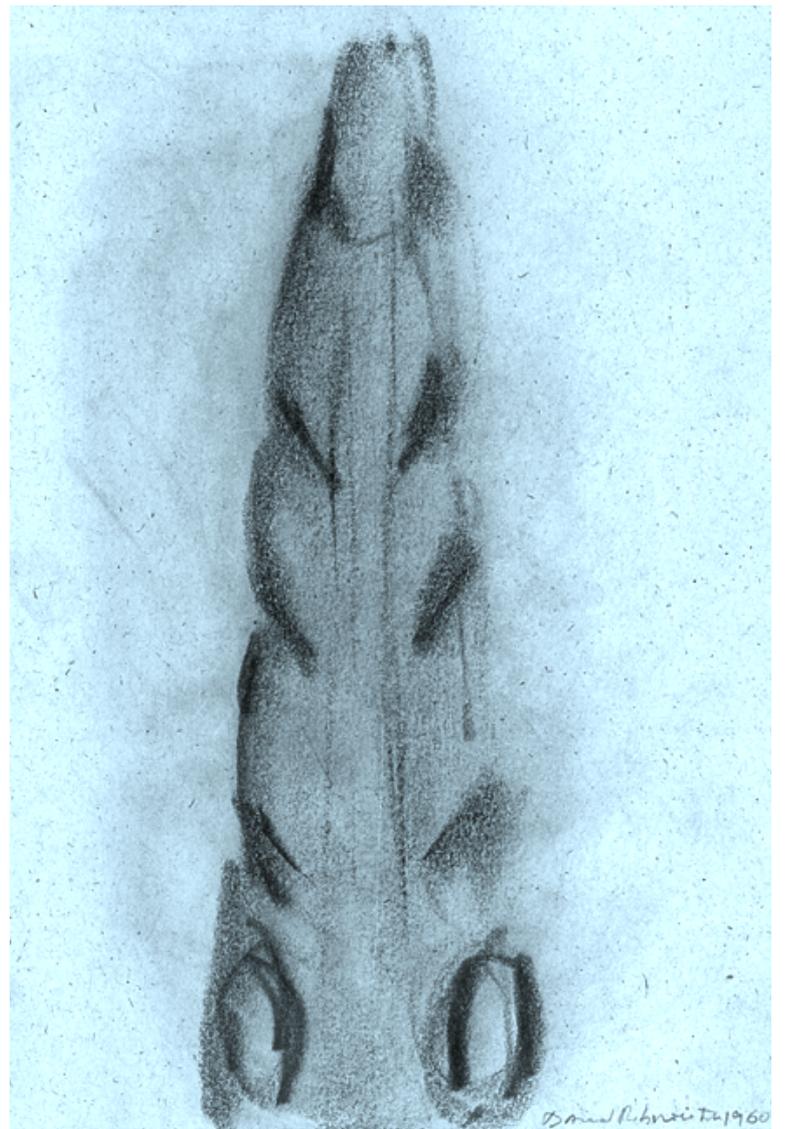
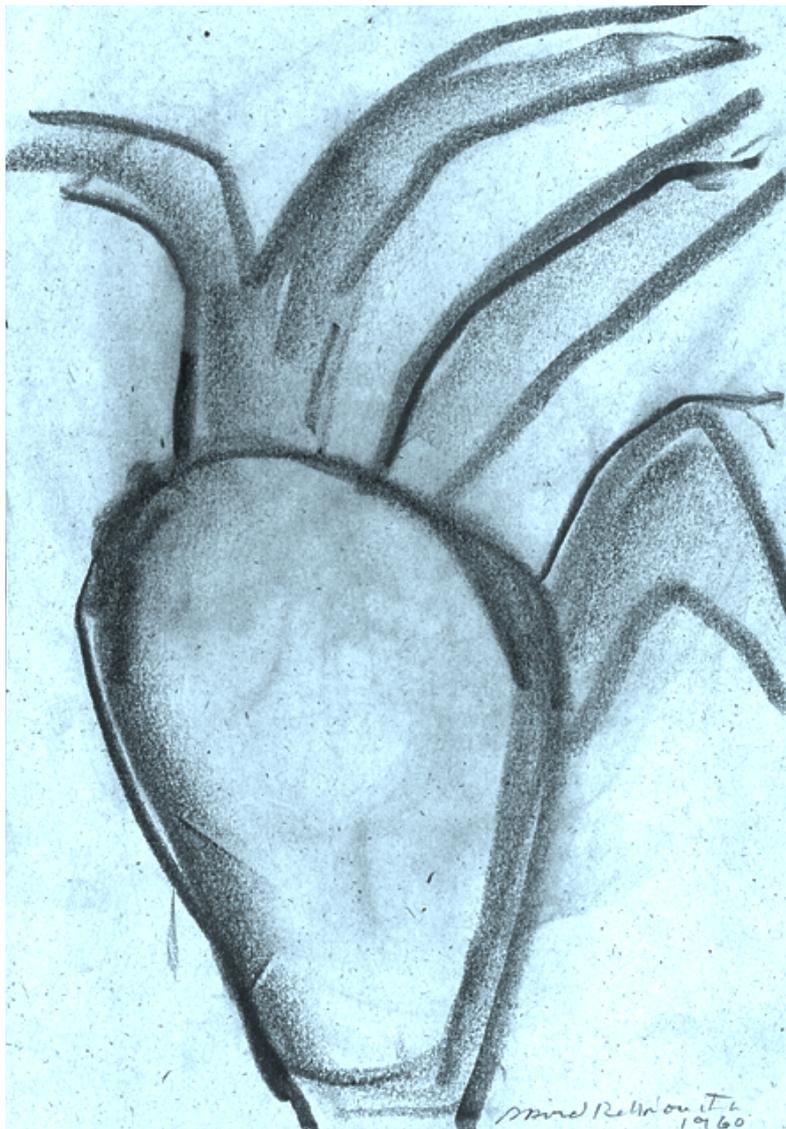
Je crois que c'est le sens de la remarque de Rabinowitch quand il déclarait que « la tradition constructiviste dans laquelle je suis engagé est essentiellement liée à celle de la tradition de la côte du Nord-Ouest », notion qui semblerait sans aucun doute étrange à la plupart des artistes, en particulier les Européens, qui ont travaillé dans cette tradition. Mais Rabinowitch fait référence aux « mâts totémiques », dans lesquels « toute la construction de la lumière s'attache à retirer de la masse de façon linéaire, dans une variété très limitée de profondeurs »,

Crest Pole – Saga'Ween's Pole  
Sculpté par Oyai  
Amérindien – Côte du Nord-Ouest – Nisga'a  
Photo : avec l'aimable permission du Musée royal  
de l'Ontario, Toronto



ce qui pourrait être une description de ses propres constructions. Il en va de même pour la suite de sa déclaration. « Et les éléments particuliers, l'œil ou le bec, sont conçus comme des parties qui sont néanmoins des entités complètes, réunies avec d'autres entités complètes. La construction œil/bec/aile est une collection de parties qui sont des entités [...] Le génie de cet art réside dans la manière dont ces constructions se rejoignent tout en étant distinctes. Elles obtiennent leur unité, finalement, du mât », soit du continuum prolongé qu'est le mât et qu'elles contribuent à structurer. Tel un mât totémique, une construction de Rabinowitch est en quelque sorte un continuum interrompu, qui se déploie continuellement tout en étant divisé de l'intérieur, semblant ainsi se replier – un processus et une réalité doublement perpétuels (pour faire référence à la théorie de Whitehead sur leur aspect inséparable) – et, en tant que telle, elle constitue une accréation de parties géométriques réelles formant un tout singulièrement organique. La référence à l'œil/bec/aile suggère l'impact primitif, élémentaire, que Rabinowitch recherche – et atteint – pour ses constructions géométriques raffinées. Qu'il construise habituellement ses « totems » linéaires et abstraits à partir de plans de métal – semblables à des ailes, quoique peut-être plus proches des ailes perdues par Icare que de celles qui permettent à un aigle ou à un ange de voler – provient du fait qu'il vit dans une culture industrielle plutôt que pré-industrielle, comme celle de la côte du Nord-Ouest, dans laquelle avoir un œil de chasseur aiguisé (un œil aussi aiguisé qu'un bec) est une nécessité pour survivre.

Penchons-nous sur quelques exemples précis (vu la brièveté de cet essai). Dans *Box Trough Assemblages*, le continuum plan incarne la planéité du sol qui est la condition nécessaire de son existence, mais le creux fait échec à la planéité avec ses rebords et son ouverture, qui sont en continuité avec l'espace ouvert et les murs de la pièce. À certains endroits, le creux est recouvert ou entouré, alors qu'ailleurs il est grand ouvert, évoquant l'aspect contradictoire de l'espace. Ainsi, une certaine tension – une dialectique apparemment insoluble entre bidimensionnel et tridimensionnel, de même qu'entre ouverture et clôture – est créée, faisant de la sculpture quelque chose de plus que le résultat logique de sa condition plane. Cette tension est également évidente dans ce que Rabinowitch appelle « les oppositions directionnelles primitives – mains droite et gauche (condition d'observation

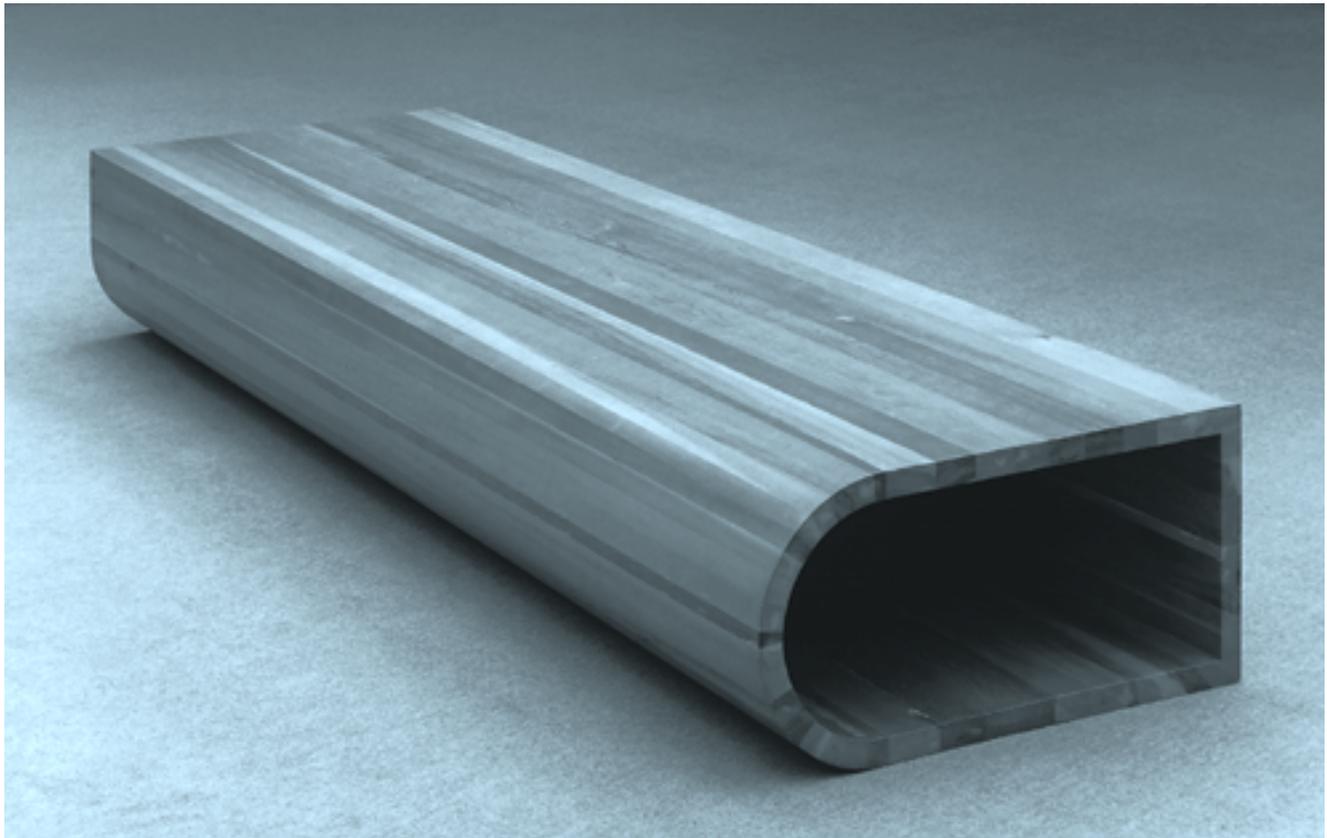


de la prolongation); haut et bas (condition d'observation de la base) – transmises par le « déplacement congruent » des parties entre lesquelles le continuum est divisé. Ces oppositions sont peut-être les plus importantes quant à l'effet esthétique de la sculpture, du moins dans mon esprit, parce que, bien qu'elles soient nettement mesurées, ce qui laisse entendre que l'œuvre est une construction logique, elles se présentent de façon excentrique, donnant ainsi à l'œuvre une apparence illogique. Le sentiment (ou est-ce l'illusion ?) de discontinuité au sein de la continuité – de divergence au sein de la cohérence, de contradiction au sein de l'uniformité – fait éprouver le temps et l'espace. La sculpture est ainsi une expérience qui révèle ses propres conditions, qui révèle la réalité, puisque ses conditions sont les conditions universelles de toute réalité. Rabinowitch rompt de façon dialectique la relation causale, apparemment directe, entre les conditions de l'œuvre et l'œuvre elle-même, suggérant que celle-ci ne découle pas inévitablement et mécaniquement de ces conditions, même si elle s'appuie sur elles. Cela implique que l'œuvre dispose d'une certaine autonomie intellectuelle, même si elle signifie une réalité fondamentale. En d'autres termes, j'avance que la sculpture de Rabinowitch défie ses propres prémisses, tout en

reconnaissant leur aspect inéluctable, les incorporant, dans les faits, en les acceptant stoïquement. Ces sculptures sont des systèmes simultanément ouverts et fermés, et c'est pourquoi elles paraissent étranges et surprenantes : elles se suffisent à elles-mêmes dans leur contradiction.

*Long Field Construction*, de 1964, est un continuum qui s'élève et tombe comme une vague, ce qui le rend à la fois systématique et excentrique. *Tyndale Constructions in 5 Planes with West Fenestration (Sculpture for Max Imdahl)*, de 1988, est une démonstration encore plus ingénieuse de discontinuité dans la continuité; une continuité faite de subtiles discontinuités : des cercles concentriques creusés sur trois niveaux de profondeur (rappelez-vous les propos de Rabinowitch sur le mât totémique) sur différents murs en maçonnerie dans l'espace d'une galerie, et ainsi subtilement différents quant à leur perception. Tout cela indique l'importance accordée au site par Rabinowitch. Les différentes versions de *Conic Wood Constructions*, de 1966, et de *Sectioned Mass Constructions*, de 1970, sont les œuvres les plus brillantes de Rabinowitch en termes de subtilité – il s'agit de subtils chefs-d'œuvre aux niveaux perceptuel et cognitif, du moins à mes yeux. Rabinowitch

*Drawings of Crest Poles at the Royal Ontario Museum, Toronto, 1960*  
Crayon sur papier  
30,5 x 21 cm  
Collection de l'artiste

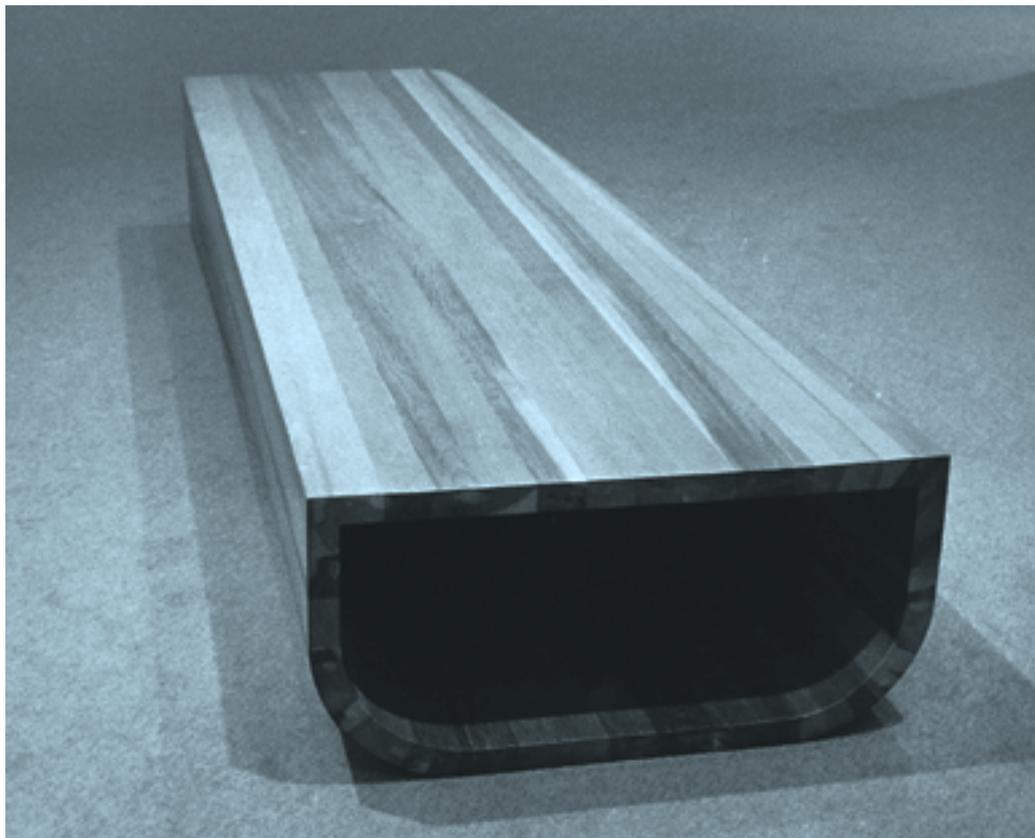


a dit que «la famille des coniques est un emblème de l'équivalence qui existe entre vérités empiriques et rationnelles», ce qui réunit l'idée empiriste selon laquelle «l'action de déterminer exige le respect de l'uniformité de la conjonction» et l'idée rationaliste selon laquelle «l'action de déterminer entraîne l'implication<sup>5</sup>». Il a aussi avancé que «les sections coniques, expression directe de ce solide, incarnent parfaitement une raison d'agir primordiale en sculpture, la transposition des dimensions en fonction l'une de l'autre». Il a également remarqué que «le cône a la propriété singulièrement importante de pouvoir représenter le continuum de toutes les dimensions».

L'uniformité de la conjonction et de l'implication – l'une découlant nécessairement de l'autre, même si leur perception ne découle pas l'une de l'autre (ce qui participe à l'effet de discontinuité et de contingence) – est manifeste dans les continuums prolongés de Rabinowitch. Le bidimensionnel et le tridimensionnel s'impliquent l'un l'autre, suggérant leur possibilité de transposition, et même leur interchangeabilité. En revanche, les *Conic Wood Constructions* et les *Sectioned Mass Constructions* de

Rabinowitch – des coupes coniques dont les masses ont aussi été coupées de façon conique, c'est-à-dire que les «défauts» de la masse, qui semblent caractéristiques, ont une forme et des délimitations coniques – ressemblent à des continuums concentrés ou condensés plutôt que prolongés ou élaborés. Le continuum fluide paraît avoir été «transposé» en masse compacte, et vice versa, sans perdre de sa fluidité.

C'est une réussite unique – une sculpture vraiment exceptionnelle, rappelons au lecteur l'éloge de Judd –, à côté de laquelle les continuums de Judd lui-même, qui se prolongent jusque sur les murs, avec leurs parties uniformes (des «parties clonées», comme les a brillamment qualifiées un critique), ont une allure simpliste, mécanique et pseudo-intellectuelle. On saisit sans peine le manque de subtilité du principe de succession logique de Judd. La répétition neutralise la réalité – le lecteur se souviendra de la remarque de Rabinowitch sur le minimalisme –, ce qui lui enlève tout intérêt. L'aspect matériel de la texture, du poids et de la densité des *Mass Constructions* de Rabinowitch et l'impression d'ouverture, «naturaliste», que produisent ses tout aussi épiques *Conic*



*Open Pine Piece*, 1966-1967  
Pin  
304,8 x 92,1 x 45,7 cm  
Collection du Musée des beaux-arts  
de l'Ontario, Toronto  
Photos : avec l'aimable permission  
du Musée des beaux-arts de l'Ontario,  
Toronto

*Wood Constructions* ajoutent la vitalité d'une expérience à leur rationalité dialectique, en comparaison de laquelle le minimalisme redondant de Judd paraît limité, trivial et faible – bref, peu exceptionnel. Les objets minimalistes et entropiques de Judd (c'est ce qu'en pensait également Smithson) semblent se situer à la fin de la lignée constructiviste – la décadence de la tradition constructiviste résultant en une régularité dépourvue d'esprit –, mais les constructions de Rabinowitch, avec leurs relations internes compliquées et leur étrange irrégularité (bien que construites, elles semblent spontanées et mystérieuses), montrent que cette tradition est encore bien vivante.

Traduction de Colette Tougas

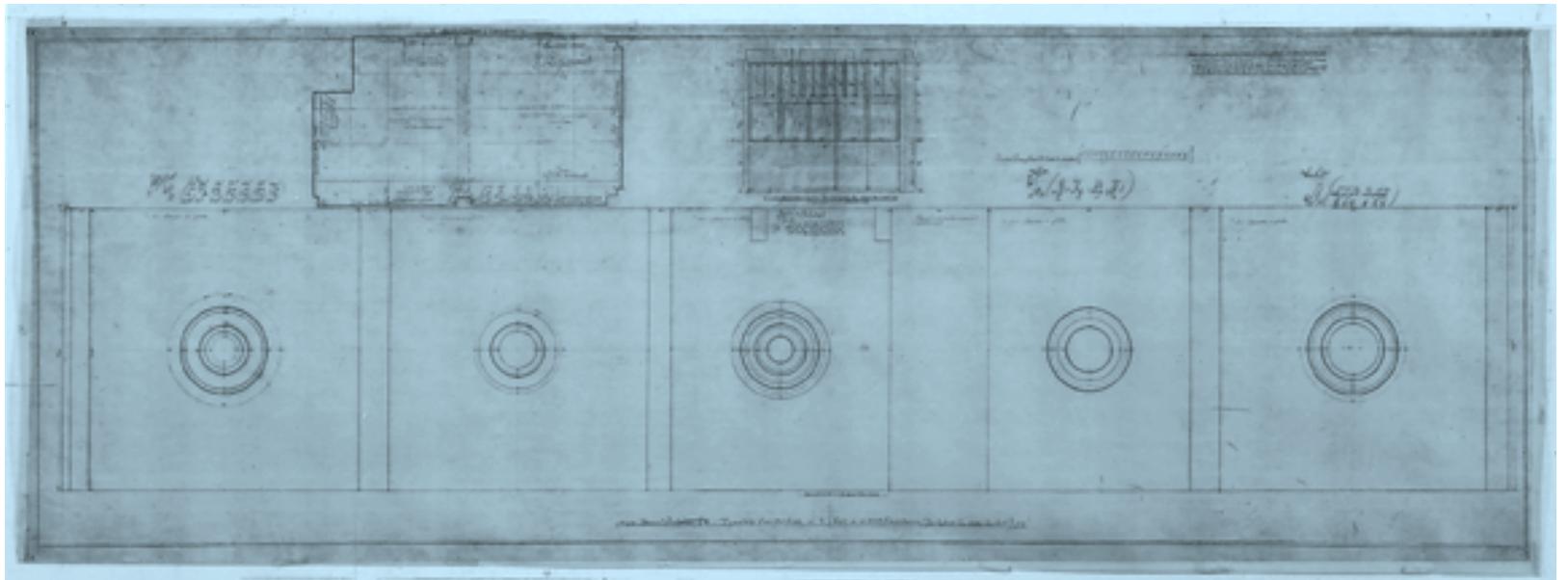
1. « All that is meant in science by the "necessity" of the causal relation is that given the conditions the result follows, and not otherwise. In other words, if you assert the existence of the conditions, you are logically bound to assert the existence of the result. » A. E. Taylor, *Elements of Metaphysics*, Londres, Methuen, 1961 [1903], p. 183. [Notre traduction.]

2. Donald Judd, « A Long Discussion Not About Master-Pieces But Why There Are So Few of Them Today, Part II », dans *Art in America*, n° 73 (octobre 1984), p. 11. [Notre traduction.]

3. Ivona Raimonova, « A Conversation with David Rabinowitch », dans *David Rabinowitch: Box Trough Assemblages and Fluid Sheet Constructions 1963-1964*, Prague, Galerie Rudolfinum, 1995 [catalogue d'exposition], p. 18-19. [Notre traduction.]

4. David Rabinowitch, *Skulpturen 1963-1970*, Bielefeld, Karl Kerber Verlag, 1987, p. 272. Toutes les citations suivantes de Rabinowitch proviennent de la section intitulée « Selected Notes from the Sketchbooks, 1963-1970 », ou sont des notes prises dans d'autres carnets de dessin. [Notre traduction.]

5. R. G. Collingwood, *An Essay on Metaphysics*, Londres, Oxford University Press, 1940, p. 318, 316. [Notre traduction.]



*Tyndale Constructions in 5 Planes with West Fenestration (Sculpture for Max Imdahl)*, 1988  
5,50 x 7 x 12,20 m  
Flynn Gallery, New York, en collaboration avec Richard Bellamy/Oil & Steel Gallery, Long Island City, New York, 1989 (œuvre détruite)  
Photo : Geoffrey James

Plan  
Impression sur acétate  
1 x 3 m (approx.)  
Photo: Jerry Thompson

## *Un entretien avec David Rabinowitch*

David Carrier

La première fois que j'ai rencontré David Rabinowitch, il y a sept ou huit ans, il m'est immédiatement apparu comme l'un de ces rares artistes extraordinairement autonomes dont le travail n'avait pratiquement rien à voir avec le monde de l'art qui l'entourait. Ses sculptures, si manifestement austères, si profondément sérieuses et si intelligentes sur le plan formel, découlent d'une tradition différente de celle de la majorité des œuvres produites dans les années 1980. Au fil de nos discussions, j'ai appris à connaître ce travail qui évolue de manière complexe depuis plus de trente ans, et j'ai réalisé la difficulté de saisir adéquatement ce corpus d'œuvres. Chacune d'entre elles est très exigeante, et j'ai donc mis du temps à comprendre la logique interne de l'évolution de l'artiste. L'art comme divertissement, l'art comme critique politique ou commentaire social : ces positions ne l'ont jamais intéressé. Pas plus que les problèmes abordés par l'art post-minimaliste ou post-moderniste américain n'ont eu de conséquence sur ses réalisations. Ses sculptures et ses dessins sont toujours demeurés solidement enracinés dans les enjeux de ce qu'on pourrait appeler le haut modernisme. Très tôt, Rabinowitch s'est grandement intéressé à la philosophie; ainsi, alors que notre relation se développait, une de mes tâches a été de revenir à

Hume, à Wittgenstein et, en particulier, à Spinoza, pour considérer la manière dont la pratique d'un sculpteur réfléchi pourrait se fonder sur un pareil bagage intellectuel. Bien qu'il soit très engagé dans ce type de lecture, Rabinowitch n'est absolument pas un philosophe-sculpteur; donc, un de mes premiers objectifs consistait à lui demander en quoi la pratique de son art pourrait se fonder sur la lecture de textes s'intéressant si peu à l'art, du moins directement. Ses préoccupations intellectuelles, de même que ses modes de penser lorsqu'il travaille, ont été influencés par des textes qu'il a lus dans son jeune âge. Né en 1943, il a entrepris de lire *L'Éthique* de Spinoza en 1957, d'étudier la *Critique de la raison pure* de Kant dès 1959 et, en 1961, de se concentrer sur le *Traité de la nature humaine* de Hume, en particulier la première partie.

Les premières sculptures qu'il a jugées dignes d'être conservées, soit les *Box Trough Assemblages* et les *Fluid Sheet Constructions*, datent de 1963 et 1964. Le but de ses lectures, a-t-il dit, « a toujours été étroitement lié à mon désir de m'engager dans un programme de construction qui [...] exposerait la réalité et travaillerait directement avec elle. Je ne voulais pas du tout étudier la philosophie comme telle. À mes yeux, étudier la philosophie, c'est

s'engager dans des problèmes de philosophie. Et je n'ai jamais fait ça.» Cette déclaration peut étonner. En effet, la philosophie ne risquerait-elle pas de distancer le sculpteur d'une relation directe avec la réalité de son médium? L'intérêt philosophique fondamental de Rabinowitch porte, à mon avis, sur la structure de la perception comme source de savoir, et sur le rapport entre l'expérience visuelle quotidienne et les expériences spécifiquement esthétiques fournies par l'art. Mais cette affirmation ne peut se comprendre qu'en regardant de plus près chacune de ses œuvres et en méditant sur ses nombreuses notes écrites, dont certaines ont été publiées dans des catalogues d'exposition. Très peu d'artistes produisent aussi vite des œuvres profondément novatrices ou évoluent de manière aussi autonome; pour offrir un compte rendu adéquat de son travail, il faudrait repenser l'histoire de la sculpture depuis les années 1960.

Canadien de naissance, résidant une partie de l'année à Manhattan, Rabinowitch est plus connu en Europe que dans son pays d'adoption. Comme en témoignent les nombreux catalogues publiés par des musées européens, la façon totalement originale dont il a élaboré son travail à partir des traditions de la sculpture moderniste est tenue en haute estime. Quand j'ai appris qu'il y aurait une exposition de ses premières œuvres, cet automne (1996), au Fogg Museum de Harvard, accompagnée d'un nouveau groupe d'essais par Whitney Davis, j'ai pensé que le moment était choisi pour mener une entrevue. Ce qui fut d'abord une discussion entre nous est finalement devenu un texte sur cette discussion, texte qui esquisse certaines des préoccupations de l'artiste, qui cherche à tracer un récit de son évolution et, surtout, qui lui permet de jeter un éclairage sur sa relation avec la tradition sculpturale dans laquelle il a travaillé.

## I

DAVID CARRIER : J'ai été initié à votre travail avec les *Tyndale Constructions* présentées à la Flynn Gallery en 1988. J'ai ressenti devant ces sculptures ce que décrit Jim Ackerman dans un essai de catalogue : « Cette œuvre est un intérieur qui est enrichi, comme les bâtiments du Moyen Âge ou de la Renaissance, par ce qui se déroule sur et dans ses murs. J'y vois une chapelle, un lieu paisible où méditer. » Je me demande si cette description de l'œuvre donne une idée juste des enjeux que vous avez abordés dans tout votre corpus d'œuvres.

DAVID RABINOWITCH : Je me réjouis qu'une pièce induise quelqu'un à la méditation, mais je n'ai jamais considéré mes œuvres, *Tyndale* ou aucune autre d'ailleurs, de cette manière.

**Les sculptures de *Tyndale* sont étroitement liées à des plans dessinés. Comment concevez-vous la relation entre sculpture et dessin ?**

Je dirais tout simplement que le dessin est l'invention même.

**À vos yeux, quel sens et quelle fonction ces dessins ont-ils ?**

Chaque diagramme complété « contient », sur le plan imaginaire, un éventail de toutes les propriétés expérimentées dans l'espace et le temps. Les plans que je conserve représentent chacun le point culminant d'un processus.

**Ceci semblerait définir une œuvre comme étant quelque chose de plus, ou d'autre, qu'un objet matériel.**

Un objet satisfaisant ne peut jamais être réduit à sa constitution matérielle seule. Si tel est le cas, c'est le signe qu'il n'arrivera pas à survivre par ses propres moyens – ses perspectives de réception, par exemple, dont chacune est capable d'en révéler complètement la constitution matérielle tout en demeurant distinctement indépendante.

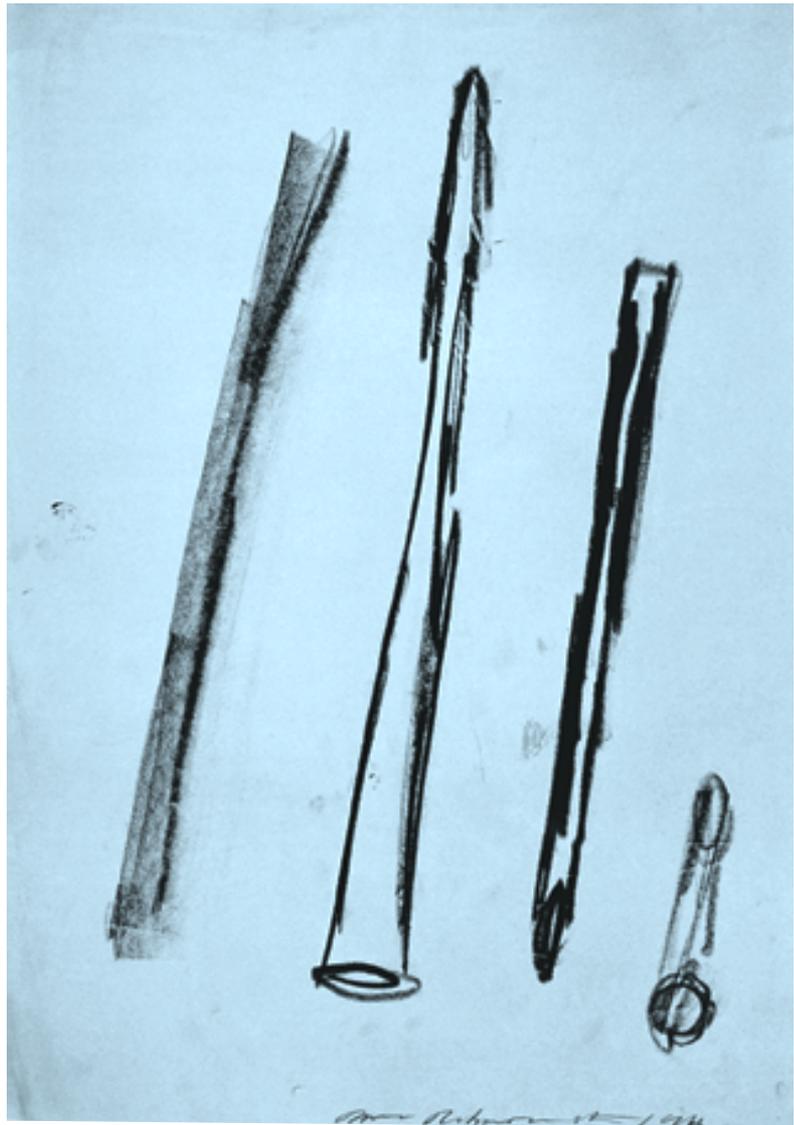
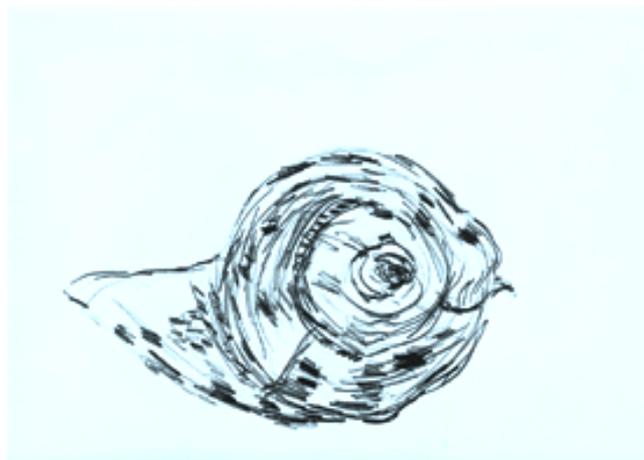
**Cette formulation semble rapprocher vos intérêts de ceux d'un physicien, de quelqu'un qui élabore une théorie, puis la met à l'épreuve. Cette analogie est-elle correcte et, si oui, jusqu'où la pousseriez-vous ?**

J'ai parfois considéré les plans comme de « petites expériences ». Produire une œuvre présuppose en fait une expérimentation continue, une découverte de choses auparavant inconnues, ou encore l'invention et la destruction continues d'intentions. Mais il n'existe pas de théorie qui serait soumise à des vérifications. Le « vrai » et le « faux » ne sont pas les mêmes en art et en science.

**En plus des dessins qui sont liés aux sculptures, c'est-à-dire les esquisses et les plans, vous faites d'autres types de dessins. Pouvez-vous nous en parler ?**



*Mass Works* de 1968-1969  
Vue de l'installation au Fogg Art Museum,  
Harvard University Art Museums, Cambridge  
Photo : David Mathews



Dessins de coquillages Triton, 1981  
53 x 41,5 cm  
Collection de Catrina Neiman

Sketches of Tubers, 1965  
Fusain sur papier  
21,5 x 28 cm

À propos de certains des gabarits, ou dessins d'étape pour une sculpture, je les considère comme étant d'un autre type, une sorte d'hybride – à la fois des gabarits pour des œuvres et des dessins comme tels. Par ailleurs, parmi les dessins qui ne sont pas liés à des œuvres, il en existe en général de deux types : ceux qui renvoient au monde extérieur et ceux qui ne le font pas.

J'ai inauguré le type de dessins qui réfèrent au monde extérieur en 1967. J'avais alors cette idée que la sculpture pouvait être perçue comme une espèce où se faisait la synthèse d'autres arts (comme la musique ou l'architecture) avec la nature. Je voulais produire des œuvres publiques qui établiraient des liens entre certains aspects de la nature et des bâtiments précis. Par exemple, le plan conique à Linz (1974-1977) associait la Brucknerhaus au Danube.

J'ai dessiné des œuvres sculpturales et architecturales, des instruments de musique, chacun choisi comme un archétype de son espèce : j'ai fait des dessins d'après le cube de Giacometti (*Giacometti's Cube*, 1967-1970), du Kouros de New York (1976), d'églises romanes en Allemagne (1972-1980), de l'arbre dans Central Park (1972-1981), du violoncelle Amati (1967-1968), ou de coquillages. J'imagine que j'ai utilisé cette division tripartite

entre autres comme prétexte pour dessiner des choses avec lesquelles je voulais entrer en contact.

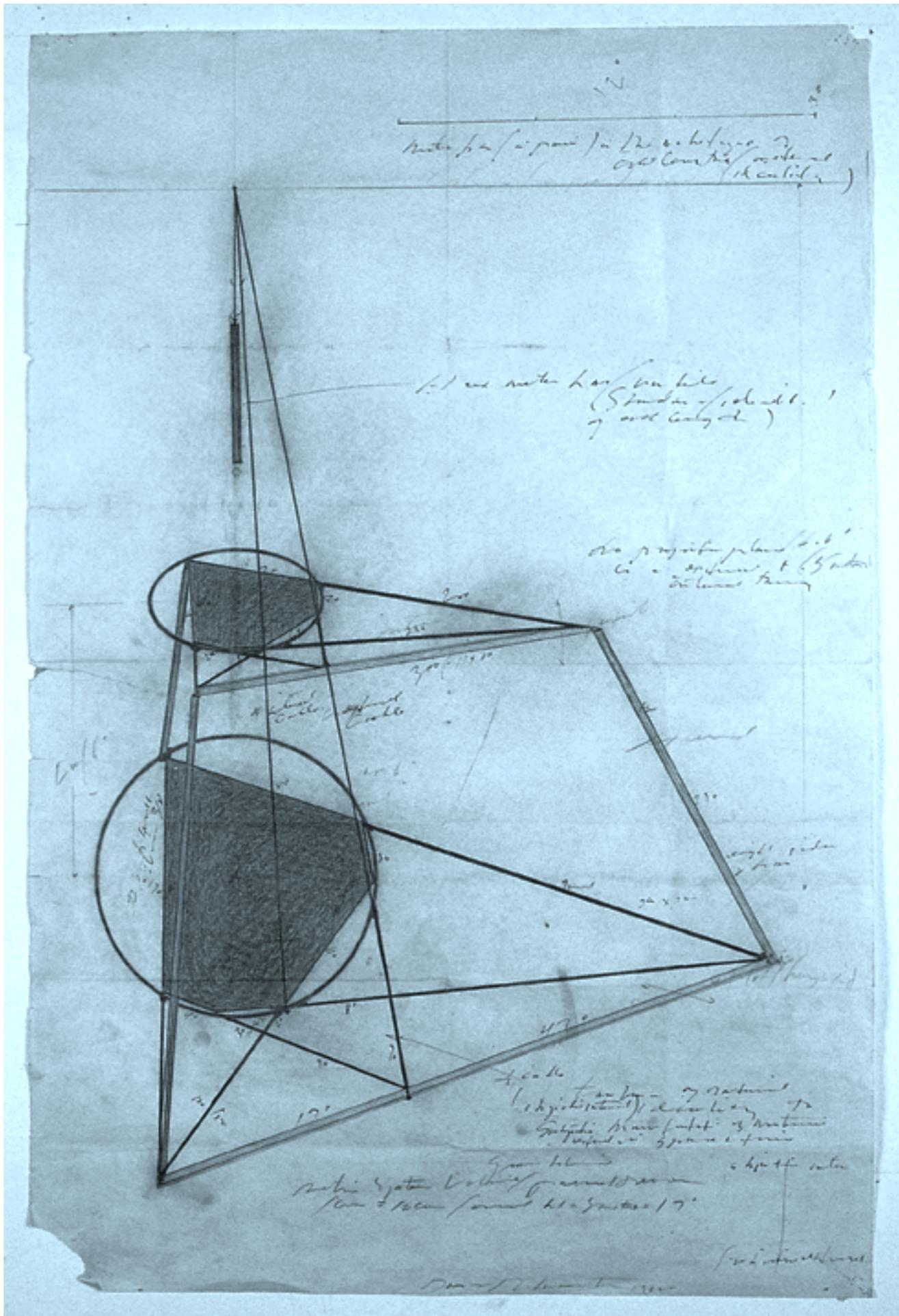
**Puis il y a des dessins qui sont abstraits, comme ceux de *Construction of Vision*. Ce sont des œuvres complètement différentes.**

Elles ont été conçues un peu en relation avec des esquisses que j'avais faites pour les *Tubes* (*Tubers*, 1966). Mais je voulais faire des dessins qui n'avaient aucun rapport avec la sculpture.

## II

**Vous avez dit que votre façon initiale d'aborder la gravité traitait de la distinction entre le matériel et l'illusoire. Qu'entendez-vous par là ?**

Ayant comme base des poutres de cèdre reposant sur le sol et dont les rainures étaient taillées pour contenir les feuilles peintes, les *Painted Field Assemblages* soulignaient la réalité de la gravité. Mais le contraste entre ce support et les surfaces supérieures de métal peint représentait pour moi une nécessité première : l'œuvre sculpturale doit impliquer directement une confrontation



entre sensation et matière. Je voulais que les observateurs participent également et réellement aux deux, et je me suis mis à penser qu'il s'agissait de l'objectif central de toute sculpture. Mais plusieurs de ces choses peintes n'étaient pas satisfaisantes pour moi. Leur importance vient de l'élan qu'elles ont donné à ce que j'ai fait en réaction par la suite, soit les *Floor-Wall Assemblages* et les *Box Trough Assemblages* (1963). Dans ces travaux, la sensation et la matière agissent chacune comme la mesure de l'autre.

**Je crois que ce que vous dites a des implications d'une portée considérable, surtout en ce qui concerne le minimalisme qui a mis l'accent sur le statut d'objet de l'œuvre sculpturale. Les démarches que vous avez développées entre 1962 et 1964 sont très différentes de celles des minimalistes.**

Les *Box Trough Assemblages*, en particulier, ont été conçus en tant que critique de certaines caractéristiques qui me semblaient des faiblesses dans les œuvres de David Smith. Ils étaient aussi critiques de tendances qui s'étaient développées en Angleterre au début des années 1960.

**Je peux peut-être préciser le sens de mon observation en citant Rosalind Krauss écrivant sur le minimalisme : « Les sculpteurs minimalistes ont démarré avec une procédure qui leur permettait d'affirmer l'aspect externe de la signification [...] Ces artistes réagissaient contre l'illusionnisme sculptural qui fait d'un matériau le signifiant d'un autre – la pierre, par exemple, comme signifiant de la chair –, illusionnisme qui retire l'objet sculptural de l'espace matériel et le place dans un espace métaphorique. » (*Passages in Modern Sculpture*, 1977)**

Je suppose que l'« aspect externe de la signification » pourrait renvoyer à un intérêt porté au traitement de la matière, considéré séparément de toute association interne. Les assemblages de *Box Trough* et de *Fluid Sheet* mettent certainement en relief un engagement non psychologique, et même anti-psychologique, envers la construction. On pourrait donc dire que j'avais en commun avec les minimalistes un désir d'éviter toute signification intime – quel que soit le sens de cette expression. J'aurais même été jusqu'à déclarer alors que le concept de la signification en soi, lorsqu'il est appliqué à une œuvre, est insensé. La liberté par rapport à la signification est un critère suffisant.

**Vous soulignez ce point dans une de vos notes : « Nous ne pouvons régler aucune revendication de légitimité, au regard de l'art, en termes de signification (1963). » L'association que fait Rosalind Krauss entre une poussée anti-illusionniste ou anti-métaphorique et le minimalisme semble soutenir cette thèse. Elle déclare également, en référence au travail minimaliste, qu'il a mis en déroute « la notion d'une armature interne rigide qui pourrait refléter le moi du spectateur ». J'ai l'impression que vous voyez les choses d'un œil quelque peu différent.**

Toute notion relative à un moi intime qui se refléterait dans une œuvre n'a aucune place dans le travail que j'ai fait. Ma différence d'avec le minimalisme est que celui-ci suppose une distinction substantielle entre pensée et expérience. La pensée est identifiée comme quelque chose d'intérieur et d'antérieur, alors que l'expérience est associée à une circonstance *a posteriori*. Cette disparité devient le centre d'attention. Il en résulte, entre autres, que la sculpture est traitée comme une espèce d'objet (de n'importe quel type) qui a le statut d'autres structures matérielles. Dans mon travail, rien ne peut être tiré de ces distinctions.

**Une autre de vos notes est pertinente à cet effet : « Il ne peut y avoir de méthode permettant de distinguer les propriétés de l'expérience et leur fondement externe dans le réel (1963). »**

Le fait est que toute œuvre qui opère à partir de ces distinctions tend à produire une expérience triviale, une expérience qui se justifie finalement par la signification. Ce commentaire va à l'encontre de la primauté qu'on accorde aux images, l'image étant ici synonyme de signification. Une œuvre qui renvoie à des significations pour fonctionner se sert des concepts comme gages d'illumination interne. Mais il s'agit d'une mystification.

**Whitney Davis semble aborder une situation similaire lorsqu'il avance que, pour certains minimalistes, « l'émergence du sujet découle essentiellement de conditions et de relations externes », alors que vous écarterez « cette oscillation dans laquelle ce qui peut être appréhendé comme "spécifique" ou "caractéristique" – et, point plus essentiel encore, comme réalité continue – glisse de l'objet au sujet, voire au contexte avant de revenir à l'objet, sans jamais constituer ce que nous pourrions appeler un "plan de consistance" ou, selon la terminologie définie par Hume, une cohérence ».**

L'identification d'une œuvre avec une investigation perceptuelle totale est l'élément le plus important. Cela implique qu'on fait naître quelque chose qui n'existait pas auparavant, c'est-à-dire qui n'engendre *pas* de sujet; et là où il n'y a pas de sujet, il ne saurait y avoir d'objet.

### III

**À propos du *Tilted Arc* de Richard Serra et du rôle social de la sculpture, Douglas Crimp écrivait : « Dans la mesure où notre société est fondamentalement construite sur le principe de l'égotisme, les besoins de chaque individu entrant en conflit avec ceux de tous les autres individus, l'œuvre de Serra ne fait que nous présenter la vérité de notre condition sociale. »**

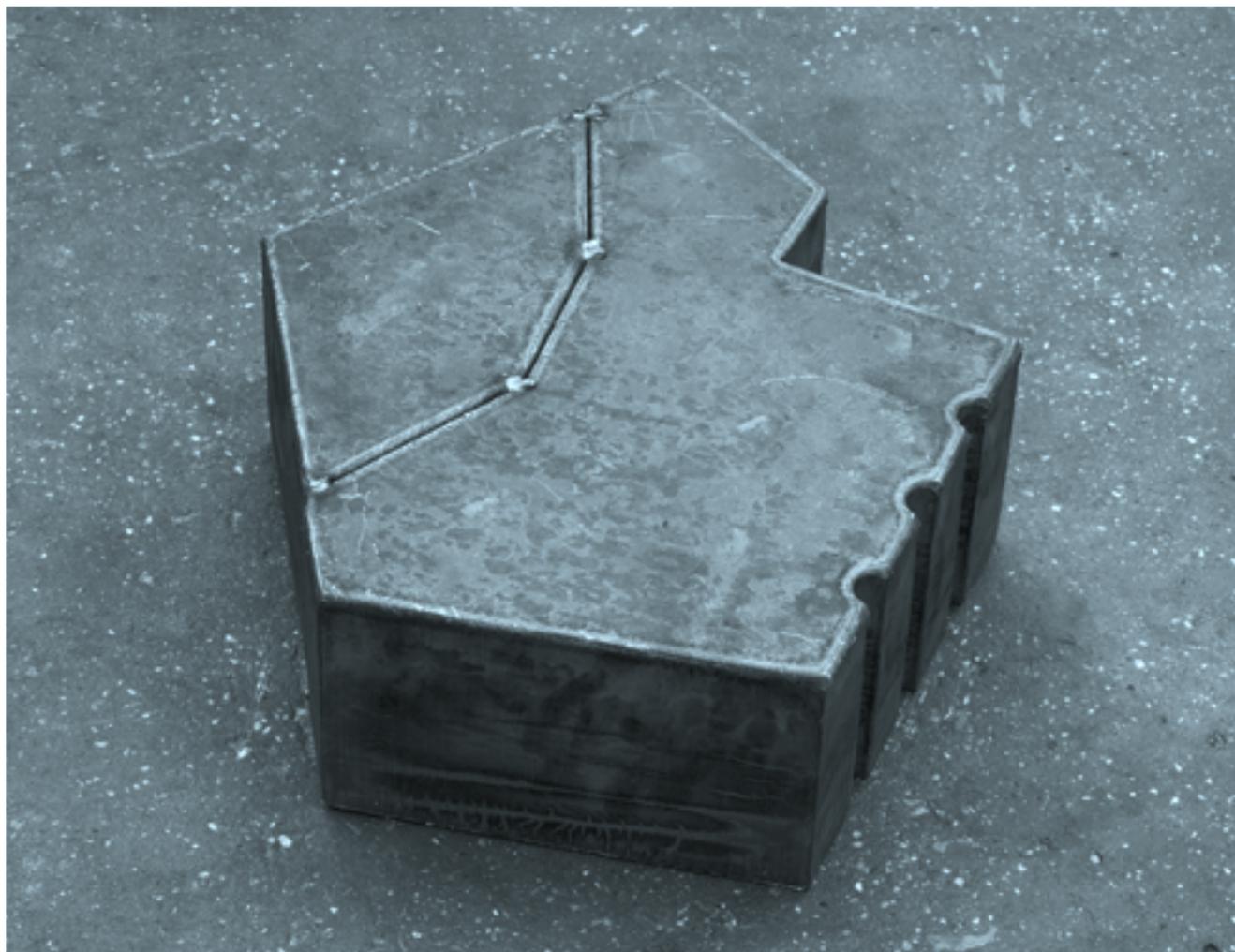
La déclaration est juste pour ce qui est de ce qu'elle avance. Votre expression, « le rôle social de la sculpture », prend en compte tellement de réalités complexes qu'il est impossible d'en discuter de façon précise. Il s'agit aussi d'une expression propice au dérapage. Il n'y a aucun doute qu'une grande partie des sculptures installées dans des lieux publics échouent lamentablement. Les tentatives intentionnelles de produire des œuvres à des fins spécifiquement sociales doivent en général être vaines. Pour qu'une œuvre contribue à des objectifs sociaux légitimes – et, d'emblée, ce concept est obscur –, elle doit simultanément être au service de fins qui sont essentiellement non sociales et même, en quelque sorte, anti-sociales. La chose n'est pas contradictoire si nous pensons la société, non comme l'expression sociale d'un État, mais comme l'expression d'individus qui exigent « consciemment » d'être tenus responsables de leurs actes. Finalement, cette idéalisation, appelons-la une anarchie parfaite, doit se fonder sur un antagonisme issu de l'accroissement du pouvoir d'un groupe au détriment des autres. Les œuvres publiques qui incarnent la reconnaissance de ce fait sont en soi critiques des normes politiques et sociales en place. Pour qu'une œuvre d'art ait une quelconque pertinence sociale, elle doit être organisée de manière à ce que non seulement ses propriétés ornementales soient continuellement remises en question, mais aussi que l'existence même du contexte social et matériel de l'œuvre soit considérée comme étant une création manifeste de cet art, création qui peut elle-même être isolée pour être jugée.

**Donald Judd a déjà écrit : « Le gros problème, c'est que tout ce qui n'est pas absolument uni commence à avoir, en quelque sorte, des parties. Il faut arriver à travailler et à faire différentes choses tout en ne brisant pas, cependant, l'intégrité de l'œuvre. » J'ai l'impression que votre conception de la sculpture est fort différente.**

On veut assurément qu'une œuvre soit unie. Une œuvre qui a des « parties » – si vous entendez par là, et c'est ce que Don voulait dire, des éléments ayant une relation non essentielle avec quelque chose – va dégénérer. Qu'une chose produise différentes choses est un axiome. Que ces différentes choses ne rompent pas l'intégrité de l'œuvre – sa puissance ou son intensité – est un impératif. La conception de Don et la mienne divergent quant à ce qui constitue une « chose absolument unie ». La disparité, ici, est une question de stratégie, et non d'intention. Don voulait aboutir en réduisant les éléments qui constituent un objet. Je préfère travailler sur la totalité des propriétés qui constituent un objet particulier. Mais nous exigeons tous deux que cette chose particulière soit transparente à l'examen, c'est-à-dire qu'elle soit absolument unie. Une autre différence apparaît dans la façon dont nous pensons chacun l'intégrité d'une chose. Don l'identifiait à un système matériel. Je l'identifie à des conditions qui ne sont pas principalement réelles. Une autre distinction réside dans la manière dont nous traitons l'idée d'une œuvre faisant différentes choses. J'établis des conditions qui sont intimement liées aux propriétés temporelles. Don les excluait. Pour Don, ne pas rompre l'intégrité signifiait préserver l'intégrité matérielle d'un objet réel; pour moi, cela signifie une régénération continue de la perception en considération d'un seul objet.

### IV

**Dans son essai sur les dessins que vous avez faits de l'arbre dans Central Park (*Drawings of a Tree*, 1993), Dieter Schwartz cite un texte de Walter Benjamin qui est merveilleusement évocateur : « Le trait graphique est déterminé par son opposition à la surface; cette opposition a pour lui une portée non seulement visuelle mais aussi métaphysique. Le trait graphique est, en fait, coordonné à son fond. Le trait graphique désigne la surface et, de cette façon, la détermine, en se coordonnant avec son propre fond. Inversement, il n'y a de trait graphique que sur ce fond, de sorte que, par exemple, un dessin qui couvrirait complètement son fond cesserait d'être un dessin. » Comme telle, cette affirmation est certainement**



*Sided Plane with Welded  
Internal Member, III, 1968*  
15 x 42 x 55 cm  
Collection de l'artiste et de la  
Galerie Nächst St. Stephan, Vienne  
Photo : Jerry Thompson

**mystérieuse. Comment la comprenez-vous par rapport à votre pratique de dessin ?**

L'idée de Benjamin, selon laquelle un trait est déterminé en général « par son opposition à la surface », est selon moi une autre façon de dire que l'acte de dessiner est l'un des modes d'existence du plan du dessin, et réciproquement – l'autre étant le prolongement encore non réalisé du plan. Cela me laisse entendre que la perception elle-même constitue un mode d'existence nécessaire de ce plan. Quand Benjamin écrit que « un dessin qui couvrirait complètement son fond, cesserait d'être un dessin », je crois que c'est ce qu'il affirme indirectement.

**Le fait que Benjamin dise de ce trait qu'il désigne la surface me laisse perplexe. Quelle est donc la force précise de ce verbe dans ce contexte ?**

La désignation connote non seulement le geste de montrer, mais aussi, et surtout, l'établissement d'un fait. Benjamin le souligne lorsqu'il la relie à la notion du trait se coordonnant avec son propre fond. Cela entraîne une réciprocity complexe. Le dessin est conçu comme une dynamique, enveloppant deux pôles de référence : le fond et l'observateur. Le seul attribut dont ne discute pas pré-

cisément Benjamin – la totalité comme composante de l'œuvre – est, à mon avis, impliqué dans sa référence à l'opposition dont il dit qu'elle a une portée métaphysique.

## V

J'aimerais aborder un aspect de votre travail qui s'est toujours démarqué à mes yeux. Depuis les toutes premières sculptures jusqu'aux plus récentes, vous avez produit fréquemment, et sur de courtes périodes, des œuvres prenant la forme de plans ou de dessins et pouvant être classées naturellement dans plusieurs séries distinctes. Je pense, par exemple, aux dessins grandeur nature exécutés en 1968 pour des sculptures qui sont les premières à avoir été conçues entièrement en termes de masse solide, celles qui seront présentées dans l'exposition organisée par James Cuno au Fogg Museum à Harvard. Lorsqu'on en examine les dessins de construction, des séries d'œuvres comme *Romanesque Abutments* ou *Sided Planes with Internal Welded Members* font vraiment montre d'une diversité d'enjeux qui se reflètent dans le titre de chacune des séries.

J'ai réalisé la plupart de mes œuvres dans cet esprit. Même les dessins que j'ai exécutés à partir de manuels

de médecine (1951-1952) étaient regroupés assez librement selon des systèmes d'organes. Mais je n'ai pris conscience du besoin impérieux de travailler ainsi que lorsque j'ai abandonné la peinture. Ce besoin était lié à un sentiment particulier de ce qu'était la sculpture. *The Origin of Species* a renforcé cette envie de créer des œuvres qui se retrouvent naturellement dans des catégories distinctes. J'ai souvent pensé, surtout au début, que cette façon de faire atténuait les tendances en moi qui auraient pu résulter en une sorte de style général. Si l'on arrive à produire des œuvres distinctes à l'intérieur de groupes distincts et à maintenir en même temps une forte identité avec ces choses, alors le style aura peu d'importance, et les propriétés concrètes de l'organisation au sein des œuvres et des groupes d'œuvres prendront beaucoup d'importance.

**Pourrait-on dire que cette façon de faire constitue pour vous une méthodologie générale ?**

Changer une propriété peut mener à un groupe d'œuvres nouveau et indépendant, un peu à la manière d'une mutation qui, en de rares occasions, mène à une espèce viable. Cette façon de faire demande qu'on soit constamment à l'affût de telles possibilités. Elle requiert également qu'on se maintienne à une distance salutaire de ses propres intentions, qu'on garde sa pensée proche d'expériences variables, complexes, et prête à les exprimer, et même qu'on entende la pensée comme inexistante lorsqu'elle est isolée de l'expérience. Oui, en ce sens, on pourrait dire qu'il s'agit d'une méthodologie extrêmement générale.

## VI

**Dans une note inédite datant de 1969, vous écriviez : « L'opposition entre relations internes et externes à l'intérieur d'une œuvre doit être un état continuellement reconstitué d'appréhension directe; c'est la principale opération dont la construction prend la responsabilité : l'opposition ainsi reconstituée est le contenu même de la construction. Et la forme de la construction sera alors le moyen inventé pour modifier les reconstitutions des oppositions. » Quelle pertinence particulière cette note a-t-elle en rapport avec les œuvres que vous avez faites entre 1968 et 1969 ?**

Cette note pourrait s'appliquer à la plupart de mes œuvres. Mais il est vrai que, lorsque j'ai produit les groupes de gabarits pour le travail que je faisais sur la masse à

cette époque, je me préoccupais presque exclusivement de ces faits. Qu'une œuvre ne doive en quelque sorte qu'impliquer des analyses et des synthèses de propriétés et de relations internes – bien que j'utilise ces deux termes, les relations font également partie des propriétés – est devenu crucial par rapport à une nouvelle perception de la façon dont la masse pouvait être traitée comme la base d'une construction. C'était analogue au fait que l'inertie et la pesanteur, bien qu'elles soient complètement distinctes, se mesurent par la même quantité constante.

**Pourquoi la distinction entre propriétés internes et externes est-elle devenue si décisive pour vous avec ces œuvres ? Quelles en étaient certaines des conséquences ?**

J'ai été amené à cette distinction générale en me confrontant à la problématique concernant la nature d'une œuvre viable, la manière dont elle se constitue dans l'expérience. Cela avait beaucoup à voir avec la capacité d'une œuvre de dissiper la croyance en une séparation entre corps et esprit. Construire une chose, dont les propriétés métriques (relations internes) sont continuellement ouvertes à un examen par rapport aux circonstances variables de l'observation (relations externes) et dans laquelle, également, ces relations de changement s'ouvrent à un examen de la constitution matérielle de l'œuvre, cela signifie simplement qu'une œuvre peut fonctionner comme instrument pour parer à l'illusion cartésienne.

**Encore une fois, nous revenons au débat de Spinoza avec Descartes, au dualisme. Vous suggérez que la conception de la masse à laquelle vous êtes arrivé en 1968 était en quelque sorte analogue au fait physique que le poids d'une chose et également sa résistance au mouvement, son inertie, se mesurent par la même constante, sa quantité de substance. Comment est-ce analogue ?**

L'analogie est double : un champ de force agissant sur une chose est analogue à la totalité de ses relations externes; l'inertie d'une chose est analogue à la totalité de ses propriétés internes. La mesure qui est commune aux deux expressions, la quantité matérielle, peut donc être identifiée par analogie comme étant une condition dans laquelle les deux ordres sont des expressions complètes l'un de l'autre. Selon cette conception, la masse est la possibilité première d'une réciprocité entière entre propriétés internes et externes. Une réciprocité entière a cours seulement dans la mesure où ces dernières sont construites comme aspects totaux d'une chose.

**Vous écriviez dans une autre note de cette période (1970) que « l'ésotérique et l'exotérique, l'intrinsèque et l'extrinsèque, le statique et le mobile doivent être forgés comme fondements les uns des autres, la sculpture étant cette expression dont la puissance réside dans le fait que la réalité et l'apparence sont des mesures équivalentes ». Cette note illustre-t-elle quelque chose de semblable à ce que vous venez de décrire ?**

Oui, la sculpture est un art qui fait des attributs transitoires un tout, un tout dans lequel on peut situer et déterminer des propriétés stables, tout comme celles-ci forment un index complet des attributs transitoires. Elle est une expression temporelle, tout comme elle est une expression contre le temps et distincte du temps. On peut l'imaginer comme véhicule qui s'oppose aussi bien à l'idéalisme et au matérialisme qu'aux autres mystifications de ce monde.

**Ce que vous avez appelé la « construction d'aspects totaux » semble avoir un certain lien avec la « construction d'échelles », survenue vers 1971, qui a joué un rôle dans presque tout votre travail par la suite. Ce développement a-t-il, en fait, été influencé par votre idée sur les aspects totaux ?**

Un plan vertical érigé par la réunion d'unités perforées, discrètes, qui se distinguent en termes de catégories de diamètre, était en effet lié à l'idée d'un aspect total. La « construction d'échelles » était conçue dès le départ comme un tout, équivalent au plan de la masse et indépendant de lui. L'indépendance de l'aspect rend possible des opérations perceptuelles en rapport avec des indices particuliers.

**Vous parlez de jugement quant aux deux ordres que représentent l'interne et l'externe. Ces jugements en soi n'influent-ils pas sur les propriétés et les relations, à savoir si celles-ci sont internes ou externes ?**

Puisque le plan à l'échelle est un indice de jugements extrêmement généraux et qu'en même temps, il est construit à partir d'indices particuliers, une hiérarchie couvrant le spécifique et le général s'insinue dans tous les registres d'appréhension. En ce sens, la distinction entre propriétés internes et externes est finalement liée à l'idée de type et d'événement ou, autrement dit, d'universaux et de caractéristiques. En fin de compte, cela revient à dire que

l'opération de jugement coordonnée à la construction d'échelle est un système en transition continue qui génère les réalités d'états partiels ou entiers.

**C'est peut-être une des raisons pour lesquelles, lors d'une conversation récente avec Suzanna Anna à Chemnitz, en Allemagne, vous avez souligné que « dans cette définition d'objets, l'imagination ne joue aucun rôle de légitimation. La réalité se limite à des actes de perception qui sont continuellement reconnus pour ce qu'ils sont dans le temps et dans l'espace en rapport avec un être vivant. [Une] œuvre ne se préoccupe que de la formation d'objets de jugement, de leur destruction, de leur reconstitution. Ainsi, une œuvre se donne à elle-même le motif d'une analyse sceptique de son existence comme totalité ».**

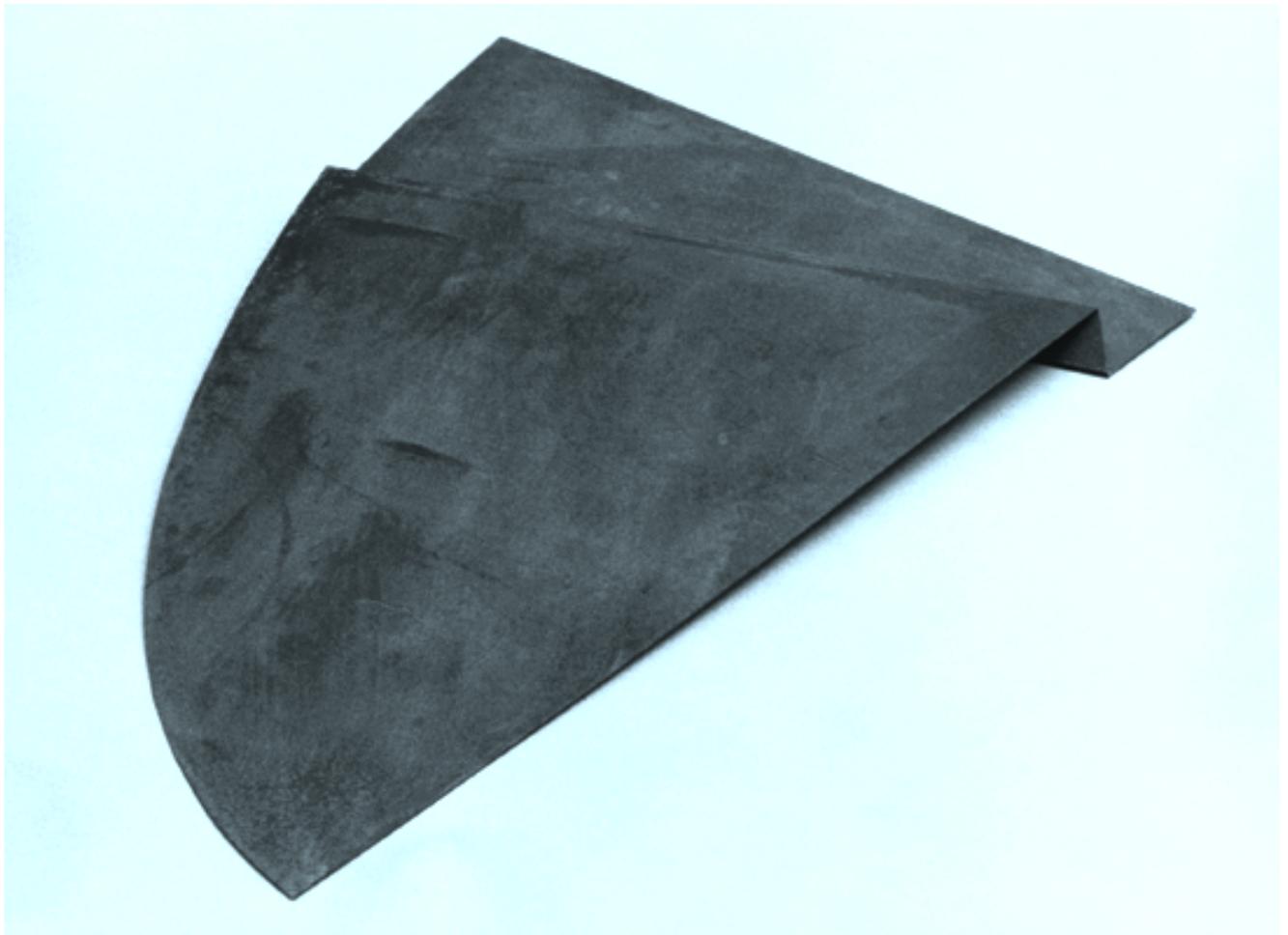
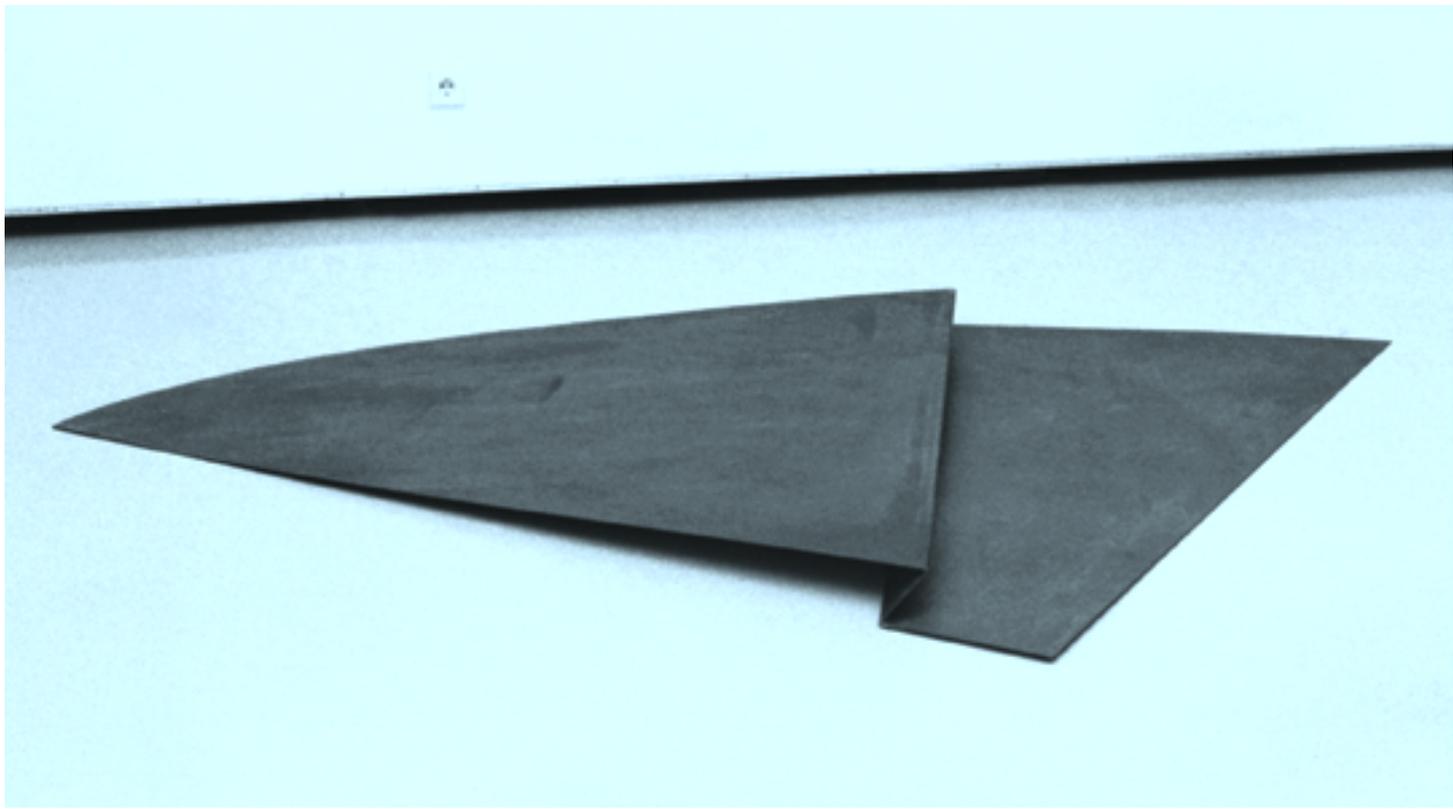
La construction d'échelle représente le moyen de base pour la construction continue de synthèses et pour leur dissolution. Une œuvre se construit donc par les processus de jugement. La seule façon dont une œuvre peut se soustraire à la mystification et fournir en même temps un fondement suffisant pour disposer d'une liberté d'expérience, c'est en mettant à nu ses moyens, fournissant ainsi une position sceptique par rapport à son unité. Ceci mis à part, accepter l'unité d'une chose équivaut à consentir au mystère.

Texte publié dans *Bomb*, n°58 (Hiver 1997), p. 61-65.

Traduction de Colette Tougas

*Elliptical Plane in 10 Masses and 3 Scales, I (Sculpture for Anton Bruckner and Johannes Kepler), 1974-1977*  
Acier laminé à chaud  
12,7 x 330 x 1 500 cm  
Collection du Österreichische Ludwigstiftung und Neue Galerie, Linz  
Photo : Joseph Pausch





*Group Phantom: Straight-Sided and Mixed*  
*Conic Plane with 1 Double Break, IV, 1967*  
Acier laminé à chaud  
7 x 150 x 250 cm  
Collection de l'artiste et de la Galerie m, Bochum  
Photos : Catrina Neiman

# *Les Metrical (Romanesque) Constructions*

## *Entretien avec David Rabinowitch*

Catrina Neiman    Cologne, 2 août 1982

### I

**Pourriez-vous retracer brièvement l'historique de ce groupe d'œuvres ? Quelles considérations y ont mené, avant que vous ne voyiez les églises romanes ?**

Le développement de la série des *Metrical Romanesque* provient de sources multiples. La série d'œuvres intitulées *Phantom* (1967), par exemple, a provoqué une réflexion fondamentale. Toutes les positions que peut prendre l'observateur autour de chacune de ces sculptures permettent de découvrir la totalité des propriétés physiques de l'œuvre; mais chacune de ces positions d'observation est aussi à même de projeter une impression de la totalité de l'œuvre qui reste hautement différenciée de tout autre sens de la totalité.

Le fait que la construction verticale dans la série *Phantom* – les opérations de double pliage appliquées au plan matériel – formait la base de cette différenciation des vues, s'est révélé tout aussi important. Les relations internes du plan pouvaient donc être saisies comme un état complet, de référence pour toute perception de la totalité de la construction, pour chaque aspect total projeté par la sculpture. Même si ces projections prennent en compte la réalité même de la perception, elles n'en sont pas moins objectivement réelles, précisément *parce*

*que* chacune est rattachée à la totalité physique. Toutefois, elles se distinguent de la métrique du plan elle-même qui, comme je l'ai dit, peut être considérée comme l'ensemble des opérations internes, c'est-à-dire des propriétés intrinsèques ou invariantes. Toutes les « relations externes », les propriétés sujettes au changement, dépendantes du point de vue, sont assurées par la référence aux opérations internes ou matérielles, le double pliage vertical appliqué au plan.

**Vous avez mentionné que cette distinction entre les aspects interne et externe – entre le réel et le perçu – a eu un rapport significatif avec votre approche des églises.**

Oui, comparée à tout le reste, c'est cette distinction qui a été la plus déterminante.

**Comment ? Pouvez-vous en donner un exemple ?**

Eh bien, chaque façade ou élévation reflète une facette de la volumétrie de l'église. Elle exprime une partie des caractéristiques intrinsèques du bâtiment, de ses relations internes. Ces propriétés intrinsèques forment une proportion visible de la totalité, qui demeure largement dissimulé. De la même façon, de n'importe quelle position

*Holed Pipe, VI, 1967*  
 Acier laminé à chaud  
 2,5 x 30 x 244,4 cm (approx.)  
 Collection de l'artiste  
 Photo : Catrina Neiman



que l'on puisse prendre, la façade se présente, à cause de la manière dont elle a été conçue, comme un élément projeté pouvant être considéré comme un tout. De plus, ce qui est fascinant, un agrégat de projections semblables agit en parallèle, formant, elles aussi, une espèce de totalité. Tous ces agrégats projetés peuvent être déterminés comme des unités équivalentes, puisque chacun trouve sa référence en considération de la totalité intrinsèque. Chaque caractéristique particulière peut ainsi être interprétée à la fois comme une partie et comme un tout, à la fois dans le contexte des relations projetées ou externes et dans celui de la structure intrinsèque. J'ai considéré tous les attributs, aussi bien à l'intérieur de l'église qu'à l'extérieur, comme participant tous de telles relations réciproques. Mais, à la différence de la situation que j'avais créée dans la série *Phantom*, l'église possédait toujours des aspects cachés en ce qui a trait, comme je l'ai dit, à la totalité de ses relations internes. Cette distinction s'est avérée extrêmement importante pour moi, car elle m'a montré que la manière dont je voulais faire de la sculpture – la manière selon laquelle je voulais que la sculpture soit organisée quant à la perception – ne pourrait jamais être en relation directe avec la façon dont chacun perçoit une église.

### Ces différents fonctionnements par rapport à la perception ne se manifestent-ils pas dans tout bâtiment ?

Techniquement oui, mais dans les églises romanes, ils se manifestent avec une force incomparablement plus grande, ce qui leur donne un statut entièrement différent. Je fais allusion ici à la réciprocité des traits dépendants et indépendants, au récessif et au dominant, ou au passif et à l'actif. Cela s'applique à toute relation de la partie au tout. Selon moi, cette oscillation entre des états réciproques ne se manifeste pas avec autant de force dans d'autres types de bâtiments.

## II

Vous avez dit que cette réciprocité du dominant et du récessif, du passif et de l'actif, représente, dans vos sculptures, l'un des types de liaisons réciproques que la construction verticale met en œuvre, par rapport au plan horizontal. Comme cette construction verticale, ou construction d'échelle, distingue la série des *Metrical Romanesque* de vos œuvres antérieures, j'aimerais en entendre davantage sur son développement, avant que nous passions aux églises.



*4-Sided Plane in 2 Scales, I, 1971*  
 Acier laminé à chaud  
 2 x 90 x 105 cm  
 Collection de l'artiste  
 Photo : Christine Osinski

Au départ, la forme générale de la construction d'échelle a été développée comme un système d'indices, de jugement, relativement à l'ensemble de l'extension matérielle d'une œuvre et, plus précisément, comme un jeu d'unités perforées dans la masse de la paroi de tuyaux ouverts (*Holed Pipes, 1967*) – bien qu'au début, je n'aie pas vu cette approche comme une construction d'échelle proprement dite. Ces « systèmes » utilisaient différents principes variationnels dans leur organisation des classes de quantité et de distribution.

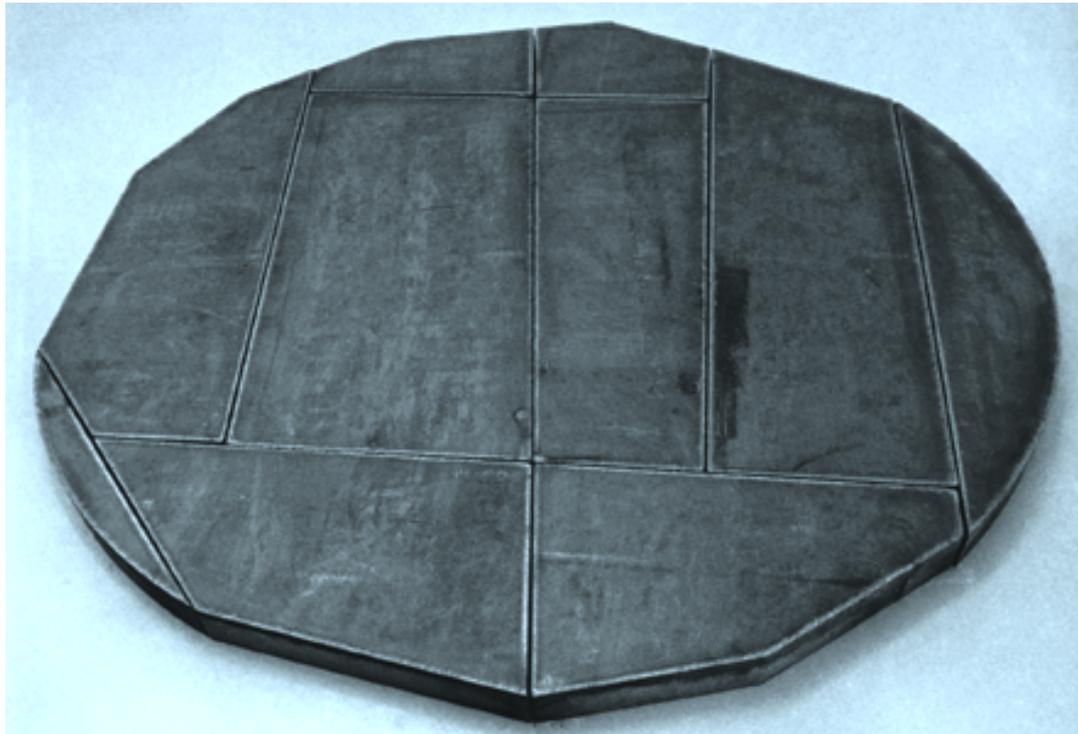
L'expression verticale était une façon d'opposer directement la matérialité à son absence ou à la lumière, la masse à son retrait. On pourrait dire qu'il s'agissait d'utiliser le sculptage comme une simple méthode de construction. Et, en raison de son association directe avec la lumière, l'unité verticale était directement reliée aux actes de perception.

C'est aussi l'époque où j'ai identifié, de façon métaphorique, cet indice vertical à certaines expressions « arithmétiques », et sa contrepartie – l'extension matérielle et horizontale – à la géométrie. Cette « expression arithmétique » – les systèmes d'indexation – en viendrait à inclure non seulement des approches par la numération, mais aussi par la mesure et l'ordre séquentiel, ce qui

voulait dire que les principes d'organisationnels ou variationnels avec lesquels je travaillais dépendaient de manipulations les plus simples des « nombres » – les nombres naturels, les entiers négatifs (chacune des unités est conçue comme discontinue, dans le cas du retrait de matière). Par la suite, dans la construction de l'extension matérielle horizontale, j'avais la possibilité d'utiliser une petite sélection des proportions indéfinies, ou des nombres de rapport, comme  $\pi$ , utiles pour exprimer le volume et la masse. À ce moment, j'ai aussi commencé à interpréter les entiers naturels comme des ensembles progressifs, donc comme des nombres ordinaux.

Cette approche généralisée par rapport à l'utilisation de la notion de quantité m'a donné une plus grande liberté pour former des principes variationnels organisés en degrés de complexité. Je voulais trouver une approche qui ne pourrait être réduite aux intentions et aux significations – qui détromperait les attentes en ce sens en ne mettant en jeu que les actes de perception.

**Quelles sont les premières œuvres où vous avez utilisé ces perforations verticales comme une construction d'échelle proprement dite ? Et comment conceviez-vous**



*Plane of 10 Masses, I, 1970*  
Acier laminé à chaud  
7 x 146 x 155 cm  
Collection de l'artiste et de la  
Annemarie Verna Galerie, Zurich  
Photo : Thomas Cugini

alors la notion d'échelle, quel type d'instrument de mesure représentait-elle pour vous ?

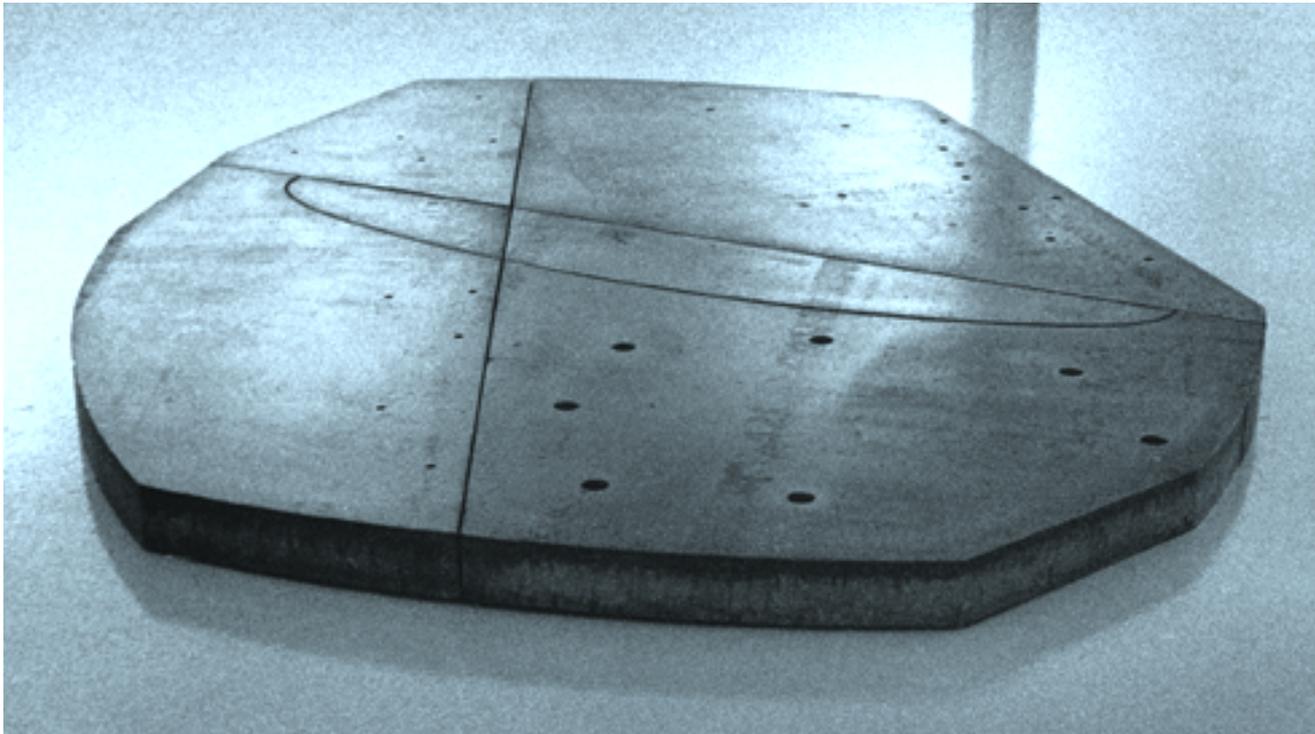
Ce n'est qu'en 1970 ou au début de 1971 que j'ai commencé à considérer mes systèmes d'indexation verticaux par perforation comme une véritable construction d'échelle, dans des œuvres comme *Four-Sided Mass Planes* et, un peu plus tard, dans les séries des *Bars*. Toutes ces œuvres avaient des délimitations externes simples, marquées par une coupe. Comme les *Holed Pipes*, elles n'avaient pratiquement pas de divisions internes. Mais les trous du plan vertical étaient percés à différents diamètres.

J'utilise le terme « échelle » dans un sens plutôt traditionnel, assez étendu pour couvrir un certain nombre de phénomènes. Dans les *Holed Pipes*, je ne concevais pas l'indice vertical comme un instrument ou un véhicule unifié, comme une chose, mais plutôt comme un système d'indexation des jugements portant sur l'ensemble de la sculpture. La construction d'échelle, je la voyais plus comme un outil spécifique, un outil de mesure, permettant d'indexer l'extension. La comparaison des dimensions identifie cet instrument comme l'expression de rapports multiples de propriétés ou de relations, ou des deux. On pourrait dire que la différence majeure entre une construction d'échelle comme telle et les systèmes

de perforations des *Holed Pipes* est que la construction d'échelle est elle-même articulée de manière interne.

L'échelle est ensuite devenue un instrument réflexif permettant d'examiner les actes de perception qu'elle suscite. Par conséquent, la construction d'échelle implique, pour l'observateur, une référence constante à l'élaboration de jugements, ainsi qu'une conscience continue des comparaisons de ressemblances ou de différences spécifiques – tout cela dans le contexte de la conscience qu'a chacun de son propre corps, pris comme étalon.

Évidemment, il en découle que le plan perspectif lui-même peut être conçu comme une forme d'expression d'échelle qui sépare observateur et observé comme des constituants à l'intérieur d'une entité unique, ce qui correspond en fait à la manière dont je concevais le plan perspectif quand j'ai réalisé les *Tubers*. Il était important que les *Metrical Romanesque Constructions* prennent aussi en compte la manière dont les projections perspectives sont organisées dans la vision. Ceci a eu une influence réelle sur ma manière de penser leur construction d'échelle : comme une méthode pour répartir, ou filtrer, les projections du plan. Les sculptures dites *Metrical* mettent en évidence le fait que l'échelle repose, à sa source, sur une analyse de la perspective.



*Sided Conic Plane in 6 Masses and 2 Scales, I*, 1971-1972  
10 x 300 x 205 cm  
Collection de l'artiste et de la Galerie Renos Xippas, Paris  
Photo : Catrina Neiman

### III

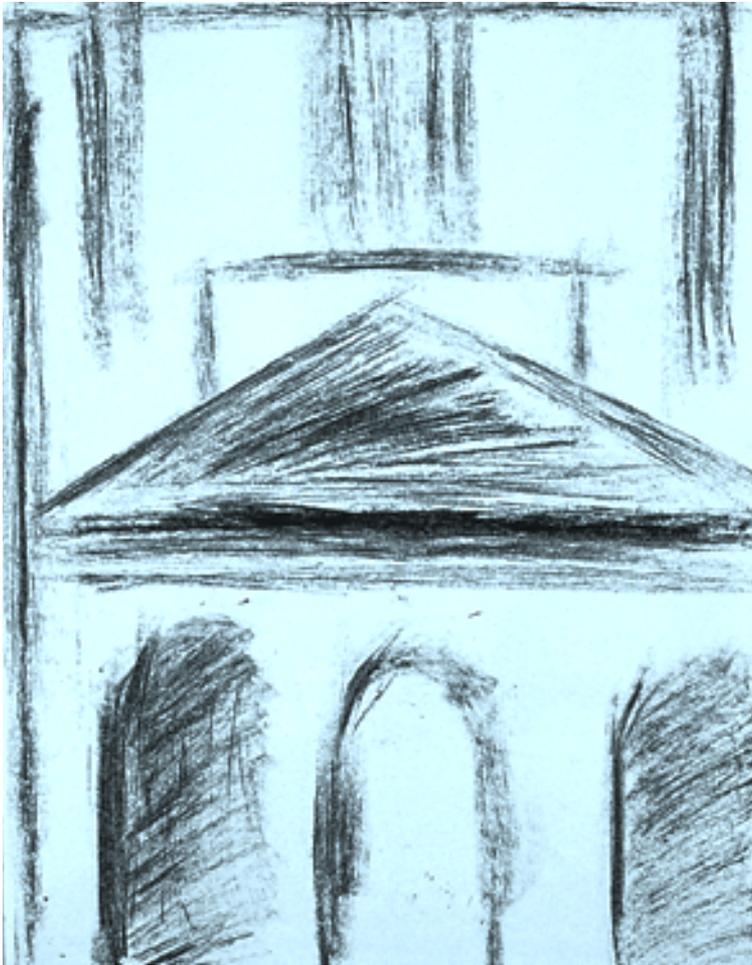
Cela soulève un autre point que j'aimerais que vous clarifiez. Vous avez dit que les *Metrical* étaient les premières œuvres à exclure les courbes, et que cette décision reflétait votre volonté de créer une série qui éliminerait les irrégularités que les courbes peuvent créer dans la perspective.

Les *Metrical* ont été les premières œuvres à posséder des éléments internes qui n'utilisaient pas de façon systématique les coniques. Les coniques ont une caractéristique inhérente d'indétermination, à cause, justement, de leur continuité. Il manque toujours quelque chose à leur appréhension définie : position, proximité, éloignement. Cette idée d'indétermination était l'une des *exigences* de la série *Phantom* et des *Wood Constructions*, dans lesquelles les coniques constituent un élément central. Je voulais alors utiliser un ensemble de coniques précisément pour traiter de ces relations ambiguës.

Donc, la construction conique ne peut jamais être comprise par le moyen de l'expérience, instantanément et rationnellement, alors que les délimitations rectilignes (internes et externes), qui sont indexées dans une construction d'échelle, sont immédiatement appréhendées comme des entités résolubles, chaque attribut pouvant être nié ou affirmé avec certitude.

J'avais réalisé, peu avant, des œuvres qui portaient sur cette distinction. Les *Sided Planes* de 1970 et 1971 utilisaient les coniques et ne présentaient aucune construction verticale. Une autre série de 1970 utilisait les coniques de manière interne, mais non externe. Il s'agissait d'une méthode primitive permettant de différencier l'ensemble des relations externes de l'interne. La plupart des œuvres réalisées en 1971 et 1972, les *Sided Conic Planes*, utilisaient la construction conique en même temps que la coupe rectiligne, et un ensemble de relations assez complexes à l'intérieur du plan vertical. Cette série en est donc venue à constituer une généralisation, en un sens, des quatre années de travail précédentes.

On pourrait dire que je me dirigeais dans ces œuvres vers un plus haut degré d'organisation dans l'articulation. Les premières œuvres de la série *Metrical Romanesque* ne sont pas nées seulement de mon expérience des églises de Rhénanie, mais surtout d'un besoin beaucoup plus pressant de venir à bout de l'indétermination ou de l'ambiguïté que présentaient les coniques, de travailler avec les matériaux primitifs de la « similitude et de la différence » strictement en termes de propriétés pouvant être rigoureusement articulées, exactement délimitées et mesurées.



Dessins des *Romanesque Churches*, 1973  
Fusain et cire d'abeille sur papier  
31 x 24 cm  
Don du docteur Paul Mailhot  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal  
Photos : Denis Farley

**Vous réservez donc le terme « Metrical » aux sculptures utilisant le rectiligne ?**

Oui, en ce qui a trait à la délimitation et à la division interne dans l'extension matérielle.

#### IV

**Quel rôle les églises ont-elles joué à ce point dans votre œuvre ?**

La première fois que j'ai vu les églises de Cologne, j'ai su tout de suite qu'elles seraient particulièrement significatives pour moi, vu mes intérêts fondamentaux. Ma première expérience de Saint-Pantaléon a constitué une révélation. Je me souviens d'avoir eu la nette impression qu'il me faudrait absolument laisser tomber tous les autres travaux en cours pour me concentrer uniquement là-dessus.

**En quoi était-ce une « révélation » ?**

Je voulais analyser des schémas complexes en termes de relations métriques seulement. L'organisation monumentale des églises, à la fois la profondeur de la lumière et la volumétrie des éléments, se présentait comme un

donné parfait, comme un modèle pour l'organisation d'une totalité en termes d'éléments autonomes, chacun d'entre eux étant défini par une forte articulation métrique interne. J'avais déjà perçu des états de choses approchants, mais ils ne s'étaient jamais présentés avec un degré aussi élevé de « rationalité ».

**Qu'entendez-vous par « rationalité » ?**

Une délimitation rigoureuse de situation, propre à créer une organisation pouvant être contemplée de manière impersonnelle.

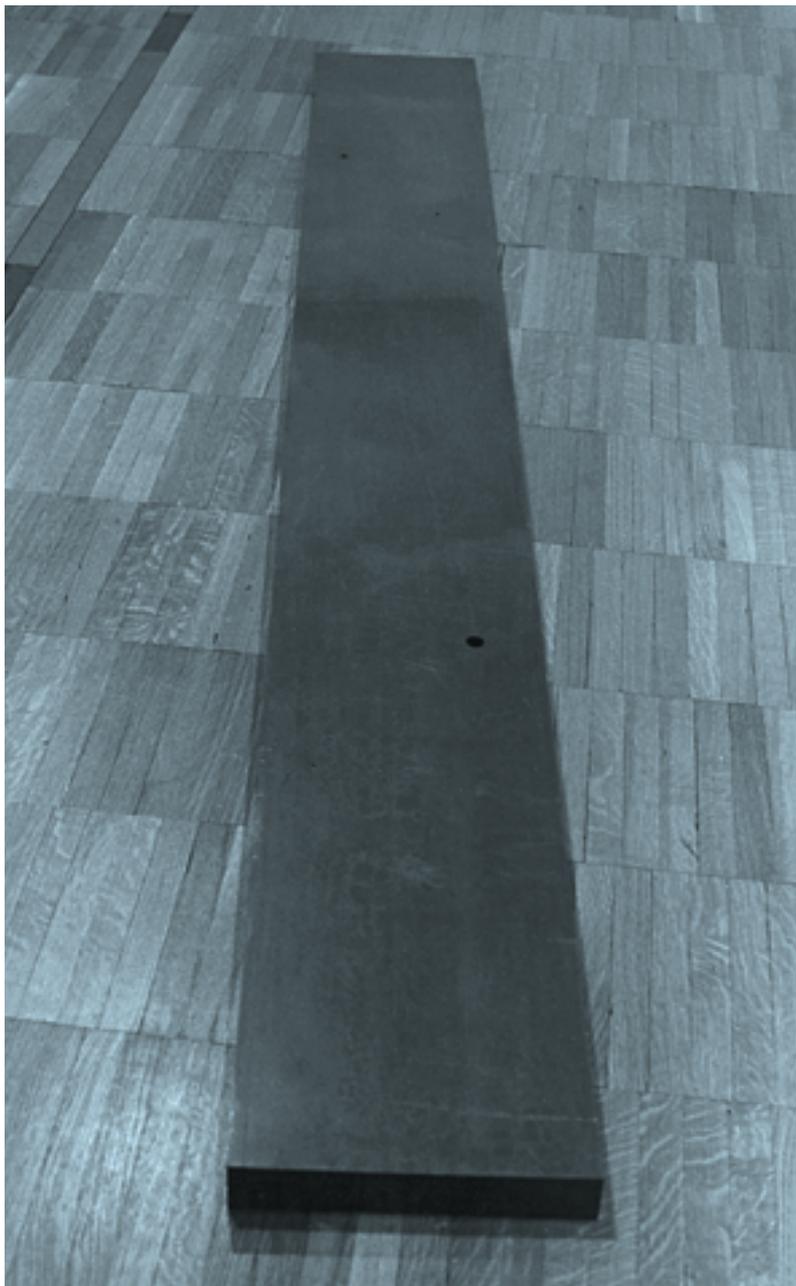
À force d'observer et de dessiner les églises, j'ai aussi appris quelque chose d'absolument fascinant : que l'organisation interne d'une sculpture (ce que j'exprime de façon prédominante dans mon travail par le biais de la construction d'échelle) ne doit en aucune façon être moins singulière que la concaténation des masses. Dans l'église, l'ensemble de la fenestration, les piliers, les pilastres, n'importe laquelle des divisions internes des plans de masse, fonctionnent comme des ensembles déterminants de réalités métriques. Ils agissent comme des étalons reconnaissables permettant à chacun de comparer une chose à une autre. Ils sont extrêmement



Saint-Pantaléon, Cologne



Saint-Apôtres, Cologne  
Photo : Catrina Neiman



*Linear Mass in 4 Scales, I*, 1972  
Acier laminé à froid  
5 x 30 x 270 cm  
Collection de Donald Judd,  
Marfa, Texas

définis. De plus, cette articulation interne est *responsable* de l'autonomie de chaque élément. Un élément se trouve séparé d'un autre non seulement par ses propriétés d'extension, mais aussi, et de manière tout aussi importante, par sa construction interne.

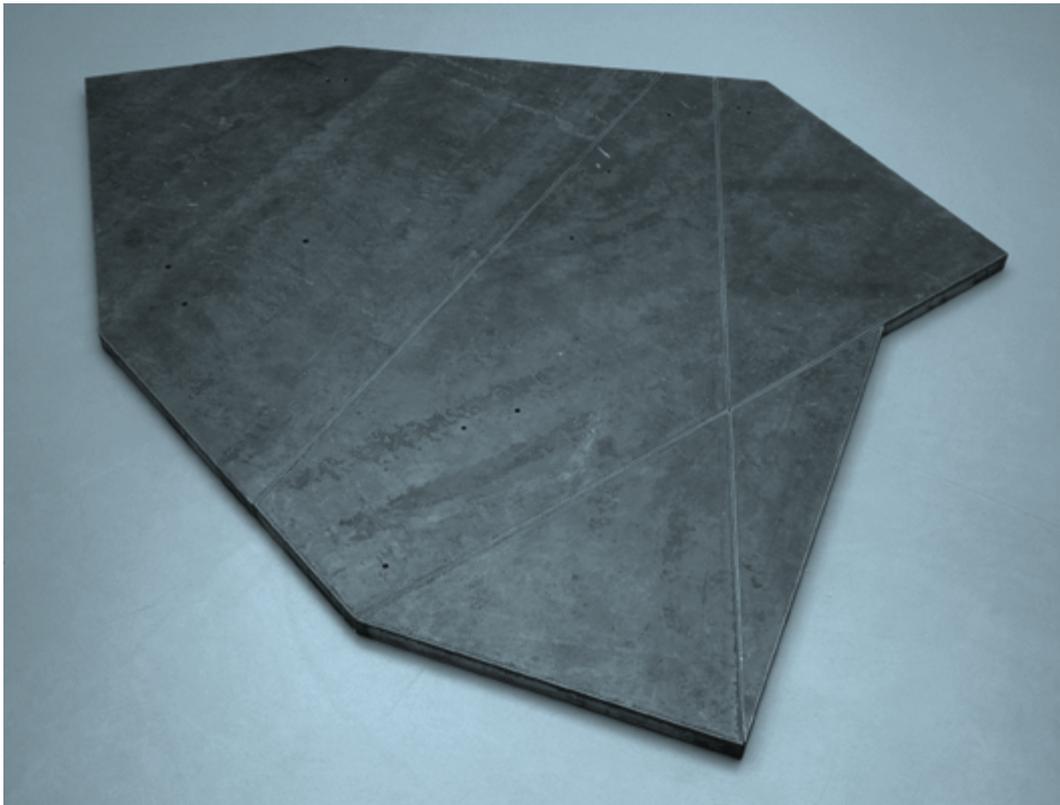
Ces constatations m'ont confirmé que la construction d'échelle peut non seulement devenir un instrument majeur de différenciation dans une œuvre, mais aussi un outil d'observation à partir duquel la formation d'unités peut survenir. L'autonomie des éléments ne signifiait pas que ces éléments étaient dissociés, mais plutôt que leur relation avec les autres pouvait être établie par la différence ou par la ressemblance, par un jugement – relativement à leurs propriétés internes – portant sur des classes de différences et des classes de ressemblances.

**Devant vos sculptures, on serait naturellement porté à comparer, par exemple, les dimensions ou encore les types de distribution dans la construction verticale d'un élément par rapport à l'autre, donc, en fait, à « mettre en relation » les masses.**

Oui, tout acte de mise en relation pourrait être organisé de la manière la plus simple qui soit, en termes de différence et de ressemblance. Avant les églises, je n'avais jamais rien vu qui suscite, immédiatement et avec autant de force, ce besoin de constamment comparer les choses et, justement à cause de cette force, la conscience de le faire.

## V

Le fait que dans les églises une égale importance soit accordée à chacun des éléments est lui aussi capital : la délimitation externe, les délimitations internes et l'organisation métrique, c'est ce qui, dans mon travail, deviendrait la construction d'échelle. Je n'avais encore jamais utilisé un ensemble aussi complexe de propriétés métriques dans l'extension du plan, de concert avec un jeu tout aussi complexe de propriétés métriques dans la construction verticale. C'est-à-dire qu'ils n'avaient jamais été de la même importance. Les premières œuvres de la série des *Metrical* concevaient ces deux ensembles de propriétés en termes d'équivalence. Dans chaque élément, il y a une attention égale à la construction d'échelle et à la délimitation. C'est le cas même quand il n'y a aucune expression dans le plan vertical ou quand la dimension d'un élément devient en soi une expression d'échelle.



*Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 2 Scales, IX, 1973*  
 Acier laminé à chaud  
 6 x 290 x 250 cm  
 Collection du Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisbourg  
 Photo : Nic Tenwiggenhorn

De toutes les autres œuvres réalisées après 1971, c'est-à-dire les sculptures réalisées à plus d'une échelle, les seules à présenter une véritable équivalence entre les propriétés métriques externes et internes étaient les *Bars* (*Linear Masses*). Dans ces œuvres, l'état de la délimitation était rudimentaire – il ne s'agissait que de barres – et les propriétés métriques internes étaient *tout autant* simplifiées.

**Les *Bars* offriraient donc, à un stade rudimentaire, une image de cette équivalence métrique entre les plans, vertical et horizontal.**

Oui, en cela, ces travaux annoncent cet aspect des œuvres de la série *Romanesque*.

**Pourrait-on dire la même chose des simples *Rectilinear Planes* de 1970–1971 ?**

Ces œuvres étaient essentiellement des systèmes de mesure, reposant entièrement sur les dimensions et les longueurs. Elles ne présentaient aucun caractère d'urgence. C'est-à-dire qu'elles n'avaient pas de parties constituantes; il s'agissait surtout de plans faits d'une seule masse ou, au plus, de deux. Toute l'organisation était conçue en rapport avec des groupes de systèmes pouvant être considérés comme équivalant à des occurrences aléatoires d'événements.

Mais pour en revenir à votre question de tout à l'heure, on ne peut pas faire le même constat. Dans ces œuvres, la construction interne est beaucoup plus complexe que la construction externe. Dans les *Bars*, elles sont égales, tout comme elles le sont dans les œuvres *Metrical*. Je

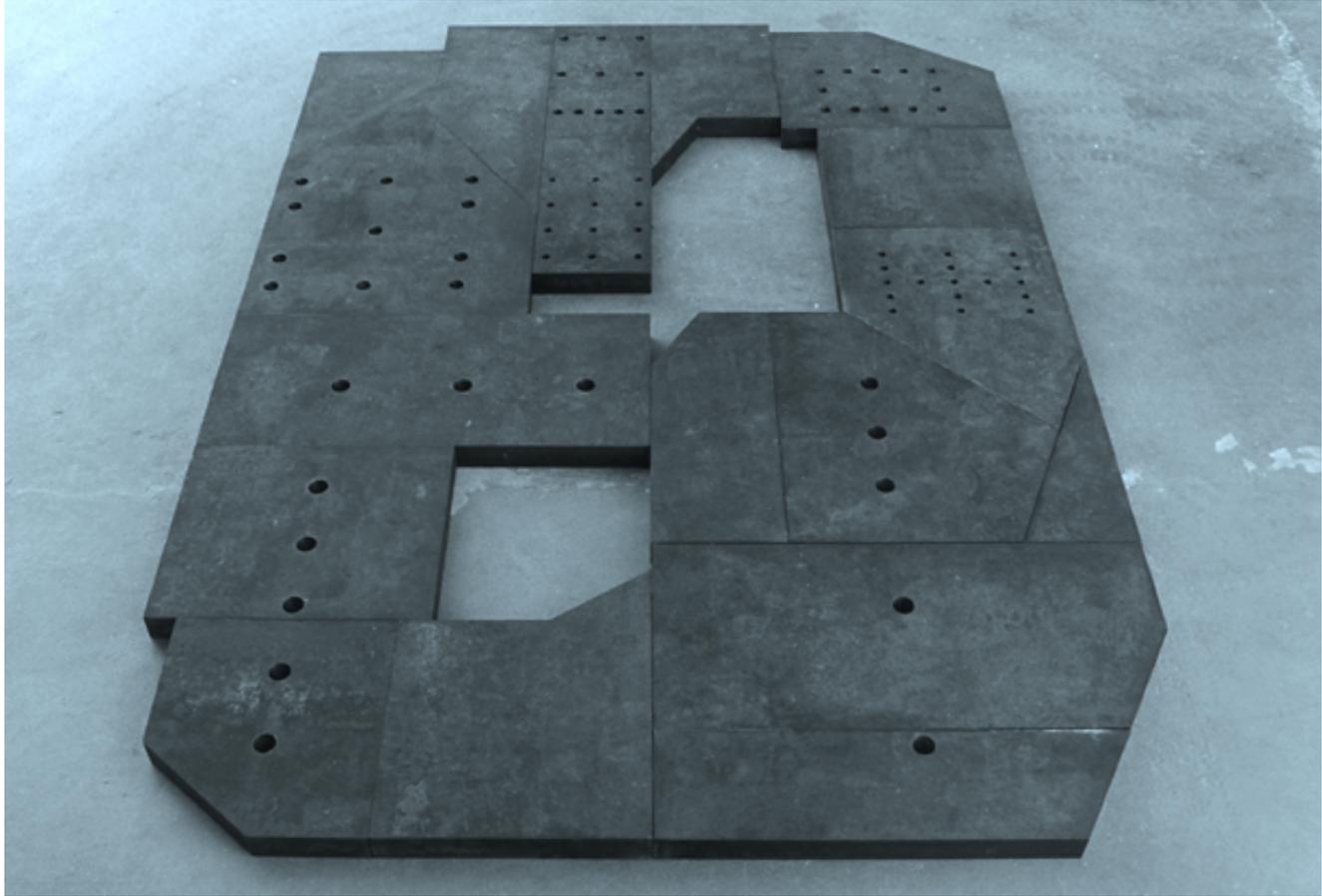
devrais plutôt dire que dans les *Bars*, leur simplicité est équivalente, alors que dans les œuvres dites *Metrical*, c'est leur complexité qui s'équivaut.

Après avoir réalisé les *Sided Conic Planes* en 1972, j'ai toujours cherché à avoir un plus grand contrôle sur la construction dans les deux aspects. Et l'expérience des églises m'a poussé vers un traitement plus systématique de l'équivalence des deux ordres de construction.

Autre point important : les premières œuvres intitulées *Metrical* étaient plus primitives que certaines des œuvres réalisées plus tard, au sens où un élément y possède souvent, dans sa construction d'échelle, une expression reflétant directement sa propre conformation horizontale. Dans la sculpture à cinq masses qui se trouve dans l'atelier (*Metrical Romanesque Constructions in 5 Masses and 2 Scales, I, 1973*), la localisation des perforations d'un seul diamètre (le plus grand dans ce cas) dans un élément particulier reflète la structure unique de cet élément. Ces perforations sont situées aux intersections des lignes que l'on peut tracer à partir des angles du plan. Contempler cet ensemble de perforations (elles forment un ensemble parce qu'elles sont du même diamètre) est, par conséquent, une manière de considérer la structure de la masse.

**Est-ce le cas pour les autres masses de la sculpture ?**

Oui, mais la construction verticale reflète la masse de différentes façons. Ce que je viens de décrire est un reflet rudimentaire. Les *degrés* de réflexion ou de coordination sont devenus pour moi une manière de définir le degré d'autonomie de chaque élément.



L'importance de ce phénomène est qu'il permettait d'établir une hiérarchie d'indépendance entre les différents éléments. Et l'on peut impartir différents statuts aux éléments, tout dépendant de la propriété, ou du traitement de la propriété que l'on isole au départ comme la base. Dans un sens, dans la sculpture aux cinq masses, la plus grande possède la plus grande indépendance, mais, dans un autre sens, le petit élément triangulaire est le plus indépendant.

#### Dans quel sens ?

La grande masse est la plus indépendante si l'on classe les éléments selon la cohérence de leur organisation interne.

#### Et, par cela, vous faites référence à la construction verticale ?

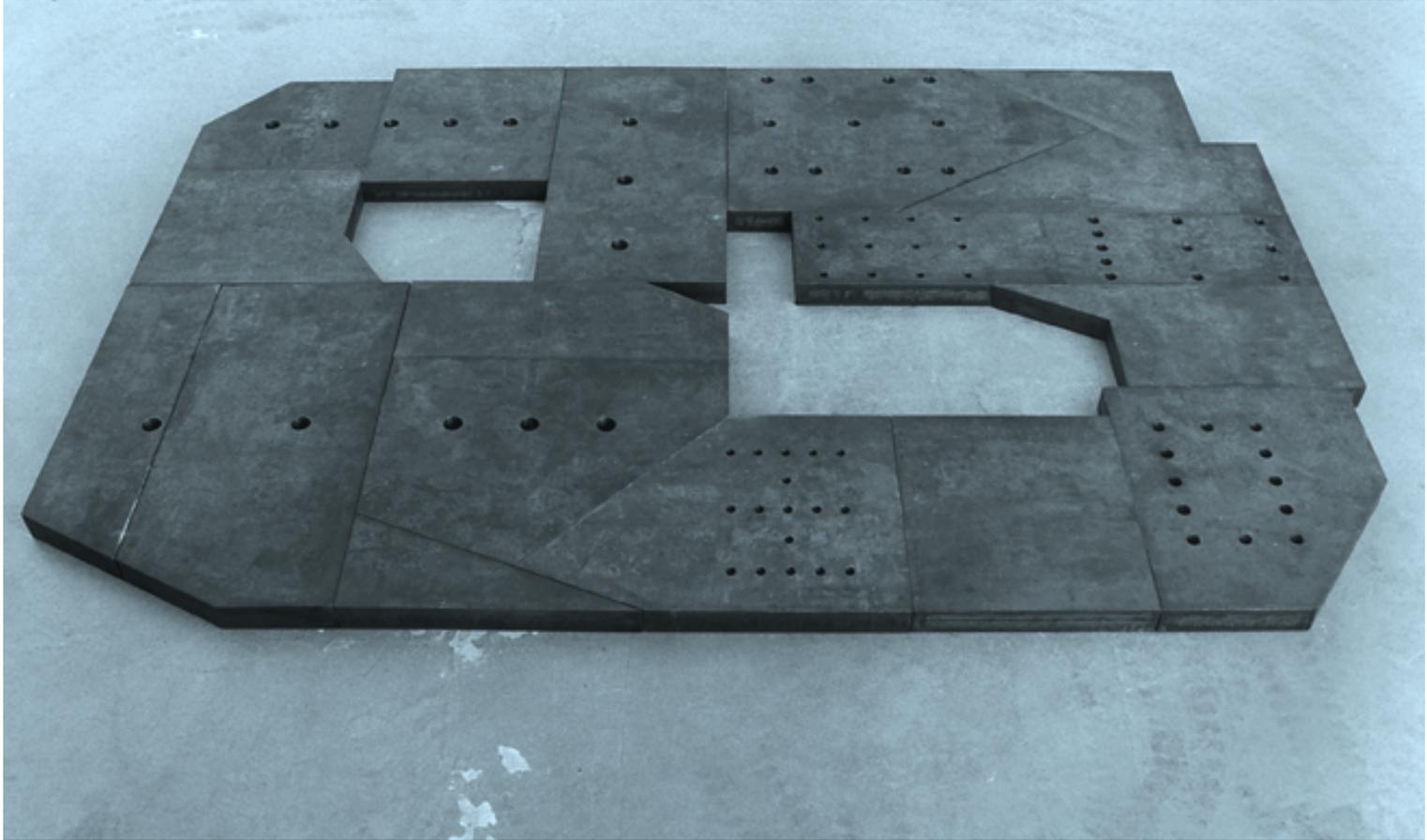
Oui, et la petite masse, le triangle, est la plus singulière si l'on juge sur la base des délimitations extérieures.

L'utilisation de différentes hiérarchies mesurées en termes d'autonomie est un principe actif dans les églises. L'abside centrale, orientée vers l'est, de Saint-Gédéon, par exemple, possède, d'une certaine manière, une plus grande force de contrôle que tout autre élément de la conformation, à condition que l'on s'attache à une certaine propriété, mais si l'on considère une autre propriété, l'abside a moins de force de contrôle.

#### VI

Il est important de souligner, par ailleurs, que les œuvres *Metrical* n'ont été en aucune façon fondées en tant que telles sur les églises. Ces sculptures forment plutôt une sorte d'ensemble parallèle de constructions ayant été, d'une certaine façon, stimulées par les églises.

Je considère une église romane comme un *locus* unique, dont je peux contempler la construction en toute liberté – dans le sens le plus général, en dehors de toute représentation directe. Je peux inventer une organisation des éléments qui serait équivalente, de plus d'une façon,



à une certaine sélection d'éléments constituant l'un des aspects d'une église. Je peux interpréter la manière dont fonctionne la totalité d'une église dans la vision en termes de concaténation de volumes internes et, par analogie avec cette présentation de l'entière, je pourrais inventer un mode d'organisation de l'unité d'une œuvre. Ou bien il se pourrait que cette manière d'organiser les volumes en termes d'unité évolue en un principe variationnel, principe pouvant être partagé par un groupe de plans.

**Quel exemple de « principe variationnel » pouvez-vous donner dans ce contexte ?**

Si je vois deux groupes de fenêtres associées à deux points cardinaux, et si, en plus, les différences entre elles englobent dimension, distribution et nombre, je peux créer, à partir de cette situation première, un motif qui résume ces propriétés comprises comme un tout. Dans ce cas, le principe variationnel pourrait se décrire comme suit : sept et trois [unités] exprimées en termes de nord et sud, et indexées du petit au grand. Un principe varia-

tionnel pourrait être quelque chose d'aussi simple que l'orientation associée à différentes propriétés, comme la proportion d'ensemble.

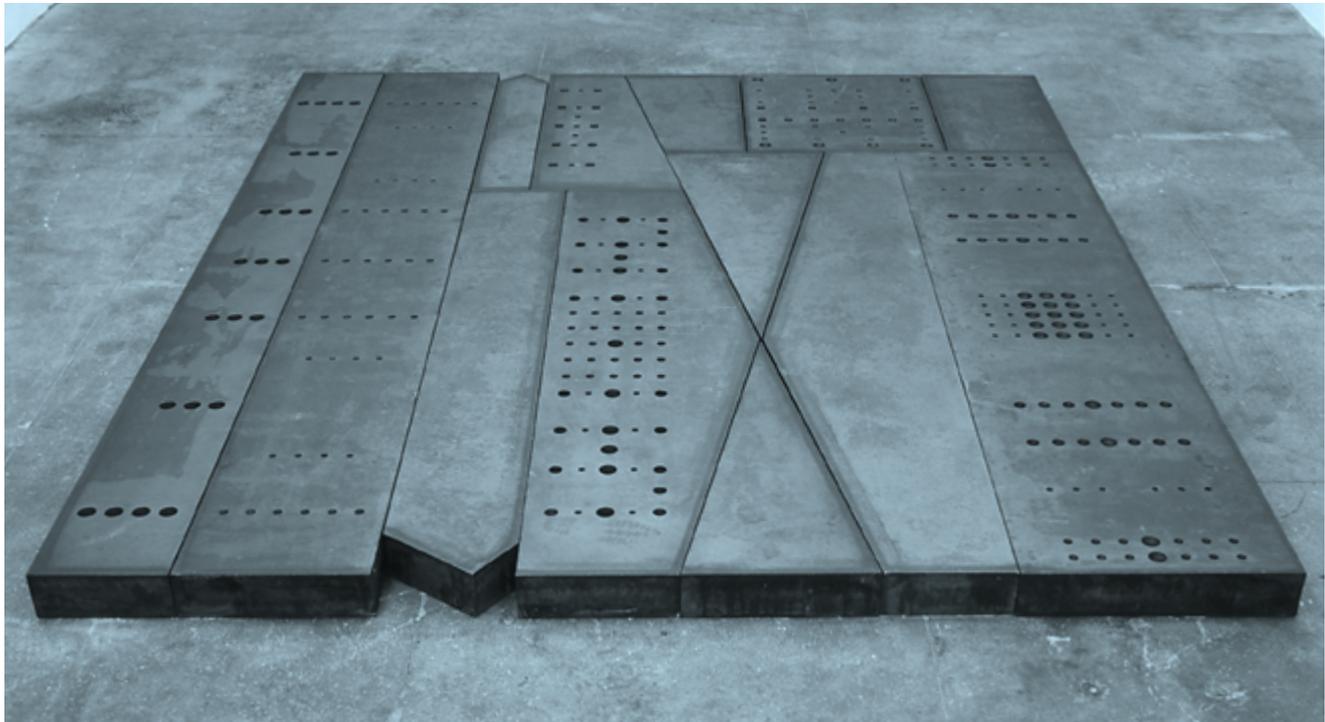
**Le terme « variationnel » veut-il dire que vous appliquez un tel principe à différentes sculptures, tout en variant son application ?**

Ce pourrait être cela, tout comme je pourrais l'appliquer de manière variable à une seule sculpture.

**Ces principes ne sont pas visibles comme tels, ils n'apparaissent pas comme des principes organisationnels pour l'observateur. Ce n'est pas important pour vous que l'observateur les « découvre ».**

Non, tout comme il n'est pas important qu'il découvre une relation quelconque aux églises. Il s'agit de la matière dont je me sers pour produire une œuvre. Il est même contraire à mes intentions de faire participer l'observateur aux origines ou aux sources d'une œuvre. Les

*Metrical Constructions in 13 Masses, I*, 1989-1990  
14 x 335 x 396 cm  
Collection de la Gagosian Gallery, New York,  
et de la Thomas Ammann Fine Art, Zurich  
Photo : Jerry Thompson



moyens ne sont jamais assimilés aux buts. Ce serait un peu comme essayer d'associer l'effet d'une couleur avec l'historique de son mélange.

Chaque œuvre est le résultat de ce qu'on pourrait appeler un mélange de tels principes, synthétisés de telle façon que même si l'on pouvait revoir chaque étape de la production de l'œuvre, on ne pourrait jamais établir une correspondance directe entre aucun des principes variationnels et une construction particulière de l'œuvre.

**Ce caractère synthétique fait-il partie de ce que vous entendez lorsque vous invoquez la nature « symphonique » de ces œuvres ?**

Je dirais que le caractère symphonique d'une œuvre est le *résultat* de cette approche synthétique. La synthèse, ici, a autant à voir avec la séparation des divers états des choses qu'avec leur liaison. Ces étapes, qui se manifestent comme des états entiers et autonomes, deviennent, pour ainsi dire, capables de communiquer entre eux. C'est

comme de voir une œuvre à la manière d'un drame, qui engage un certain nombre de personnages distincts, et dont l'ensemble se résout au travers de conflits particuliers entre des individus. L'aspect symphonique reflète la multiplicité d'éléments et de groupes articulés dans l'église, les nombreuses classes d'éléments autonomes qui constituent sa totalité.

C'est encore une autre raison qui m'a fait voir les églises comme participant d'une organisation symphonique : la synthèse qui s'y opère constamment entre les relations internes et externes. Cette distinction est sous-jacente à toute approche qui consiste à faire dériver un modèle à partir des églises. Le domaine des propriétés métriques ou matérielles, ce que j'appelle les relations internes, peut être considéré comme équivalent au domaine des références, des vérités objectives. Cet aspect de la signification discursive est analogue à ce que les Grecs appelaient *diánoia*. Et le domaine des relations externes – les propriétés projectives, coordonnées à la position d'observation, en relation avec des éléments comme le plan perspectif –

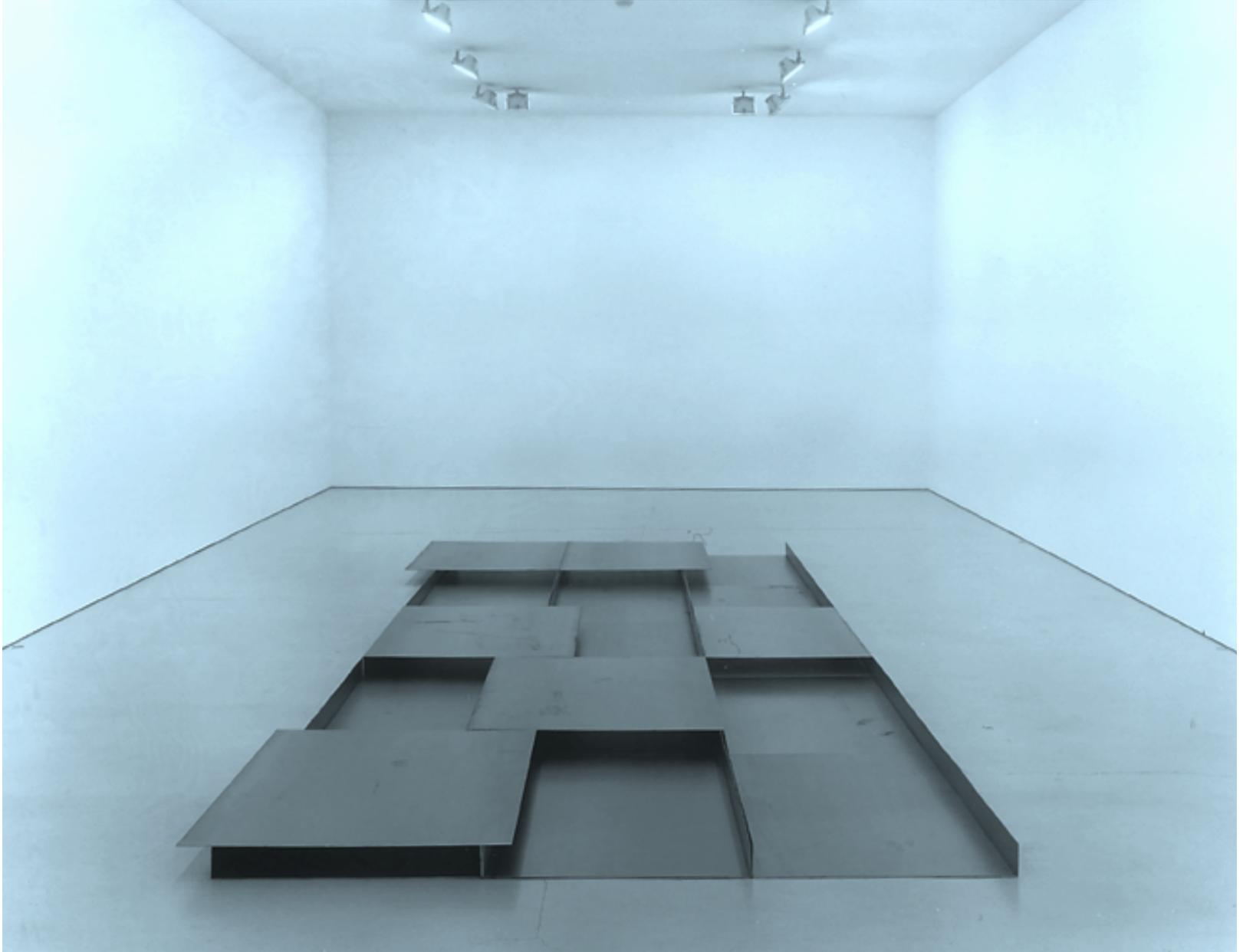


est alors équivalent aux perceptions de l'entièreté, ce que les Grecs appelaient *melos*, ou « spectacle ». La réciprocité des deux aspects produit une dynamique temporelle, qui correspond, elle, à ce que les Grecs décrivaient comme le *mythos* – ou le dévoilement. C'est cela, la vie de l'œuvre.

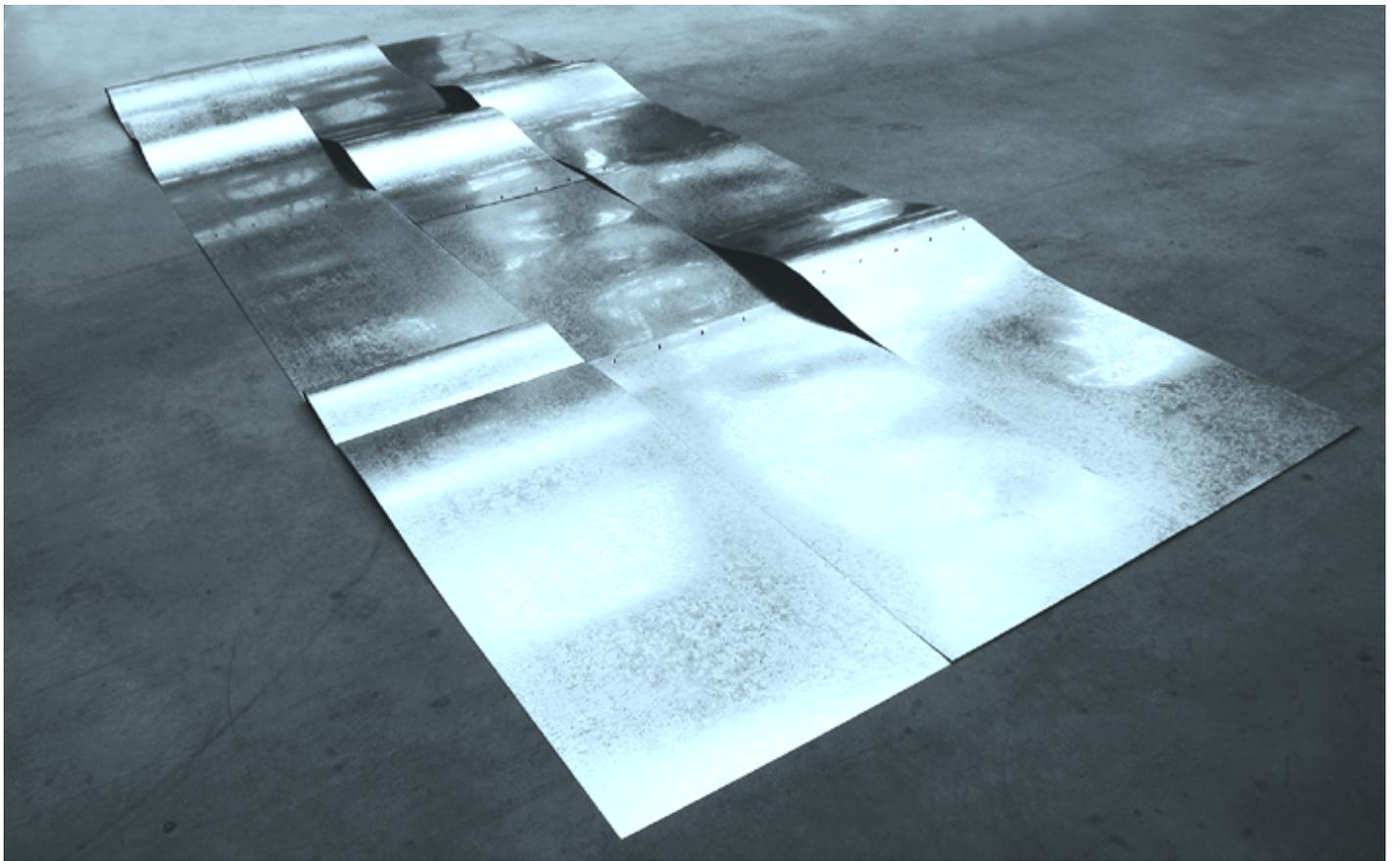
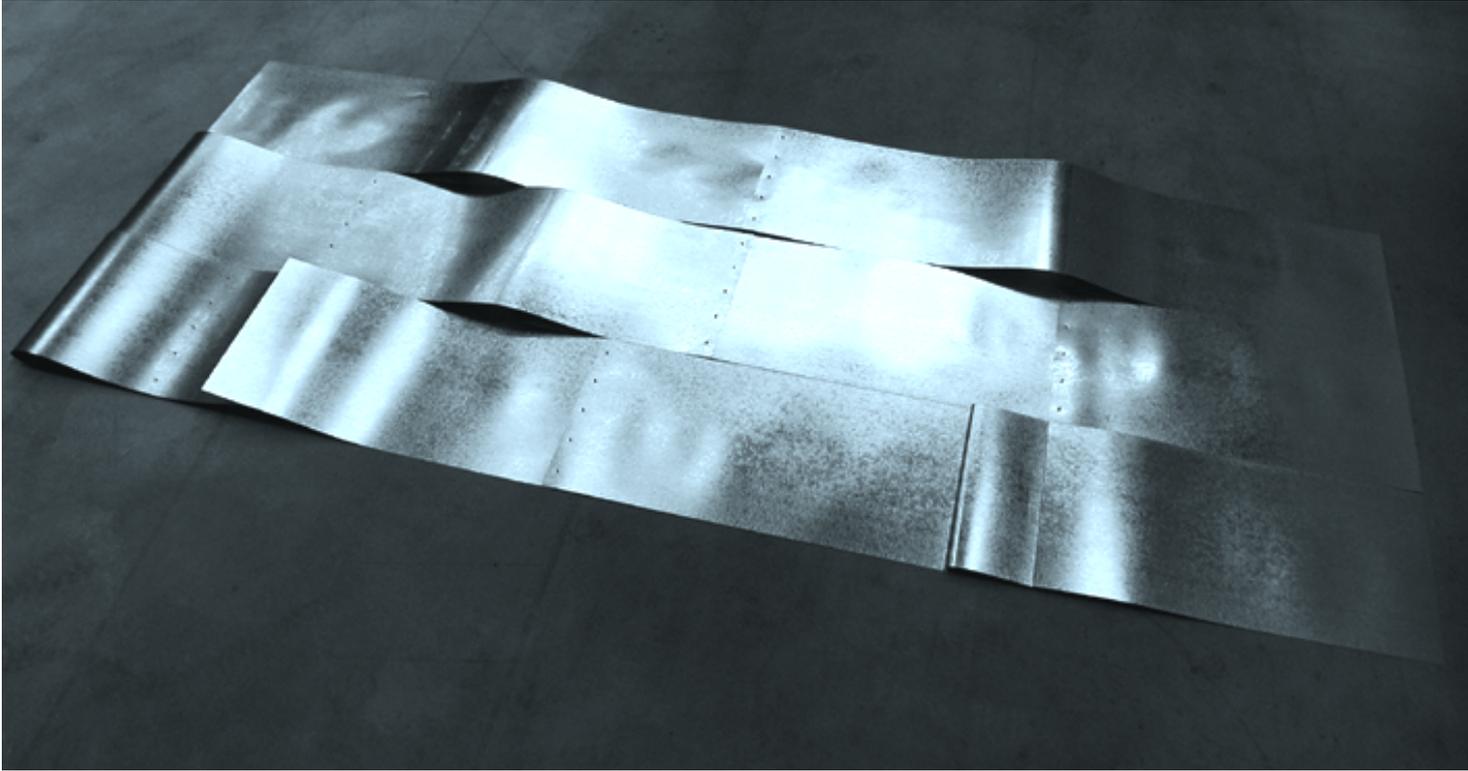
*Metrical Constructions in 13 Masses, I*, 1989-1990  
 14 x 335 x 396 cm  
 Collection de la Gagosian Gallery, New York,  
 et de la Thomas Ammann Fine Art, Zurich  
 Photo : Geoffrey James



*Sculptures*



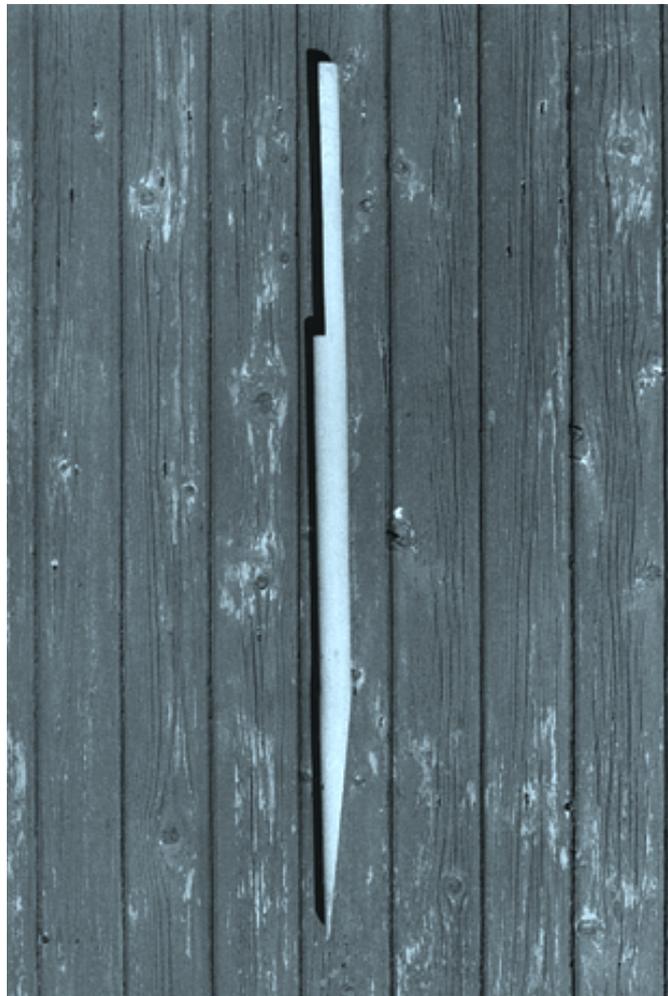
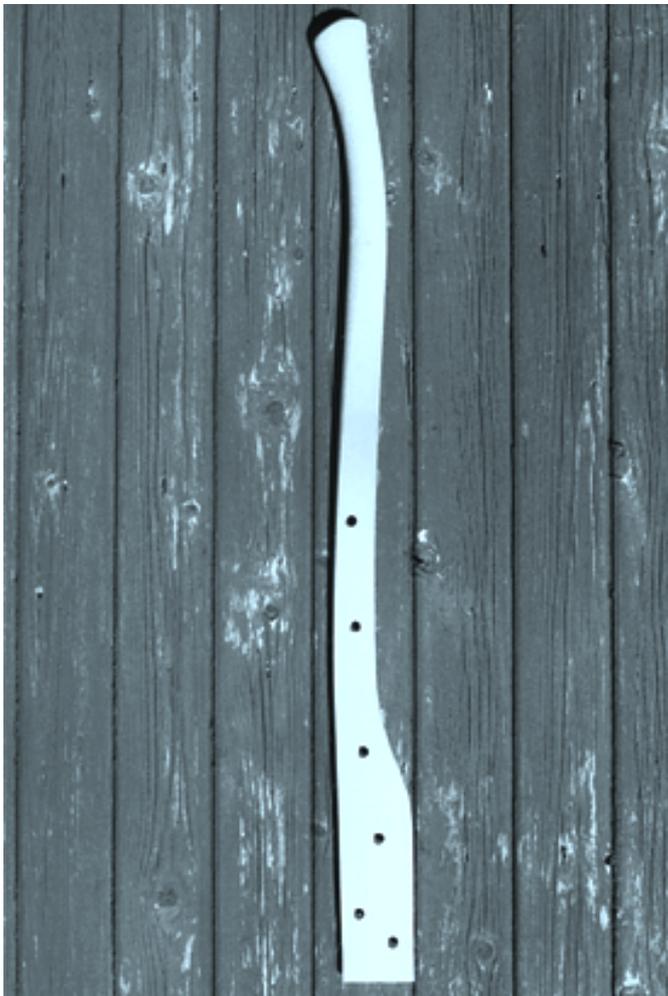
1. **BOX TROUGH ASSEMBLAGE (8 TROUGHES AND 6 SHEETS), I** 1963





3. TOOL HANDLE CONSTRUCTIONS 1965

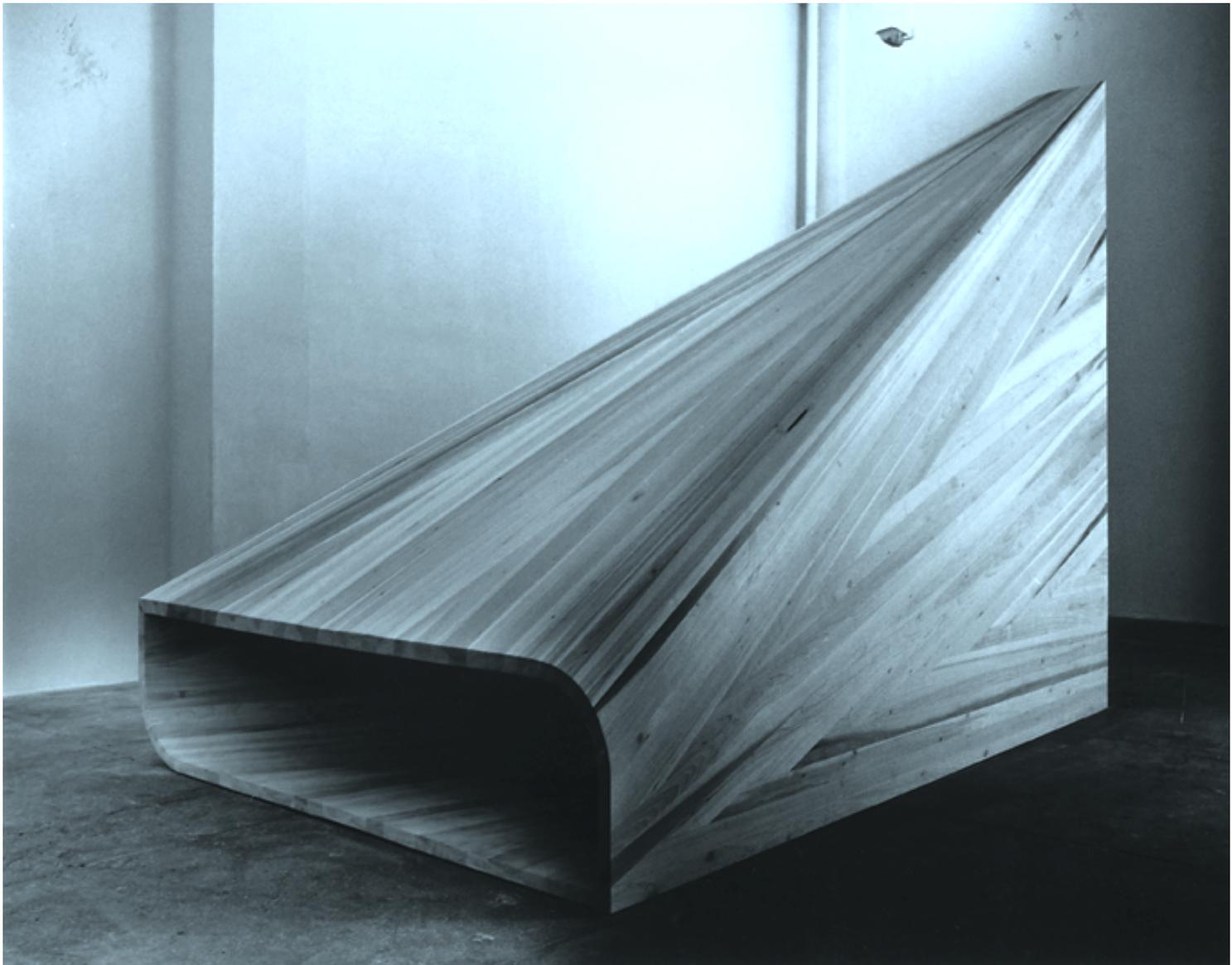






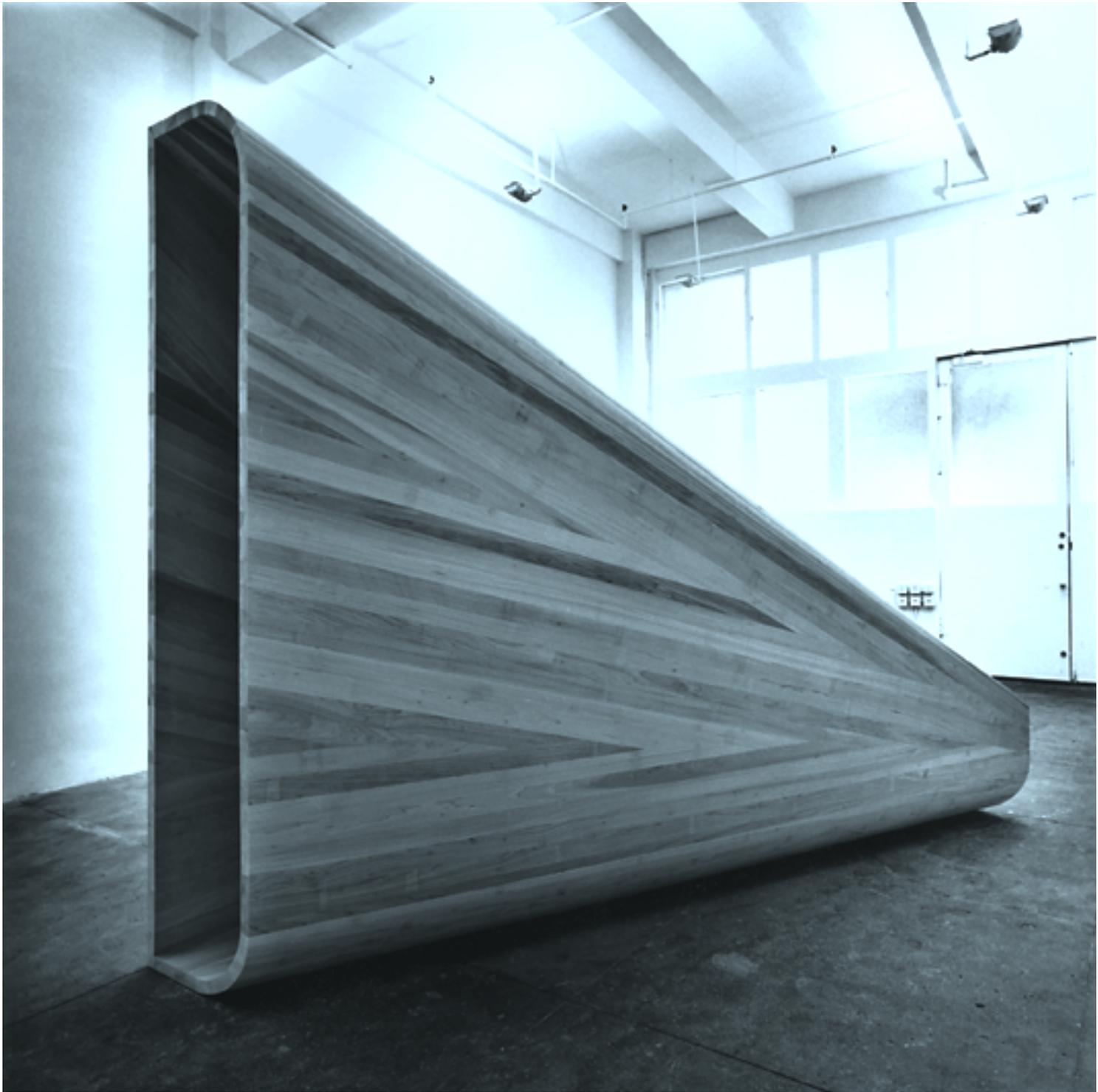


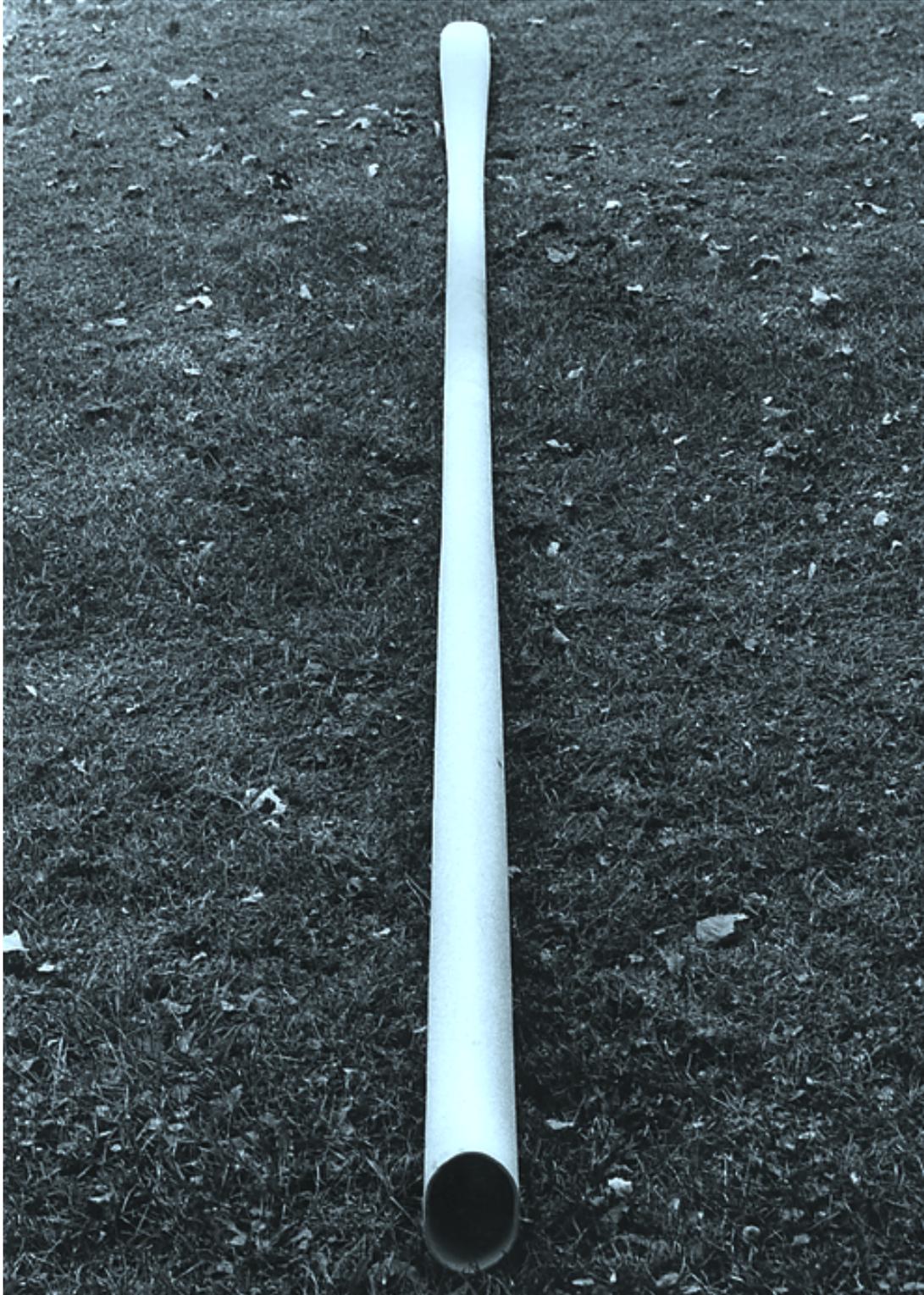




5. OPEN QUASI-CONIC WOOD CONSTRUCTION, III (POPLAR) 1966-1967

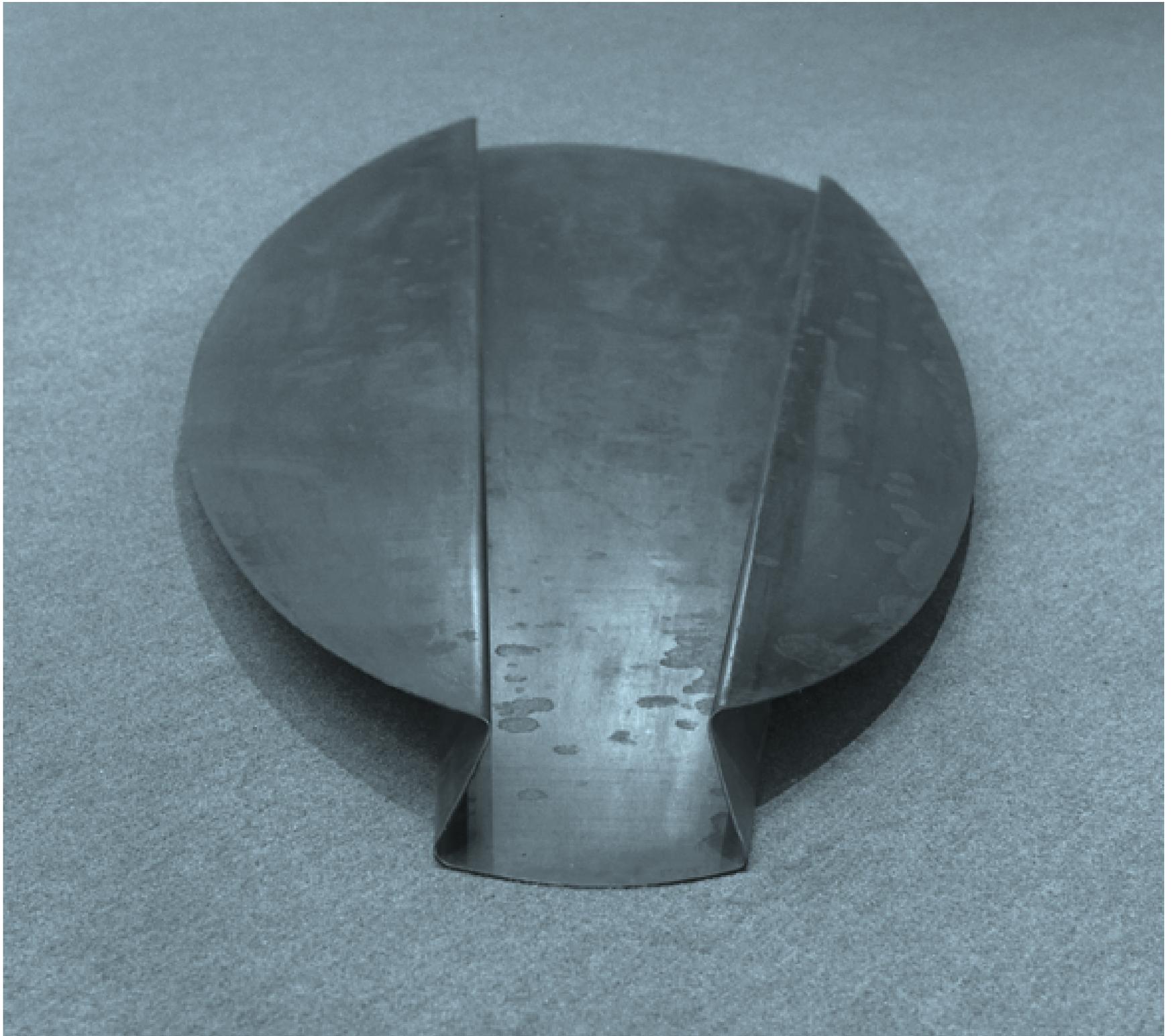


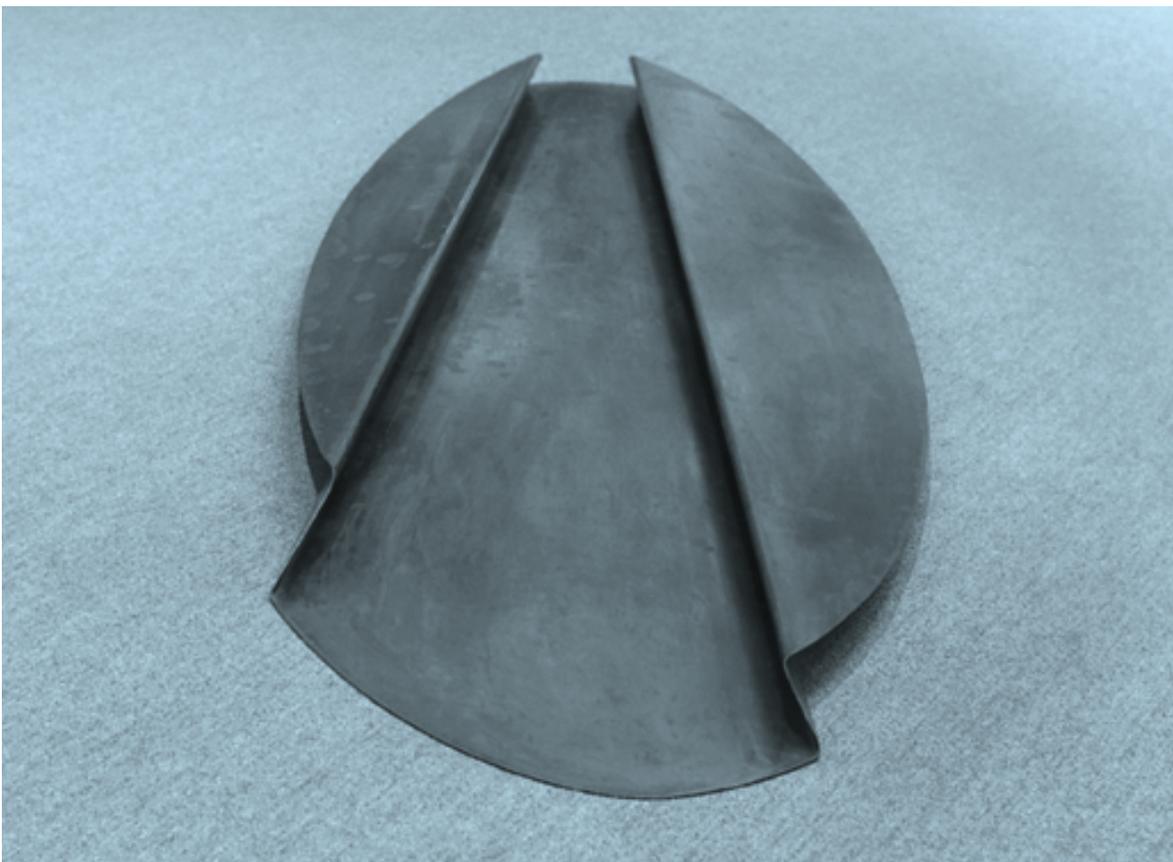
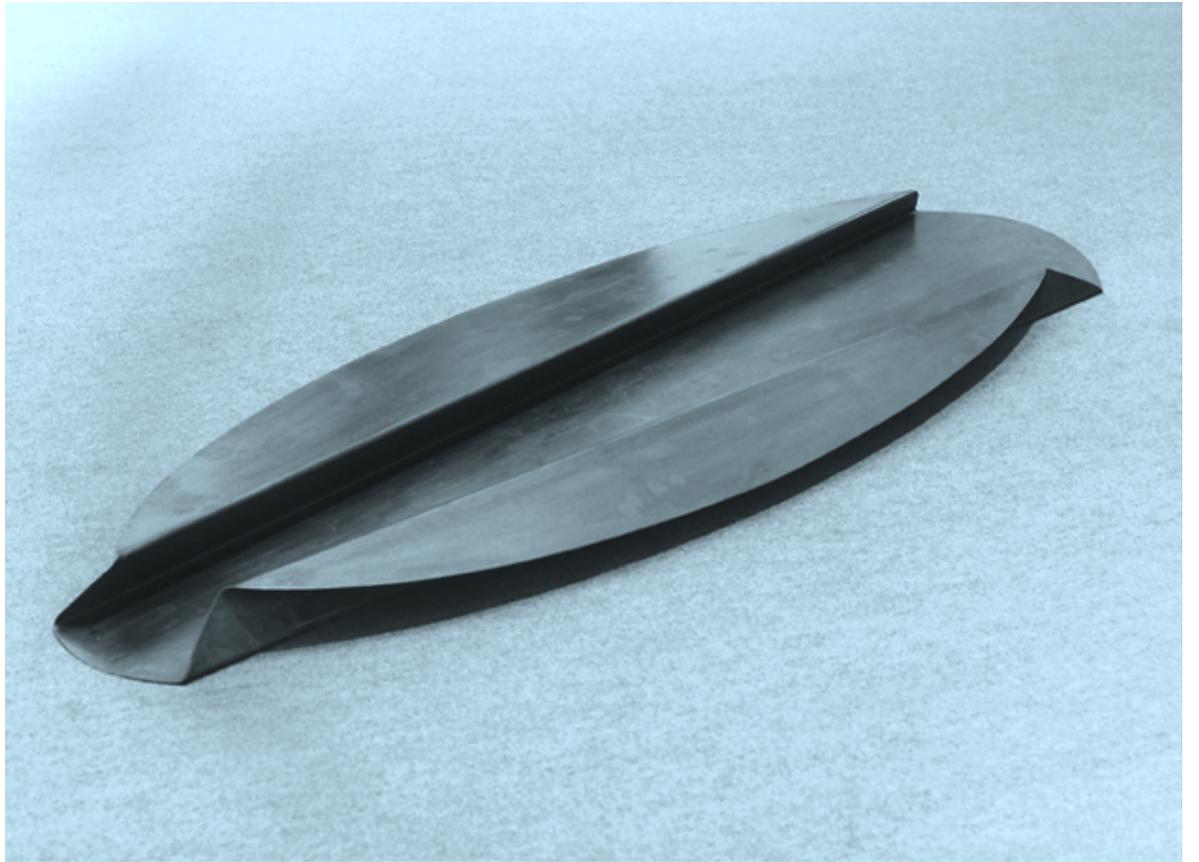




6. ANTI-SYMMETRICAL DOUBLE TUBER 1966-1968

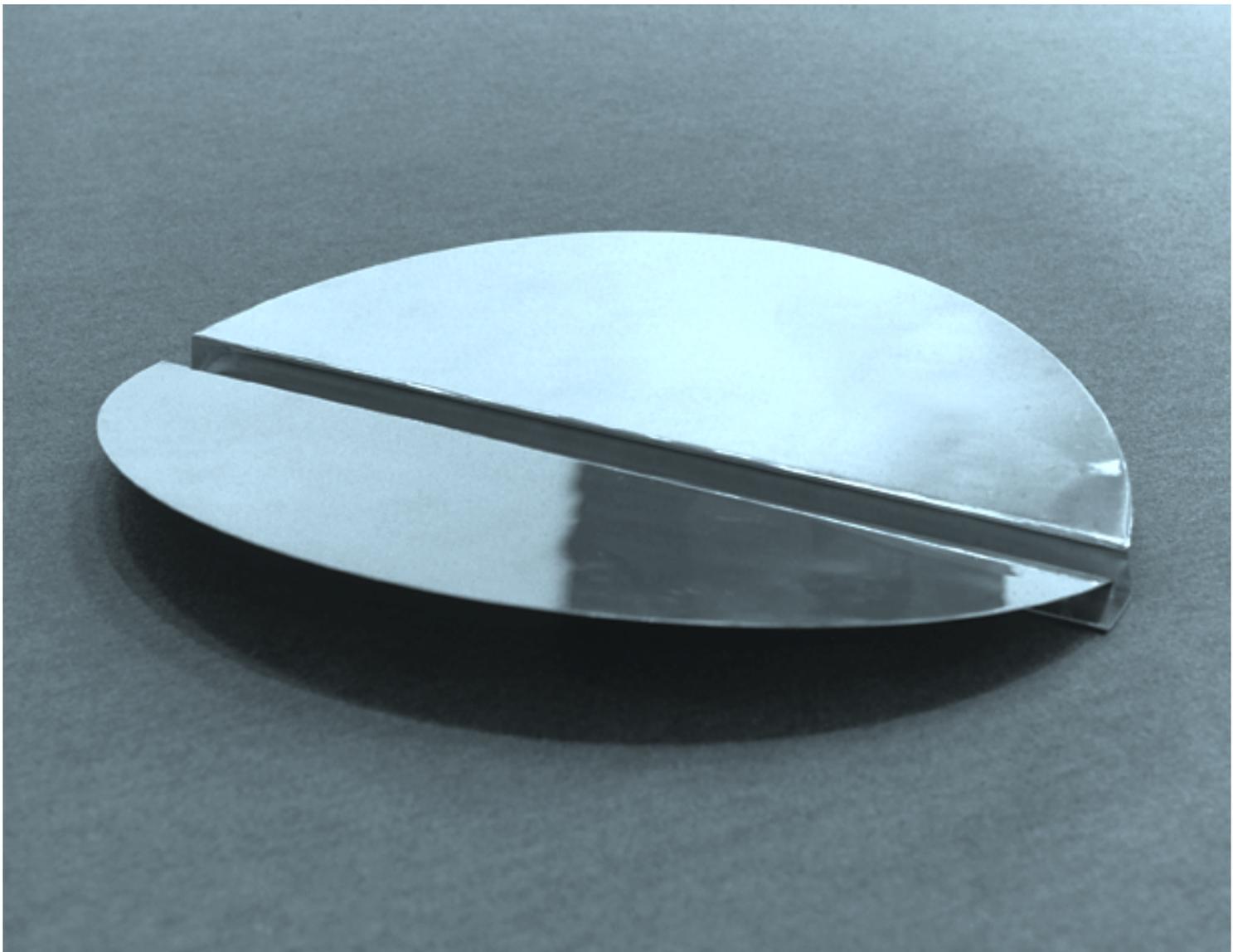






7. THE PHANTOM: CONIC (ELLIPTICAL) PLANE WITH 2 DOUBLE BREAKS, 1 (CONVERGENT) 1967



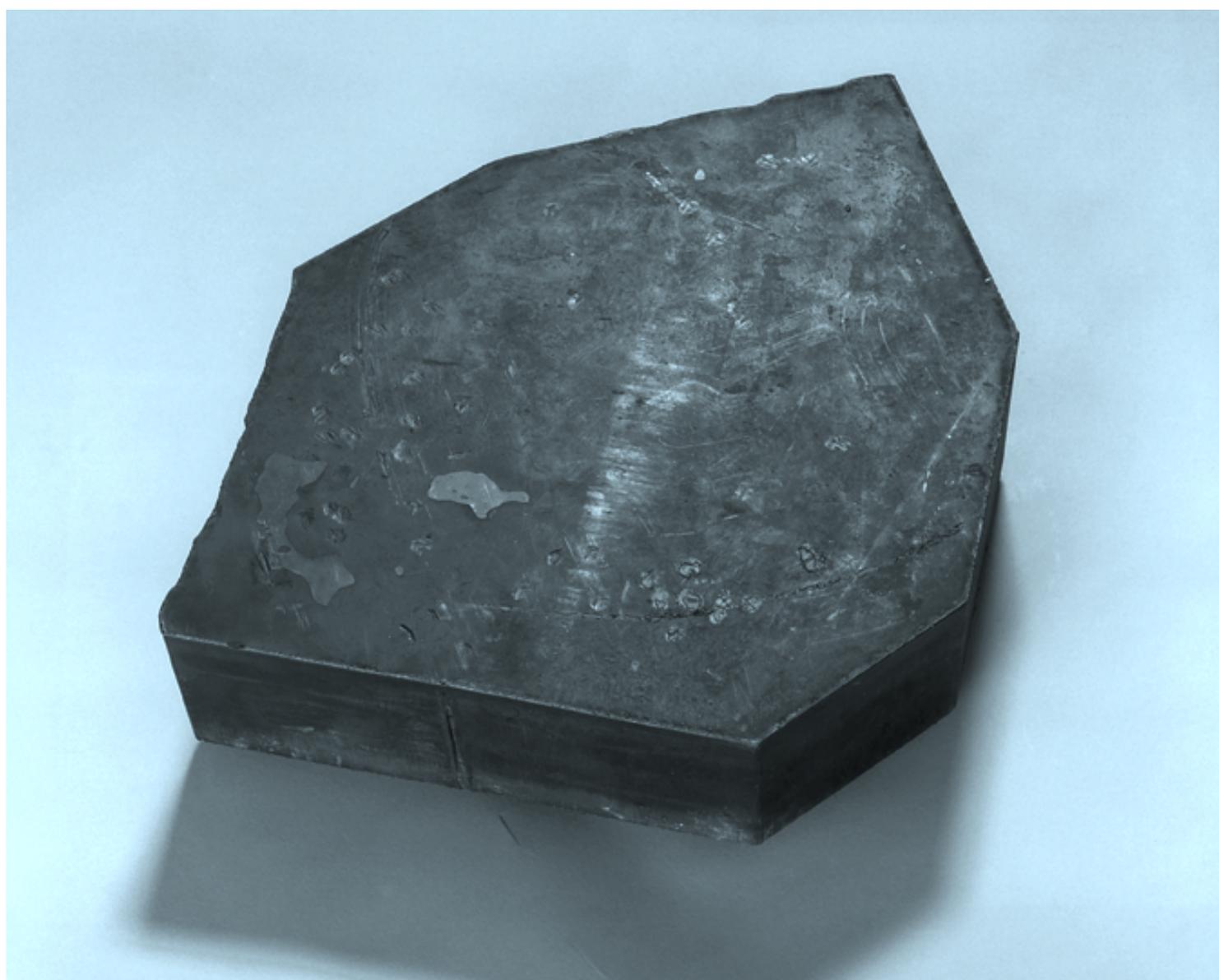




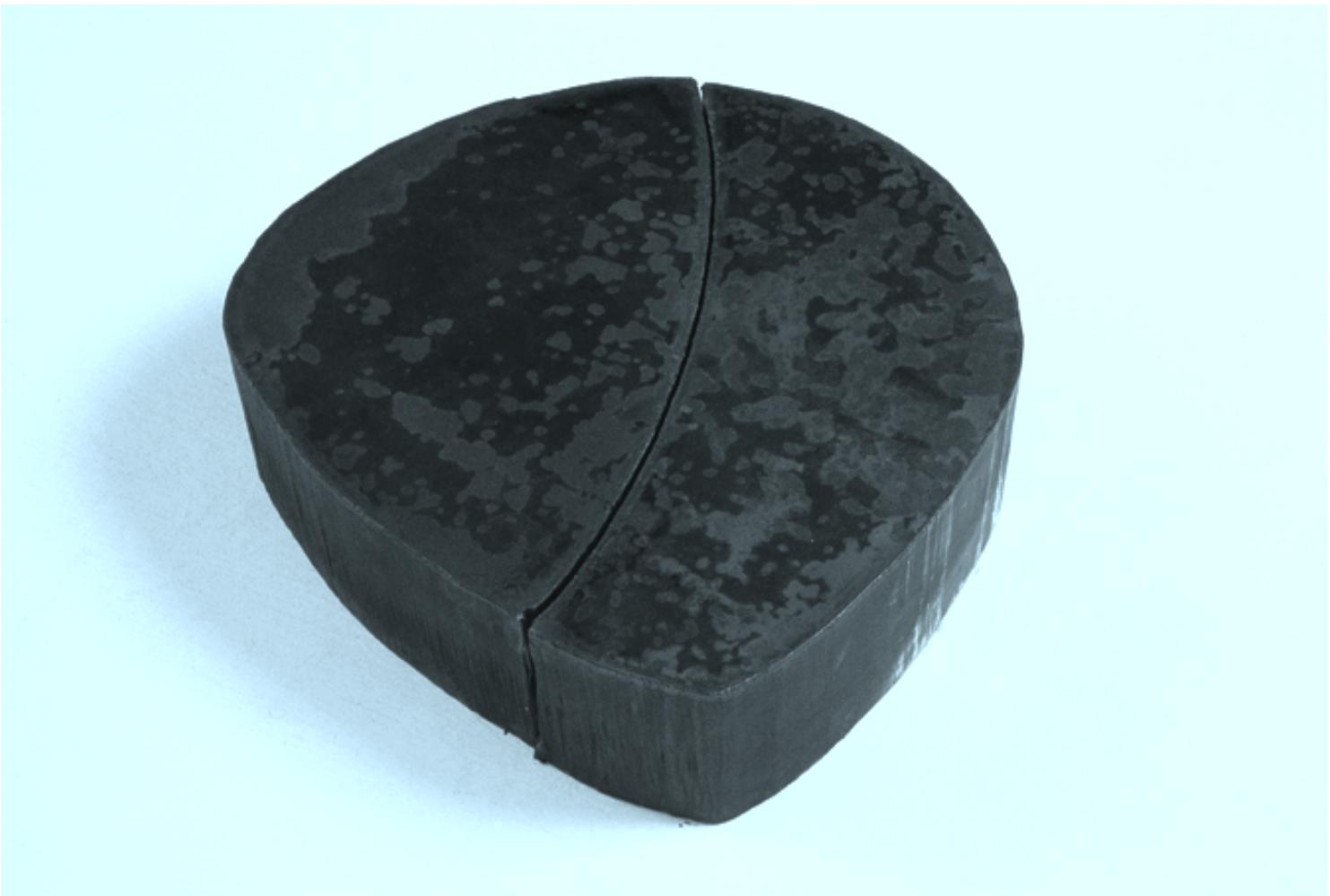
9. HOLED PIPE, I 1967

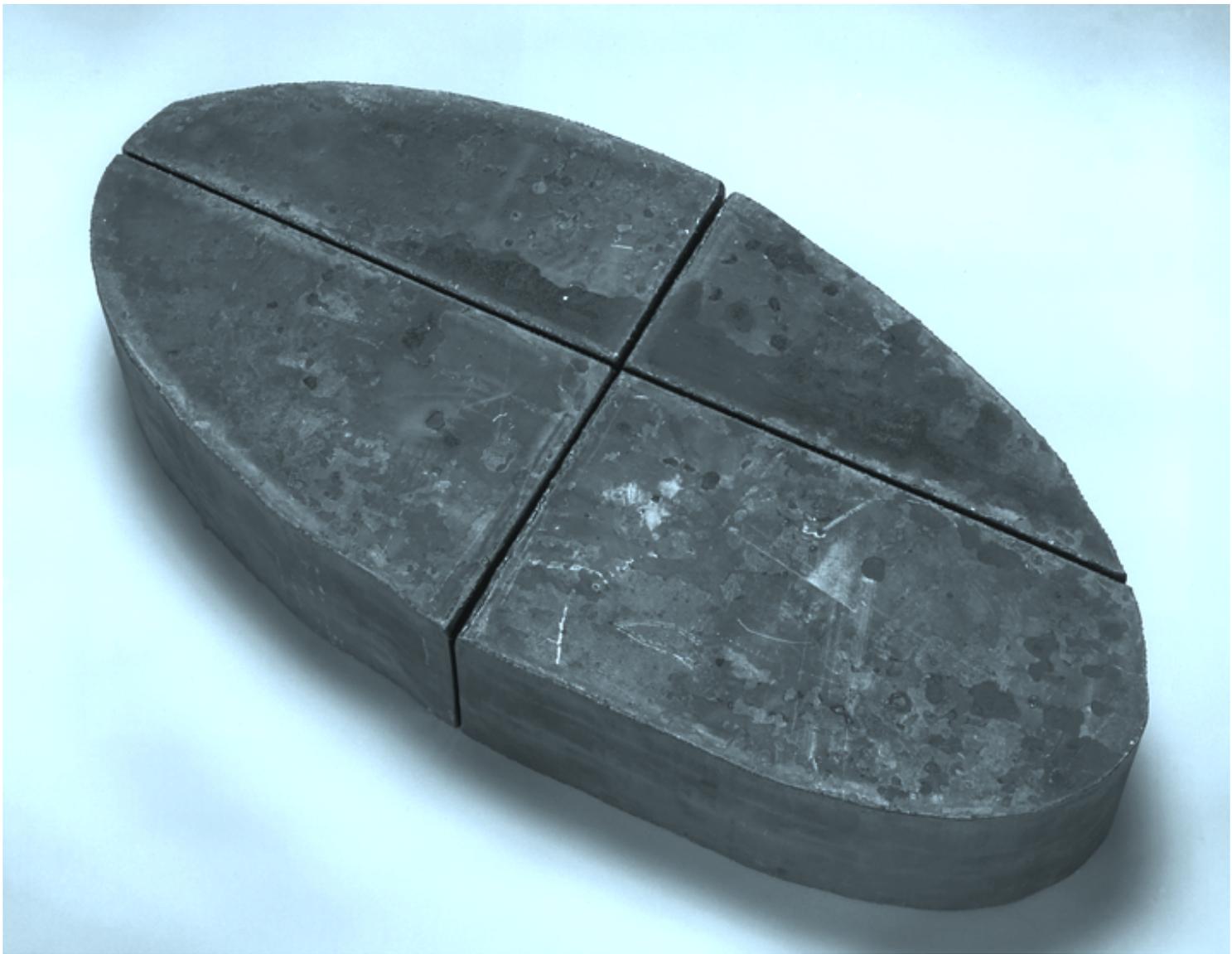






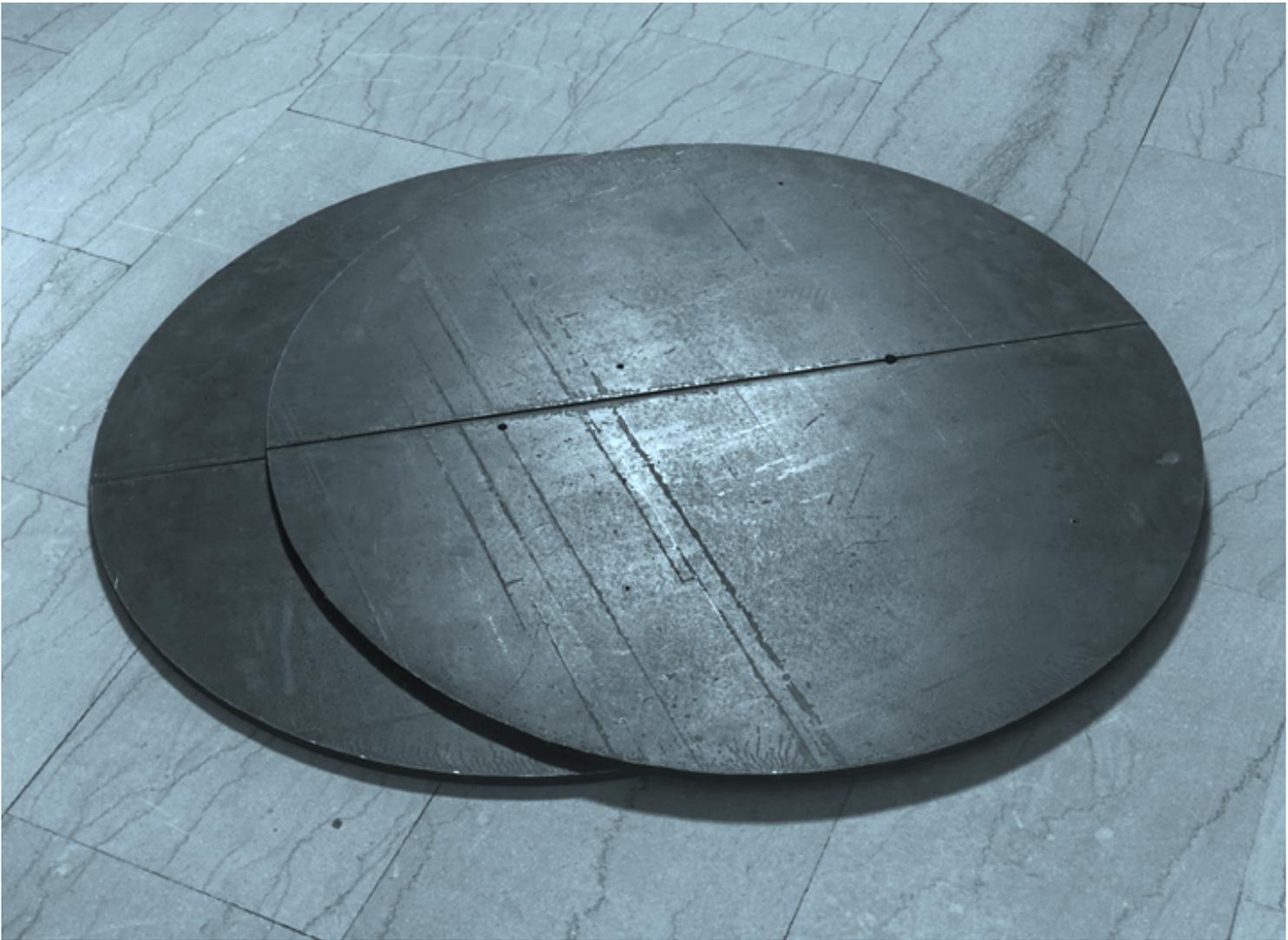
11. 7-SIDED MASS PLANE, III 1968





13. PLANE OF 4 MASSES, III 1969

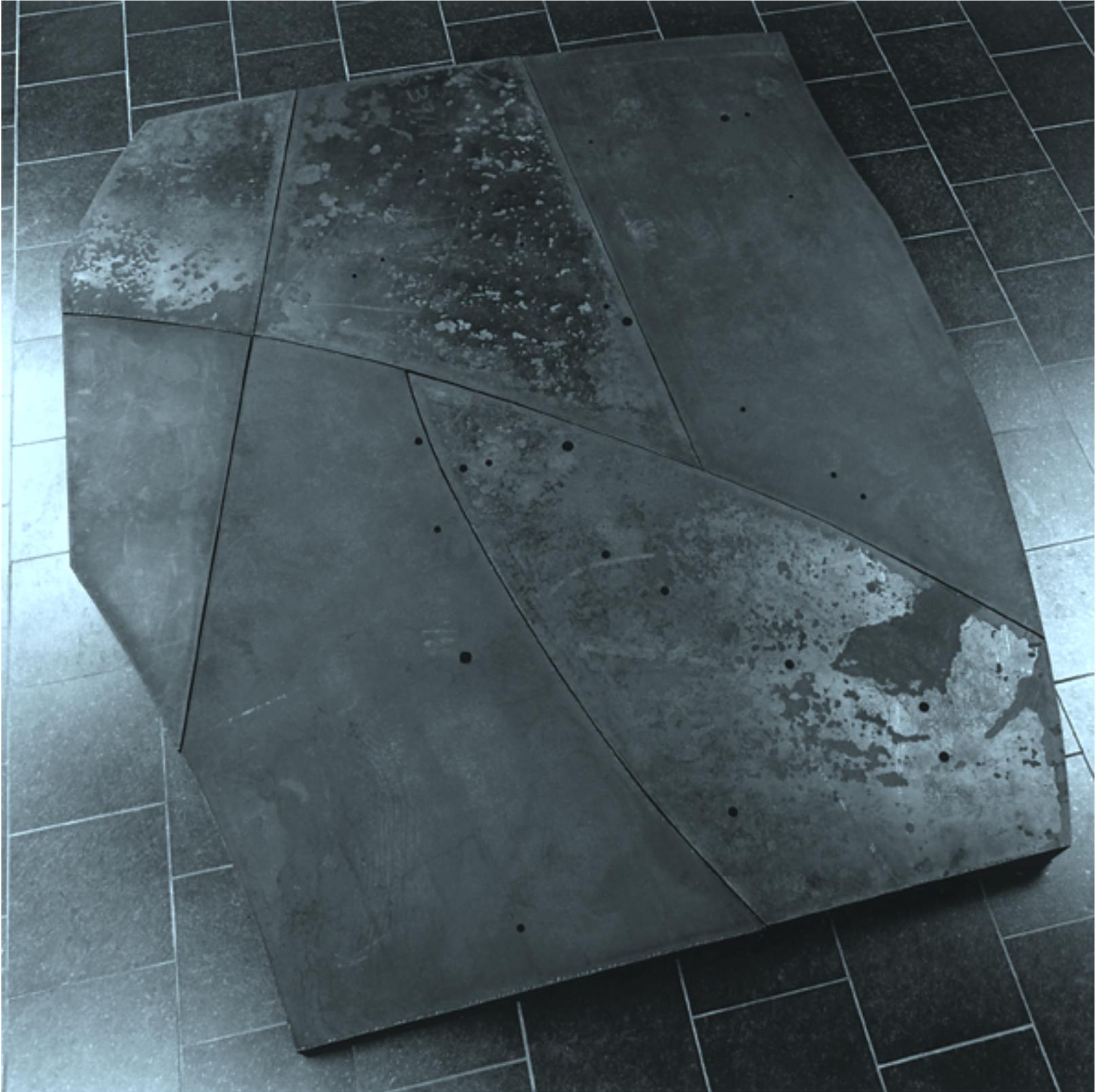




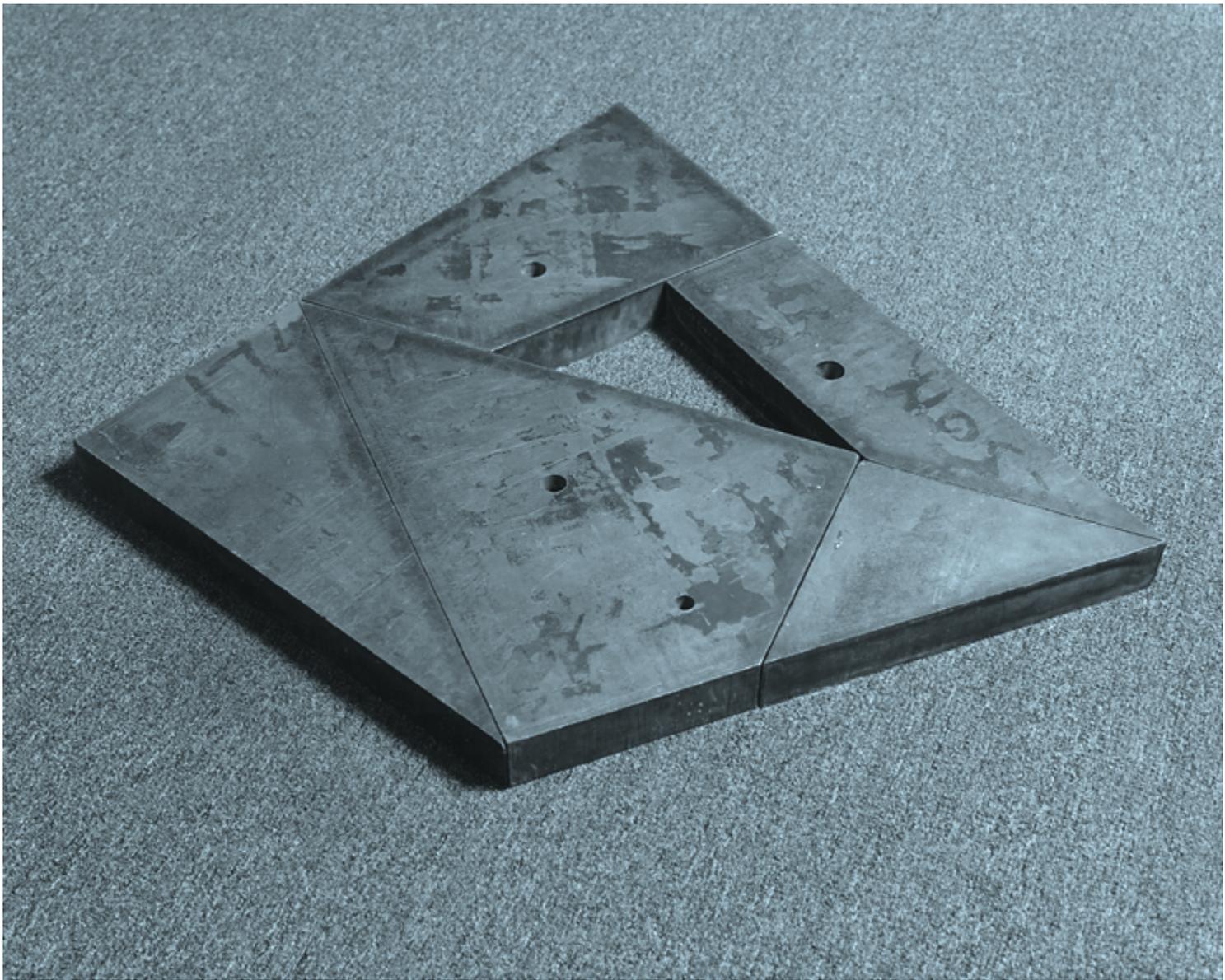
15. DOUBLE CONIC PLANE OF 4 MASSES (ELLIPTICAL), I 1969-1971

16. CONIC (ROUND) PLANE IN 4 MASSES AND 2 SCALES, I (WITH ELLIPTICAL HOLE) 1971





17. SIDED CONIC PLANE IN 6 MASSES AND 4 SCALES, III 1972



18. SIDED PLANE IN 5 MASSES AND 2 SCALES, II (WITH INTERIOR FREE REGION) 1977





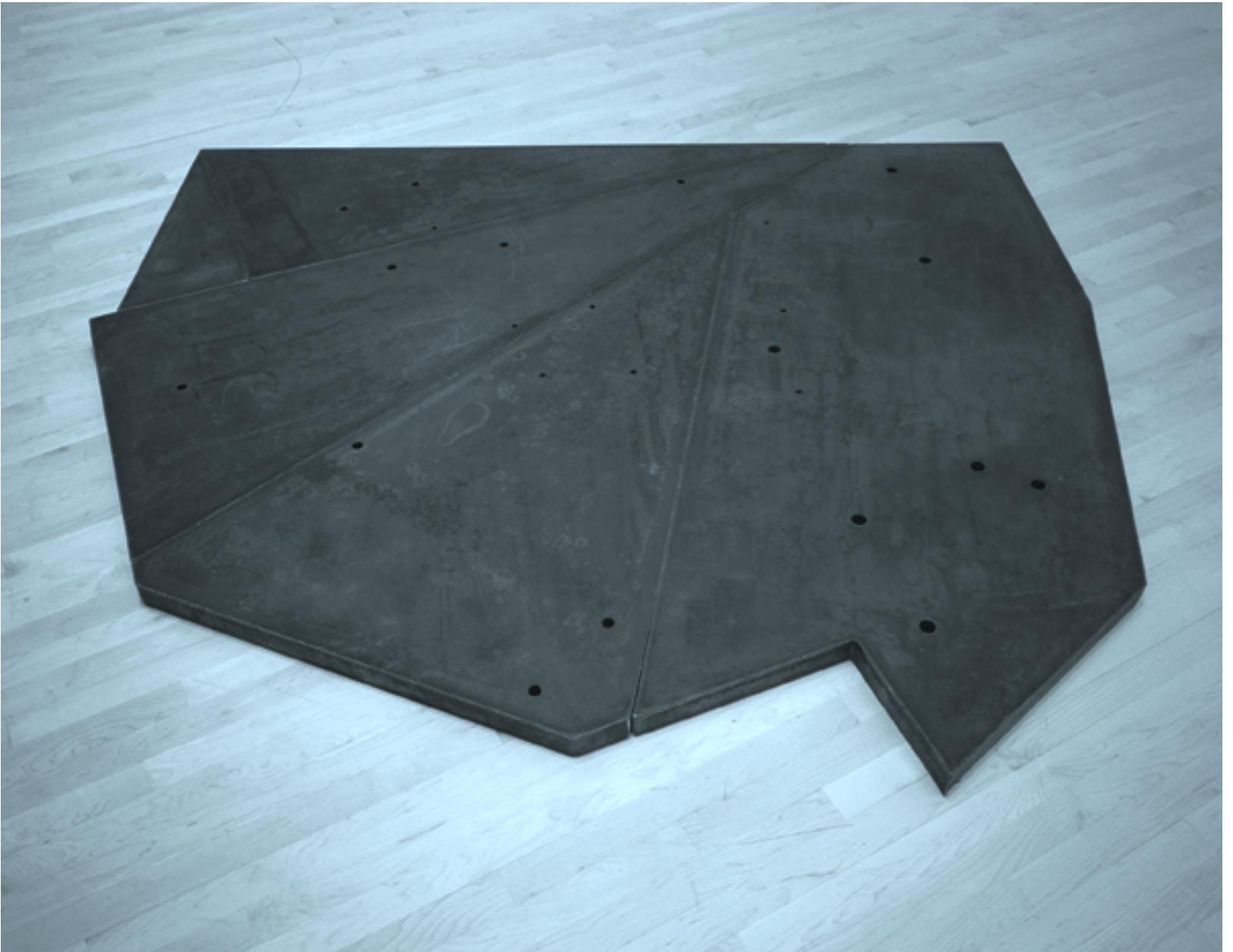
19. SIDED CONIC PLANE IN 9 MASSES AND 3 SCALES, I 1978

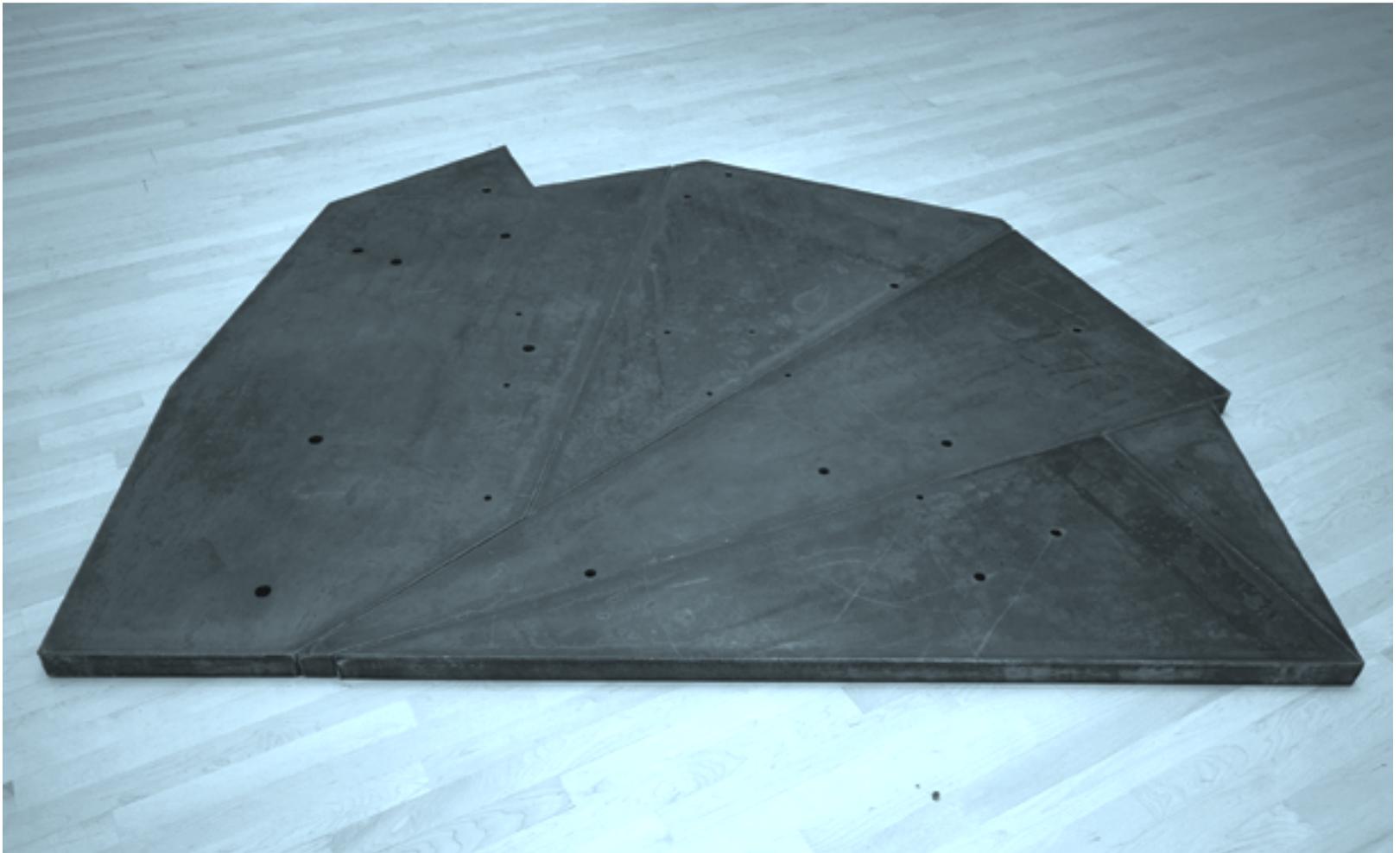




21. METRICAL (ROMANESQUE) CONSTRUCTIONS IN 5 MASSES AND 2 SCALES, I 1973-1974



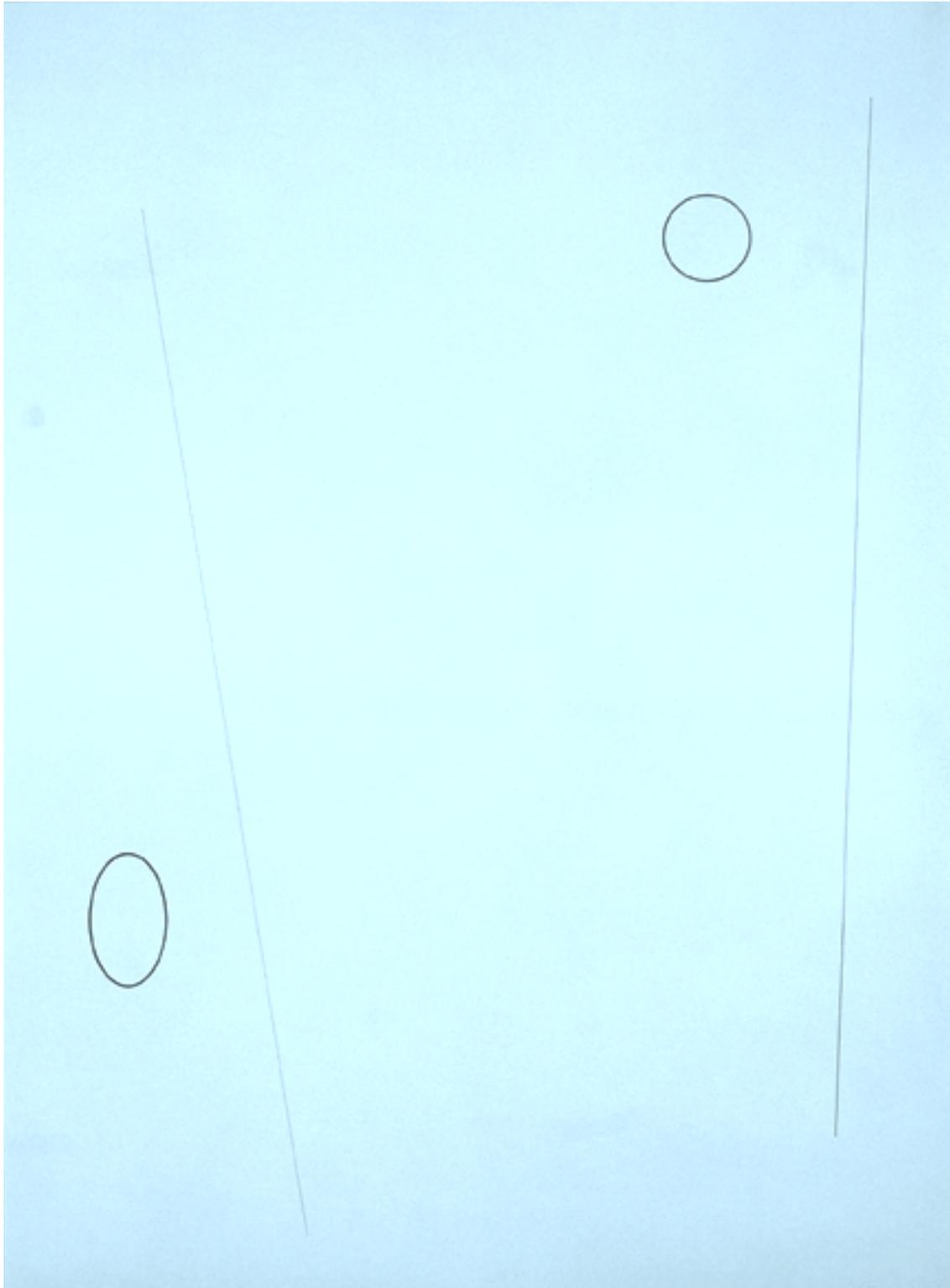


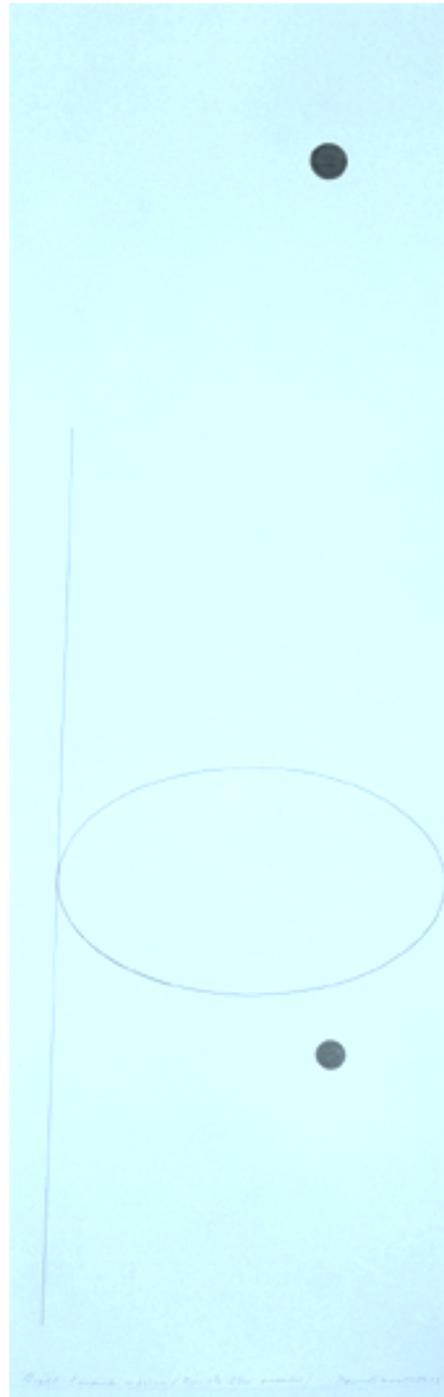


22. METRICAL (ROMANESQUE) CONSTRUCTIONS IN 5 MASSES AND 2 SCALES, II 1975-1976

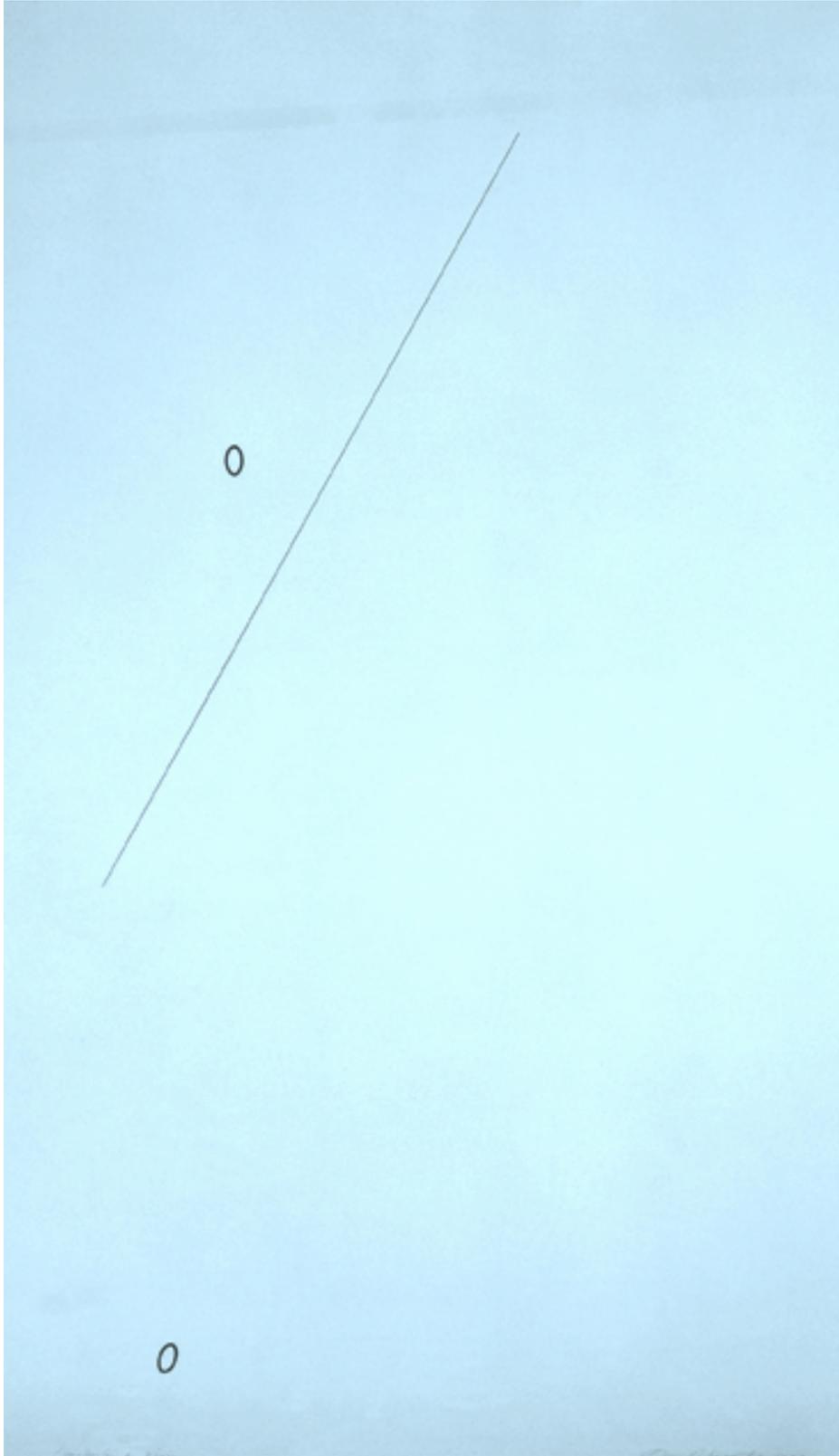


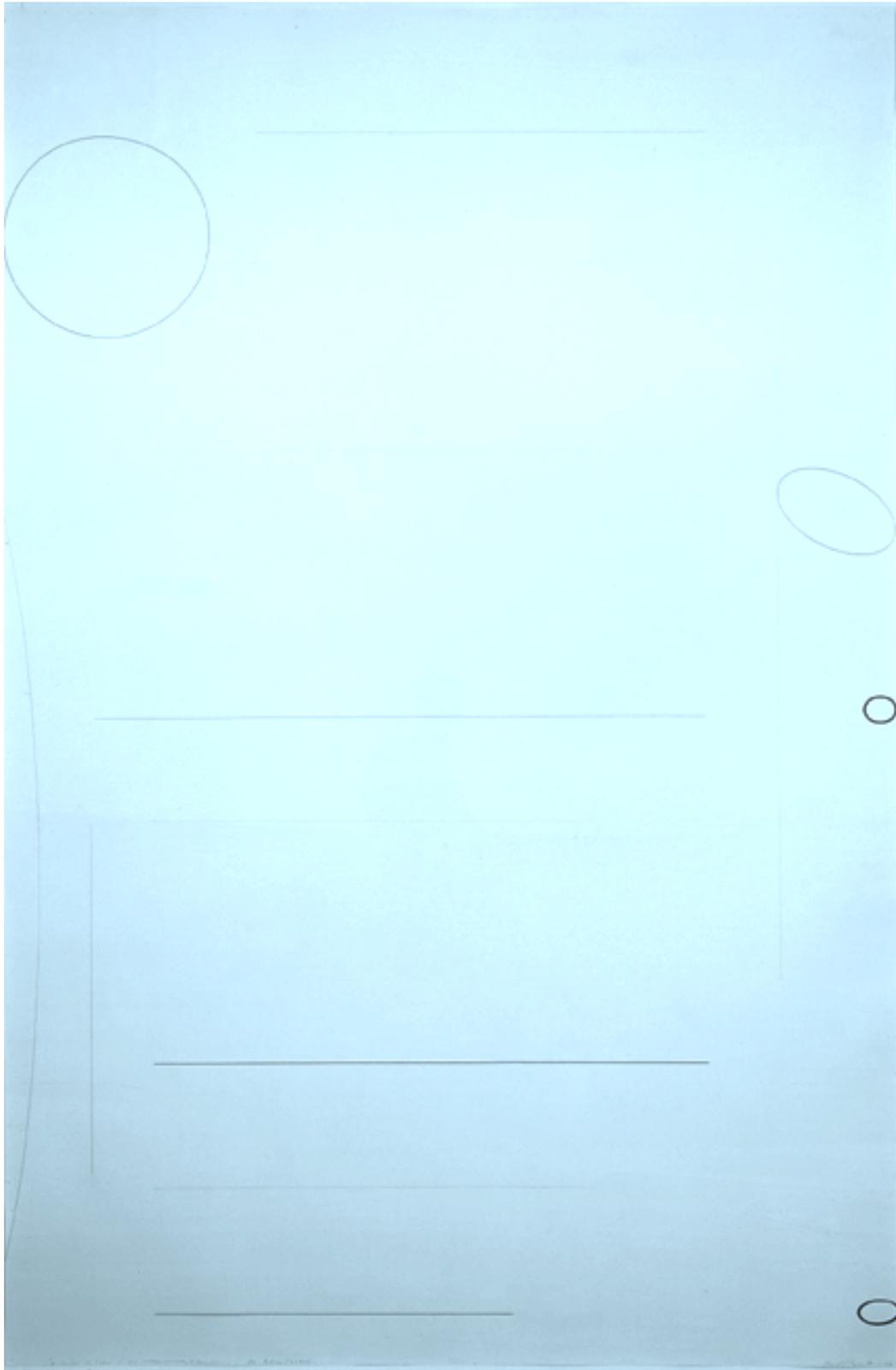
*Œuvres sur papier*

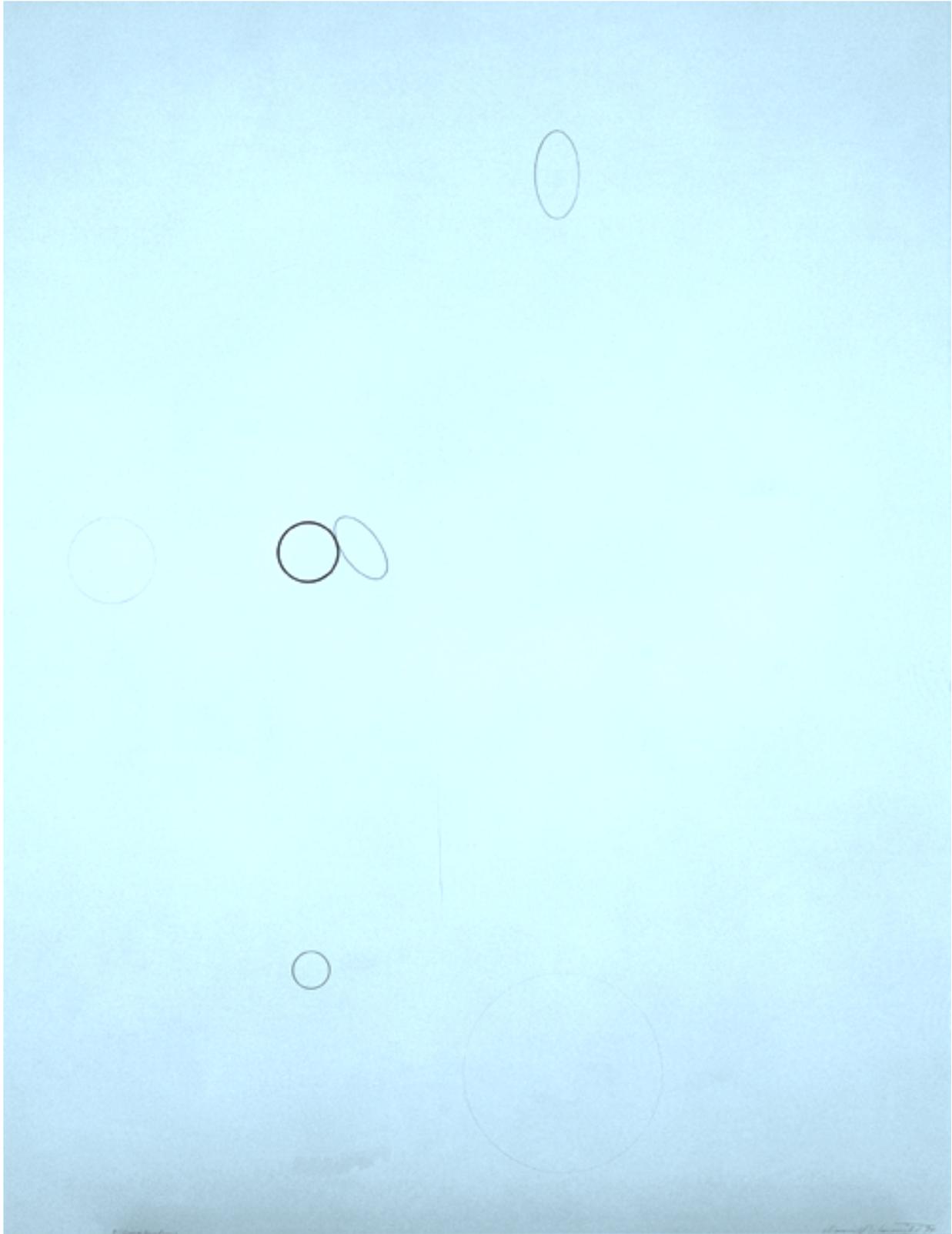


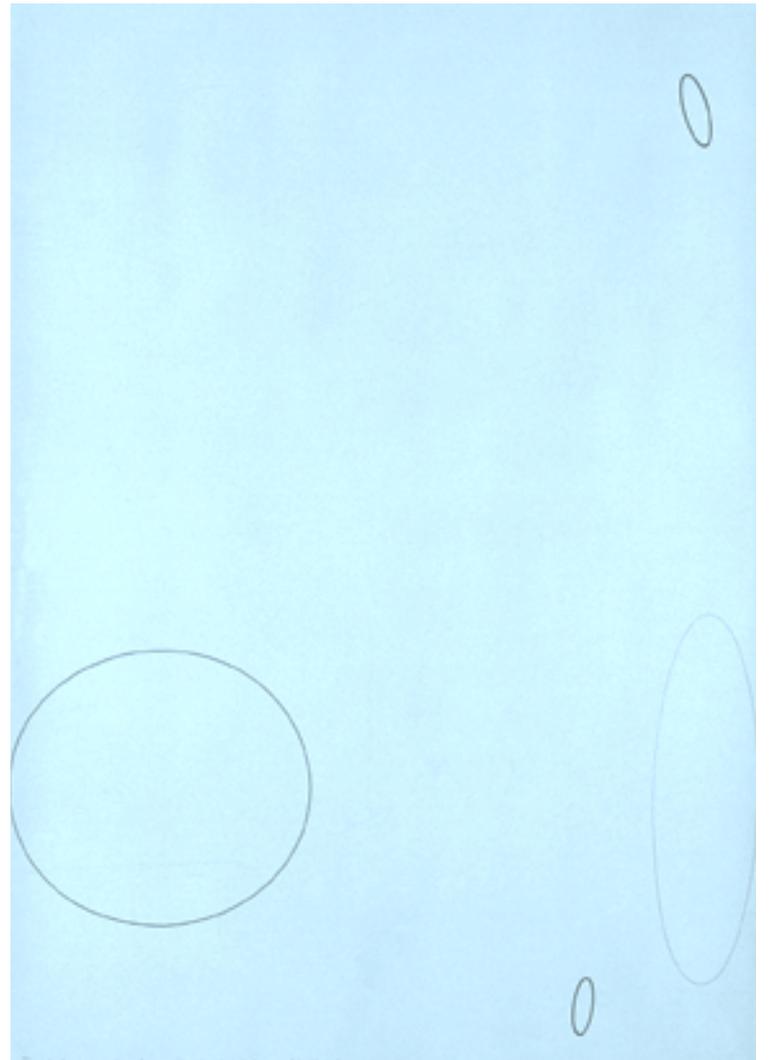
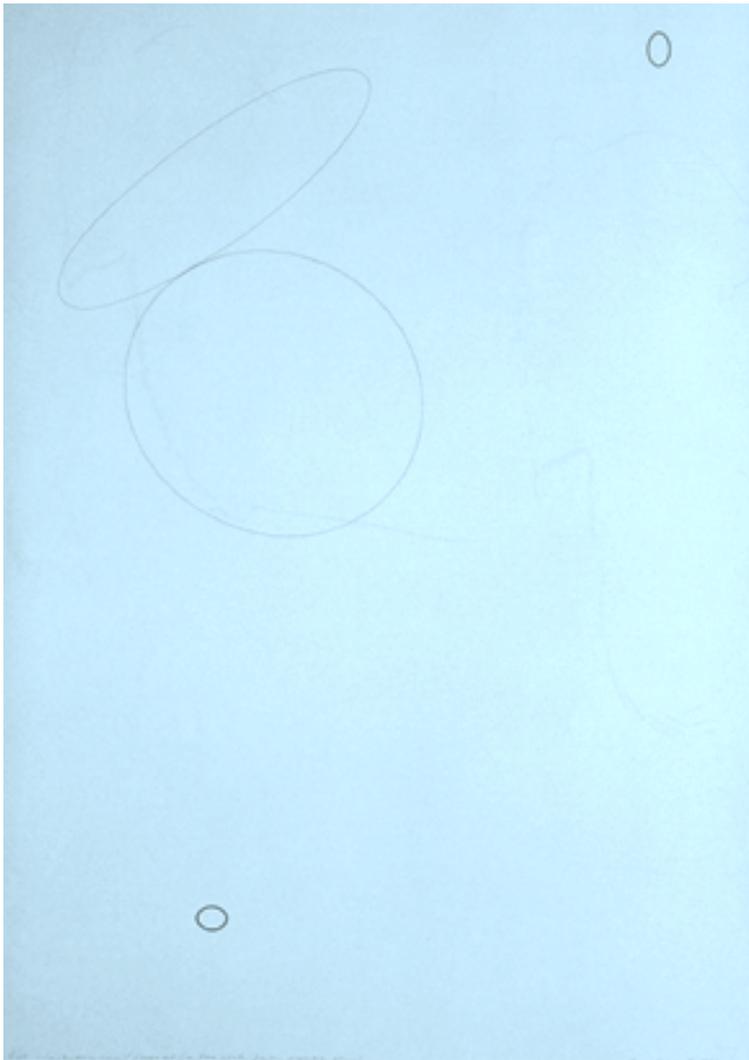


24. CONSTRUCTION OF VISION (DOUBLE BLUE PROPERTIES) 1973

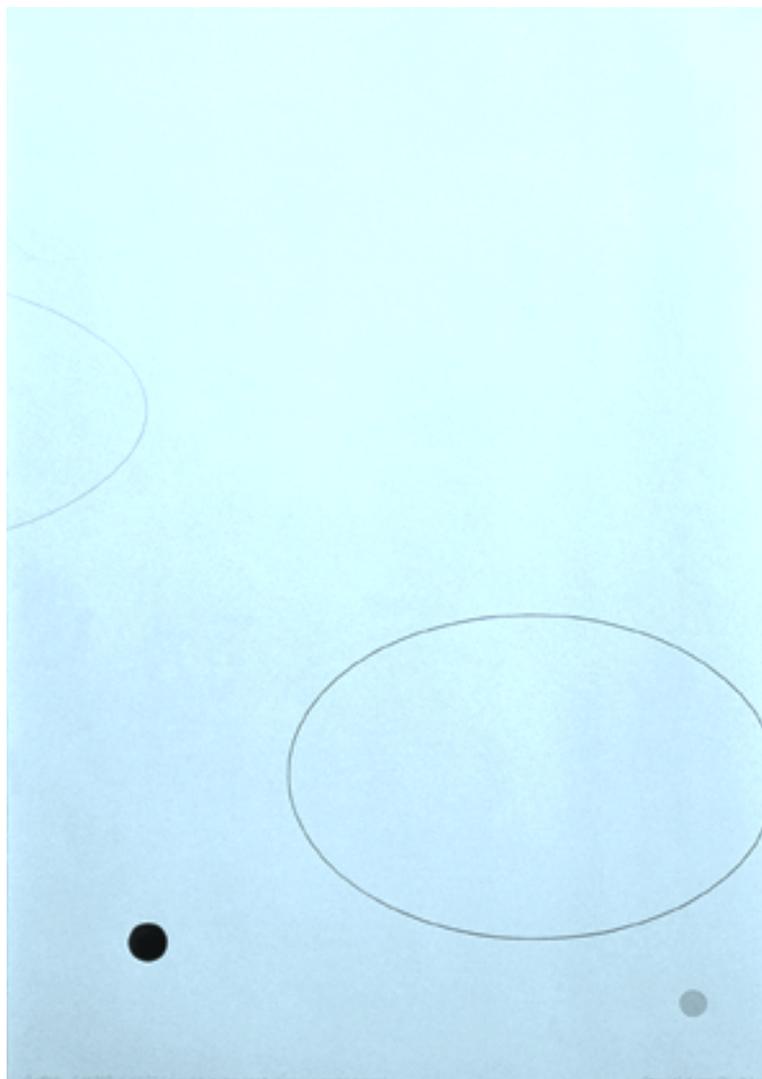
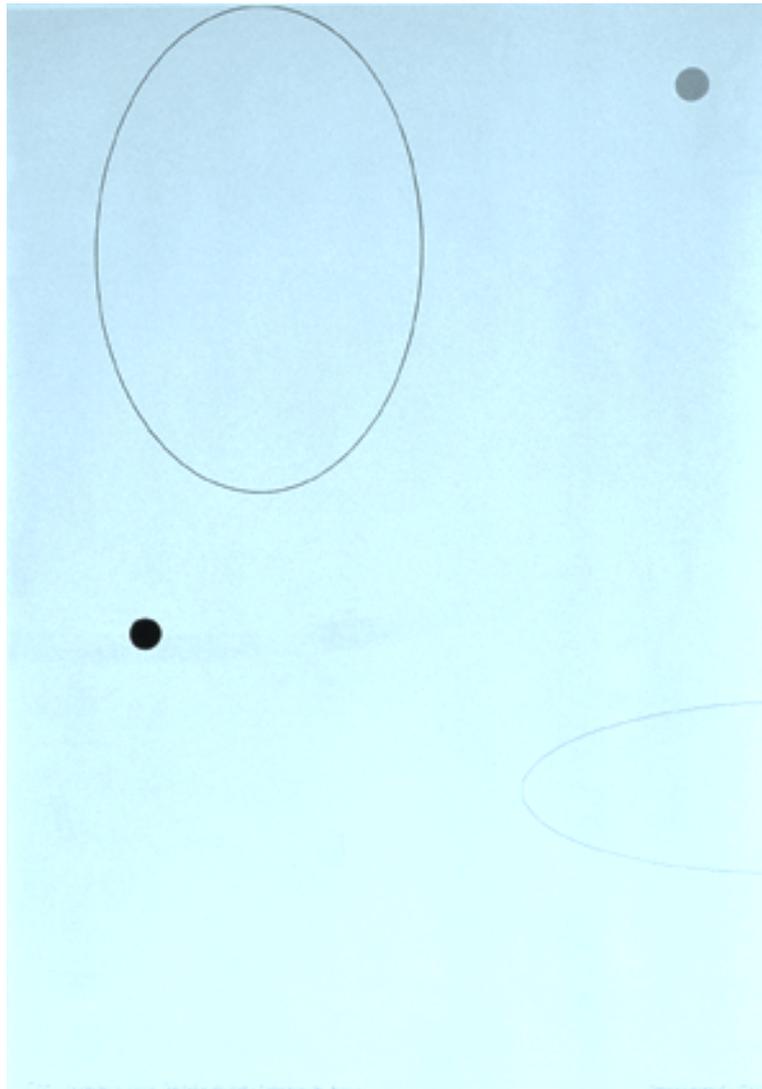




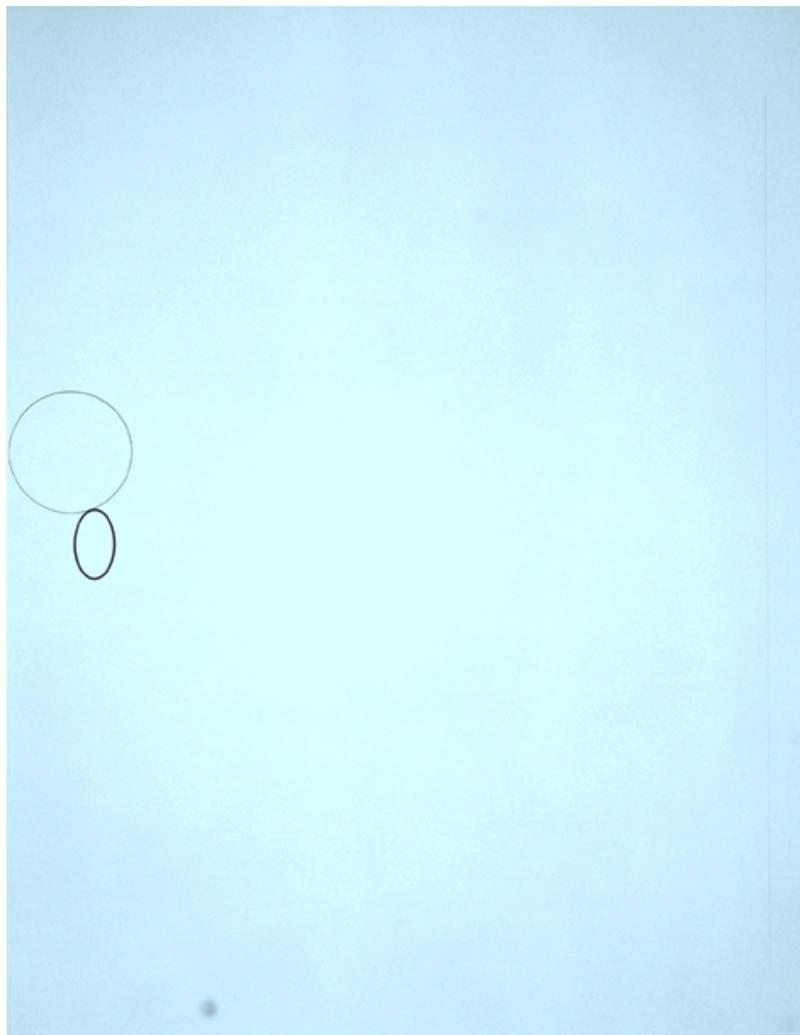
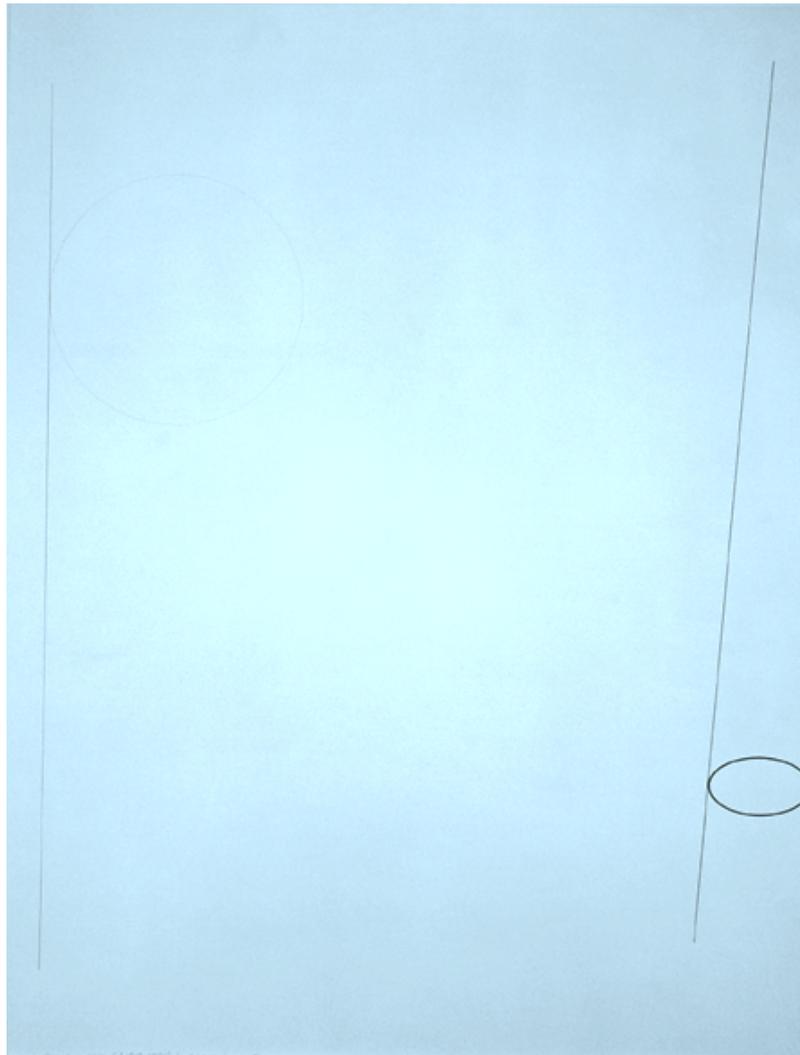


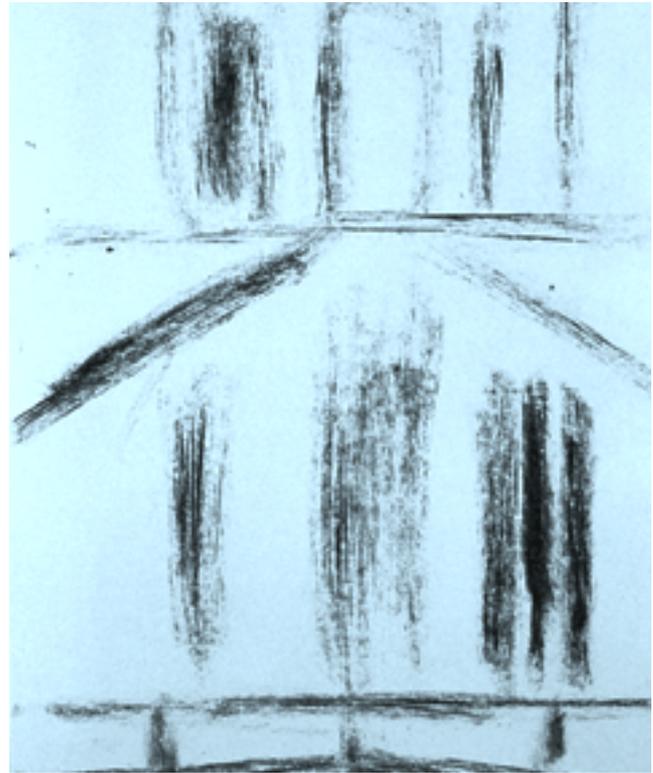
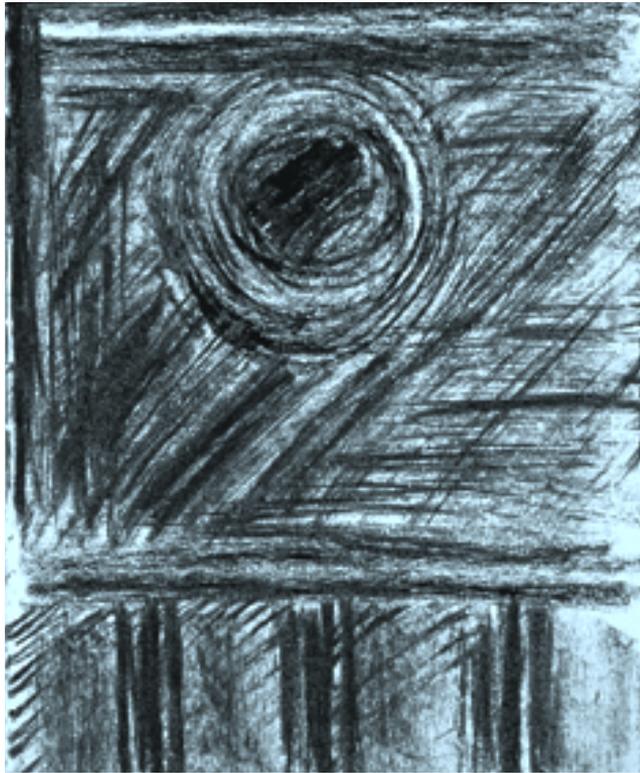


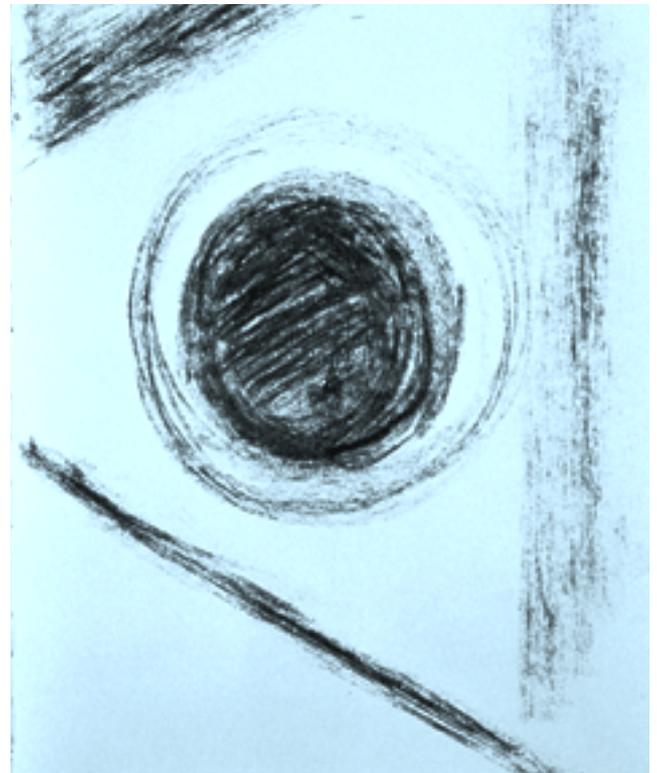
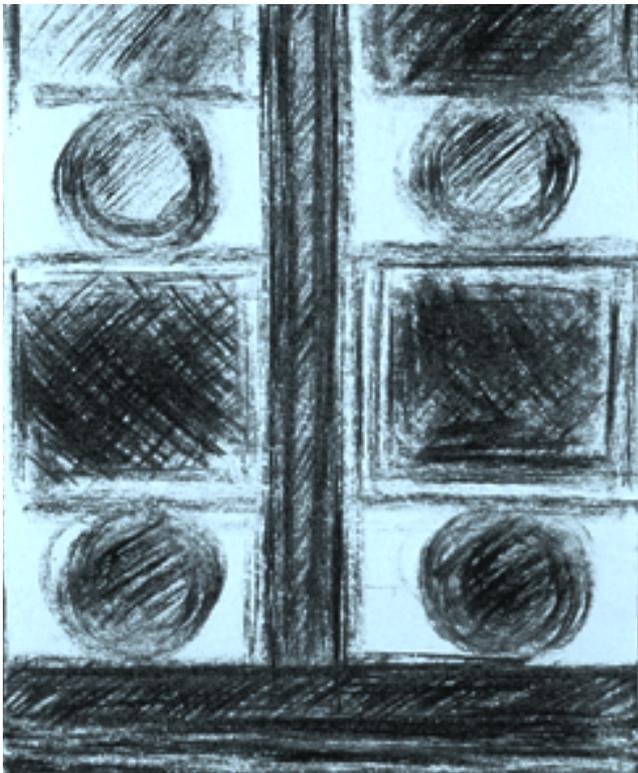


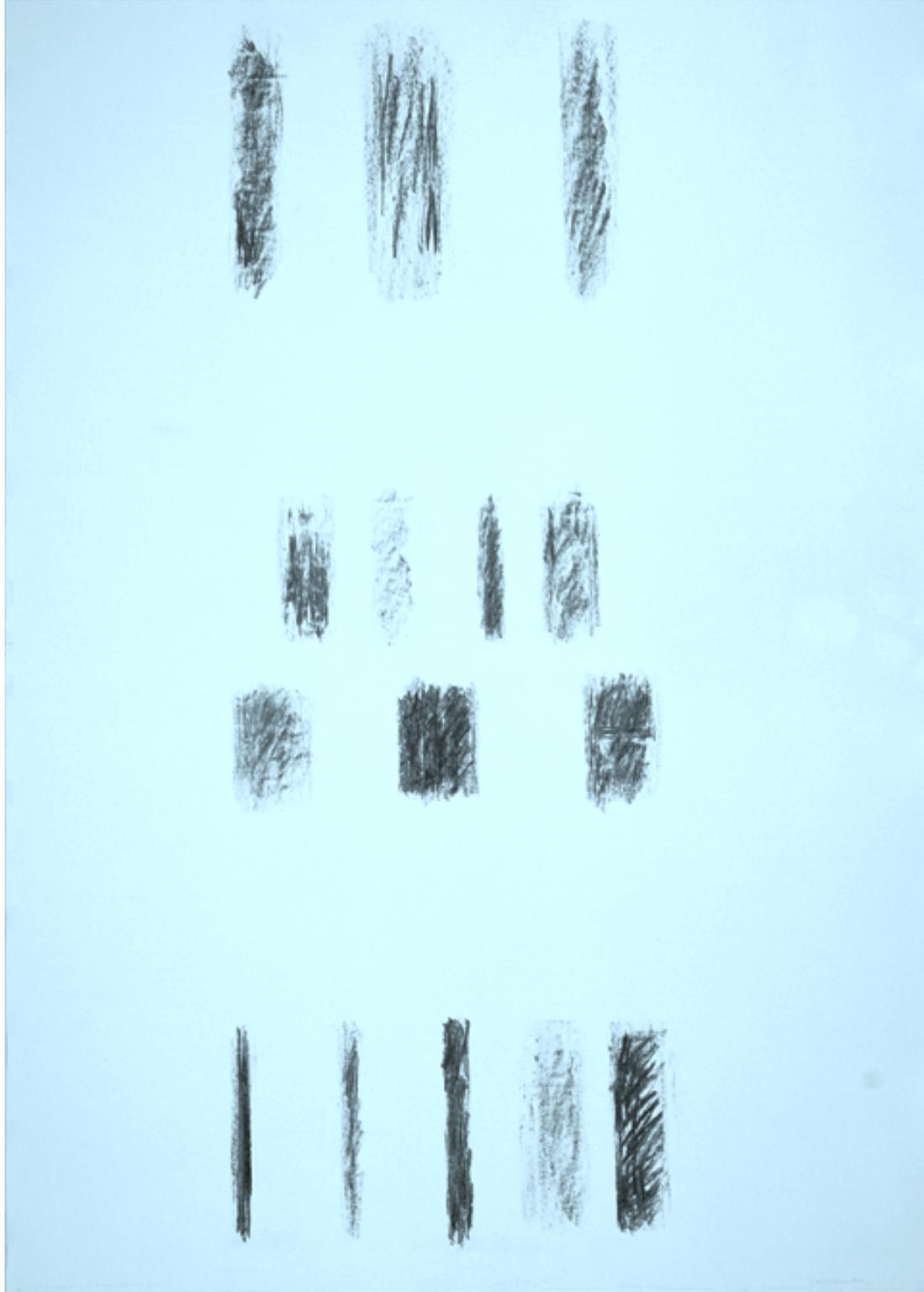


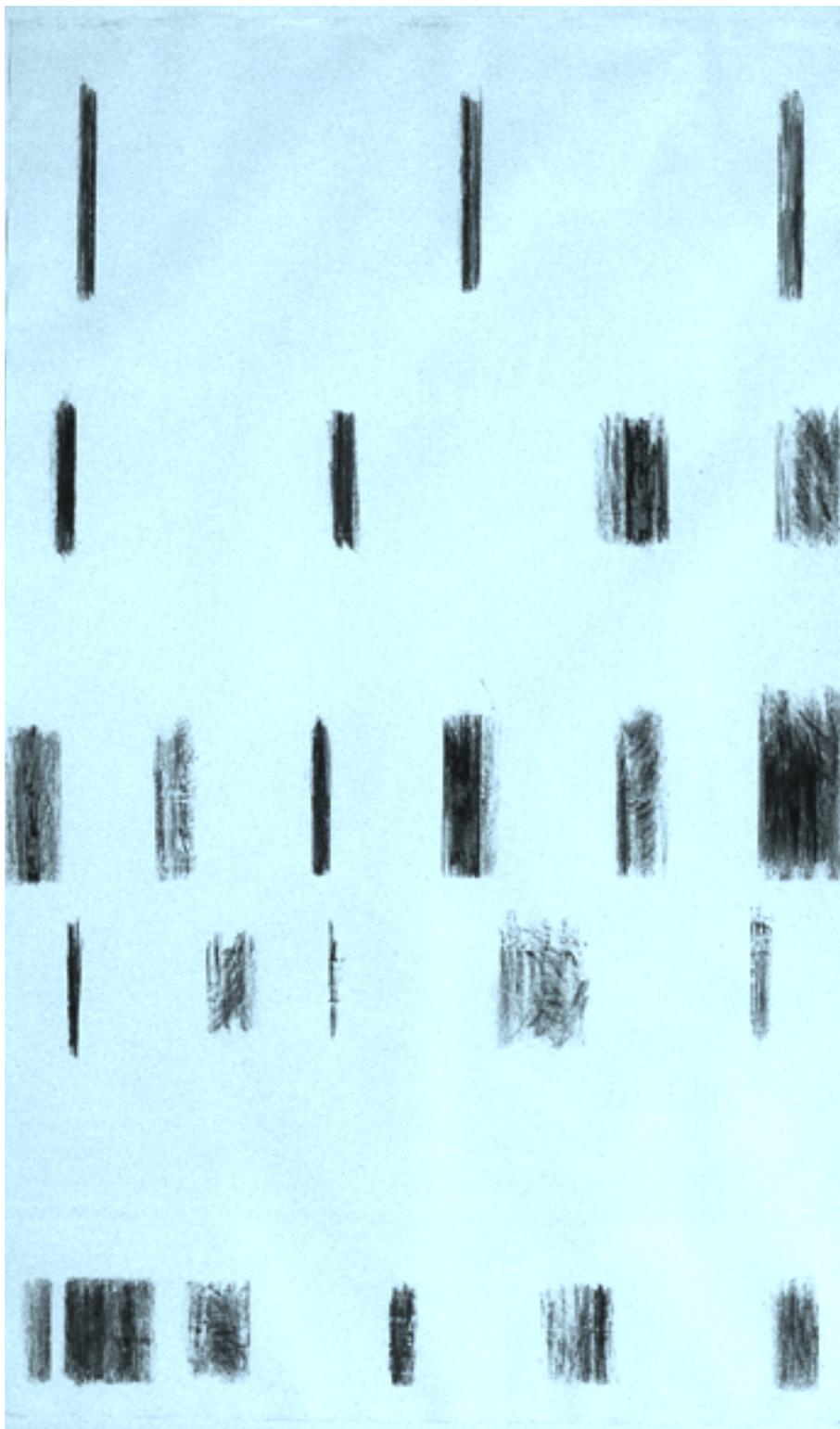


















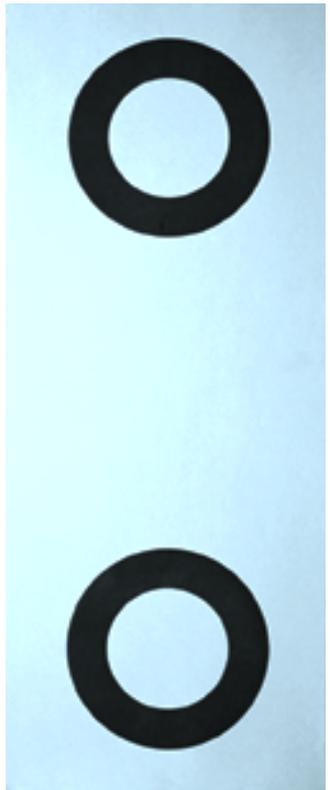
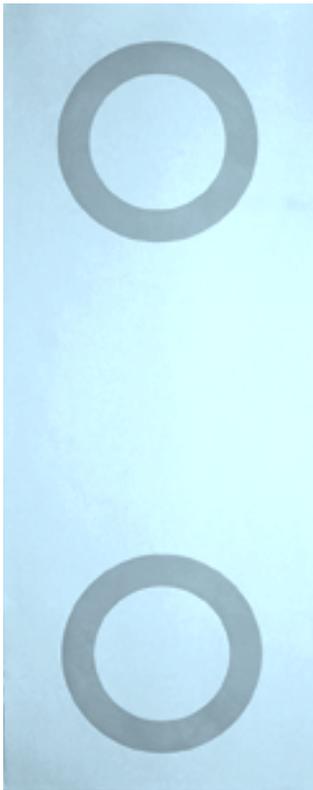
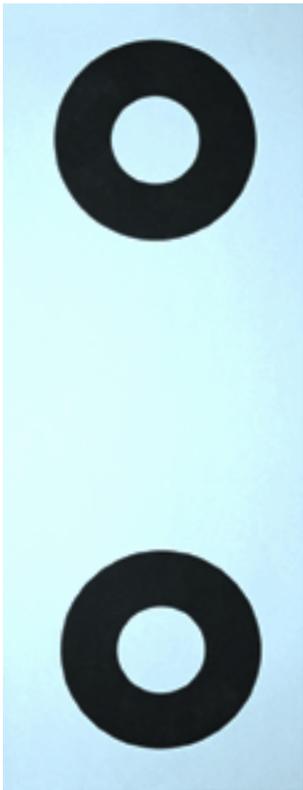
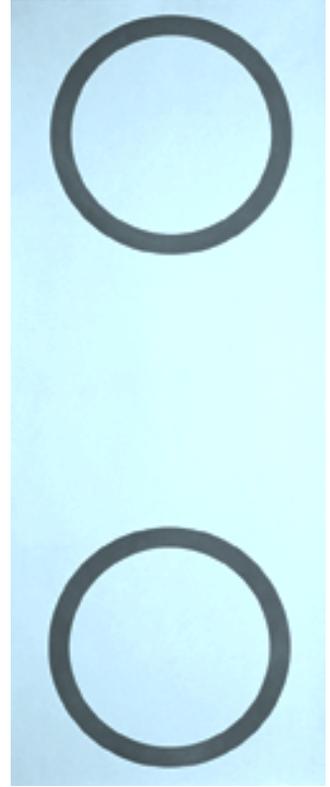
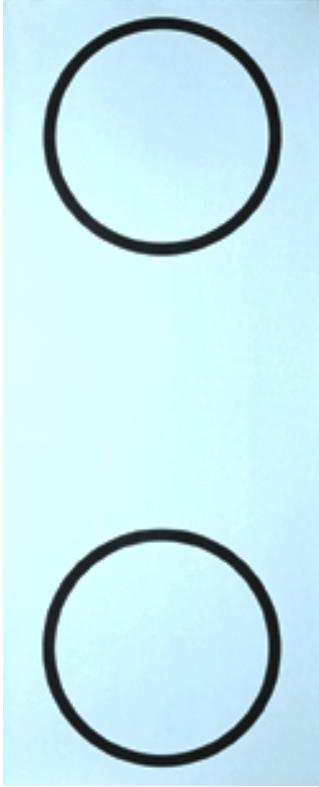
35. DRAWING AFTER ELM TREES IN TOMPKINS SQUARE PARK, NO. 54 1993

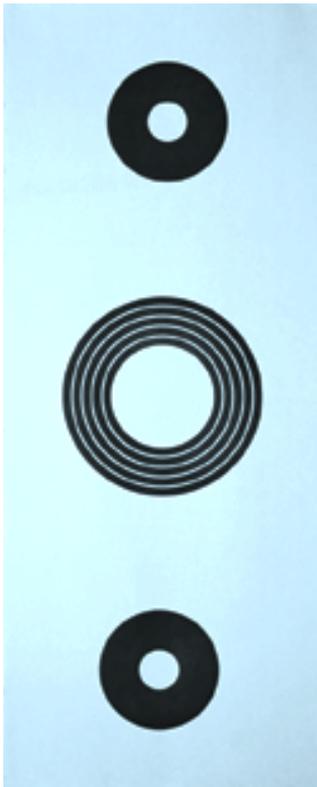
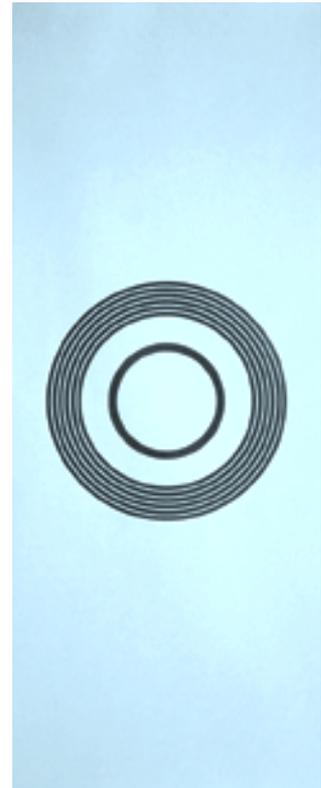
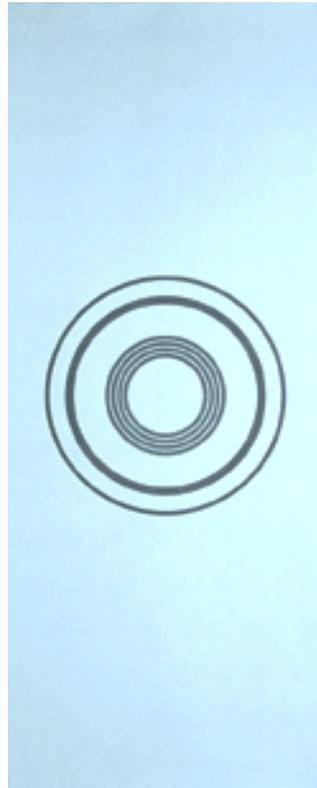
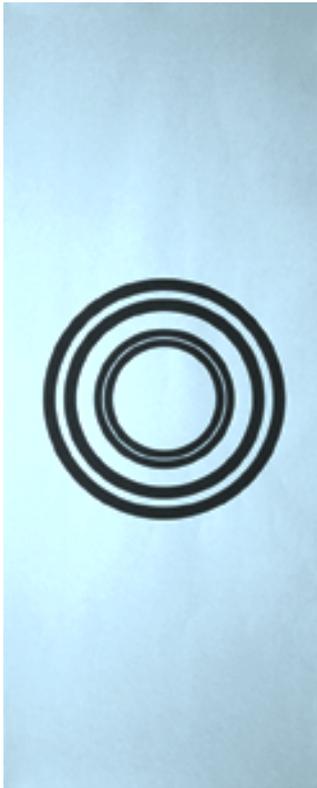




37. DRAWING AFTER ELM TREES IN TOMPKINS SQUARE PARK, NO. 63 1995







## *Liste des œuvres*

## Sculptures

1.  
*Box Trough Assemblage (8 Troughs and 6 Sheets), I, 1963*  
Acier laminé à chaud  
11 x 266 x 763 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
2.  
*Field Phalanx in 20 Sheets and 2 Orders, 1964*  
Tôle galvanisée, 0,65 mm d'épaisseur  
20 x 300 x 800 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
Photos : Heiner Thiel
3.  
*Tool Handle Constructions, 1965*  
Manches de hache et de pic (frêne ou noyer blanc),  
90-120 cm de longueur, tranchés, coupés et percés.  
Accrochés au mur ou posés sur une table  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
4.  
*Pascal's Instrumentation, 1965*  
Acier soudé et boulonné, suspendu par câbles  
5 x 6 x 3 m (approx.)  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
Photos : Jay Manis
5.  
*Open Quasi-Conic Wood Construction, III (Poplar), 1966-1967*  
Peuplier  
Construit en 1989  
305 x 244 x 365 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
Photos : Jay Manis
6.  
*Anti-Symmetrical Double Tuber, 1966-1968*  
Aluminium travaillé au jet de sable  
12,7 x 509,6 x 12,7 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Photos : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
7.  
*The Phantom: Conic (Elliptical) Plane with 2 Double Breaks, I (Convergent), 1967*  
Acier laminé à chaud  
10 x 305 x 95,3 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Photos : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
8.  
*Model for the Small Polished Sea: Conic (Round) Plane with 2 Double Breaks, II (Parallel), 1967*  
Acier laminé à chaud, plaqué zinc  
14 x 119,6 x 103,8 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Photos : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
9.  
*Holed Pipe, I, 1967*  
Acier galvanisé  
45,7 x 243,8 cm  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
Photo : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
10.  
*Holed Pipe, V, 1967*  
Acier laminé à chaud  
30 x 240 x 3 cm  
Collection de l'artiste  
Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
Photo : Christine Osinski
11.  
*7-Sided Mass Plane, III, 1968*  
Acier laminé à chaud  
10,2 x 50,8 x 38,1 cm  
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
Photo : Brian Merrett
12.  
*Plane of 2 Masses, V, 1969*  
Acier laminé à chaud  
13 x 49 x 47,2 cm  
Don du docteur Paul Mailhot  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec  
Photo : Patrick Altman
13.  
*Plane of 4 Masses, III, 1969 (1988)*  
Acier laminé à chaud  
13 x 75 x 36 cm  
Don de Marielle et Paul Mailhot  
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
Photo : Brian Merrett
14.  
*Plane of 9 Masses, II, 1968-1969*  
Acier laminé à chaud  
13 x 48,7 x 43,6 cm  
Don  
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec  
Photo : Christine Osinski

15.  
*Double Conic Plane of 4 Masses (Elliptical), I*, 1969-1971  
 Acier laminé à chaud  
 3 x 83,8 x 101,6 cm  
 Don de Ronald Black  
 Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
 Photo : Brian Merrett

16.  
*Conic (Round) Plane in 4 Masses and 2 Scales, I (with Elliptical Hole)*, 1971  
 Acier laminé à chaud  
 13 x 183 x 183 cm  
 Don de Marielle et Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay

17.  
*Sided Conic Plane in 6 Masses, 4 Scales, III*, 1972 (1989)  
 Acier laminé à chaud  
 12 x 213,5 x 183 cm (approx.)  
 Don de Marielle et Paul Mailhot  
 Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
 Photo : Christine Guest

18.  
*Sided Plane in 5 Masses and 2 Scales, II (with Interior Free Region)*, 1977  
 Acier laminé à chaud  
 6,5 x 86 x 92 cm  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Denis Farley

19.  
*Sided Conic Plane in 9 Masses and 3 Scales, I*, 1978  
 Acier laminé à chaud  
 7,7 x 144,3 x 101,4 cm  
 Don  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photos : Richard-Max Tremblay

20.  
*Metrical (Romanesque) Constructions in 3 Masses and 3 Scales, I*, 1973-1974  
 Acier laminé à chaud  
 5 x 213 x 305 cm  
 Collection de l'artiste  
 Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
 Photos : Nan Becker

21.  
*Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 2 Scales, I*, 1973-1974  
 Acier laminé à chaud  
 6 x 183 x 244 cm  
 Collection de l'artiste  
 Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York  
 Photo : Jay Manis

22.  
*Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 2 Scales, II*, 1975-1976  
 Acier laminé à chaud  
 5,3 x 205 x 175,9 cm  
 Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
 Photos : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

#### Œuvres sur papier

23.  
*Construction of Vision*, 1970  
 Graphite et crayon de couleur sur papier  
 100 x 70 cm  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay

24.  
*Construction of Vision (Double Blue Properties)*, 1973  
 Graphite et crayon de couleur sur papier  
 101,7 x 32,1 cm (chacun)  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay

25.  
*Construction of Vision*, 1973  
 Graphite et crayon-feutre sur papier  
 130 x 76,1 cm  
 Don de Jacques Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay

26.  
*Construction of Vision (1 Colour Property, 4 Tangent Conics)*, 1973  
 Graphite et crayon de couleur sur papier  
 233,7 x 152,4 cm  
 Collection de l'artiste  
 Avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York

27.  
*8 Constructions, 1974*  
 Graphite sur papier  
 127,4 x 97 cm  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay
28.  
*Construction of Vision (Horizontal in Two Sheets, 2 Colour Properties, 8 Conics), 1975*  
 Graphite et crayon de couleur sur papier  
 100,1 x 70,7 cm (chacun)  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay
29.  
*Construction of Vision (Vertical in Two Sheets, 3 Colour Properties, 4 Conics), 1975*  
 Graphite et crayon de couleur sur papier  
 100,1 x 70,7 cm (chacun)  
 Don de Paul Mailhot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay
30.  
*Construction of Vision (2 Sheets, Vertical), XXXIV, 1975*  
 Graphite et crayon-feutre sur papier  
 127,3 x 97,1 cm (chacun)  
 Don  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : Richard-Max Tremblay
31.  
*Dessins des Romanesque Churches, 1973*  
 Album de 36 dessins  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 31 x 24 cm (chacun)  
 Don du docteur Paul Maillot  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photos : Denis Farley
32.  
*Construction of Vision (Ottonian): Aposeopesis, 1982*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier chiffon  
 287 x 203,2 cm  
 Achat, Collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien  
 Collection du Musée des beaux-arts de Montréal  
 Photo : Brian Merrett
33.  
*Construction of Vision (Ottonian): Tantara, 1982*  
 Fusain sur papier  
 305 x 183 cm  
 Don du docteur Paul Mailhot  
 Collection du Musée national des beaux-arts du Québec  
 Photo : Patrick Altman
34.  
*Drawing After Elm Trees in Tompkins Square Park, No. 53, 1993*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 105,4 x 74 cm  
 Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
 Photo : avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
35.  
*Drawing After Elm Trees in Tompkins Square Park, No. 54, 1993*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 102,9 x 69,5 cm  
 Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
 Photo : avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
36.  
*Drawing After Elm Trees in Tompkins Square Park, No. 60, 1993*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 152,4 x 102,9 cm  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
37.  
*Drawing After Elm Trees in Tompkins Square Park, No. 63, 1995*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 152,4 x 102,9 cm  
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal  
 Photo : avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
38.  
*Drawing After Elm Trees in Tompkins Square Park, No. 64, 1995*  
 Fusain et cire d'abeille sur papier  
 152,4 x 102,9 cm  
 Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
 Photo : avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York
39.  
*The Collinasca Cycle, 1992*  
 Série de 12 gravures sur bois en couleur sur papier japon vélin  
 Édition de 20, Peter Blum Edition, New York  
 200 x 82 cm (chacune)  
 Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa  
 Photos: avec l'aimable permission de Peter Blum Gallery, New York

## Repères biographiques

- 1943 Naît le 6 mars à Toronto.
- 1955 Son père lui fait découvrir *L'Éthique* de Spinoza, dont la lecture l'absorbe au cours des quatre années suivantes.
- 1956 Sa mère conçoit les plans de la maison familiale, à Richmond Hill, près de Toronto. C'est alors qu'il commence à s'intéresser aux conceptions architecturales de Frank Lloyd Wright, que lui font découvrir des étudiants qui assistent sa mère.
- 1958 Installe un atelier au sous-sol de la maison familiale. Ses premières toiles révèlent une influence cubiste.
- 1959 Sa mère lui fait rencontrer le peintre Jock MacDonald, qui lui fait à son tour découvrir l'œuvre de peintres qui auront sur lui une influence décisive : Hans Hofmann, Franz Kline, Jackson Pollock et Barnett Newman.
- Installe un atelier dans une grange à Kettleby, en Ontario.
- Lit l'ouvrage d'Einstein sur la théorie restreinte et générale de la relativité écrit à l'intention des non-scientifiques. Entame la lecture de *La Critique de la raison pure* de Kant.
- Rédige un long poème, inachevé, sur la mort de Giordano Bruno.
- 1960 Développe un intérêt soutenu pour le travail de David Smith, ce qui contribue à son passage de la peinture à la sculpture. Installe son atelier dans une deuxième grange, cette fois à Richmond Hill.
- 1962 Renonce à la peinture. Réalise des monotypes gravés sur bois.
- 1963 S'installe à London, pour faire des études scientifiques et littéraires à l'Université Western Ontario.
- Installe un atelier dans une grange de Hyde Park, sur un terrain appartenant à Jock Metford, professeur de français. Réalise là ses premières sculptures, *Painted Steel Assemblages*, en partie en réaction aux œuvres de David Smith.
- Fréquente souvent une tôlerie de Hyde Park et, à l'aide d'une plieuse, crée les premiers *Monochrome Wall Assemblages*. À partir de cette époque, se consacre définitivement à la sculpture et commence à prendre des notes sur l'esthétique.
- Lit *De l'origine des espèces* de Darwin, et étudie le premier tome du *Traité sur la nature humaine* de Hume, qui influencera sa réflexion sur la sculpture. Élabore ensuite ses *Box Trough Assemblages* et *Fluid Sheet Constructions*.

- 1964 Passe l'année à travailler sur les *Fluid Sheet Constructions*. Commence à lire la poésie de William Blake.
- 1965 Réalise des sculptures, telles qu'*Egypt, Internal Measuring Rods, Tool Handle Constructions*, en employant divers objets manufacturés. Réalise alors ses *Gravitational Vehicles* et *Framed Wall Constructions*.
- 1966 Obtient un baccalauréat de littérature anglaise à l'Université Western Ontario, en présentant un mémoire sur les exégèses du *Livre de Jonas* à l'époque de la Renaissance anglaise.
- Épouse Sheila Martin.
- 1966-1967 Réalise *Tubers, Wood Constructions, Phantoms, Holed Pipes, Sided Pipes* et *Sided Tanks with Holes*.
- 1968 Commence la réalisation d'œuvres à partir de plaques de métal laminé, comme *Sided Masses, Romanesque Abutments* et *Sectioned Mass Constructions*.
- 1969 Réalise *6-Sided Bars, Mass Cylinders, Planar Masses with Vertical Construction*.
- En approfondissant la notion d'ensemble de *Tuber*, commence les dessins qui donneront naissance à la série *Construction of Vision*.
- 1971 Élabore le concept de sculpture multi-étalonnée, en attribuant la valeur de construction verticale aux rapports entre les tailles des divers orifices percés.
- Entame *4-Sided Bars (Linear Masses)*, puis de plus importants *Sided Mass Planes*, aux bords internes et externes droits ou incurvés (coniques), comme *8-Sided Plane in 6 Masses and 4 Scales* (collection du Museum of Modern Art, New York).
- Effectue son premier voyage en Europe, s'intéressant tout particulièrement aux églises romanes des environs de Cologne.
- 1972 S'installe à New York. Réalise des dessins d'un hêtre de Central Park. Entame la lecture du *Timée*.
- 1973 Achève ses premières *Metrical (Romanesque) Constructions*, en éliminant les courbes (sections coniques). Les dessins de *Construction of Vision* excluent désormais toute construction linéaire. Les dessins crayonnés des édifices romans lui fourniront ultérieurement la matière de la série de dessins *Ottonian Construction of Vision*.
- 1974 Commence la série des *Sculptures for William Tyndale* et *Metrical (Rectilinear) Constructions*, telle que la *Sculpture for Piet Mondrian*, et crée un *Elliptical Plane* destiné à *Projekt '74*, à Cologne.
- 1974-1975 Enseigne à l'Université Yale, à New Haven. Bénéficie d'une bourse du Conseil de l'État de New York.
- Conçoit les dessins de la série *Construction of Vision* sous forme de diptyques et de triptyques, et entame la série *Amati*.
- Conçoit plusieurs œuvres en fonction de contraintes architecturales (murs et fenêtres) et réalise diverses constructions murales en exploitant quatre directions (Museum Wiesbaden et Galerie Hetzler & Keller, Stuttgart).
- 1975 Réalise à Halifax, en Nouvelle-Écosse, une première série de lithographies, *Test for Litho - Homage to Senefelder*, destinée à s'intégrer à la série *Birth of Romanticism*.
- Bénéficie d'une bourse Guggenheim.
- 1976 Crée trois *Tyndale Sculptures*, érigées à New York (au P.S.1 et au Clocktower), et réalise avec Alexander von Berswordt diverses œuvres de la série *Romanesque* (destinées notamment à l'Université de la Ruhr à Bochum).
- Accroche un triptyque de la série *Construction of Vision* à l'exposition de la War Resisters' League de la Galerie Heiner Friedrich, à New York.
- Dessine le *Kouros* du Metropolitan Museum, à New York.
- 1977 Réalise avec Alexander von Berswordt une sculpture de la série *Romanesque* pour la *Documenta VI* de Cassel, *Round Plane in 3 Masses and 2 Scales* à Munster, ainsi que *Elliptical Plane in 10 Masses and 3 Scales (for Johannes Kepler and Anton Bruckner)*, sur le Danube, à Linz.
- Reçoit le prix Victor Martyn Lynch-Stanton, décerné par le Conseil des Arts du Canada.
- 1978 Achève dans son atelier new-yorkais une sculpture de la série *Tyndale*, intitulée *For Timaeus*, et réalise des sculptures de la série *Romanesque* pour le Haus Lange Museum de Krefeld (avec Alexander von Berswordt) et le Musée des beaux-arts de l'Ontario (avec Carmen Lamanna).
- 1980 Commence la série de dessins *Ottonian Construction of Vision*, basée sur ses esquisses des églises romanes de la région rhénane.
- Réalise *Romanesque* avec Alexander von Berswordt pour l'exposition *Sculpture in the 20th Century* qui a lieu au Wenkenpark de Riehen, près de Bâle.

- 1981 La Galerie m de Bochum expose *Tyndale Sculpture (for Ruthe Calverley Rabinowitch)*.  
Avec le groupe Solidarnosc de Lodz, réalise *Holed Pipe*, conçu dès 1967.
- 1982 *Tyndale Sculpture (for my grandfather, Horace Calverley)* est réalisée pour la *Documenta VII* de Cassel avec Alexander von Berswordt.  
Conçoit la nouvelle série des *Tyndale Constructions*, dont certaines sont multi-volumiques, en tirant parti de l'architecture intérieure (les quatre directions et la maçonnerie couvrant l'ensemble des plans muraux).
- 1983 Épouse Catrina Neiman.
- 1984 Achève un nouvel ensemble de *Metrical (Rectilinear) Constructions* et commence la série des *Sequenced Conic Section Constructions*.  
Est nommé professeur de sculpture à la Staatliche Kunstakademie de Dusseldorf.
- 1985 Commence les séries *Aparchai* et *Etumon* des dessins dits *Ottoman Construction of Vision*.  
Réalise les premiers *Ceremonial Objects* à l'atelier Kollerschlag, en Autriche.  
Installe un deuxième atelier à Zuidbroek, aux Pays-Bas.  
Réalise pour *Situation Kunst*, à Bochum, *Tyndale Construction in 4 Scales (Sculpture for Bud Powell and Coleman Hawkins)*, qu'il achèvera en 1990.
- 1986 Bénéficie d'une bourse du National Endowment for the Arts.
- 1987 Réalise *Sequenced Conic Section Constructions in 4 Orders* pour la *Documenta VIII* de Cassel en collaboration avec Alexander von Berswordt.
- 1988-1989 *Tyndale Construction in 5 Planes with West Fenestration (Sculpture for Max Imdahl)* est réalisée à New York par la Flynn Gallery, en collaboration avec la Oil & Steel Gallery, Long Island City.  
Commence une nouvelle série de *Ceremonial Objects* (dont *Ash Whale Cross* et *Altar*) avec l'atelier Kollerschlag.
- 1989 Réalise à Montréal une série de quatre lithographies intitulée *Rosetta Levelling*, et un monotype en utilisant deux pierres, dans deux orientations.
- Réalise avec la Flynn Gallery et la Oil & Steel Gallery *Open Poplar Construction*, conçue dès 1966; et, avec Harald Szeemann, *Tyndale Construction in 4 Directions (Sculpture for Mattio Gofriller)*, destinée à l'exposition *Einleuchten*, aux Deichtorhallen, à Hambourg.
- 1990 Réalise *Metrical Constructions in 13 Masses*, avec la Flynn Gallery et la Oil & Steel Gallery à New York, ainsi que cinq *Gravitational Vehicles* (1965) avec Rosemarie Schwarzwälder, à Vienne, une *Symmetrical Tyndale Construction for the Poznanski Palace (Sculpture for my Grandmother, Gertrude Rabinowitch)*, pour le Muzeum Historii Miasta Lista de Lodz, en Pologne, et les premiers *Conic Planes*, conçus dès 1971-1973, avec la Galerie Renos Xippas à Paris.
- 1991 Commence la série de gravures sur bois *Collinasca Cycle* avec Peter Blum, dans le Tessin. Réalise une sculpture de la série *Romanesque* pour le Lehmbbruck Museum de Duisbourg en collaboration avec Dorothea van der Koelen, à Mayence; et un ensemble de *Conic Sectioned Mass Constructions*, conçu dès 1970, avec Annemarie Verna Galerie, de Zurich.
- 1992 Réalise deux *Conic Planes* pour l'exposition à la Kunsthalle de Baden-Baden (l'un étant aujourd'hui au Sprengel Museum de Hanovre, et l'autre, au Lenbachhaus de Munich) et un *Rhomboidal Plane* (aujourd'hui à la Fondation La Caixa, à Barcelone), en collaboration avec Dorothea van der Koelen, de Mayence.  
Avec Alexander von Berswordt, réalise *Gravitational Vehicle for Kepler and Euclid*, œuvre conçue dès 1965 et la première de cette série à être forgée artisanalement (aujourd'hui au Kaiser-Wilhelm Museum de Krefeld).
- 1993 Pour l'exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume à Paris, réalise cinq *Metrical Constructions* (1988-1991), en collaboration avec les galeries Akira Ikeda et Flynn, de New York, et Annemarie Verna, de Zurich, Dorothea van der Koelen, de Mayence, et Susanne Albrecht, de Munich.  
Commence les plans pour les fenêtres et le mobilier liturgique de la cathédrale romane Notre-Dame-du-Bourg à Digne (Haute-Provence).  
Commence les dessins de l'église Saint-Sulpice (Paris), de la cathédrale de Laon, et de sculptures précolombiennes.  
Achève le premier ensemble de gravures *Birth of Constructivism*, connu sous le nom de «Sequence for Vertov», édité par Peter Blum à New York.  
Commence des œuvres pour piano (chants) sur les *Odes triomphales* de Pindare.

- 1994 *Sequenced Conic Constructions in 4 Domains* (1984-1987) est installée à la place Dauphine, à Paris.
- Sculpteur en résidence de l'atelier Calder, à Saché, en France, dessine les plans d'une œuvre *Metrical* sur les ruines de la chartreuse du Liget.
- Termine le plan d'un monument aux Juifs d'Europe assassinés à Berlin.
- Réalise *Conic Plane*, *Sided Conic Plane* et *Metrical Constructions* avec Dorothea van der Koelen, à Mayence.
- Commence les dessins d'ormes dans le Tompkins Square Park, à New York.
- 1995 Commence à dessiner le *Kouros* de la Glyptothèque de Munich.
- Réalise *Sequenced Conic Constructions in 3 Domains* pour le Museum de Chemnitz (aujourd'hui au Landtag de Saxe, à Dresde) avec Dorothea van der Koelen, de Mayence.
- Réalise *Box Trough Assemblage* pour le Kunstmuseum de Wels, en Autriche, avec Hans Knoll, de Vienne, et un ensemble de ces œuvres et *Fluid Sheet Constructions* pour une exposition au Rudolfinum de Prague.
- 1996 Réalise *Box Trough Assemblages* et des œuvres sur les « masses », conçues dès 1968-1969, avec Akira Ikeda, à Tokyo.
- 1997 À Felletin, termine la fabrication d'une tapisserie pour la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg à Digne.
- 1998 Réalise *Internal Measuring Rod for Room* (1965) avec la Galerie Potocka de Cracovie, en collaboration avec le Musée d'art moderne de Niepolomice.
- Inauguration du mobilier liturgique, des fenêtres et de la tapisserie de Notre-Dame-du-Bourg à Digne.
- 1999 Achève le carton d'une tapisserie conçue pour la collégiale du Dorat et fabriquée par Marianne Caron.
- 2000 Réalise deux *Metrical (Romanesque) Constructions* (1985) avec Dorothea van der Koelen, pour des expositions à Bâle, à Mayence et à Munster (Westfälisches Landesmuseum).
- 2001 Réalise avec Steven Oliver *Sculpture for Catrina Neiman: Carved Systems in Involution (convergent and divergent)*, en béton, pour la pension de famille conçue par Jim Jennings, au Oliver Ranch, à Geyserville en Californie.
- Réalise avec Dorothea van der Koelen *Conic Plane of 13 Masses and 2 Scales (with Elliptical Cut Hole)* (1972) pour une collection privée de Fribourg.
- Réalise *Field Phalanx* (1964) pour une exposition à la Lokhalle de Göttingen.
- 2002 Avec Matthew Tyson, réalise un ensemble de gravures sur bois intitulées *Alten I, Color* et *Alten II, Black*.
- Artiste en résidence de l'Université de Californie à Berkeley, au département d'histoire de l'art.
- 2003 Importante exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- La biobibliographie de David Rabinowitch est disponible sur le site web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal
- [www.media.macm.org](http://www.media.macm.org)





ISBN 0-88884-770-X



9 780888 847706

 **MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL**  
Québec ::

 **Musée des beaux-arts / National Gallery**  
**du Canada / of Canada**

Canada