ARTO



SCULPTURES ET DESSINS
SCULPTURES AND DRAWINGS

www.naregatsi.org

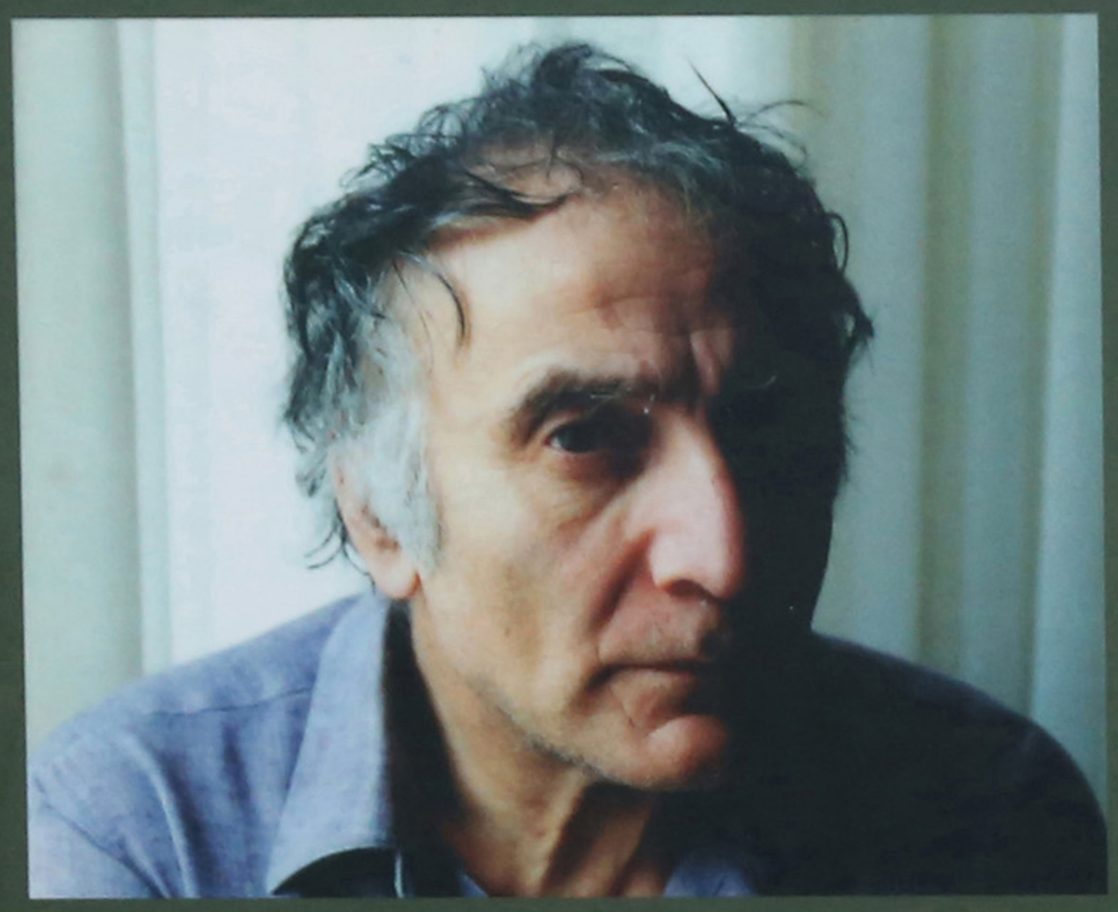


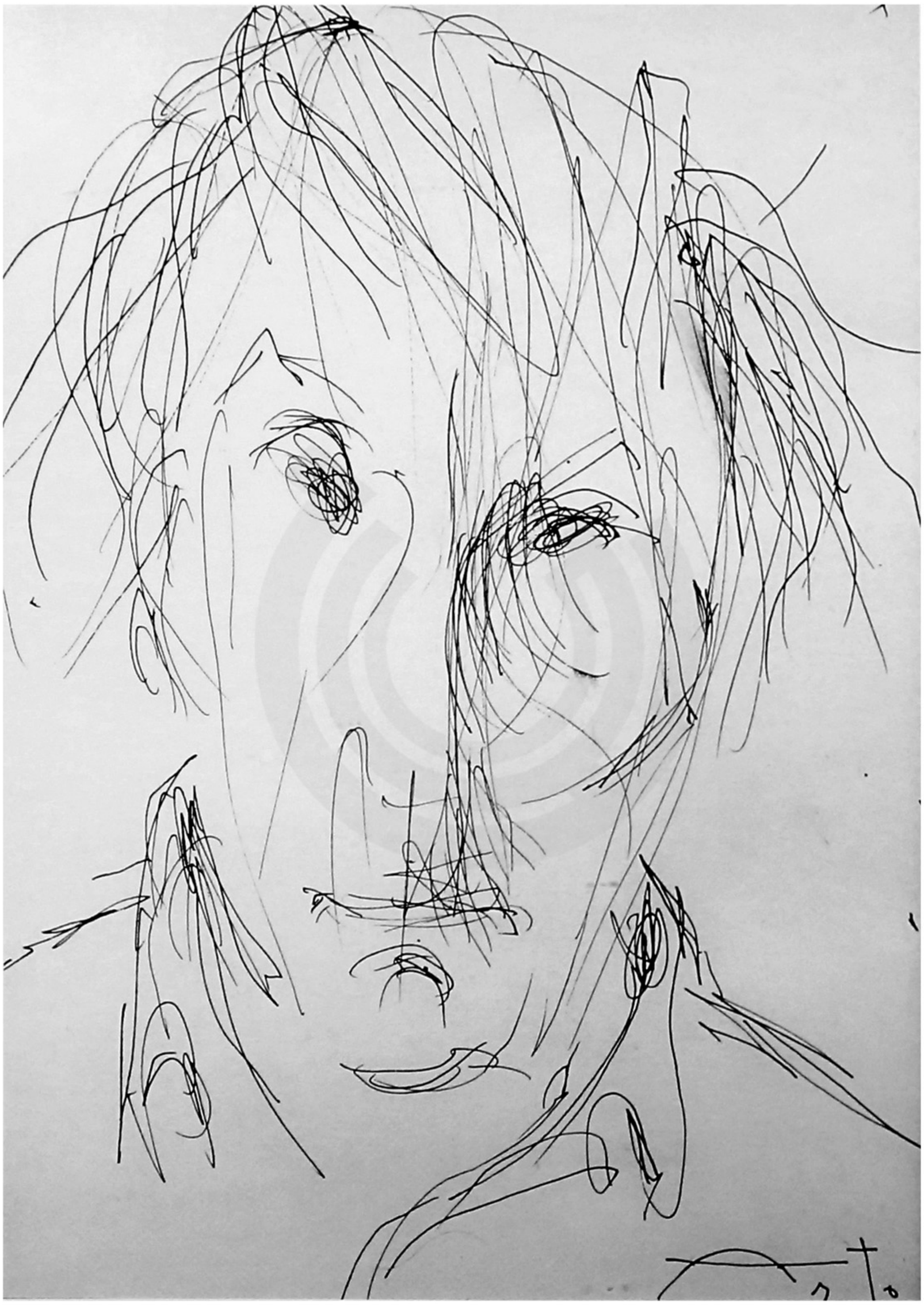
Photo: Hrair Khatcherian

L'essentiel dans l'art est humain, mais l'humain dans l'homme est un événement.

The essence of art is humane, the human in man is an occurrence.

www.naregatsi.org

ARTO TCHAKMAKCHIAN



www.naregatsi.org



Sculptures et dessins
Sculptures and Drawings

Texte de Garbis Kortian
Text by Garbis Kortian

CARTE BLANCHE

www.naregatsi.org



Photos
Arto: 56, 57, 59, 60, 63, 64
A.Kilbertus: 67
Daniel Russel: autres

Distribution au Canada:
FIDES
165, rue Deslauriers
Saint-Laurent (Québec)
H4N 2S4
Téléphone: (514) 745-4290
Télécopieur: (514) 745-4299

© Arto Tchakmakchian
4720 The Boulevard
Westmount Montréal (Québec)
H3Y 1T9
Tél.: (514)487-4407

Dépôt légal: 2e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-89590-014-0 (Carte blanche)

Imprimé au Canada par Litho Mille-Îles

Institut des Arts Naregatsi
Naregatsi Art Institute

arto@naregatsi.org
www.naregatsi.org

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à Institut des Arts Naregatsi.
The publication of the book was made possible through Naregatsi Art Institute.

www.naregatsi.org

Une page de son carnet

La preuve de l'existence d'un volume réside dans l'ombre qu'il projette. Sans cette ombre, l'objet n'a aucune substance.

Pourquoi déplorons-nous et nous apitoyons-nous sur les humains mutilés, alors que nous trouvons une valeur esthétique à la représentation de corps mutilés, comme les torses antiques grecs ou romains ?

Dans l'œuvre d'art, le sens est muet ou silencieux.

Au XX^e siècle, nous en sommes venus à accepter l'idée que, dans le domaine des arts, l'aspect humain n'est pas nécessairement exprimé par la représentation figurative.

La tension qui existe entre deux volumes dissimule en elle l'existence d'un troisième qu'on ne perçoit pas, mais dont la présence se fait ressentir par son absence.

L'essentiel dans l'art est humain, mais l'humain dans l'homme est un événement.

La première arme de l'être humain est le cri.

La condamnation de l'être humain à une existence temporelle l'incite à la transcender par son impulsion créatrice.

La tension exprimée dans une œuvre d'art, résulte de l'intensité de la relation présente entre deux volumes. C'est pourquoi deux volumes ne s'additionnent pas, mais font un tout complet: 1+1=1

La condition primaire de l'être humain réside dans sa solitude: l'être et les autres.

Les contingences de la vie sont intimement liées à la créativité artistique. Tout dépend de la façon dont l'artiste les perçoit. S'il réussit à les apprivoiser et à les intégrer dans son processus créatif, cela signifie que l'artiste a réussi à les surmonter.

Une œuvre d'art représente un effort constant de dépassement du temps: rejoindre l'infini par des moyens finis.

La valeur réelle d'une œuvre d'art repose sur son intelligibilité interne, laquelle n'a pas nécessairement besoin de s'affirmer de façon explicite.

Une œuvre d'art est une interrogation proprement dite. Dès qu'elle est conçue comme une réponse définitive à cette interrogation, elle est déjà épuisée et cesse d'avoir une existence artistique.

Le style des formes artistiques résulte essentiellement d'un temps historique ou d'une époque. Par contre, les problèmes humains que ces formes dévoilent dépassent la notion du temps. C'est la raison pour laquelle le terme «moderne», dans l'art moderne, renvoie seulement à la désignation du style de notre époque.

A Page from His Notebook

The proof of existence of any volume lies in the shadow it casts: without it the object has no substance.

Why do we deplore and pity the truncated human being while we, conversely find esthetic value in truncated figuration like in ancient Greek or Roman torsos.

In the work of art, the meaning is muted or silent.

In the 20th century we have come to accept that in art the human element is not necessarily expressed through figuration.

The tension between two volumes conceals within itself the existence of a third volume which is not perceivable but is present by its absence.

The essence of art is humane, the human in man is occurrence.

Humanity's first weapon is the outcry.

Man's condemnation to temporality makes him strive to transcend it by virtue of his creative impulses.

The tension that is expressed in a work of art is the result of the intense relationship between two volumes. For this reason two volumes do not add up, but make a complete one: 1+1=1.

The essential state of a human being is his solitude: one and the others.

Contingence is intimately linked to artistic creation. All depends on the modality of reception of this contingence by the artist. If he or she succeeds to appropriate and integrate it in his or her creation, it means the artist has succeeded to rise above it.

A work of art constitutes a constant effort to project beyond time: to rejoin the infinite with the help of finite means.

The real value of a work of art is in its internal intelligibility that does not necessarily need to be explicit in its affirmations.

A work of art is in itself an interrogation. Once it is devised as a definite response to the interrogation, it is already exhausted and ceases to have artistic existence.

The esthetic code of the artistic forms is essentially the result of an historical period or an epoch. Whereas, the problem of human condition that these formes unveil (reveal), extends beyond the notion of period. For this reason the term 'modern' in the modern art refers essentially to the description of the esthetic code of our time.

www.naregatsi.org

Liste des illustrations
List of Illustrations

52. L'Égyptienne
The Egyptian
Bronze
31 x 6 x 14 cm
1995
Private collection

53. Torse allongé
Reclining Torso
Polished bronze
15 x 21 x 14 cm
1988

54. Torse allongé
Reclining Torso
Bronze
9 x 16 x 9 cm
1981

55. Ombre
Shadow
Terra Cotta
26 x 22 x 14 cm
1982

56. Le Jugement dernier
The Last Judgement
Bronze
33 x 20 x 14 cm
1979

57. Équilibre
Balance
Bronze
43 x 73 x 10 cm
1980

58. Portrait-buste de Charles Taylor
Portrait-bust of Charles Taylor
Plaster
46 x 22 cm
1978

59. L'un et les autres
One and the Other
Bronze
20 x 28 x 4 cm
1979

60. La flèche transperçante
Piercing Arrow
Bronze
42 x 21 x 13 cm
1982

61. Le soldat mourant
Dying Soldier
Bronze
61 x 41 x 39 cm
1983

62. Momie
Mummy
Bronze & Copper
8 x 81 x 13 cm
1982

63. Renaissance (monument pour le Génocide arménien)
Rebirth (Monument to the Armenian Genocide)
Bronze
5m
1984
Toronto

64. Renaissance (détail)
Rebirth

65. Le retour de l'enfant prodigue 3
The Return of the Prodigal Son
Bronze
49 x 9 x 16 cm
1998

66. Le retour de l'enfant prodigue 1
The Return of the Prodigal Son
Bronze
36 x 16 x 10 cm
1977

67. Le retour de l'enfant prodigue 2
The Return of the Prodigal Son
Bronze
61 x 18 x 20 cm
1986
Private collection

68. La foule et son idole
Crowd & the Idol
Bronze
48 x 59 cm
1997
Private collection

69. Adoration
Adoration
Bronze
41 x 29 x 13 cm
1979

70. Laocoon
Laocoon
Bronze
10 x 35 x 8 cm
1984
Private collection

71. Deux formes superposées
Two Forms Superimposed
Bronze
25 x 56 x 11 cm
1988
Private collection

72. Portrait-buste de Vartkess Balian
Portrait-bust of Vartkess Balian
Bronze
42 x 20 x 30 cm
2000
Private collection

73. Hymne
Hymn
Bronze & iron
28 x 48 x 18 cm
1990

74. Exil intérieur 1
Interior Exile
Bronze & iron
57 x 81 x 26 cm
1990

75. Exil intérieur 2
Interior Exile
Bronze & iron
1990
70 x 62 x 62 cm

76. Deux personnages allongés sur fils de fer
Reclining Figure on Wires
Bronze
20 x 36 x 14 cm
1992

77. Message énigmatique
Enigmatic Message
Bronze, wood & iron
40 x 12 x 7 cm
1997

78. Le message
The Message
Bronze & iron
192 x 31 x 15 cm
1990

79. Personnage devant un trou noir
Figure in front of Black Hole
Bronze & iron
90 x 42 x 23 cm
1990

80. À travers le temps
Through the Time
Ciment fondu & bronze
205 x 120 x 20 cm
1990

81. La condition humaine 1
Human Condition 1
Ciment fondu & iron
109 x 24 x 15 cm
1990

82. La condition humaine 2
Human Condition 2
Ciment fondu & plastic
212 x 38 x 31 cm
1990

83. Personnage trois fois replié
Figure Three Times Folded
Bronze
64 x 68 x 20 cm
1991

84. À travers l'espace
Through the Space
Ciment fondu & plexi-glass
120 x 210 x 120 cm
1990

85. Personnage debout
Standing Figure
Polished bronze
78 x 22 x 25 cm
1990
Private collection

86. Couple
Couple
Polished bronze
36 x 15 x 11 cm
1997
Private collection

87. Éloge à Éros 1
Eros
Bronze
13 x 25 x 15 cm
1997

88. Deux formes
Two Forms
Bronze
8 x 19 x 6 cm
1997

89. Éloge à Éros 2
Eros
Bronze
13 x 25 x 15 cm
1997

90. Éloge à Éros 3
Eros
Bronze
13 x 25 x 15 cm
1997

91. Personnage dans demi-cercle
Figure in Semi-circle
Bronze
11 x 12 x 3 cm
1998

92. Cercle brisé
Broken Circle
Bronze & iron
71 x 71 x 15 cm
1990

93. Quatre grâces
Four Graces
Bronze
27 x 33 x 5cm
1997

94. Trois personnages sur un banc
Three Figures on a Bench
Bronze & iron
64 x 61 x 20 cm
1997

95. La porteuse
Pregnant Woman
Bronze
48 x 15 x 10 cm
1997

96. Précarité
Precariousness
Bronze
79 x 35 x 13 cm
1998

97. Personnage assis entre deux tiges
Figure Sitting between Two Wires
Bronze, leather & iron
76 x 13 x 10 cm
1998

98. Suspendu
Suspended
Bronze
76 x 20 x 8 cm
1998

www.naregatsi.org

99. Autoportrait
Self-Portrait
Bronze
51 x 16 x 29 cm
1998

100. Pesonnage debout
Standing Figure
Bronze
57 x 12 x 18 cm
1998

101. Nairi
Nairi
Bronze
52 x 15 x 15 cm
1998

102. Les anonymes
The Anonymous
Bronze
52 x 186 x 21 cm
1998

103. La foule et son idole
The Crowd and Its Idol
Bas-relief
Bronze
48 x 60 cm
1999

104. Le cri, profil
Scream, profile

105. Le cri, profil
Scream, profile

106. Le cri
Scream
Bronze
51 x 23 x 28 cm
1999
Private collection

107. Main
Hand
Mixed media
60 x 48 x 35 cm
2001

108. Personnage avec roue
Figure with Wheel
Mixed media
143 x 80 x 18 cm
2001

109. Crucifixion
Crucifixion
Mixed media
64 x 41 x 10 cm
2000

110. Vénus
Venus
Mixed media
79 x 23 x 3 cm
1999

111. Triomphe
Triumph
Mixed media
91 x 30 x 16 cm
1990

112. Naissance terrestre
Terrestrial Birth
Mixed media
81 x 92 x 37 cm
1999

113. Mère et enfant
Mother & Child
Mixed media
93 x 33 x 18 cm
1999

114. Personnage penché
Bent Figure
Mixed media
71 x 44 x 12 cm
2000

115. Pietà
Pieta
Mixed media
119 x 76 x 38 cm
2000

116. Le déclin
Decline
Mixed media
78 x 66 x 22 cm
2001

117. Komitas
Komitas
Mixed media
52 x 26 x 28 cm
2002

118. La chute
The Fall
Mixed media
102 x 86 x 29 cm
2001

119. Mains
Hands
Mixed media
58 x 38 x 20 cm
2001

120. Mains
Hands
Mixed media
58 x 38 x 20 cm
2001

121. Autoportrait
Self-portrait
Black ink
20 x 27 cm
2000

122 Personnage debout
Standing Figure
Black ink
86 x 56 cm
1997

123. Personnage assis
Sitting Figure
Black ink
18 x 14 cm
1993

124. Deux compositions
Two Compositions
Oil pastel & black ink
25 x 21 cm
1983

125. L'un et la foule
One and the Crowd
Black ink
41 x 55 cm
1987

126. Autoportrait
Self-portrait
Black ink
80 x 60 cm
1990

127. Autoportrait
Self-portrait
Black ink
70 x 50 cm
1987

128. Nairi
Nairi
Black ink
70 x 50 cm
1987

129. Nu allongé 1
Reclining Nude
Water color & black ink
24 x 30 cm
1999

130. Nu allongé 2
Reclining Nude
Black ink, water color
41 x 20 cm
1992

131. Couple
Couple
Black ink, water color
35 x 42 cm
1984

132. Deux formes
Two Forms
Black ink
33 x 51 cm
1981

133. En chute
Falling
Black ink
50 x 73 cm
1999

134. Deux formes
Two Forms
Black ink & paper collage
40 x 55 cm
1998

135. Quatre personnages
Four Figures
Black ink
80 x 60 cm
1990

136. Crucifixion
Crucifixion
Water color & black ink
20 x 20 cm
1993

137. Crucifixion
Crucifixion
Black ink
55 x 44 cm
1996

138. Quatre messages
Four Messages
Black ink
50 x 70 cm
1997

139. Quatre personnages
Four Figures
Black ink
42 x 55 cm
1987

140. Le déclin
Decline
Black ink
43 x 56 cm
1998

141. Cinq personnages
Five Figures
Black ink
50 x 70 cm
1987

142. Trois personnages
Three Figures
Monoprint
45 x 60 cm
1990

143. Enveloppé
Wrapped
Black ink
40 x 56 cm
1995

144. Enveloppés
Wrapped
Oil painting
60 x 50 cm
2001

145. Composition avec
plusieurs personnages
Composition with Many Figures
Color monoprint
50 x 70 cm
1992

146. En choeur
In Chorus
Color monoprint
50 x 70 cm
1992

147. Trois personnages
Three Figures
Color monoprint
50 x 70 cm
1992

148. Composition 1
Composition
Black ink
20 x 20 cm
1995

149. Composition 2
Composition
Black ink
20 x 20 cm
1995

150. Composition 3
Composition
Black ink
20 x 20 cm
1995

www.naregatsi.org

Pour Naïri
For Naïri

www.naregatsi.org

LA SENSATION PENSÉE À L'ÉTAT PUR

Garbis Kortian
professeur invité
Chaire de Philosophie
Université des Beaux Arts
Vienne, Autriche

« Vibrer la sensation — accoupler la sensation — ouvrir ou fendre, évider la sensation. La sculpture présente ces types presque à l'état pur, avec ses sensations de pierre, de marbre ou de métal qui vibrent suivant l'ordre des temps forts et des temps faibles, des saillies et des creux, ses puissants corps à corps qui les entrelacent, son aménagement de grands vides d'un groupe à l'autre et à l'intérieur d'un même groupe où l'on ne sait plus si c'est la lumière, si c'est l'air qui sculpte ou qui est sculpté[1] ».

Vibration, étreinte et distention de la sensation, en tant que composé de sensations ou sensation *pensée*, c'est ce que vise ici implicitement Deleuze et dont témoigne, dans son esprit, toute créativité artistique proprement dite, mais que la sculpture accomplit presque à l'état pur. (x I)

1. Dans ce qui suit, je me propose de soulever très brièvement quelques aspects des observations de Deleuze sur l'art, des observations qui ont le mérite de faire parler l'objet traité d'une façon pertinente et incisive par une originalité et par une plasticité d'esprit qui tranchent.

2. Dans cet ordre d'idées je me rapporterai indirectement à l'œuvre sculpturale de l'ami artiste, Arto, une œuvre qui, me semble-t-il, se prête bien à un entretien intime avec l'ambiance d'un espace de pensée auquel les mots de Deleuze nous incitent. Il s'agit d'une œuvre qui fut pour moi longtemps, depuis mes premières fréquentations de son atelier pendant des années, une provocation constante à penser un objet difficile : l'art.

3. Objet difficile en effet. Prendre le risque de le penser ne peut aboutir à un résultat qu'à condition de partager cette conviction : que la créativité artistique comme telle est un *événement de pensée*. Saisir la logique propre d'une telle créativité comme une *instauration d'un monument* (Proust) ou comme processus de genèse ou de composition d'un *nouveau contexte* (Musil), revient à s'interroger sur la différence spécifique du monument ou du nouveau contexte en question. Il s'agit d'une différence, comme le fait entendre Musil à juste titre, qui résulte d'abord d'une explosion nécessaire de notre monde normal et ordinaire investi par les sous-entendus réconfortants et réducteurs de l'opinion. D'où la nécessité de l'intervention de la *pensée* dans un sens éminemment « destructeur » et « innovateur » à la fois, et cela aussi bien dans le processus de l'explosion du normal et de l'ordinaire de notre quotidienneté que dans l'instauration du monument ou de l'engendrement du nouveau contexte[2].

4. Il me semble que c'est ce moment décisif, Proust à l'appui, qui fait dire à Deleuze que la *composition*, entendue comme

THINKING PURE SENSATION

Garbis Kortian
Visiting professor
Chair of Philosophy
University of Fine Arts
Vienna, Austria

"Vibrating sensation — coupling sensation — opening or splitting, hollowing out sensation. These types are displayed almost in their pure state in sculpture, with its sensations of stone, marble, or metal, which vibrate according to the order of strong and weak beats, projections and hollows, its powerful clinches that intertwine them, its development of large spaces between groups or within a single group where we no longer know whether it is the light or the air that sculpts or is sculpted."[1]

Vibration, embrace, distension: these are the types of compound sensations, or *thought* sensations, which Deleuze sees displayed in all forms of artistic creativity, and which in sculpture occur almost in their pure state.(x I)

1. In the following, I would like very briefly to highlight a few aspects of Deleuze's observations on art, which have the outstanding merit of allowing their subject-matter to speak for itself in a pertinent and forceful manner.

2. In this connection I will be referring indirectly to the sculpture of my artist friend Arto, whose work seems to me to lend itself well to an intimate conversation with the kind of thinking to which Deleuze incites us. Since my first visits to his atelier years ago, his work has been for me a source of constant provocation, and as such an insistent invitation to think about a difficult subject: art.

3. A difficult subject indeed. If venturing to make art the subject of one's thoughts is to have any chance of leading to results, one must share the conviction that artistic creativity as such is an *event of thinking*. Whether one thinks of the specific logic of this creativity as the *erection of a monument* (Proust) or the creation of a *new context* (Musil), in either case one is confronting the question: what is it that sets the monument or the new context in question apart? What is its specific difference? Musil points to the fact that art necessarily shatters our ordinary and normal world, with its comforting and reductive assumptions. Artistic creativity is an operation of *thought* that is eminently "destructive" and at the same time "innovative", shattering our everyday normality on the one hand, and setting up the monument or creating the new context on the other.[2]

4. It seems to me that this is the crucial point that leads Deleuze, like Proust, to claim that *composition*, understood as the *thinking of sensation*, is the sole definition of art.[3] This idea draws all of its power from one conviction: that art is essentially an event of thinking, before its inevitable degradation into a simple object of consumption.

www.naregatsi.org

sensation pensée, est la seule définition de l'art[3]. Cette idée tire toute sa force d'une conviction : que l'art constitue essentiellement un événement de pensée avant sa dégradation inévitable au statut d'une jouissance esthétique ou d'un objet de consommation tout court.

5. C'est ce moment décisif et « pivotal » qui est aussi à la base de cette première observation tranchante sur l'art et qui constitue la mélodie constante de ses propos : « L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi (*quid juris?*), bien qu'en fait il ne dure pas plus que son support et ses matériaux (*quid facti?*), pierre, toile, couleur chimique, etc. » Et « ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un *bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts* et *d'affects*[4] ». Pensée à partir d'une analogie problématique de la distinction kantienne bien connue entre la *question de droit* et la *question de fait*, cette thèse ne cherche aucunement à pérenniser une opposition entre un en soi qui vaut de droit et un fait matériel empirique, mais à faire valoir la pertinence d'un *en soi* dans la matérialité empirique, un *en soi* que l'art *conserve*.

6. La *sensation*, ce mot clé de la philosophie de Deleuze, et dont une compréhension particulière s'appuie d'une façon originale sur le concept kantien des *grandeurs intensives*[5], soutient l'idée centrale de ses observations sur l'art. C'est le concept de la *force* saisie comme l'*être* de la *sensibilité* qui prête à la sensation ce statut privilégié et dont la *pensée*, conçue comme composé de *percepts* et d'*affects*, devient la référence ultime et incontournable de la créativité artistique. Ce qui se dégage au fond par la sensation pensée n'est rien d'autre que l'*intensité* objective de la force ou plutôt des forces agencées dans des percepts et des affects.

7. C'est ainsi que les percepts ne sont plus des perceptions subjectives ni non plus les affects des simples sentiments ou affections. « Les sensations, percepts et affects sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation et rien d'autre : elle existe en soi[6]. »

8. Une fois la subjectivité de la perception, de l'affection et du vécu ainsi écartée de la créativité artistique par l'acte de *composition* des blocs d'affects et des percepts, la question qui se pose se rapporte au critère ou à la loi de la réussite de l'acte de *composition* en question. Aucun critère préconçu et aucune loi déterminante ne sont en mesure de décider de l'œuvre d'art réussie. Si jamais la nécessité d'une loi était, l'unique loi à évoquer serait celle-ci : « le composé doit tenir debout tout seul ». (x II)

9. Cette réponse laconique par la seule référence « au tenir debout tout seul » s'appuie également sur la conception des affects et des percepts comme des êtres qui valent par eux-mêmes et que l'art conserve par l'acte de composition. Que le composé doive tenir debout tout seul, c'est le plus dificile pour l'artiste, reconnaît Deleuze. Mais ce n'est qu'à ce prix que l'œuvre d'art réussit ou non. « Tenir debout tout seul » est une *exigence* « normative » qui

5. This crucial and "pivotal" point also provides the basis for the following assertion, which constitutes the recurring melody of Deleuze's observations: "Art preserves, and it is the only thing in the world that is preserved. It preserves and is preserved in itself (*quid juris?*), although actually it lasts no longer than its support and materials stone, canvas, chemical color, and so on (*quid facti?*)." And "what is preserved- the thing or the work of art- is a *bloc of sensations, that is to say, a compound of percepts* and *affects.*"[4] The point of this thesis, with its somewhat problematic analogy to the well-known Kantian distinction between the *question of right* and the *question of fact*, is not to perpetuate the opposition between an "in itself" valid by *right* and an empirical material *fact*, but rather to assert an in *itself* within empirical materiality, which art *preserves*.

6. *Sensation* is the key word of Deleuze's philosophy, and, in a particular understanding that draws in original way on Kant's concept of *intensive magnitude*[5], it is the foundation on which he builds his central idea about art. Sensation owes this privileged status to the concept of *force*, understood as the *being* of *sensibilia*. The *thought* of it, the composition *of perceptions* and *feelings*, is for Deleuze the ultimate point of reference for artistic creativity. Thought sensation is no more or less than the objective *intensity* of the force or rather the forces that organize groups of perceptions and feelings.

7. Thus percepts are no longer subjective perceptions, nor are affects simple feelings or affections: "Sensations, percepts and affects are *beings* whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man because man, as he is caught in stone, on the canvas, or by words, is himself a compound of percepts and affects. The work of art is a being of sensation and nothing else: it exists in itself".[6]

8. Insofar as subjective perception, feeling and living are excluded from the act of *composing* blocs of feelings and perceptions, the question arises: what is the criterion or the law determining the success of this act of composition? There is no set criterion or law for judging the success of a work of art. Pressed to name a law, one would have to say: "the composition must stand up on its own." (x II)

9. This laconic reference to the work's ability to "stand up on its own" again rests on the conception of feelings and perceptions as independent beings, which art preserves in the act of composition. Making the composed elements "stand up on their own" is the most difficult task for the artist, as Deleuze recognises. But this is the price at which a work of art succeeds or not. "Standing up on its own" is a "normative" *requirement of art* to which the artist is *submitted*. In response to this requirement artists employ improbable procedures that shatter our normal perceptions, but which are justified by the *necessity in question*. "The artist's greatest difficulty is *to make it* [the compound of percepts and affects] *stand up on its own*. Sometimes this requires what is, from the viewpoint of an implicit model, form the viewpoint of lived perceptions and affection, great geometrical improbability, physical imperfection, and organic abnormality. But these

www.naregatsi.org

relève d'un *en soi* nécessaire, qui relève d'une *nécessité*, de la *nécessité de l'art* auquel l'artiste est *soumis*. Et c'est par rapport à une telle exigence que des procédés invraisemblables se mettent à l'œuvre qui ébranlent toute notre normalité, mais qui se justifient par la *nécessité en question*. « *Que l'artiste fasse tenir debout le (composé) tout seul*, c'est le plus difficile. Il y faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et des affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont des moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché). (x III,IV,V) Il y a une possibilité picturale qui n'a rien à voir avec la possibilité physique, et qui donne aux postures les plus acrobatiques la force d'être d'aplomb. En revanche, tant d'œuvres qui prétendent à l'art ne tiennent pas debout un seul instant. Tenir debout tout seul, ce n'est pas avoir un haut et un bas, ce n'est pas être droit (car même les maisons sont saoules et de guingois), c'est seulement l'acte par lequel le composé de sensation créé se conserve en lui même[7]. »

10. C'est à partir de cet acte de composition qui a pour but d'arracher par les moyens des matériaux le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections, qu'il faut comprendre un autre point central de ces considérations de Deleuze : « On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombre et de lumière. Si la ressemblance peut hanter l'œuvre d'art, c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : (x VI) elle est le percept et l'affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique[8]. » Voilà une philosophie d'*identité* à la Schelling, cette fois à partir de la *sensation pensée* sur la base d'une *différence* irréductible comme force qui constitue l'*être* de la sensibilité. C'est ici que se trouve ancré le rapport du matériau à la sensation : « La sensation ne se réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe pas entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect[9]. » Et c'est le percept et l'affect qui se *conservent, en soi, de droit — quid juris*, dont la condition *de fait* (*quid facti*) est le matériau. « Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. Tant que le matériau dure, c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes[10]. » La réussite de l'œuvre doit témoigner de *l'authenticité* de ce moment, dirait ici sans doute W. Benjamin. Et c'est par rapport à cette *authenticité*, qu'il identifie dans un autre contexte à l'*origine* des formes de créativité artistique, que Benjamin pense devoir justifier le *dépassement* de cette distinction kantienne entre la *question de droit* et la *question de fait*, même si cette dernière est pertinente pour d'importantes interrogations de la théorie philosophique[11].

sublime errors accede to the necessity of art if they are internal means of standing up (or sitting or lying). (x III,IV,V) There is a pictorial possibility that has nothing to do with physical possibility and that endows the most acrobatic postures with the sense of balance. On the other hand, many works that claim to be art do not stand up for an instant. Standing up alone does not mean having a top and a bottom or being upright (for even houses are drunk and askew); it is only the act by which the compound of created sensations is preserved in itself.»[7]

10. The materials employed by the artist in the act of composition serve to wrest the percept from perceptions of objects and the states of a perceiving subject. It is from this point of view that another central point of Deleuze's considerations must be understood: "We paint, sculpt, compose, and write with sensations. We paint, sculpt, compose, and write sensations. As percepts, sensations are not perceptions referring to an object (reference): if they resemble something it is with a resemblance produced with their own methods; and the smile on the canvas is made solely with colors, lines, shadow, and light. If resemblance haunts the work of art, it is because sensation refers only to its material: it is the percept or affect of the material itself, the smile of oil, the gesture of fired clay, the thrust of metal, the crouch of Romanesque stone, and the ascent of Gothic stone." (x VI) This is a philosophy of *identity* à la Schelling, except that it has its point of departure in *sensation thought* on the basis of an irreducible *difference*: the force that constitutes the *being* of sensibilia. This is where the relation between material and sensation is anchored: "Sensation is not realized in the material without the material passing completely into the sensation, into the percept or affect".[9] It is the percept and the affect that are *preserved, in themselves, by right – quid juris*, and their *de facto* condition (*quid facti*) is the material. "Even if the material lasts for only a few seconds it will give sensation the power to exist and be preserved in itself in the eternity that coexists with this short duration. So long as the material lasts, the sensation enjoys an eternity in those very moments".[10] A work of art is successful if it demonstrates the *authenticity* of this moment, Benjamin would no doubt say. And it is with respect to this *authenticity*, which he identifies in another context with the *origin* of the forms of artistic creativity, that Benjamin considers it necessary to *go beyond* this Kantian distinction between the *question of right* and the *question of fact*, even if it remains pertinent for important questions of philosophical theory.[11]

11. A close questioning of the blocs of percepts and affects displayed, invented or created by artists reveals that the whole enterprise of artistic creativity rests on the "pivotal" concept of *force*, or rather the perceptible arrangement of forces: (x VII) "Is this not the definition of the percept itself- to make perceptible the imperceptible forces that populate the world, affect us, and make us become?".[12] But become what? Man's *non-human becoming*, Deleuze would answer. Becoming landscape (Cézanne), becoming plant (Van Gogh's sunflowers), becoming animal (Kleist or Kafka). Artists not only create perceptions, feelings and visions in their work, they "give them to us and makes us become with them, they draw us into the compound. Van Gogh's

www.naregatsi.org

11. C'est le concept « pivotal » de la *force*, plutôt l'agencement « sensible » des forces, qui soutient en fin de compte toute l'entreprise de la créativité artistique, une fois qu'on s'interroge de près sur le bloc des percepts et des affects que l'artiste montre, qu'il invente ou crée. (x VII) « N'est-ce pas la définition du percept en personne : rendre sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir[12] ? Mais devenir quoi ? Devenir *non-humain de l'homme*, nous répond Deleuze. Devenir paysage (chez Cézanne), devenir végétal (tournesol chez Van Gogh), devenir animal (chez Kleist ou Kafka). L'artiste ne crée pas seulement dans son œuvre les percepts, les affects et les visions, il « nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. Les tournesols de van Gogh sont des devenirs, comme les chardons de Dürer et les mimosas de Bonnar[13]. » Bref, l'aspect essentiel de ce devenir-autre renvoie aux points suivants :

a. La pensée en œuvre dans la composition esthétique constitue cette forme de créativité qui, une fois engagée dans un processus d'ébranlement et d'explosion du normal ordinaire (Musil), une fois engagée dans la lutte contre l'opinion (Deleuze), témoigne par un *devenir-sensible* d'un *devenir- autre* pour aboutir, *par l'engendrement d'un nouveau contexte* (Musil) ou par l'*instauration d'un monument* (Proust), à un monde, à un univers. « C'est ainsi que Proust définissait l'art monument par cette vie supérieure au "vécu", ses "différences qualitatives", ses "univers" qui construisent leurs propres limites, leurs éloignements et leurs rapprochements, leurs constellations, les blocs de sensations qu'ils font rouler, univers-Rembrandt, univers-Debussy. Ces univers ne sont ni virtuels ni actuels, ils sont possibles[14]... » Deleuze transforme ici la catégorie de la logique *modale, la possibilité*, en une catégorie *esthétique* pour pouvoir parler de *l'existence* du possible, parce que la sensation, qui renvoie à la *force* ou à des *forces, existe* dans son univers, dans son *monde possible*. C'est ainsi que le "monument-art" (Proust) — comme sensation pensée — n'actualise pas un événement virtuel, mais il l'*incorpore* ; il lui donne un corps, une vie, un univers[15]. »

b. Cette *incorporation* à son tour relève, dans l'acte de la créativité artistique, d'une *composition esthétique* (qui présuppose bien sûr des procédés de composition technique sans pourtant s'identifier avec elle). « Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art[16]. » La pensée investie dans la composition en question part, dans un premier temps, de la sensation composée, faite de percepts et d'affects, pour l'intégrer, dans un deuxième temps, dans l'armature ou dans le plan de la composition. Ce qui constitue l'aspect significatif de ces deux moments, de ces deux temps, n'est pas simplement le fait qu'ils soient complémentaires et coexistent dans l'acte de la créativité artistique, mais qu'ils assument de jouer le *jeu d'un exercice de liberté dans sa conformité à la loi* (Gesetzmäßigkeit) au sens kantien par les concepts respectifs de *déterritorialisation* et *reterritorialisation* (qu'introduit ici Deleuze) qui s'investissent dans les deux temps complémentaires du processus de création. « La sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et les affections dominantes dans un milieu naturel, historique et social » (Musil dirait que l'artiste fait subir, dans un premier temps, une

sunflowers are becomings, like Dürer's thistles or Bonnard's mimosas".[13] The essential aspects of this becoming-other can be resumed as follows:

a. The thinking at work in art is the kind of creativity that displays a becoming-other by means of a becoming-sensible. Shattering our ordinary reality (Musil) and battling against received opinion (Deleuze) in the *act of creating a new context* (Musil) or *erecting an art-monument* (Proust), it opens up new another world: "This was how Proust defined the art-monument by that life higher than the "lived", by its "qualitative differences", its "universes" that construct their own limits, their distances and proximities, their constellations and the blocs of sensations they put into motion — Rembrandt-universe or Debussy-universe. These universes are neither virtual nor actual; they are possible..."[14] Here Deleuze transforms possibility, a category of *modal logic*, into an *aesthetic category* in order to be able to speak of the *existence* of the possible, because sensation, which refers to *force* or *forces*, exists in its *possible universe*. Thus the "art monument (Proust) — as thought sensation (G.K.) — does not actualize the virtual event but *incorporates* or embodies it: gives it a body, a life, a universe".[15]

b. This *incorporation* in turn is the result of an act of *aesthetic composition* (which of course presupposes procedures of technical composition without however being identical to the latter.) "Composition, composition is the sole definition of art. Composition is aesthetic, and what is not composed is not a work of art".[16] Thinking first invests the composition with sensation, made up of perception and feelings, which, in a second step, it integrates into the framework or plan of the composition. The significance of these two moments is not simply the fact that they are complementary and coexist in the act of artistic creativity, but that they engage in an exercise of *freedom in conformity* with the law (Gesetzmäßigkeit) in the Kantian sense, through *deterritorialization* and *reterritorialization* respectively. "The composite sensation, made up of percepts and affects, deterritorializes the system of opinion that brought together dominant perceptions and affections within a natural, historical, and social milieu." (Musil would say that the artist shatters or shakes up the tacit assumptions that determine everyday social reality.) "But the composite sensation is reterritorialized on the plane of composition, because it erects its houses there, because it appears there within interlocked frames or joined sections that surround its components; landscapes that have become pure percepts, and characters that become pure affects. At the same time the plane of composition involves sensation in a higher deterritorialization, making it pass through a sort of deframing which opens it up and breaks it open onto an infinite cosmos... A sensation does not occupy a place on the plane without extending it, distending it over the entire earth, and freeing all the sensations it contains: opening out or splitting open, equalling infinity. Perhaps the peculiarity of art is to pass through the finite in order to rediscover, to restore the infinite".[17] This second aspect, which Deleuze describes with his concept of *deterritorialization* on a *higher level*, constitutes the very core of the act of *aesthetic composition*. It is what Musil means when he speaks of the genesis of a new context through artistic composition — *Entstehung eines neuen Zusammenhangs*[18] or what Proust conceives of as the art-monument.

www.naregatsi.org

explosion ou un ébranlement du normal-ordinaire des sous-entendus et des opinions d'une réalité sociale objective d'une quotidienneté). « Mais la sensation composée se reterritorialise sur le plan de composition, parce qu'elle y dresse ses maisons, parce qu'elle s'y présente dans des cadres emboîtés ou des pans joints qui cernent ses composantes, paysages devenus purs percepts, personnages devenus purs affects. Et en même temps le plan de composition entraîne la sensation dans une déterritorialisation supérieure, la faisant passer par une sorte de décadrage qui l'ouvre et la fend sur un cosmos infini... Une sensation sur le plan n'occupe pas un lieu sans l'étendre, le distendre à la Terre entière, et libérer toutes les sensations qu'elle contient : ouvrir ou fendre, égaler l'infini. Peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini[17]. » Ce deuxième temps, que Deleuze fait centrer sur son concept de *déterritorialisation* à un *niveau supérieur*, constitue le noyau même de l'acte de *composition esthétique*. C'est ce que, au fond, Musil vise par son concept de genèse du nouveau contexte par la composition artistique — *Entstehung eines neuen Zusammenhangs*[18] ou ce que Proust conçoit comme art-monument proprement dit.

12. Il y a lieu de faire valoir encore dans ce contexte la pertinence et la portée philosophique de la mobilisation du concept de possibilité dans la créativité artistique depuis la Modernité, que Musil déjà avait saisi par son recours constant « au sens du possible » — Möglichkeitssinn — et que Deleuze radicalise à sa manière. Ce qui s'opère d'abord chez Musil et ensuite Deleuze par cette mobilisation renvoie, comme on vient de le voir, à cet *ébranlement*, à cette *explosion*, à cette *déterritorialisation* du normal-ordinaire d'une réalité psycho-sociale et de son opinion, un processus nécessaire pour toute créativité artistique. Mais une fois rapporté *à la saisie* du temps propre à notre époque moderne, le surgissement artistique de ce sens du possible trahit une structure profonde de cette dernière. Musil nous révèle cette structure dans une attitude d'esprit — *geistige Einstellung* — qui procède, à partir d'un recours au possible, par un *déplacement* continu des *limites* imposées à l'être humain par la *nature* et par les instances *transcendantes*, *normatives* et *régulatrices* d'un monde de vie éthique d'une réalité sociale et historique. Une fois projetée sur l'histoire de l'humanité, cette idée d'un *double déplacement des limites* parvient à *problématiser* chez Musil, par un geste artistique nietzschéen, toutes les constructions téléologiques et théologiques de la philosophie de cette histoire. Rendue opérationnelle dans la composition esthétique de Musil, la même idée devient la force motrice de sa créativité artistique [19], « une tentative à égaler l'infini », dirait Deleuze, « à passer par le fini, pour retrouver l'infini ».

13. On peut se demander si ce n'est pas la même préoccupation qui motive chez Deleuze son retour à la *possibilité* comme *catégorie esthétique*. Il ne fait pas de doute que la problématisation et la neutralisation des constructions télélogiques et théologiques de l'histoire de l'humanité constituent l'ordre du jour de son entreprise philosophique à partir du même geste artistique nietzschéen. Il pense que l'idée de l'infini, que l'art et la philosophie font valoir différemment, se fait désavouer lorsque la pluralité des univers, des mondes possibles se fait absorber dans le temps

12. In this connection, it is worth highlighting the special significance of the concept of possibility for modern artistic creativity. Musil was already aware of it and made it the theme of his repeated invocations of the "sense of the possible" Möglichkeitssinn. Deleuze radicalises the theme in his manner. Both are referring to the *shaking up*, the *deterritorialization* of ordinary social reality and its opinions that are necessary for all artistic creativity. But beyond that, if one considers *the way* in which the sense of the possible relates to the sense of time specific to our modern epoch, then its appearance in modern art betrays a profound structure of the latter. Musil describes this structure as a state of mind — *geistige Einstellung* — that, proceeding from recourse to the possible, constantly *displaces* the *limits* imposed on humanity by nature and by the *normative* and *regulatory transcendent* ethical principles of our social and historical reality. Projecting this idea of a *double shifting of our limits* onto the history of humanity, Musil, in a Nietzschean artistic gesture, *calls into question* all the teleological and theological constructions of the philosophy of this history. The same idea, at work in Musil's aesthetic composition, becomes the driving force of his artistic creativity, an attempt "to equal infinity" Deleuze would say, "to pass through the finite in order to rediscover the infinite".

13. One can ask if it isn't the same preoccupation that motivates Deleuze in his recourse to *possibility* as an *aesthetic category*. There is no doubt that the agenda of his philosophy includes the same Nietzschean calling into question of the teleological and theological constructions of the history of mankind. Deleuze thinks that the idea of the infinite, which art and philosophy each assert in their own way, is undermined if we assume that one transcendent *super-sensible* principle integrates the *plurality* of universes or *possible* worlds into the historical time of humanity. Only in relation to the plurality of forces, which we sense, and which point us to possible worlds or universe, can there be question of the infinite. Hence Deleuze's recourse to possibility, this concept of *modal logic*, in his reference to *sensibilia* as displaying the *existence* of the possible, in the existing *multiplicity* of the forces within which man finds himself *situated* or of which *he is composed*. Artistic creativity makes perceptible these forces that affect us.

14. Finally a word on the coming together of modern art, in particular abstract art, and philosophy. Deleuze rightly remarks that this coming together in no way means the substitution of philosophical thought for the artistic way of thinking. There is no question of that. The thinking at work in artistic creativity is always thought through sensations and not through concepts, the latter being the case in philosophy. But in abstract art, the *concept* participates in the *thinking through sensation*. Abstract art seeks to refine, dematerialise sensation (x VIII) "by setting out an architectonic plane of composition in which it would become a purely spiritual being, a radiant thinking and thought matter, no longer a sensation of sea or tree, but a sensation of the concept of sea or concept of tree".[20] The fact that a new space of freedom has been conquered by this recourse to the concept and its possibilities in modern art since the beginning of the 20th century, where the aesthetic composition of the sculpture of Arto is firmly

www.naregatsi.org

historique de l'Humanité par une instance transcendante *suprasensible*. À proprement parler, il ne peut être question de l'infini qu'à partir de la pluralité des forces dont la sensation renvoie à des mondes, à des univers *possibles*. D'où le retour au concept *logique modal* de la *possibilité* par une référence à la *sensibilité* qui témoigne de *l'existence* du possible dans la *multiplicité* existante des forces en question où se *situe*, se fait *composer l'être humain*. La créativité artistique rend ces forces, qui nous affectent, sensibles.

14. Finalement, un mot sur le rapprochement de l'art moderne, en particulier de l'art abstrait à la philosophie. Deleuze fait remarquer à juste titre que ce rapprochement ne signifie aucunement la substitution de la manière de penser artistique par la pensée philosophique. Il n'en est pas question. La pensée investie dans la créativité artistique est toujours une pensée par sensations et non par concepts, ce qui est le cas en philosophie. Mais ce qui s'opère dans l'art abstrait consiste dans une intervention du concept dans la *pensée par sensation*, pour affiner (x VIII), pour dématérialiser la sensation "en tendant un plan de composition architectonique où elle deviendrait un pur être spirituel, une matière radieuse pensante et pensée, non plus une sensation de mer ou d'arbre, mais une sensation du concept de mer ou du concept d'arbre[20]. » Qu'un nouvel espace de liberté ait été conquis par un tel recours au concept et à ses possibillités dans l'art moderne depuis le début du xx[e] siècle, où s'ancre solidement la composition esthétique de la sculpture d'Arto, constitue un acquis du génie artistique de ce siècle. Il s'agit d'un espace de liberté qui permet que l'art conserve de droit lorsque l'œuvre d'art parvient à «*tenir debout tout seule*», au lieu de se dégénérer dans l'opinion subjective de l'*art conceptuel* — concept-art — en vogue.

anchored, is an acquisition of this century's artistic genius. It is a space of freedom which allows that art preserves by right when the work of art manages to "*stand up on its own*", instead of degenerating into the subjective opinion of the *conceptual art* in vogue.

Translated from French into English by Ursula Freuse

www.naregatsi.org

Notes et références

Les X en marge renvoient aux reproductions des sculptures d'Arto dans ce catalogue.

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, Collection «Critique», 1991, p. 159. Toutes références qui suivent renvoient essentiellement à ce texte.

2. *Cf.* mon article en allemand, « Das Kunstwerk und die Erfahrung der Differenz», in *MERKUR. Deutsche Zeitschrift fur europäisches Denken*, Dezember 2000, Heft 12. 54 Jahrgang, S. 1163-1171; tr. fr. *L'œuvre d'art et l'expérience de la différence*. Toutes les références à Musil se rapportent à cet article. *Cf.* aussi mon article, « L'art moderne est-il si primitif?» in *Critique*, avril 1985, n° 455. Paris, les Éditions de Minuit. P321-330. Le texte principal de Musil auquel je me réfère dans ces deux articles est paru dans le tome 8 des *Œuvres complètes* de Musil à Rowohlt Verlag, 1981, et intitulé: *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films-Principes de la nouvelle esthétique. Remarques sur la dramaturgie du film*, p. 1137-1154.

3. G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 181.

4. *Ibid.*, p. 154-155.

5. Cf. le principe des anticipations de la perception chez Kant dans *L'analytique de la «Critique de la raison pure»*, tr. fr. Trémesaygues et Pacaud, PUF, p. 167: « Dans tous les phénomènes, la sensation et le réel qui lui correspond dans l'objet [...] ont une grandeur intensive.»

6. G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 154-155.

7. *Ibid.*, p. 155.

8. *Ibid.*, p. 156.

9. *Ibid.*, p. 157.

10. *Ibid.*, p. 157.

11. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Erkenntnistheoretische Vorrede*, Ges. Schriften, Bd. I, Suhrkamp. Tr. fr. *Origine du drame baroque allemand, préface épistéologique.*

12. G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 159-166.

13. *Ibid.*, p. 166.

14. *Ibid.*,. p. 168.

15. *Ibid.*, p. 168.

16. *Ibid.*, p. 181.

17. *Ibid.*, p. 186.

18. *Cf.* G. Kortian, *Das Kunstwerk und die Erfahrung der Differenz, op. cit.* R. Musil, *op. cit.*, p. 1139-1140. La référence précise au nouveau contexte engendé par l'œuvre d'art d'après Musil: « Zusammenfassung zu einem neuen Zusammenhang.»

19. *Cf. ibid.*

20. G. Deleuze. F. Guattari, *op. cit.*, p. 187.

x I Le Cri
x II Les Mains
x III Précarité
x IV Pietà
x V Crucifixion
x VI Triomphe
x VII Cercle brisé
x VIII Le cri

Notes and references

X in the margin refers to reproductions of sculptures of Arto in this catalogue.

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie, Paris, Les Editions de Minuit, Collection "Critique". English translation *What is philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994), p. 168.

2. Cf. My article in German; "Das Kunstwerk und die Erfahrung der Differenz" in *MERKUR. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, December 200, Heft 12, 54. Jahrgang, p. 1163-1171. All references to Musil refer to this article. *Cf.* Also my article "L'art moderne est-il si primitif?" in *Critique*, April 1985, No. 455, Paris, Les Editions de Minuit, p. 321-330. The major text by Musil to which I refer in these two articles appeared in volume 8 of the Complete Works of Musil at Rowohlt Verlag, 1981 under the title: "Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films" (Principles of a new aesthetics. Remarks on the dramatic art of film), p. 1137-1154.

3. G. Deleuze and F. Guattari, *What is Philosophy?*, p. 191.

4. *Ibid.*, p. 163-164.

5. *Cf.* Kant's principle of the Anticipations of Perception in the Analytics of the Critique of Pure Reason: "in all phenomena, sensation and the reality that corresponds to it in the object ...have an intensive magnitude."

6. G. Deleuze and F. Guattari, *op. cit.*, p. 164.

7. *Ibid.*, p. 164.

8. *Ibid.*, p. 164.

9. *Ibid.*, p. 166-7

10. *Ibid.*, p. 166.

11. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Erkenntnistheoretische Vorrede*, Gesammelte Schriften, Bd. I, Suhrkamp.

12. *Op. cit.*, p. 182.

13. *Op. cit.*, p. 175.

14. *Op. cit.*, p. 177.

15. *Op. cit.*, p. 177.

16. *Op. cit.*, p. 191.

17. *Op. cit.*, p. 196-7.

18. Cf. G. Kortian, «Das Kunstwerk und die Erfahrung der Differenz», *op. cit.*; R. Musil, *op. cit.*, p. 1139-1140. The precise reference to the new context created by the work of art according to Musil: "Zusammenfassung zu einem neuen Zusammenhang".

19. Cf. G. Kortian, "Das Kunstwerk", *op. cit.*

20. G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, p. 198.

x I Scream
x II Hands
x III Precariousness
x IV Pieta
x V Crucifixion
x VI Triumph
x VII Broken Circle
x VIII Scream

www.naregatsi.org

1975-2002

Toute ma vie j'aurai vécu avec le sentiment d'avoir été éloigné de mon véritable lieu. Si l'expression «exil métaphysique» n'avait aucun sens, mon existence à elle seule lui en prêterait un.

All my life I would have lived with the feeling of having been estranged from my true place. If the expression "metaphysical exile" had no meaning, my existence alone would have given it one.

CIORAN

De l'inconvénient d'être né
Of the Inconvenience of Being Born

www.naregatsi.org

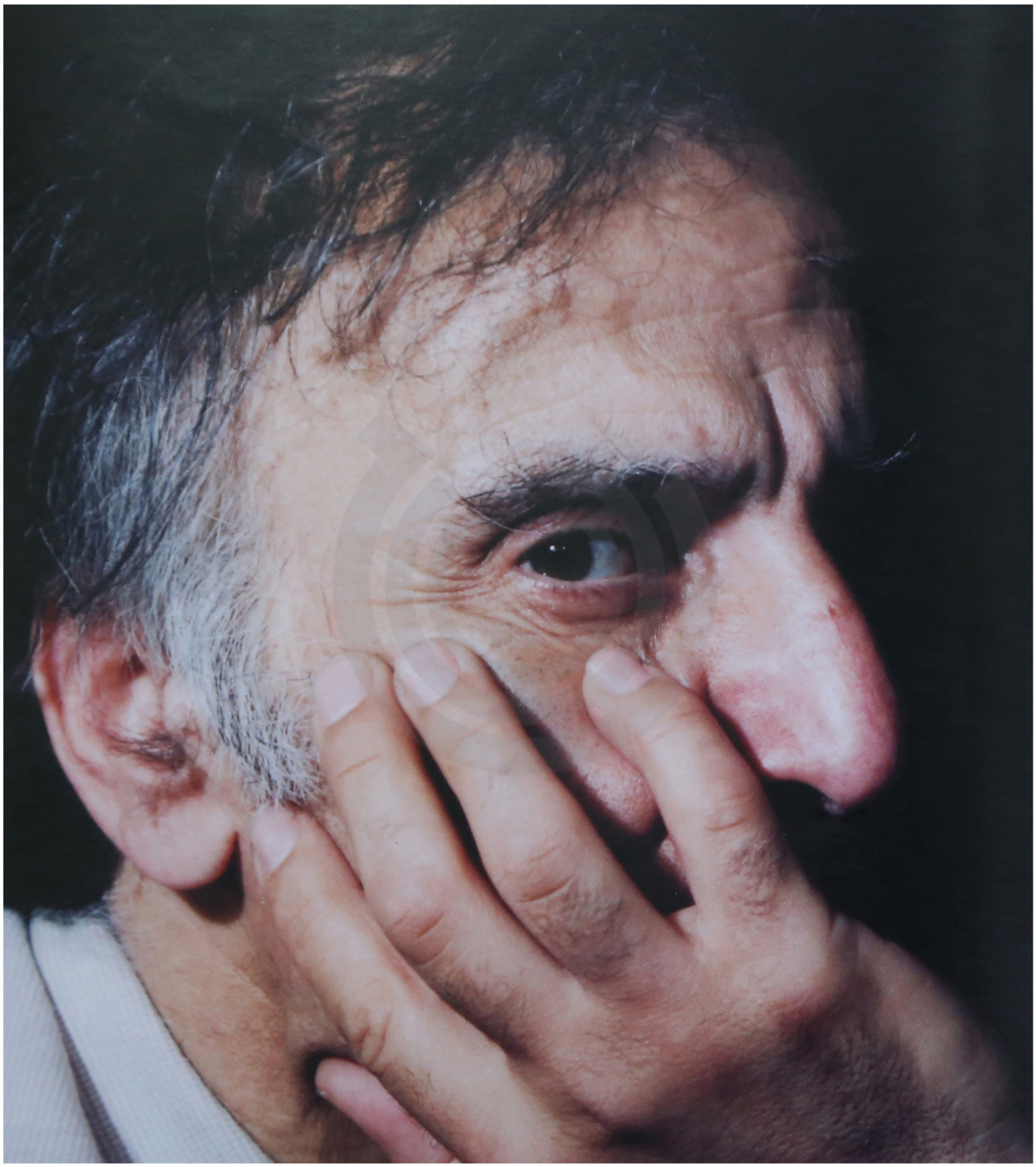


Photo:Sonia Manoug

Sculptures
Sculptures



52 L'Égyptienne
The Egyptian

www.naregatsi.org



53 Torse allongé
Reclining Torso



54 Torse allongé
Reclining Torso

www.naregatsi.org

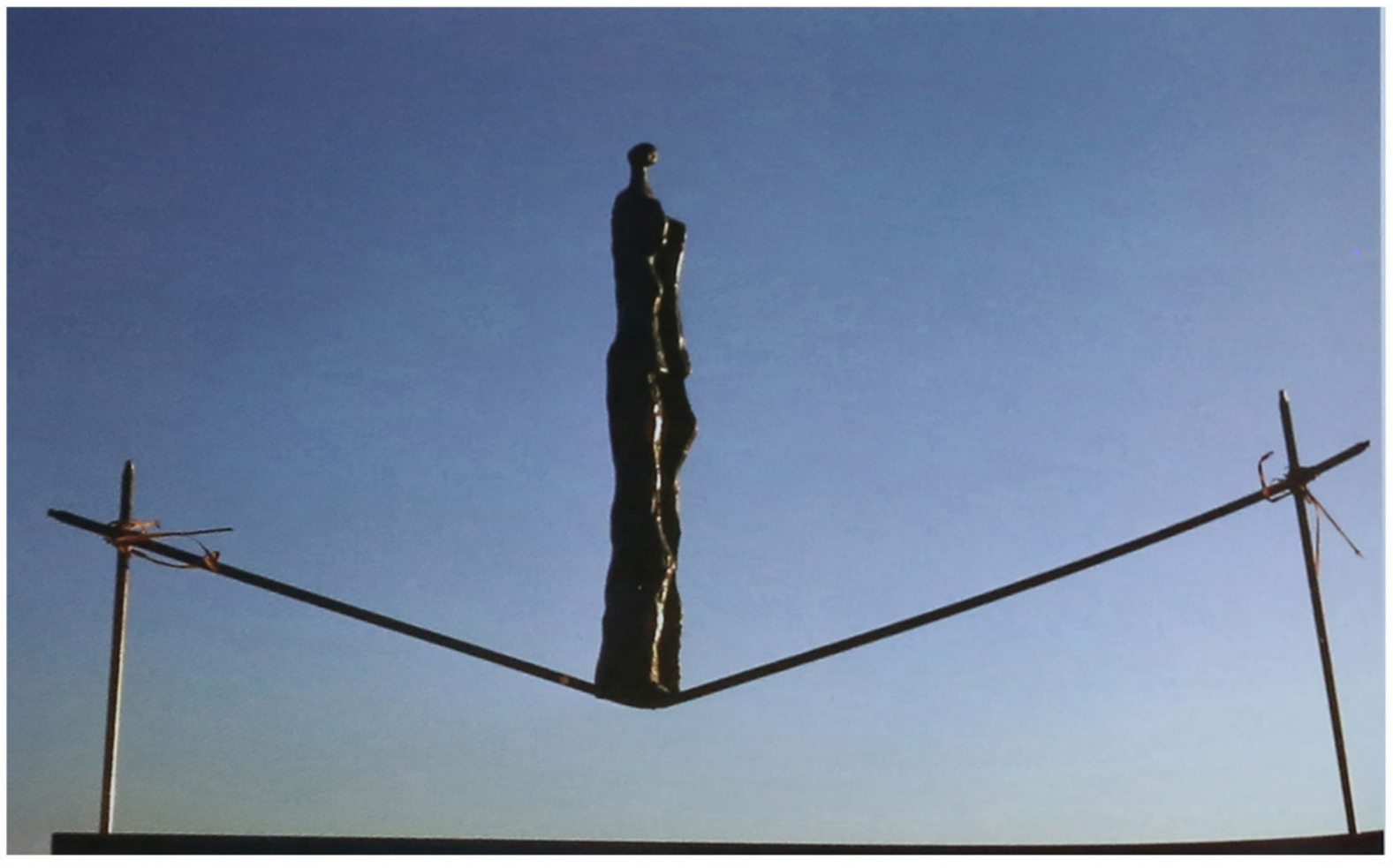


55 Ombre
Shadow

www.naregatsi.org



56 Le Jugement dernier
The Last Judgement



57 Équilibre
Balance

www.naregatsi.org



58 Portrait-buste de Charles Taylor
Portrait-bust of Charles Taylor

www.naregatsi.org



59 L'un et les autres
One and the Others

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



60 La flèche transperçante
Piercing Arrow

www.naregatsi.org



61 Le soldat mourant
Dying Soldier

www.naregatsi.org

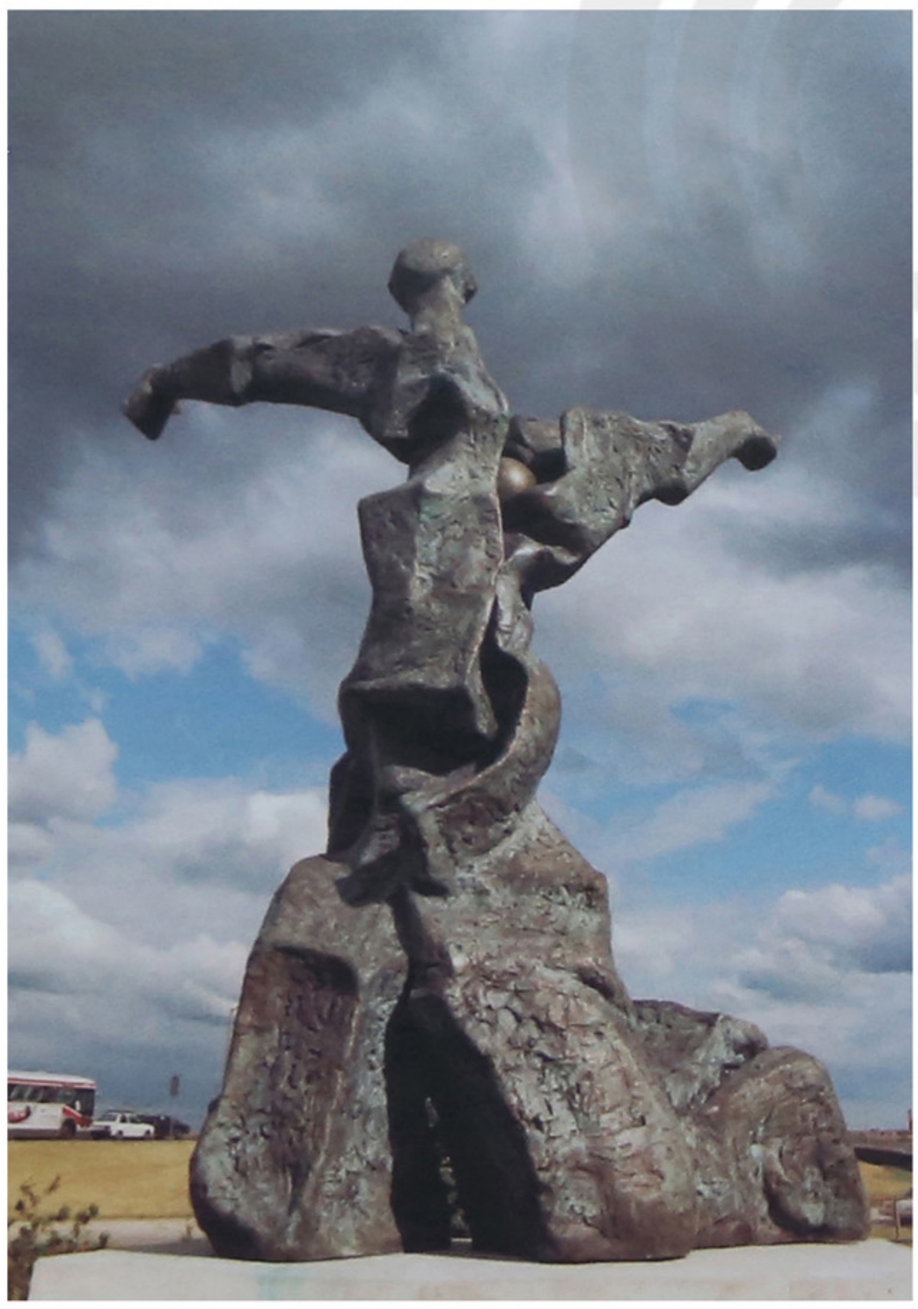


62 Momie
Mummy

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



63 Renaissance
Rebirth
(monument to the Armenian Genocide)

www.naregatsi.org



64 Renaissance (détail)
Rebirth

www.naregatsi.org





65 Le retour de l'enfant prodigue 3
The Return of the Prodigal Son

66 Le retour de l'enfant prodigue 1
The Return of the Prodigal Son

www.naregatsi.org



67 Le retour de l'enfant prodigue 2
The Return of the Prodigal Son

www.naregatsi.org



68 La foule et son idole
The Crowd and Its Idol

www.naregatsi.org



69 Adoration
Adoration

www.naregatsi.org



70 Laocoon
Laocoon



71 Deux formes superposées
Two Forms Superimposed

www.naregatsi.org



72 Portrait-buste de Vartkess Balian
Portrait-bust of Vartkess Balian

www.naregatsi.org

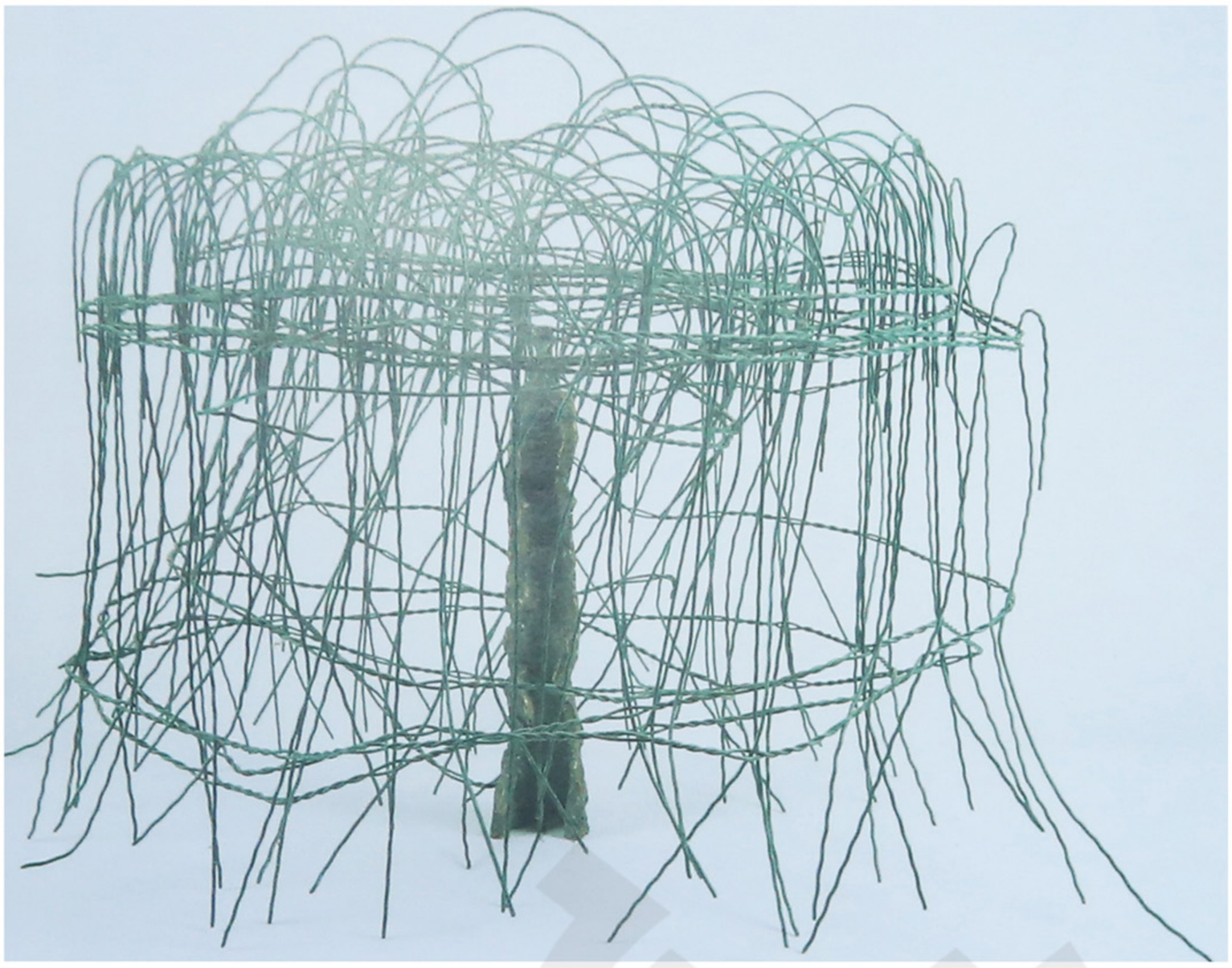


73 Hymne
Hymn

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



74 Exil intérieur 1
Interior Exile



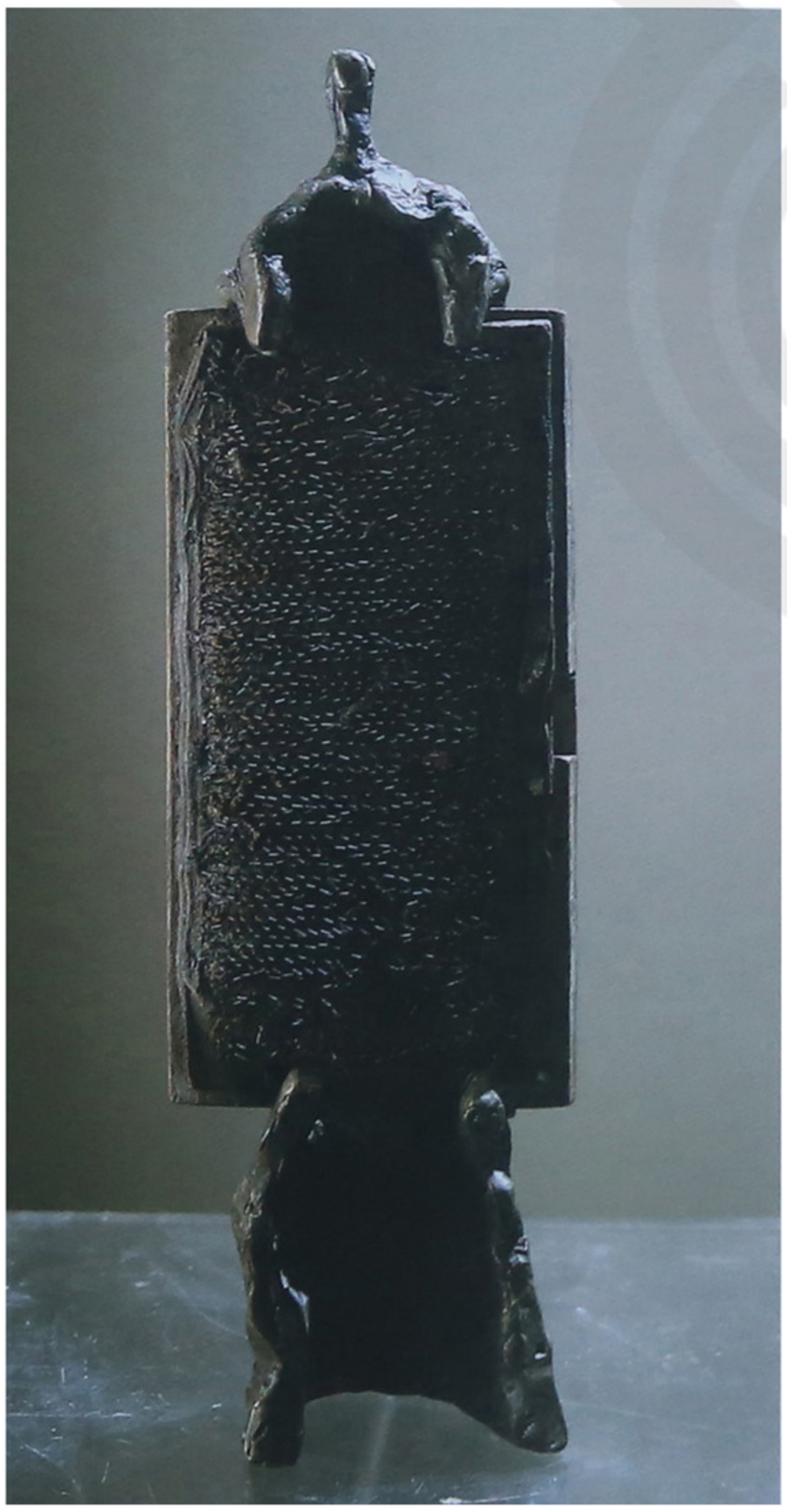
75 Exil intérieur 2
Interior Exile

www.naregatsi.org



76 Personnage allongé sur fils de fer
Reclining Figure on Wires

www.naregatsi.org



77 Message énigmatique
Enigmatic Message

www.naregatsi.org



78 Le message
The Message

www.naregatsi.org



79 Figure devant trou noir
Figure in front of Black Hole

80 À travers le temps
Through the Time

www.naregatsi.org


www.naregatsi.org



81 La condition humaine 1
Human Condition 1

www.naregatsi.org



82 La condition humaine 2
Human Condition

www.naregatsi.org



83 Personnage trois fois replié
Figure Three Times Folded

www.naregatsi.org



84 À travers l'espace
Through the Space

www.naregatsi.org



85 Personnage debout
Standing Figure

www.naregatsi.org



86 Couple
Couple

www.naregatsi.org



87 Éloge à Éros 1
Eros



88 Deux formes
Two Formes

www.naregatsi.org



89 Éloge à Éros 2
Eros



90 Éloge à Éros 3
Eros

www.naregatsi.org



91 Personnage dans demi-cercle
Figure in Semi-cercle

www.naregatsi.org



92 Cercle brisé
Broken Circle

www.naregatsi.org



93 Quatre grâces
Four Graces

www.naregatsi.org



94 Trois personnages sur un banc
Three Figures on a Bench

www.naregatsi.org



95 La porteuse
Pregnant Woman

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



97 Personnage assis entre deux tiges
Figure Sitting between Two Wires

www.naregatsi.org



98 Suspendu
Suspended

www.naregatsi.org

99 Autoportrait
Self-portrait

www.naregatsi.org


www.naregatsi.org



100 Personnage debout
Standing Figure

www.naregatsi.org



101 Naïri
Nairi

www.naregatsi.org



102 Les Anonymes
The Anonymous

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



103 La foule et son idole
The Crowd and Its Idol

www.naregatsi.org

www.naregatsi.org



104 Le cri, profil
Scream, profile



105 Le cri, profil
Scream, profile

106 Le cri
Scream

www.naregatsi.org


www.naregalsi.org



107 Main
Hand

www.naregatsi.org



108 Personnage avec roue
Figure with a Wheel

www.naregatsi.org

109 Crucifixion
Crucifixion

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



110 Vénus
Venus

111 Triomphe
Triumph

www.naregatsi.org


www.naregatsi.org



112 Naissance terrestre
Terrestrial Birth

www.naregatsi.org



113 Mère et enfant
Mother and Child

www.naregatsi.org



114 Personnage penché
Bent Figure

115 Pietà
Pieta

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org





117 Komitas
Komitas

www.naregatsi.org



118 La chute
The Fall

www.naregatsi.org



119 Mains
Hands

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



121 Autoportrait
Self-portrait

www.naregatsi.org

Dessins
Drawings



122 Personnage debout
Standing Figure

www.naregatsi.org



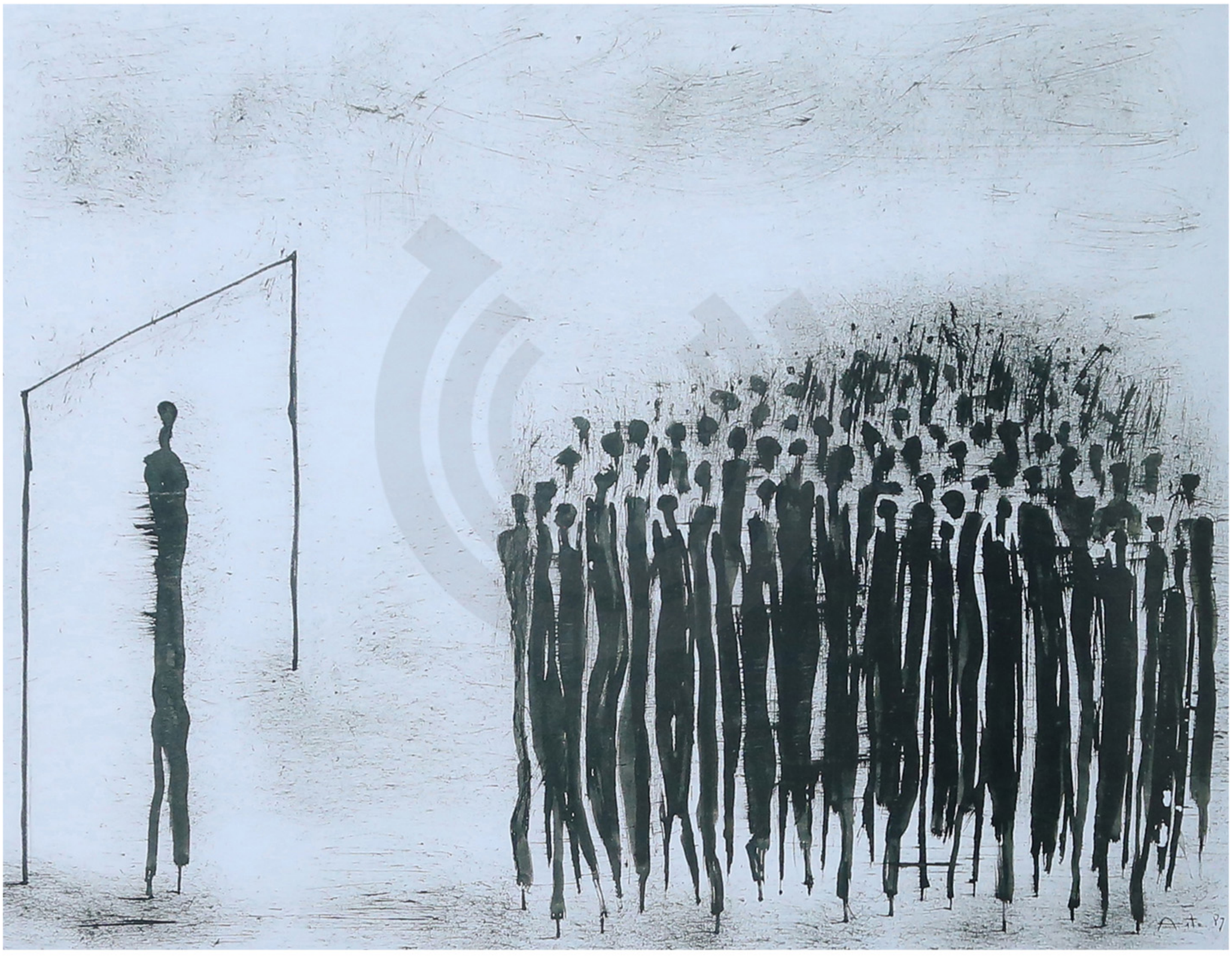
123 Personnage assis
Sitting Figure

www.naregatsi.org



124 Deux compositions
Two Compositions

www.naregatsi.org



125 L'un et la foule
One and the Crowd

www.naregatsi.org



126 Autoportrait
Self-portrait

www.naregatsi.org



127 Autoportrait
Self-portrait

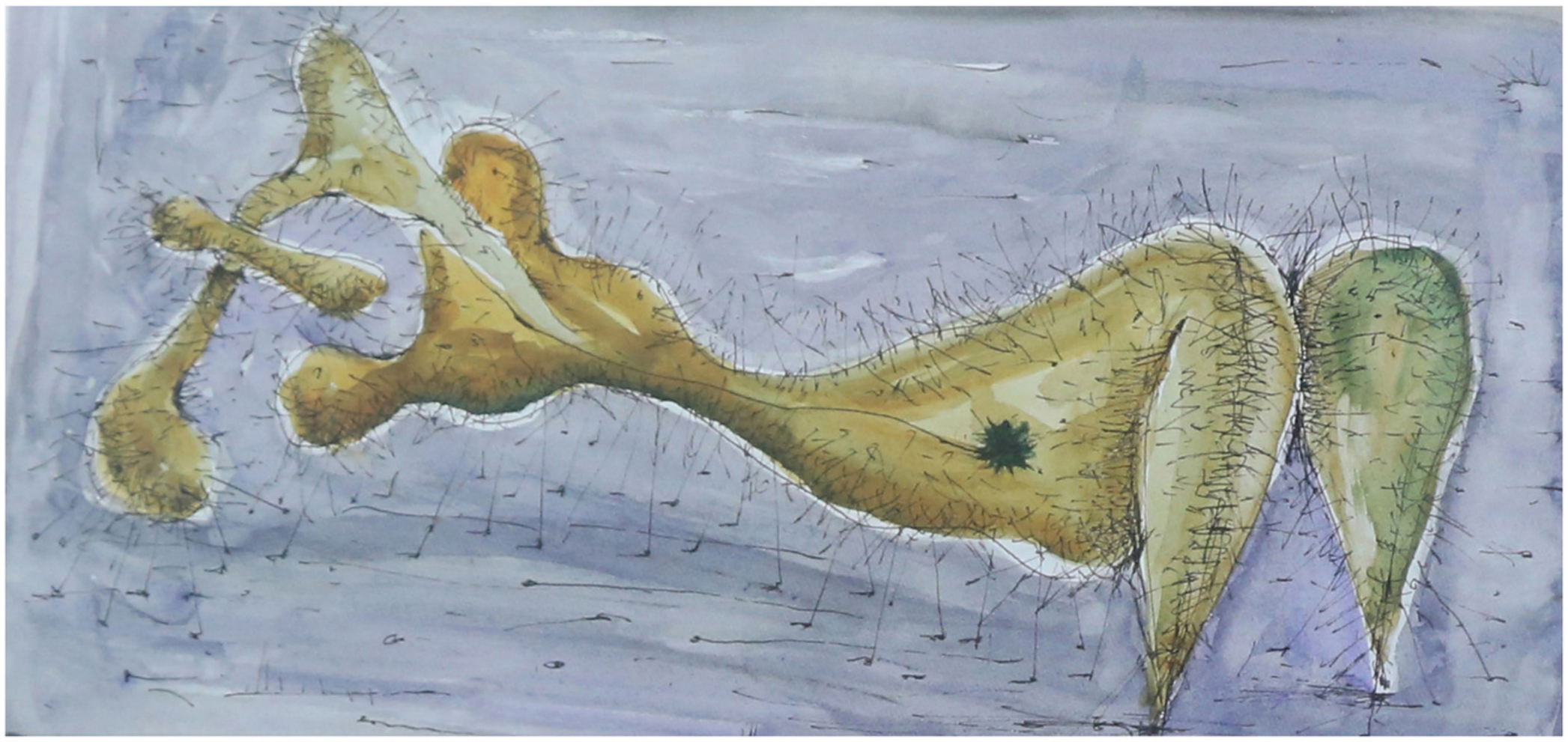
www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



129 Nu allongé 1
Reclining Nude



130 Nu allongé 2
Reclining Nude

www.naregatsi.org

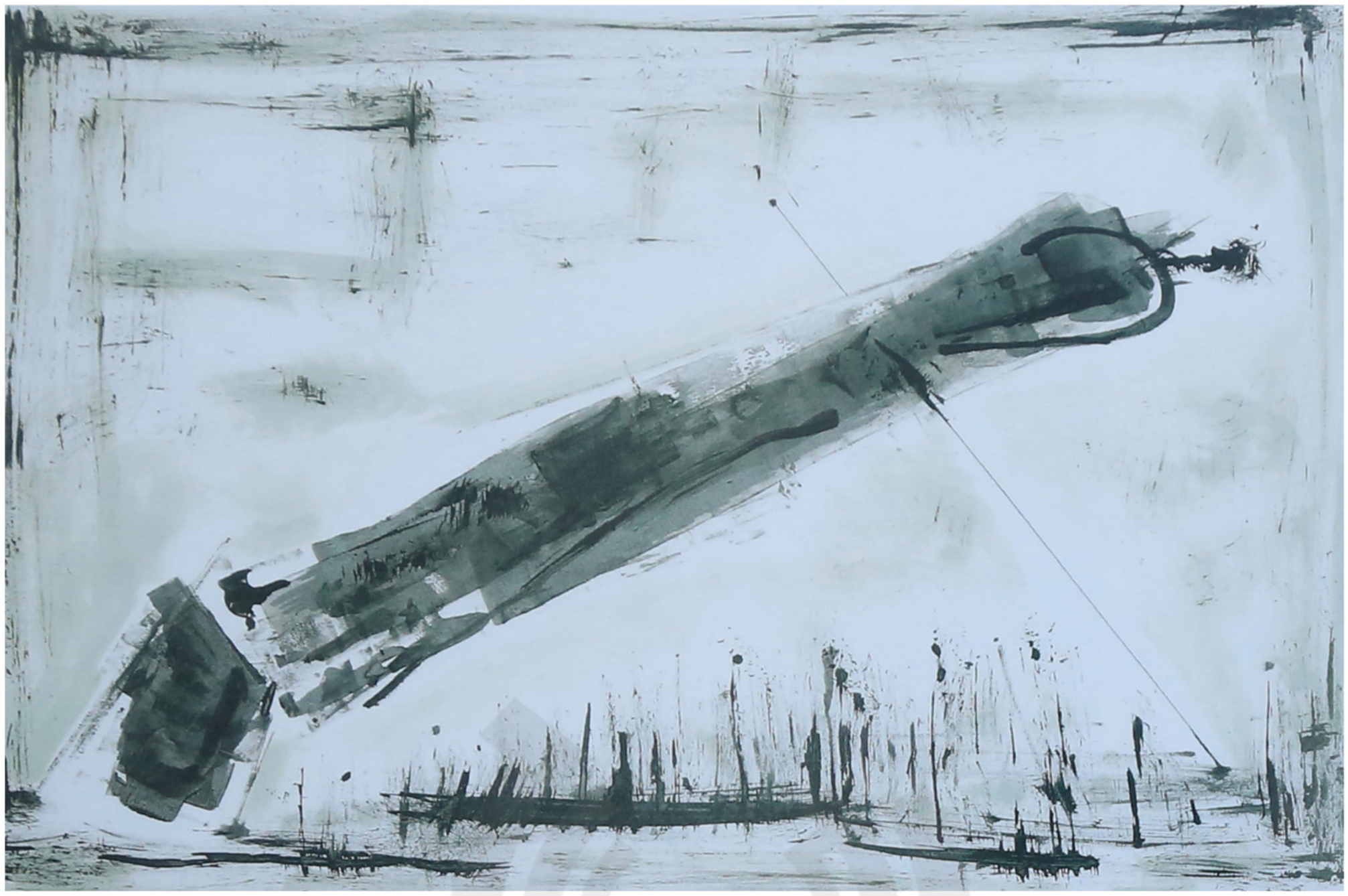


131 Couple
Couple



132 Deux formes
Two Forms

www.naregatsi.org



133 En chute
Falling



134 Deux formes
Two Forms

www.naregatsi.org



135 Quatre personnages
Four Figures

www.naregatsi.org

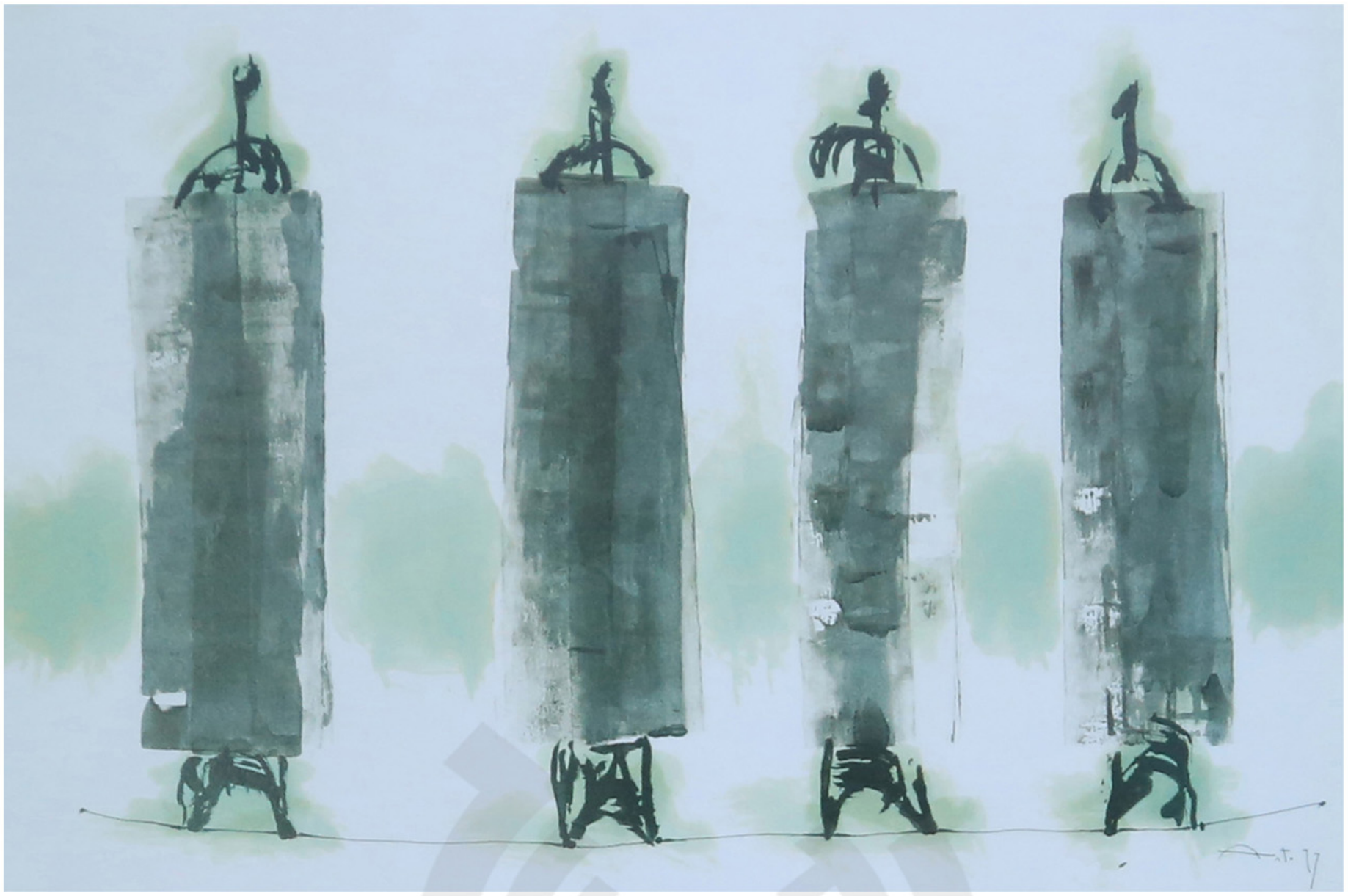


136 Crucifixion
Crucifixion

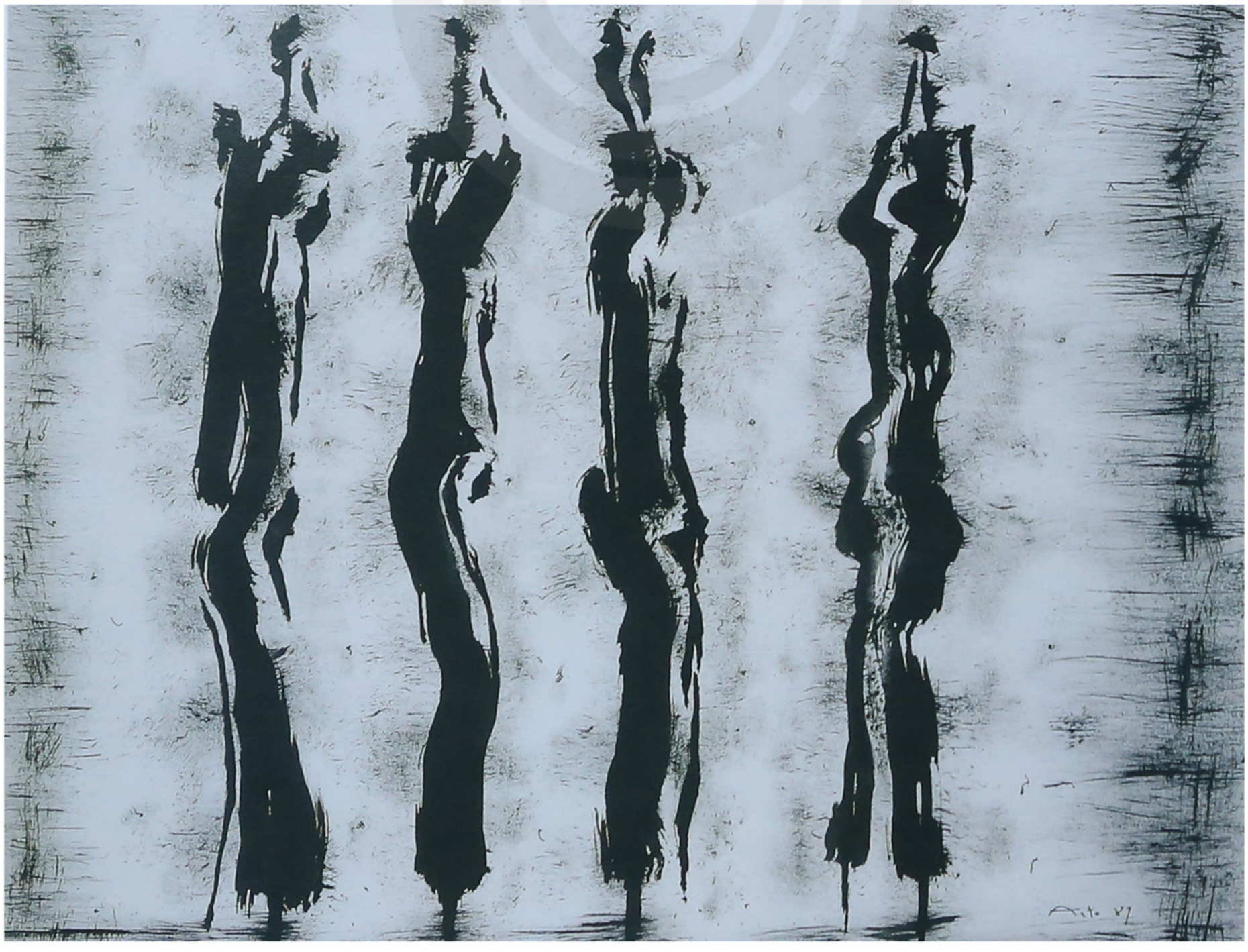
www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



138 Quatre messages
Four Messages



139 Quatre personnages
Four Figures

www.naregatsi.org



www.naregatsi.org



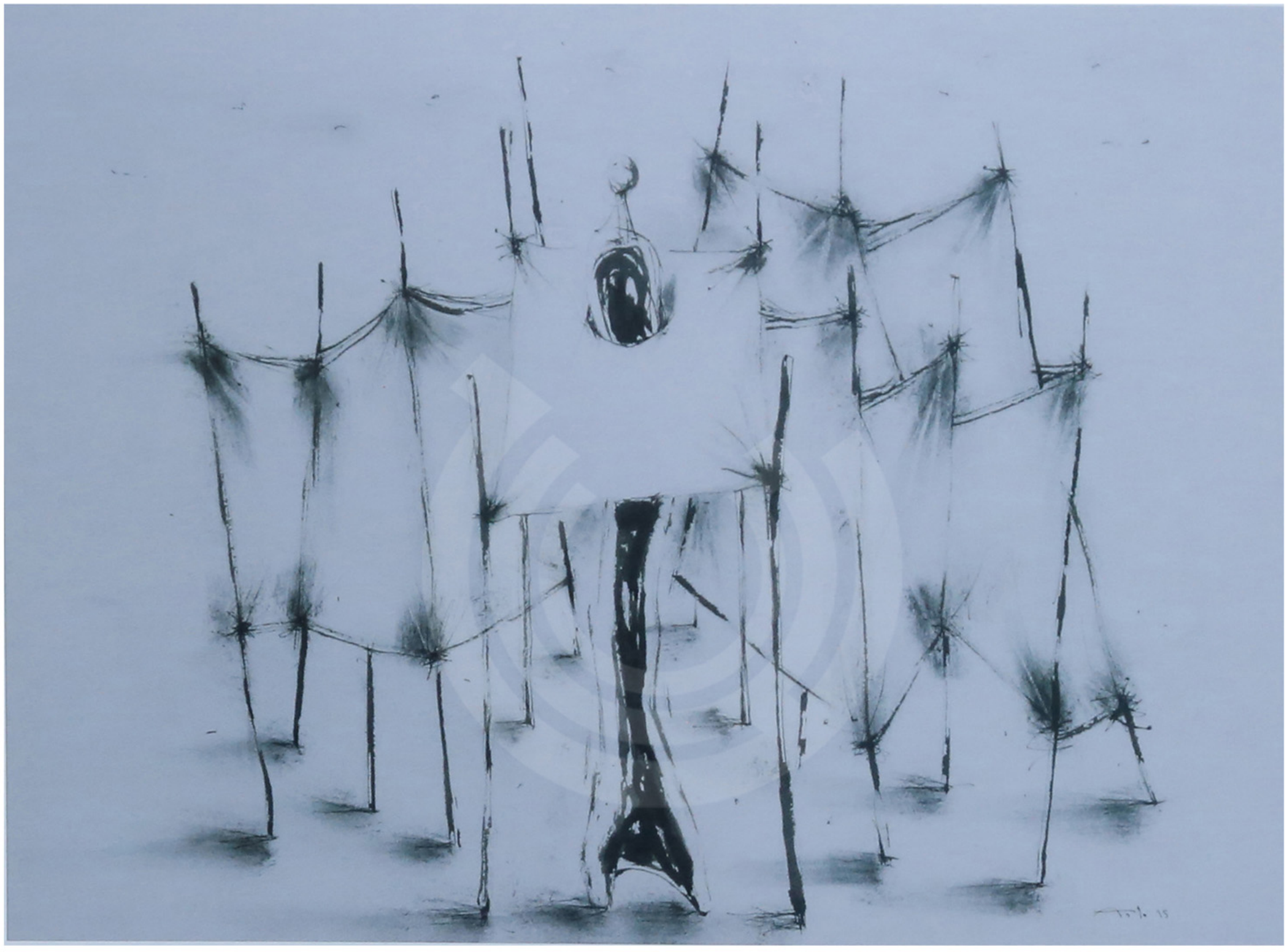
141 Cinq personnages
Fives Figures

www.naregatsi.org



142 Trois personnages
Three Figures

www.naregatsi.org



143 Enveloppé
Wrapped

www.naregatsi.org



144 Enveloppés
Wrapped

www.naregatsi.org



145 Composition avec plusieurs personnages
Composition with Many Figures

www.naregatsi.org



146 En chœur
In Chorus



147 Trois personnages
Three Figures

www.naregatsi.org



148 Composition 1
Composition

www.naregatsi.org



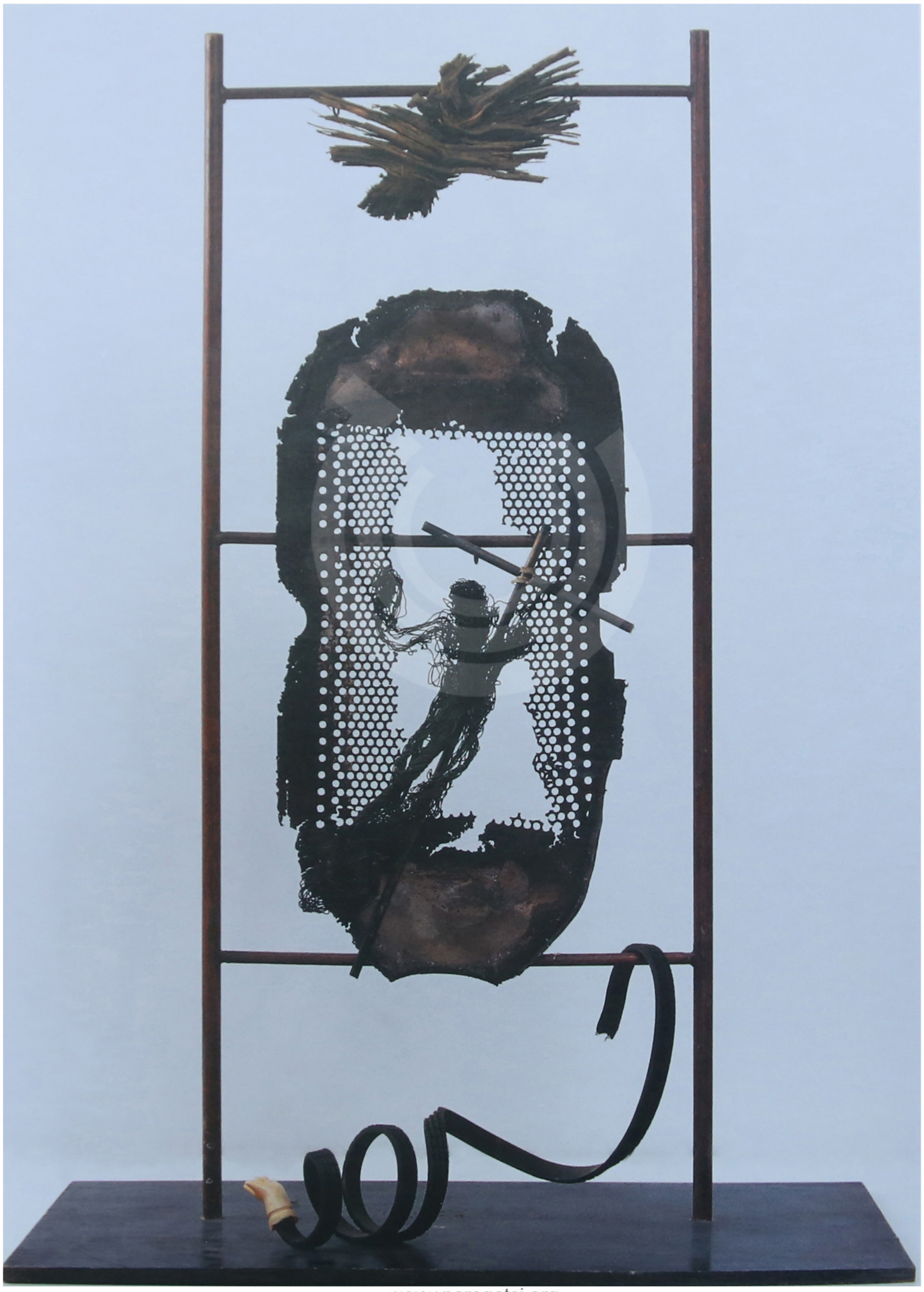
149 Composition 2
Composition



150 Composition 3
Composition

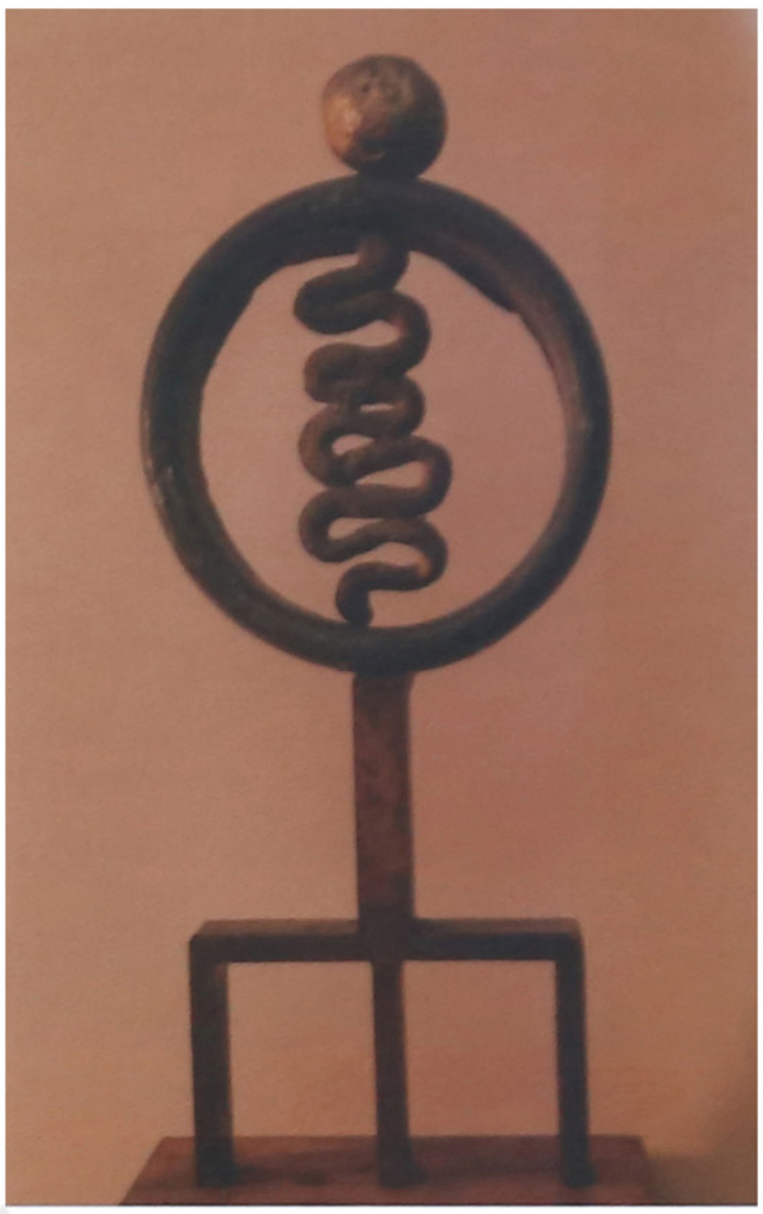
www.naregatsi.org

Compositions avec des «objets trouvés»
Compositions with "Found Objects"

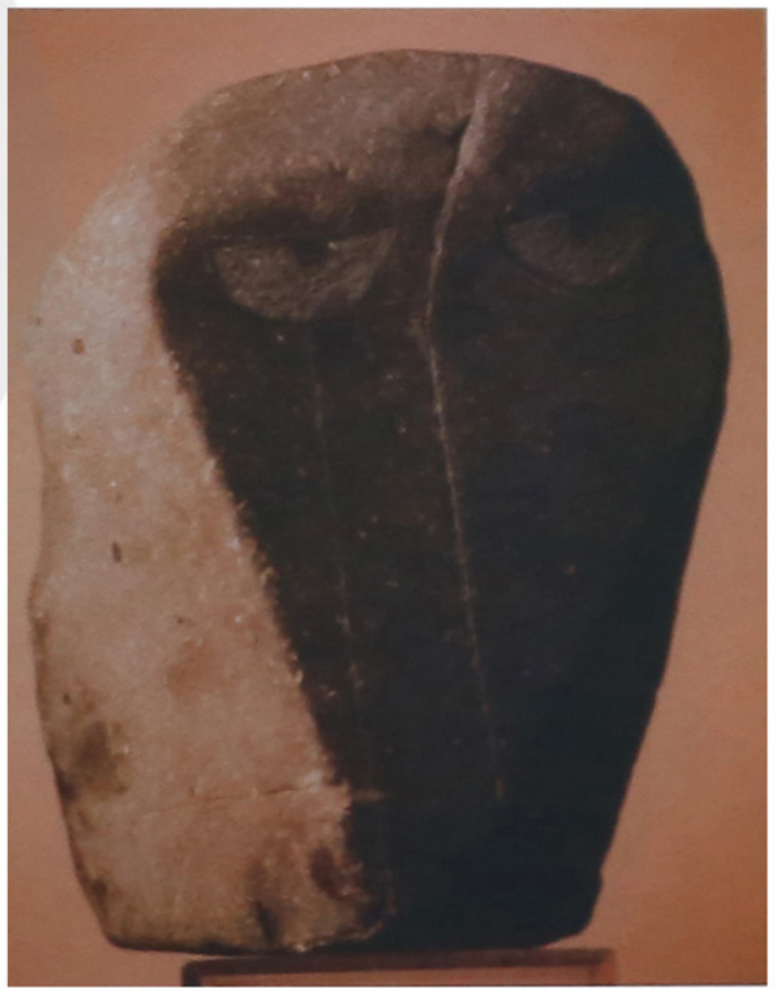


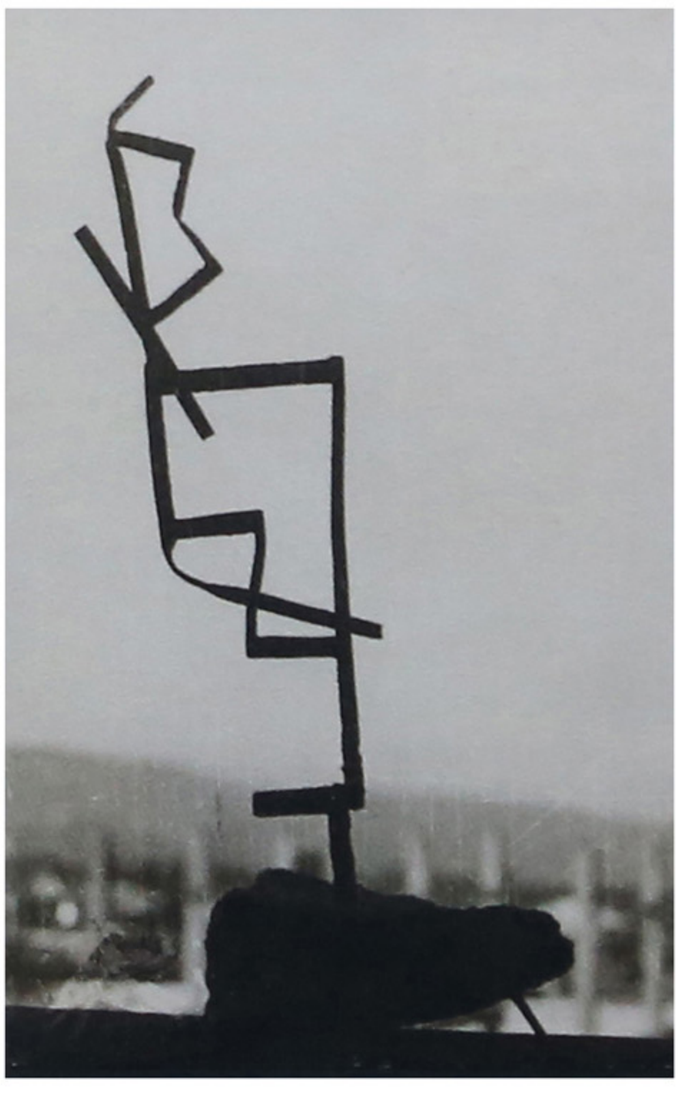
www.naregatsi.org













www.naregatsi.org

Biographie

1933 Le 26 juin, naissance de Haroutioun (Arto) Tchakmakchian, à Héliopolis, banlieue du Caire, en Égypte. Fils aîné de Armenouhi Melikian et de Souren Tchakmakchian (libraire). Son grand-père était sculpteur sur marbre.

1943 Mort de son père.



1

1945 Initiation à la sculpture, à douze ans, avec de la pâte à modeler.

1946 Visite les Pyramides et découvre avec fascination l'art égyptien au Musée archéologique du Caire.

1948 Rapatrié en Arménie soviétique avec sa mère et son jeune frère, Grikor. Étudie la sculpture et le dessin à l'École des Beaux-Arts Terlemezian, à Erevan, pendant cinq ans.

1953 Poursuit ses études à l'Institut des Beaux-Arts, période durant laquelle la liberté artistique est contrainte par l'idéologie soviétique.
Première sculpture: le buste de la fille de son voisin

1959 Reçoit son diplôme. Essaie de se libérer des idéologies patriotiques propres à l'expression artistique et idéologique de l'époque ; cherche à fonder les bases d'une nouvelle expression dans le domaine de la sculpture.
Sa quête d'authenticité l'amène aux sources de son inspiration : l'art ancien de l'Arménie.


2

1961 Devient jeune chercheur à l'Institut des Beaux-Arts de l'Académie des sciences d'Arménie.

1962 Reçoit un diplôme d'honneur à l'Exposition internationale de la céramique, à Prague, pour sa sculpture *Personnage allongé.*
Parcourt l'Arménie intensivement, étudie les hauts-reliefs sculptés sur les églises médiévales.
Les matériaux recueillis pendant ses expéditions en Arménie serviront ultérieurement à la préparation de son livre sur l'*Art décoratif de l'Arménie médiévale,* Édition Aurora, Léningrad, 1971.
Ses premières œuvres sont de nature décorative et révèlent une certaine influence de l'art ancien arménien. L'artiste éprouve

Biography

1933 Born Haroutiun (Arto) Tchakmakchian on June 26 in Heliopoplis, suburb of Cairo, Egypt, the first son of Armenouhi Melikian and Souren Tchakmakchian — a bookstore owner. His grandfather was a sculptor working on marble.


1

1943 Father dies.

1945 Begins sculpting with clay at the age of twelve.

1946 Visits the pyramids, is fascinated by the Egyptian art that he discovers after a trip to Cairo's archaeological museum.

1948 Repatriates with his mother and younger brother Grikor to Soviet Armenia. The same year he enters the Terlemezian College of Fine Arts in Yerevan, where he studies sculpting and drawing for five years.


2

1953 Continues his studies in sculpting and drawing at the Institute of Fine Arts. These are the years when free artistic expression is not commensurate with Soviet ideology. Makes his first sculpture, the bust of neighbor's daughter.

1959 After graduation he strives to break through the existing ideologically structured patriotic stereotypes of artistic mode of "social realism" in order to lay the foundation of a new artistic expression in sculpture.


3

1961 Starts working as a junior researcher at the Institute of Fine Arts at the Academy of Sciences of Armenia.

www.naregatsi.org

aussi une affinité marquée pour l'art sumérien à cette époque.
Œuvres: Personnage allongé, Le regard, Hayouhi, Premier baiser

1964-1969 Ces années vont marquer une importante évolution de son processus créatif.
Il travaille pendant plusieurs années dans un studio d'artistes à Riga où il sculpte plusieurs œuvres importantes dont les éléments décoratifs sont pratiquement éliminés. Ce sont les années de maturité. La mort et la mémoire collective de son peuple (le génocide de 1915) bouleversent sa vision de l'art. L'image de la perte devient cruciale pour l'artiste: elle marque la référence à la mémoire collective, mais avec une différence perceptible. Les tragédies humaines, les expériences vécues du collectif n'ont pas de limites, elles nous instruisent historiquement. Arto cherche à identifier ces moments de vérité dans les images du personnage mythique de Komitas, le célèbre compositeur arménien, qui incarne la tragédie dans sa créativité artistique.


3

Œuvres majeures: Trois doigts – symbole de la mémoire; *Hiroshima* — la terreur de l'annihilation figée dans le temps; *Mère* de l'artiste – représentation de la rupture, de la perte et de la lamentation; *Narekatsi* — le moine et poète mystique arménien médiéval devient la représentation du dialogue avec soi-même, en tant qu'autorévélation.

1964 Rencontre de l'académicien physicien de renom, Artem Alikhanian. Ses encouragements et son amitié permettent au sculpteur et à son ami, le peintre Haroutioun Kalents, de s'engager davantage dans la créativité artistique.
Gagne le premier prix du Concours du Comité de la Paix de Moscou pour son œuvre *Hiroshima*. La maquette se trouve


4

1962 Receives a diploma of honor at the international exhibition of ceramics for his *Reclining Figure* in Prague, Czechoslovakia
In search for authenticity he finds his true source of inspiration in ancient Armenian art.


4

He travels extensively throughout the country studying closely the hauts-reliefs carved on medieval Armenian churches.
The material gathered during his trips serve as a basis in the eventual publication of the book The *Decorative Art in the Medieval Armenia*. Aurora Publishing House, Leningrad, 1971.
The first works are more of a decorative nature with some influence of Armenian tradition. Fascination with the Sumerian art is also apparent in this period.
He creates *Reclining Figure, Gaze, Hayouhi, Kiss.*

1964-69 During these years there is a shift in his creative process. He spends several consecutive years in the Artists' studio in Riga, Latvia, where he creates many major works where decorative elements are eliminated. These are the years of maturity. It is an encounter with the people touched by death in which individual and collective pasts are combined and stimulate remembrance of the catastrophe. The artist's construction of the image of loss signals a crucial reference to collective memory but with a difference. Human tragedies, lived experiences of peoples have no borders, they give us a course of historical instruction that can never be ignored. He makes an attempt to identify this moment of truth in the images of the symbolic figure of the Armenian composer *Komitas*- the spiritual personification of tragedy and creativity, *Three Fingers* — a symbol of remembrance, *Hiroshima* — terror of annihilation frozen in time. *Mother* is an instruction of loss, of rupture, of lament. But at the same time, artistic images keep ultimate meanings beyond our horizon. The figure of the medieval poet –monk Narekatsi serves as a medium of internal dialogue with one's self as a process of self-revelation.

1964 Meets a renowned physicist academician Artem Alikhanian whose encouragement and friendship with him and with his painter friend Haroutiun Kalents plays a major role in the artist's self-assertion.
Wins first prize for his composition of *Hiroshima* in a competition organized by Moscow Peace Committee. The maquette is in Japan. The project of 17 meter high monument to be erected in the city of Hiroshima is not realized due to complexities in the relationship between the two countries.

www.naregatsi.org

maintenant au Japon. Le projet de monument de 17 mètres de haut, qui devait être érigé à Hiroshima, ne fut jamais réalisé en raison des relations tendues entre ces deux pays à l'époque.

1967 Exposition solo à Sofia, en Bulgarie

1968 Reçoit la Médaille d'Or des arts plastiques de l'Organisation de la Jeunesse pour ses sculptures *Mère* et le *compositeur Arno Babadjanian*. (Le musée Tretiakov de Moscou va ajouter ces œuvres à sa collection.)

1969 Rencontre de Nairi Pahlavouni qui deviendra sa femme et sa source d'inspiration tout au long de sa vie artistique.

1970 Première exposition solo à l'Institut des sciences physiques de Erevan, grâce à l'intervention de Artem Alikhanian. Les normes artistiques de l'artiste ne correspondent plus aux critères réglementés par l'État.

1971 Naissance de son fils, Souren, en avril.
Voyage à Copenhague : premier séjour hors de l'URSS. En août, sa mère, Armenouhi, à laquelle il était très attaché, meurt.

1972 Exposition de sculptures et dessins à Leningrad et à Moscou.

1973- Période créatrice et philosophique féconde pour l'artiste.

1974 Création d'une importante série de dessins inspirés par ses réflexions sur la condition humaine.


5

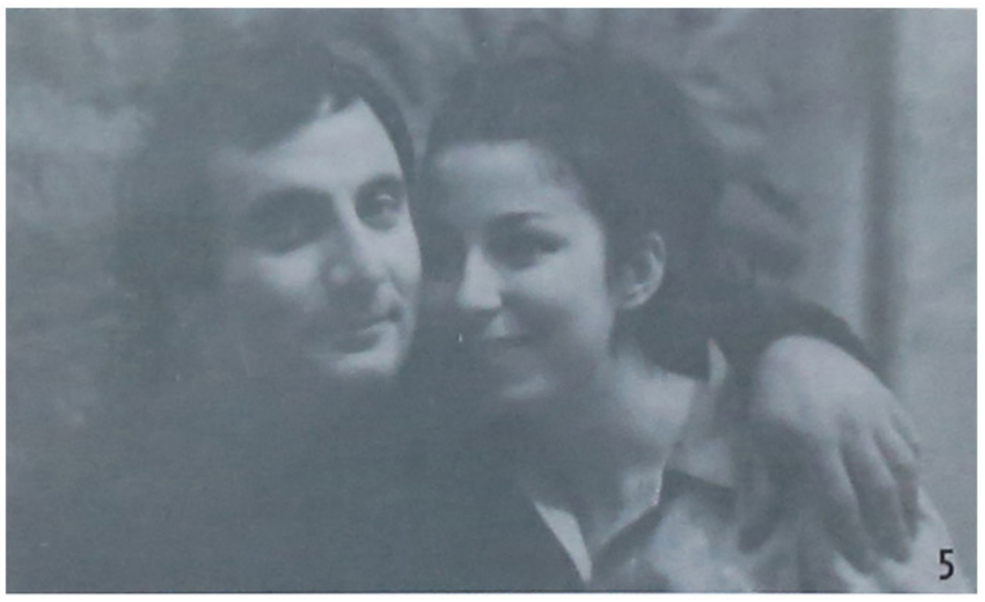
Photo : Kaloust Babian

1975 Les limitations esthétiques et créatrices imposées par le régime communiste de son pays le poussent à la recherche d'horizons nouveaux.
Quitte l'Arménie avec sa famille pour le Canada. S'installe à Montréal.
Rencontre le philosophe Garbis Kortian, professeur à l'Université de Montréal, qui deviendra un ami cher et l'aidera à s'adapter et à s'intégrer à son nouveau milieu.


6

1967 Holds a one-man show in Sofia, Bulgaria.

1968 Is the first recipient of gold medal by the Youth Organization for the best work in the category of visual arts for his works *Mother* and *Composer Arno Babadjanian*. These works are purchased by the Tretiakov Museum of Moscow.


5

1969 Meets Nairi Pahlavouni who becomes his wife and a source of inspiration throughout his artistic life.

1970 Has his first one-man show in Yerevan at the Scientists' hall of the Physics Institute instead of the usual Artists' Union Exhibition hall. It was held at the Scientists' hall because to Artem Alikhanian's intervention. The artist's mode of expression did not correspond to the official creative norms of the time to be held in the Artists' Union hall.

1971 In April his son Souren is born. The same year he travels to Copenhagen, his first trip abroad. In August his mother Armenouhi to whom he was closely attached dies.

1972 Exhibits his sculptures and drawings in Leningrad and Moscow.

1973-74 Makes a series of drawings that are powerful displays of artist's meditations on human condition.
He reaches the point when the restrictions on artistic freedom and need for new horizons become urgent.


6


7

www.naregatsi.org


7

1975 Leaves with his family for Canada and chooses Montreal as his permanent residence. Meets Garbis Kortian-philosophy professor at the University of Montreal who becomes a close friend and a big supporter in the years of adaptation and integration into a new milieu.

1976 Has one-man show at Balliol College, Oxford. Does portrait busts of renowned philosophers Leszek Kolakowski, Alain Montéfioré and later those of Jean-François Lyotard, Charles Taylor and Raymond Klibansky.

1977 Meets renowned photographer Yousouf Karsh of Ottawa and does his bust.
Executes also the bust of Quebec writer Hubert Aquin. The bust is purchased by Quebec Government to be exposed at the National Library of Québec.

1978 Starts teaching sculpture and drawing at the University of Quebec in Montreal.
Teaches sculpting at the Saidye Bronfman Center.


8

1980 Is commissioned by the British Royal Academy to do the bust of Nobel Prize recipient for medicine Sir Peter Medawar.
Meets world-renowned British sculptor Henry Moore at his studio in Much Hadham.

1976 Exposition solo au Balliol Collège (Oxford). Il exécute les bustes des philosophes Leszek Kolakowski et Alain Montéfiore et, plus tard, ceux de Jean-François Lyotard, Charles Taylor et Raymond Klibansky.

1977 Rencontre le célèbre photographe d'Ottawa, Yousouf Karsh, et exécute son buste. Sculpte aussi le buste de l'écrivain québécois Hubert Aquin. Le gouvernement du Québec en fait l'acquisition


8

et l'expose à la Bibliothèque nationale du Québec.

1978 Commence à enseigner la sculpture et le dessin à l'Université du Québec à Montréal.
Enseigne la sculpture au Centre communautaire juif Saidye Bronfman, à Montréal.

1980 Reçoit une commande de l'Académie royale de Grande-Bretagne pour exécuter le buste du lauréat du prix Nobel de médecine, Sir Peter Medawar. Durant la même année, il rencontre l'illustre sculpteur anglais Henry Moore, dans son studio de Much Hadham.

1981 Is commissioned to do a 4 -meter high monument of Komitas. It is erected in the center of city of Detroit, Michigan.
Has one-man show at California State University at Berkeley. In the museum of physics department of Stanford University. Two of his sculptures — *Hiroshima* and *Standing Figure* on permanent display. They are presented by Academician Alikhanian to renowned physicist Prof. Panofsky, the head of physics department at Stanford.

1982 In December his daughter Astrid is born.

1984 His 4-meter sculpture entitled *Rebirth* is erected at the Armenian Community centre in Toronto.
After initial years of adaptation to the new environment, after

1981 Reçoit une commande pour créer une sculpture de 4 mètres de haut représentant Komitas, qui sera érigée au centre-ville de Detroit, Michigan.
Exposition solo à l'Université de Berkeley, en Californie.
Découvre deux de ses œuvres: *Hiroshima* et *Personnage debout* dans la collection permanente du Département des sciences physiques de l'Université Stanford. Ces sculptures avaient été présentées au Prof. Panofsky, chef du Département de Physique de Stanford, par l'académicien Alikhanian.

1982 Naissance de sa fille, Astrid en décembre.

1984 Sculpte *Renaissance*, œuvre en bronze de 4 mètres, érigée au Centre communautaire arménien de Toronto.
Après plusieurs années d'adaptation à son nouveau milieu et

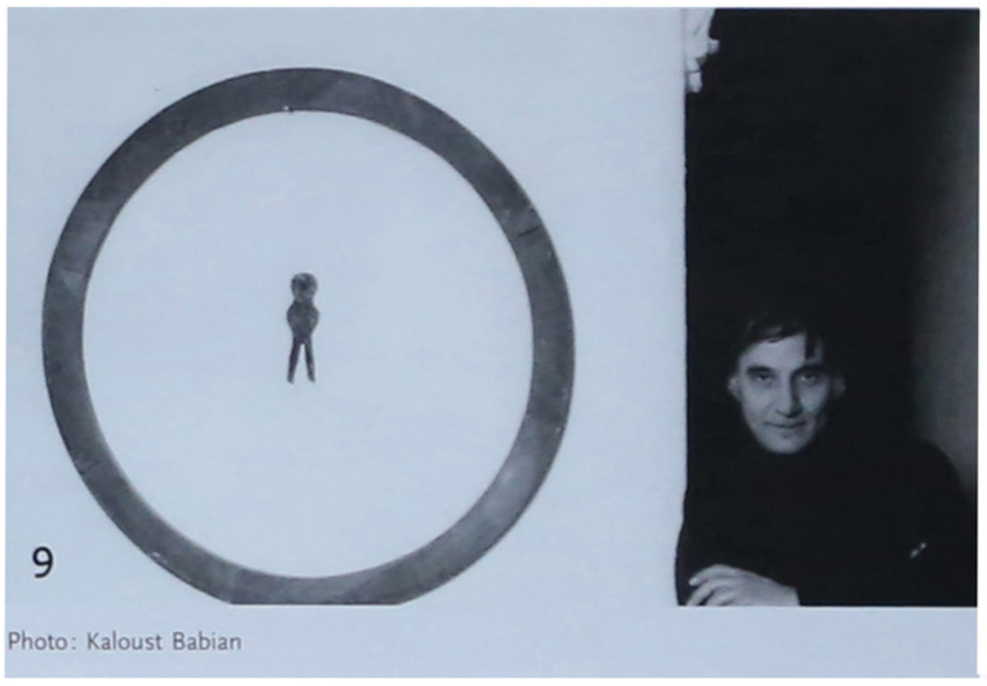

9

Photo: Kaloust Babian

www.naregatsi.org


9

plusieurs voyages à Londres, à Paris et à New York, l'artiste retrouve son identité culturelle, stimulée par le dynamisme de la génération des années 1960. Il recherche de nouveaux modes d'expression et de pensée et redécouvre sous une nouvelle lumière ses personnages évidés laissés de côté pendant les années 1970. Il crée une nouvelle série de personnages évidés, diamétralement opposés à ses créations antérieures aux déformations expressives et aux aspects dramatiques. Ces nouveaux personnages sont perçus comme une transfiguration


10

intérieure de nous-mêmes et leur vide exprime une tension énigmatique.
Œuvres: L'un et les autres, Le retour de l'enfant prodigue, Adoration, La porteuse, La condition humaine, etc.

1984 Remporte le premier prix du Concours de la Place des Arts pour l'exécution du buste du célèbre chef d'orchestre Wilfrid Pelletier.
Exposition solo dans le hall d'entrée de la Salle Wilfrid Pelletier, à la Place des Arts de Montréal.

1985 Rencontre le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer dont il sculptera le buste. Cette œuvre se trouve maintenant à l'Académie des sciences de Heidelberg.


11

his travels to London, Paris and New York he overcomes the initial cultural shock and returns to his true self-nourished by the cultural inheritance awakened in the creative generation of the sixties. The new landscape also entails a search for new modes of thinking and expression. He is athirst for expansion of his horizon not only externally but also inwardly, going deeper in his search for new artistic expression.
He rediscovers under a new light his hollow figures, first created and put aside in the seventies in a clay composition of four figures. He starts making a new series of hollow figures that act out as antidote of previous works with expressive deformations and dramatic elements. They become more transfiguration of people from within. The emptiness is filled with tension that by itself is not translatable.
One and the Others, Prodigal Son, Adoration, Pregnant Woman, Human Condition, etc.

1984 Wins the first prize at the competition for Wilfrid Pelletier's bust presently installed in the main lobby of Salle Wilfrid


10

Photo: Hrair Khatcherian

Pelletier at Place des Arts in Montreal. The same year he gives a one-man show in the lobby of Place des Arts, Montreal.

1985 Meets and makes the bust of renowned German philosopher Hanse-Georg Gadamer. It is on display at the Academy of Sciences of Heidelberg.

1986 Is commissioned by Zellers company to make a 3-meter sculpture of Standing Figure to be installed in the lobby of its headquarters in Montreal.

1987 Installs a 6-meter high iron composition in Roslyn, Virginia commissioned by architect-builder Vartkess Balian who with his wife Rita acquire a number of his sculptures for their permanent collection.

1990 Is commissioned by Hovsons Inc. of New Jersey a group composition of *Four Figures* for the atrium of their permanent collection.
Starts using extensively found objects that he integrates into his bronze sculptures.
Holds a one-man show at the exhibition hall at Saidye Bronfman Center.

1991 Is elected member of the Canadian Royal Academy of Fine Arts.
Acquires a studio in Paris where he spends a few months a year.

www.naregatsi.org

1986 Reçoit une commande de la société Zellers pour créer une sculpture de 3 mètres, *Personnage debout*, qui sera placée au siège social de la société, à Montréal.

1987 Exécution d'une grande composition sculpturale en fer de 6 mètres, érigée à Roslyn, en Virginie, une commande de l'architecte-entrepreneur Vartkess Balian qui, avec sa femme Rita, font l'acquisition de plusieurs œuvres pour leur collection privée.

1990 Reçoit une commande de Hovsons Inc, au New Jersey, et exécute une composition en bronze: *Quatre personnages* destinée à leur siège social, à Tinton Falls, New Jersey.
Incorpore de plus en plus d'« objets trouvés » dans ses sculptures en bronze.
Grande exposition solo à Montréal, au Centre Saidye Bronfman.

1991 Élu membre de l'Académie royale des Beaux-Arts du Canada.
Achète une résidence à Paris où il séjourne plusieurs fois par an.

1995 Présente cinq œuvres à l'Exposition d'art arménien: « De l'époque ancienne à nos jours », au Musée de Bochum, en Allemagne.

1995 Participe à plusieurs expositions dans différentes villes de France: Pontivy, Nantes, Metz et Fécamp.

1996 Expose trente sculptures dans une exposition à Paris, à la Mairie du 6e arrondissement.

1999-2002 Il développe une sensibilité esthétique différente et crée une série de sculptures à partir d'un mélange de matériaux. Il avait d'ailleurs utilisé ce procédé au début de sa carrière et l'a repris à ce stade de créativité artistique pour aboutir à un résultat totalement différent. Les matériaux qu'il utilise maintenant assument une fonction d'isolement fragile et de protection. Ces matériaux permettent de transmettre le flux de pensées et de sensibilité de l'artiste dans le but d'évoquer chez le spectateur l'effet de la fragilité (des formes chaotiques) et des structures (organisées). *Œuvres: Triomphe, La chute, Crucifixion, Pietà, Déclin.*

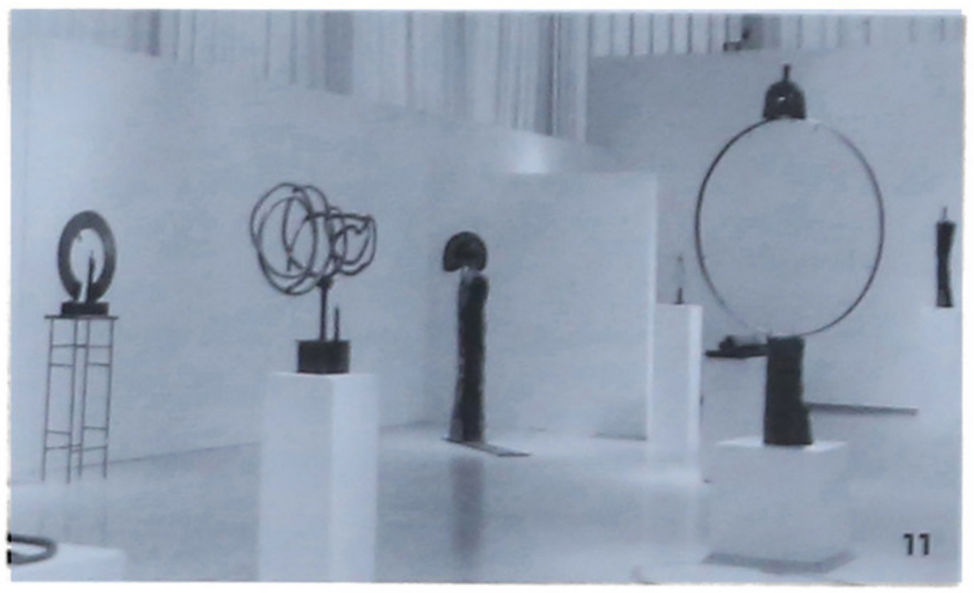
2002 Il participe à l'exposition à la galerie Berenson à Montréal.

1. Père de l'artiste
2. Première sculpture
3. Avec ses amis, de gauche à droite : Tigran Mansurian, Henrik Siravian, Arto et Hrant Matevossian
4. Avec son ami peintre Kalents
5. Son fils Souren
6. Avec Yousouf Karsh
7. Avec Henry Moore
8. Cérémonie d'inauguration du buste d'Hubert Aquin à la Bibliothèque nationale du Québec
9. Souren et Astrid
10. Avec Vartkess Balian
11. Cérémonie d'inauguration du buste de Wilfrid Pelletier à la Place des Arts de Montréal.

1995 Participates with five works in the exhibition of "Armenian Art from Ancient Times until Present Days" at the Museum of Bochum, Germany.

1995 Participates in exhibitions in different cities of France: Pontivy, Nantes, Metz and Fécamp.

1996 Participates with thirty sculptures in the exhibition held at the Town hall of the 6th arrondissement in Paris.



1999-2002 He develops a different aesthetic sensitivity through a series of sculptures using a new mixed medium. Employment of this material goes back to the earlier years when he made an occasional use of it. Now he comes back to it at this creative stage with a completely different result. The material used functions as a fragile insulation and a protective covering. It also serves as material that permits the flow of thought and sensitivity and intends to evoke in the onlooker the effect of frailty (chaotic forms) and (organized) structures.
Triumph, The Fall, Crucifixion, Pieta, Decline

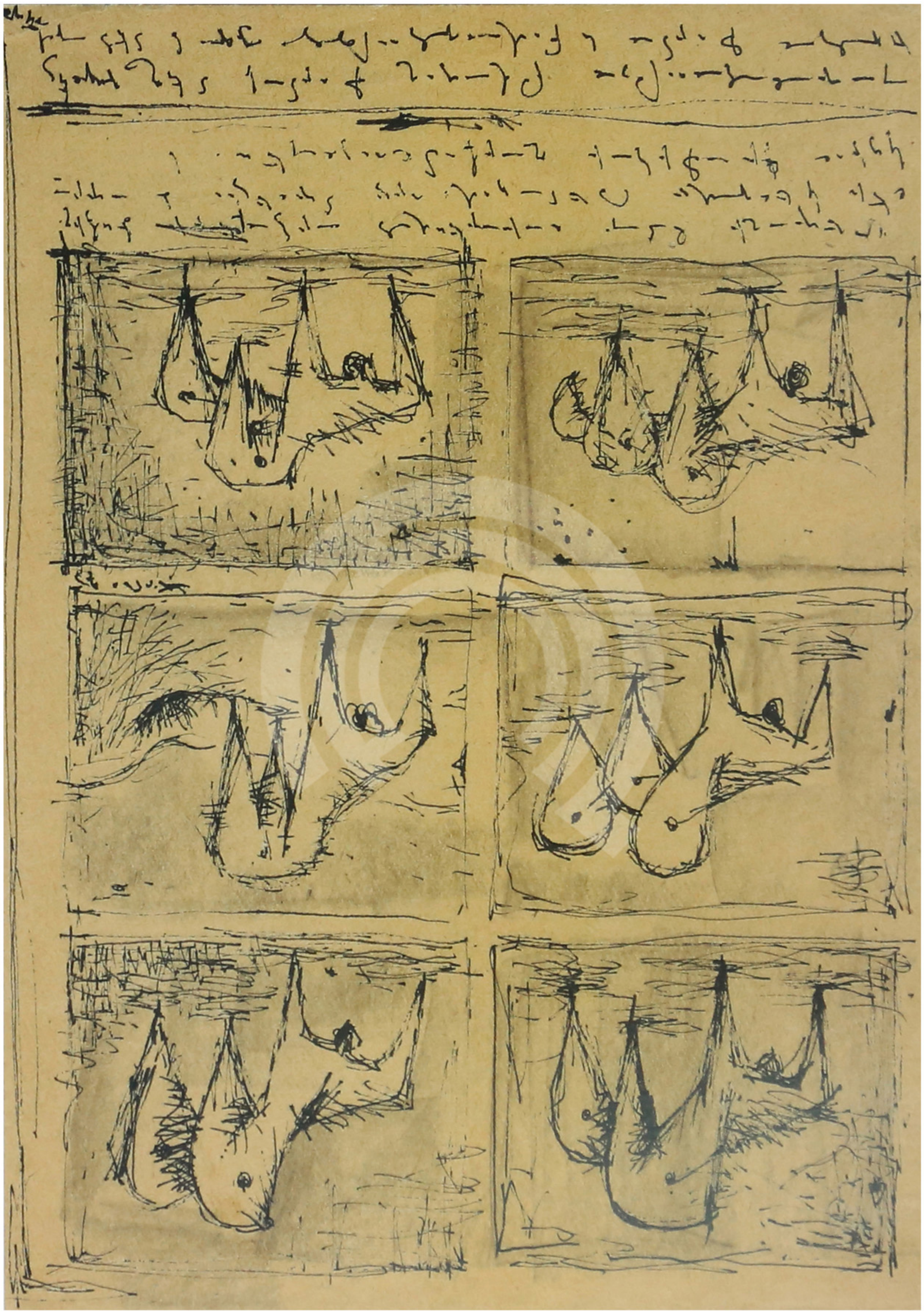
2002 Participates in the exhibition at the Berenson Gallery of Montreal.



1. Artist's Mother
2. With his Younger Brother Grikor
3. While Working on *Armenian Sphynx*
4. With Academician Artem Alikhanian
5. With Naïri
6. With Painter Martiros Sarian
7. With Garbis Kortian
8. Bust of Peter Medawar
9. Beside a Composition with "Found Objects"
10. Arto in His Montreal Studio
11. Exhibition at Saidye Bronfman Center
12. With Academician Guevorg Ter-Stepanian

www.naregatsi.org

www.nareggatsi.org



www.naregatsi.org