

Espace Sculpture

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES
espace

Murray Favro Sculpture as Presence

Murray Favro Cette présence à l'oeuvre

James D. Campbell

Number 30, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9916ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campbell, J. D. (1995). Murray Favro: Sculpture as Presence / Murray Favro : cette présence à l'oeuvre. *Espace Sculpture*, (30), 22–25.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Sculpture as Presence

Cette présence à l'œuvre

Murray Favro

London sculptor Murray Favro has for three decades executed work that defies and defeats our ertswile attempts at *classification*. I mean the specific activity of trained critics and historians; our incessant and often excessive attempts at the categorization of aesthetic objects. This artist has always managed to avoid our pigeonholing through the sheer strangeness and creative diversity of his project. For some three decades, Favro has executed work startling in its originality and remarkable for the breadth of its formal invention. As we shall see, in his new work he eludes our taxonomy with his traditional flair.

In a recent exhibition at the Christopher Cutts Gallery in Toronto, Favro exhibited several of the Guitars for which he has achieved deserved fame over the years as well as some compelling new sculptural installations.

The Guitars exhibited had a freshness and dramatic originality such that we are surprised that the artist has been making Guitars for almost 30 years. The first one was executed in 1966, and, as the show demonstrated, it has been followed by important successors right up to the present.

The consistency of Favro's production of guitars over the years leads us to believe that the Guitars may function for him as a valuable sounding-board for ideas and procedures in the development of the whole corpus. This is confirmed by the fact that the materials Favro uses in the execution of a given Guitar are usually related to or represent surplus elements for other projects he is pursuing at the same time. The process that leads up to the concrete artifact that is the Guitar is marked by many creative experiments and reveal the primacy of the creative impulse itself.

The Guitars are functional musical instruments, which Favro uses when performing with the Nihilist Spasm Band and the Luddites (featuring Favro, poet Bill Bissett and Jerry Collins, Director of the Forest City Gallery in London, Ontario). All the Guitars exhibited at Cutts have actually been used to make music.

The Guitars demonstrate, above all else, this artist's continuing interest in the nature of creativity itself. That's interesting, because, if Favro's work always evades our categorization, it also effectively leads us to ask the salient question: What is creativity? If certain commentators are right and "creativity" seems to the untutored person something mystical or simply unfathomable, Murray Favro's Guitars simply proves them wrong.

A Guitar has varying levels of accessibility, but the primacy of the artist's *inven-*

James D. Campbell

Le sculpteur londonien Murray Favro se consacre depuis trois décennies à une création qui s'écarte de tous les créneaux habituels. Or, il est bien connu que la tendance actuelle de la critique va vers une catégorisation outrancière de la production artistique. Murray Favro vient donc compliquer singulièrement le travail de ces esthètes par la mise en avant d'une oeuvre étrange, singulière et hors norme. Assurément, les taxinomistes de tous poils auront fort à faire s'ils veulent le traquer jusque dans ses multiples retranchements.

Lors d'une récente exposition à la galerie Christopher Cutts de Toronto, Favro a présenté, parmi d'autres installations, quelques-unes des fameuses *Guitares* qui ont fait sa renommée. L'originalité de ces guitares a quelque chose d'étonnant, surtout si l'on songe que l'artiste exploite cette veine depuis bientôt trente ans, la première ayant été réalisée en 1966. De fait, la régularité de leur sortie et leur fraîcheur toujours renouvelée nous amène à penser que ces *Guitares* jouent en quelque sorte un rôle de banc d'essai pour l'artiste. En effet, on constate que les matériaux utilisés sont souvent identiques à ceux que Favro emploie pour d'autres projets de sa pro-

Murray Favro, *Snow on Steps*, 1994. Mixed media. 198 x 259 x 229 cm. Christopher Cutts Gallery, Toronto.



tiveness always induces an appreciation of not just its surface craftsmanship, however fine, but the immanence of the creative imagination. If being the guitarist in an experimental band gave Favro the idea to create his own Guitar, his unfettered imagination allowed him to create objects as original as they are beautiful and functional. Each Guitar is very much an individual object, with its own properties and "voice", and we can see this very clearly in the examples exhibited at Cutts.

Whether or not the final shape of a given Guitar was dictated by the configuration that Favro intuited would yield the best sound is outside our purview. We are left with the object, and a marvellous object it is. So, while the Guitars were used and were intended for use, their integrity as aesthetic objects is what concerns us here. Favro himself has admitted that his reason for building each Guitar differently is not to make a better guitar, but new ones with their own characteristics. As far as the artist is concerned, different guitars make different sounds and have different possibilities. Those possibilities, of course, are not just contingent upon sound, at least for the observer, but upon the individuality, structural features, and self-presence of a given Guitar.

As early as 1971 Favro had already executed a solid body of Guitars, perhaps, according to his own reckoning, ten in total. He would often use parts of an earlier Guitar in the construction of its successor, and so a Guitar would only survive if it was exhibited and sold. There is a remarkable diversity to the Guitars as a group which should be mentioned here. Factors of weight, size, colour and the like differ widely from one Guitar to the next. They are profoundly heterogeneous objects and varied instruments; each has a distinctly individual ethos that resists any attempt at welding them into a group of identical things. They speak to us as individual objects, and we homogenize them at our peril. It is to their differences rather than to their likenesses that we have to look if we wish to understand them.

The earliest Guitar extant, *Guitar#1* of 1966, was designed for facility of playing; keys, strings, electronic pick-up and paint were subsequently added. From Guitar to Guitar, it is easy to see that the differences are legion, including more or less strings, dial knobs for tone and volume control, and awesome changes in stylization.

If later Guitars seem to represent a more worked-out esthetic statement, it is because Favro perhaps realised the sheer potential there and wanted to start working through the variations in a more conscious and deliberate manner. It should perhaps be stressed, however, that the Guitars as a group do not necessarily reveal a history of progressive formal refinement—at least in an esthetic sense. Each, in retrospect, and at least from our perspective,

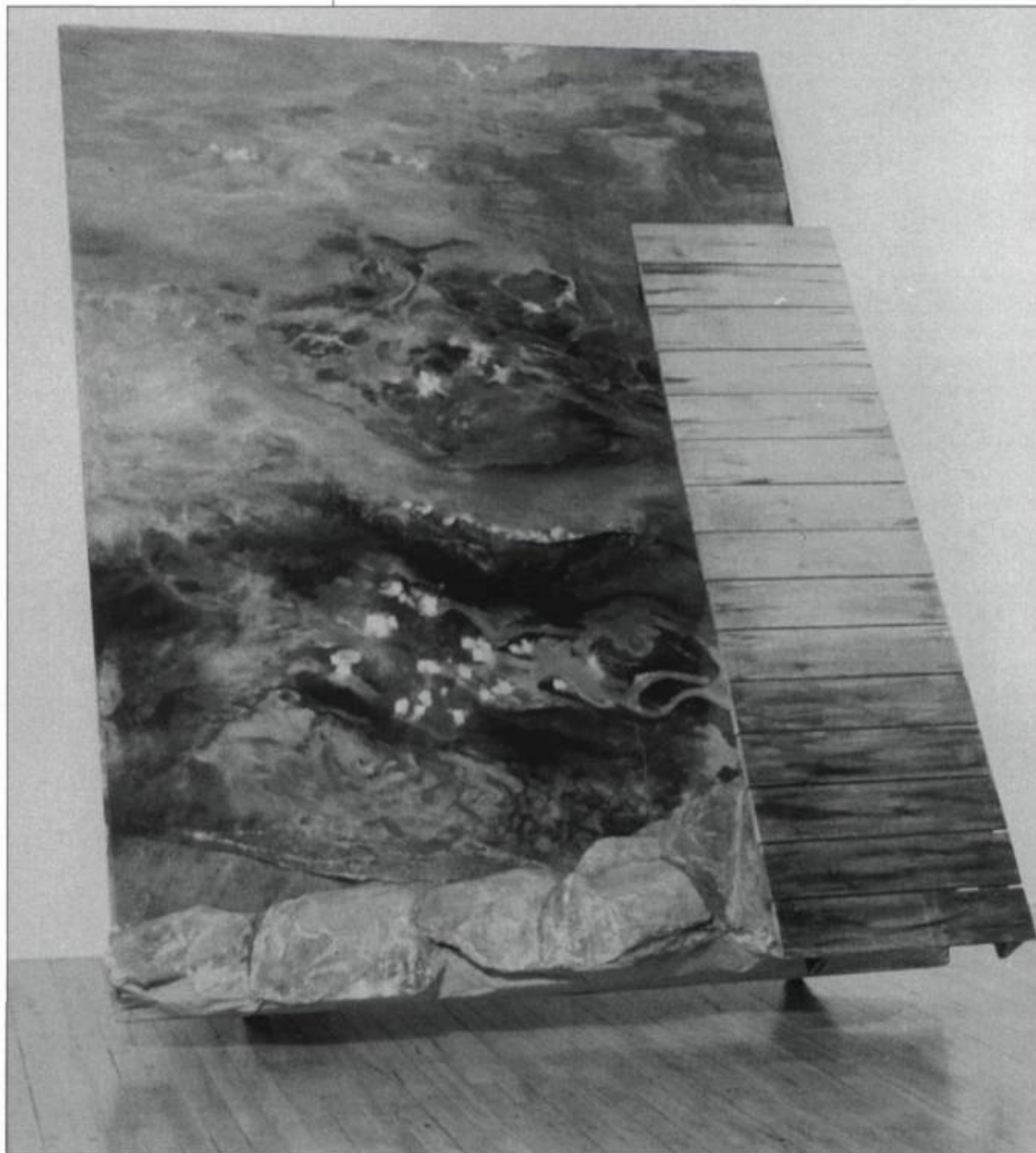
duction courante. Chez lui, le parachèvement d'une *Guitare* semble toujours être l'aboutissement d'un procédé créatif ayant passé par de multiples moutures.

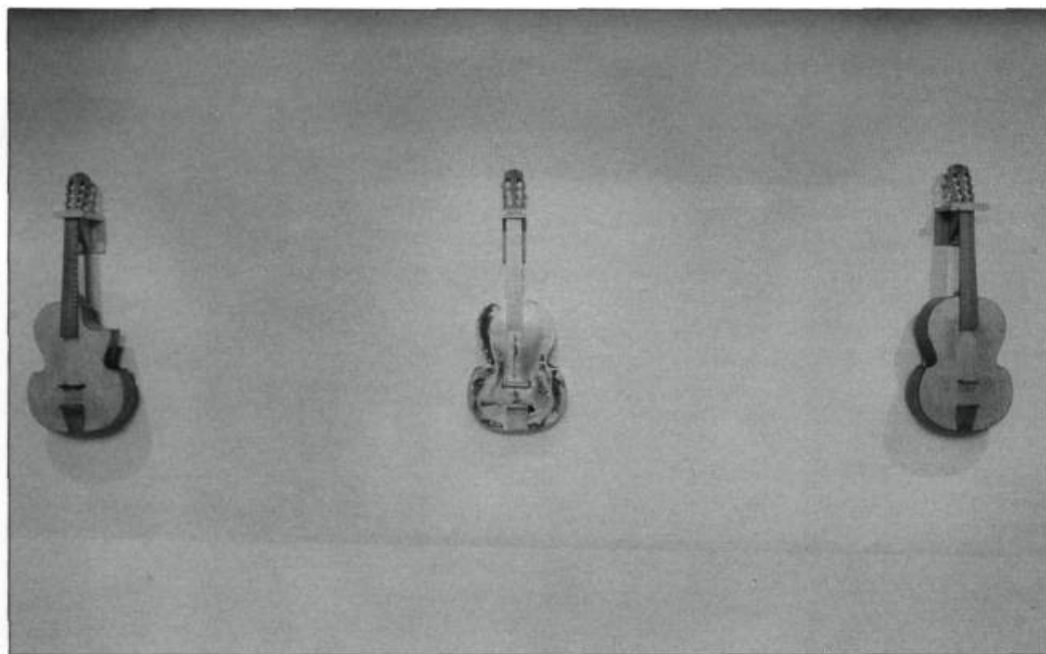
Les *Guitares* de Favro sont de vrais instruments de musique. Il s'en sert régulièrement dans ses prestations avec le *Nihilist Spasm Band* et le groupe *Luddites* (qui comprend également le poète Bill Bissett et Jerry Collins, directeur de la Forest City Gallery de London, Ontario).

Cette série démontre le souci constant de l'artiste d'explorer la nature de l'impulsion créatrice. En même temps que son oeuvre échappe à toutes les étiquettes habituelles, elle nous amène à nous poser directement la question : qu'est-ce que la créativité ? À ceux qui voudraient croire que la question est irrecevable parce qu'impossible à répondre, les *Guitares* offrent un démenti catégorique.

On peut aborder cette série de diverses façons, surtout si l'on s'en tient à une analyse de surface. Toutefois, lorsqu'on creuse le moindre, on y décèle une espèce d'immanence de l'imagination créatrice. Si l'idée première des *Guitares* est venue à l'artiste après avoir participé à un *band* de musique expérimentale, c'est la richesse et le débridé de son inspiration qui lui ont permis de faire déborder cette expérience dans le domaine de la création sculpturale.

Murray Favro, *Wharf on Skeleton*, 1994. Mixed media. 226 x 178 x 150 cm. Christopher Cutts Gallery, Toronto.





Murray Favro, *Guitar #2, Brass Guitar, Guitar #1*. Installation view, June 1994. Christopher Cutts Gallery, Toronto.

enjoys a uniformly high calibre as a crafted object, an invented thing. This is as true of the Guitars Favro exhibited at Cutts as for those from the 1960s. As well, we should remember that a real guarantor of the heterogeneity of the Guitars resides in the fact that they reflect not only the contemporaneous working materials

but the contemporaneity of Favro's methodological concerns.

Favro has never looked to art history for strategic influence in the development of his work. He abhors such easy answers to the conundrums of art making. This is clear in terms of the Guitar as a functional object, for his aversion to influence is evident there. If we were to look at a more ordinary guitar, the poetic licence that Favro takes in making would seem to us very considerable—although, since the advent of heavy metal rock bands and the very strange equipment used there, this disparity is perhaps becoming less and less obvious or blatant. However, the functional object is still very much there in an aesthetic sense, by which I mean the formal beauty of Favro's Guitars, which seems to dovetail with the more unusual materials he uses rather becoming more disparate from them. Favro never, never eschews the materiality that grounds his objects in the world of our own experience. Their factuality has never been obviated in any way, even as they frustrate our attempts at classification. This is true for all his work to date.

Indeed, two recent works that are not Guitars but which were also shown at Cutts are notable not only for their uncategorizable status—are they paintings or sculpture, installations or architecture?—but for their formal importance. They must be considered as genuine watersheds in his practice. I am referring to *Wharf on Skeleton Lake* and *Snow on Steps*.

The latter is a scale model of the front porch and steps at the artist's home in London, Ontario. Constructed out of wood, glass, plaster, glue, oil paint, canvas, compressed wood and hardware, this work must count among Favro's most important sculptural installations to date. The work had as much to do with issues in sculpture as with those of painting.

Five wooden steps are constructed leading up to an architectural fragment of the porch area. At the right-hand side, one end of the porch is enclosed by a railing. A fragment of the exterior brick facade of the house is offered. The door is only half present, at about waist height it leaves off, and Favro has inserted a fragment of glass to suggest the beginning of the glass panel in his front door. On the steps and the floor of the porch are convincing simulations of heavy patches of snow, made by stapling canvas sheets

Chacune d'elles est un objet créatif en soi parce qu'elle possède son propre caractère, sa propre voix, ce qu'il est facile de constater lorsque nous visitons les œuvres exposées à la Galerie Cutts. Il est impossible au visiteur—et d'ailleurs inutile—de savoir si la forme finale des *Guitares* tient ou non à de seules considérations sonores. Favro se contente de nous mettre en présence de ses ingénieuses créations et c'est à nous d'en apprécier l'intégrité et la richesse esthétique. Favro concède lui-même que leur fabrication ne répond pas à un souci de progression mais bien à une recherche de diversité, chacune ayant ses caractéristiques propres.

Déjà en 1971, Favro avait à son actif un corpus de dix *Guitares*. Elles étaient souvent façonnées les unes à partir des autres, de sorte que seules ont été conservées celles ayant fait l'objet d'une vente ou d'une exposition. Toutes, elles présentent une étonnante diversité, variant par leur poids, leur grandeur, leur couleur et sont empreintes d'un

style particulier qui résiste aux classifications trop hâtives. Elles nous parlent et nous interpellent en tant qu'objets individuels et c'est à nous d'en déchiffrer le sens en décodant leurs différences plutôt que leurs similarités.

Car c'est en résistant à cette tentation par trop facile que nous pourrions leur attribuer leur portée véritable.

La *Guitare* la plus ancienne que l'on pouvait voir date de 1966. Conçue d'abord pour une utilisation facile, *Guitare #1* fut subseqüemment additionnée de clés, de cordes et même d'une prise électrique. D'une guitare à l'autre, on note des différences importantes dans le nombre de cordes, de boutons de contrôle et de style général.

Si la facture des guitares subséquentes semble témoigner d'une esthétique mieux contrôlée et plus développée, c'est que Favro n'avait pas réalisé à prime abord tout le potentiel de diversité contenu dans son filon. Plus tard, il a travaillé ces différences de façon délibérée, mais il ne faut pas y chercher de progression voulue, du moins sur le plan formel. Chacune présente le même calibre élevé de recherche sculpturale et de pure invention. Cela vaut autant pour les *Guitares* exposées à la galerie Christopher Cutts que pour les modèles datant des années soixante. Il faut bien se rappeler que leur diversité tient non seulement au renouveau des matériaux mais aussi à la recherche constante d'une méthodologie nouvelle.

Favro ne puise jamais à l'histoire de l'art pour déterminer ses lignes directrices. D'ailleurs, il exècre les solutions faciles et refuse d'emprunter les plates-bandes déjà lourdement piétinées par les autres. Si l'on compare ses créations aux instruments offerts sur le marché, on se rend vite compte que leur différence est considérable. Il est vrai qu'on a vu récemment l'entrée sur le marché de guitares aux formes de plus en plus éclatées.

À la beauté formelle de ses *Guitares*, Favro allie un soin particulier dans la recherche de nouveaux matériaux qui maintiennent ses créations près du réel et de l'expérience intime de leur matérialité. Cette recherche du factuel, chez lui, n'est jamais démentie, ce qui rend d'autant plus problématique l'attribution de toute étiquette à son œuvre. Et cela est vrai pour l'ensemble de sa production, comme on le voit dans deux autres pièces de l'exposition *Wharf on Skeleton Lake* et *Snow on Steps*. Hormis leur importance formelle, la question qui se pose face à ces œuvres est de savoir si nous sommes en présence de peinture, de sculpture, d'installation, ou encore d'architecture?

Snow on Steps reproduit, à une échelle réduite, l'escalier et le portique de la maison de Favro à London, Ontario. Fabriqué de bois,

on the steps and floor, applying a mixture of glue and plaster—an effective surrogate for gesso?—as a ground for the further application of oil paint. The discoloration of the snow is perfectly achieved by the paint.

In *Snow on Steps*, the whole porch seems well-weathered and worn. It has been painted in painstaking fashion to convey the transient qualities of light, and the passage of time. The longer we spend with the work, the more convinced we become that Favro has no interest whatsoever in verisimilitude. Rather, what clearly interests him is the original perceptual context in which, say, seeing snow on the steps of his home was first perceived as a touchstone for the perceptual process itself.

The work thus achieves a quality of compellingly simple 'presence' which triumphs over the materials used and the more overt meanings of the work. As we cannot actually mount the steps, our entrance into the work is a purely imaginative one. And we effect that entrance all the more readily when we recognize that a gap exists between what is represented and what was the original. We are aware that Favro did not mean to create a perfect copy of the original context, but a barely passable approximation in order to achieve this evasive presence that pervades his best work.

Favro is at pains to demonstrate that the esthetic life of the installation, its presence, is latent not in things themselves but in our perception of those things. If Favro chooses to let the explicit signs of facture show on the surface (such as screwheads and bare canvas) it is because he wants us to remember that it is an art object we are looking at, albeit one of an uncanny esthetic order.

In *Wharf on Skeleton Lake*, Favro has effectively reproduced in the form of a 3-dimensional tableau an area of the water and wharf outside his father's cottage on Skeleton Lake in Ontario. Constructed out of wood, aluminium sheet, canvas, oil paint, plaster, glue and miscellaneous hardware, this work poses a perceptual problematic similar to *Snow on Steps*.

A wharf, constructed out of equal wood lengths, is attached vertically to the "painting". The work stands, on a slant, freely on the floor. Seen from our perspective before it, the wharf rises vertically in front of a large fragment of the water surface, but our perspective is one which we would have if in fact we had crossed the wharf. The wharf, the entrance to the artwork, like the steps in *Snow on Steps*, cannot actually be traversed. But we are impelled to do so in our imagination. The wharf is, in a sense, the model for our engagement with the work.

Both sculptures described above are explicitly related to a painting practice: the plaster and glue mixture used is like gesso, canvas and oil paint are used. This subversive referencing to painting seems appropriate, if we remember that Favro began his career as a painter. His earliest paintings from the early 1960s were executed in oil and automotive enamels on either a masonite or plywood support. They are relatable to the new work. In the early years, he repeatedly attempted to transcend the claustrophobic confines of the stretcher and easel. As we look at his new work we can see that, 30 years later, he has returned to painting with a decidedly sculptural edge.

If the Guitars partake of both a gallery context and a non-art utilitarian context, it is the very dialectic between the two contexts that empowers them and stretches our experience into the realm of presence. Similarly, in his most recent sculptural installations like *Wharf on Skeleton Lake*, the dialectic between presence and absence, illusion and reality, is what is important. It is precisely through juxtaposing different contexts and sets of meanings that the subtlest workings of the creative imagination hold sway and are celebrated in Murray Favro's remarkable work. ■

Murray Favro, *Sculpture as Presence*
Christopher Cutts Gallery, Toronto
June 4-30, 1994

de verre, de plâtre, de colle, de peinture à l'huile, de toile et d'aggloméré, ce travail est certainement l'une de ses installations les plus percutantes car elle questionne directement la sculpture et la peinture : cinq marches en bois faisant office d'escalier devant un segment de portique comportant sur sa droite une rampe de fer. Sur la devanture, se dresse une section qui reproduit un mur de brique. La porte d'entrée est sectionnée dans son milieu et laisse voir le début d'un panneau vitré. Sur les marches et le sol du portique sont agrafés des monceaux de toile imitant un amas de neige, dont la vraisemblance a été poussée jusqu'à inclure des plaques décolorées.

Snow on Steps offre l'image d'un portique usé et battu par les vents. Par un labeur qu'on devine long et précis dans l'application des coloris, Favro réussit à transmettre les qualités changeantes de la lumière et le passage inexorable du temps. Pourtant, plus on observe cette oeuvre, plus il semble évident que Favro n'est aucunement préoccupé par un souci de vraisemblance. Manifestement, l'artiste n'a pas tant cherché à représenter un portique enneigé qu'à reproduire la sensation première qu'il a ressentie en voyant son porche sous la neige.

Snow on Steps réussit à nous envoûter par une qualité et une simplicité de présence qui dominent aussi bien les matériaux utilisés que les interprétations les plus évidentes qu'on pourrait en faire. Comme il nous est interdit de gravir les marches, nous pénétrons l'oeuvre par le biais de l'imaginaire. Cette intrusion se fait d'autant plus allégrement que nous percevons l'écart entre l'original et sa représentation. Nous sommes pleinement conscients que Favro n'a pas tenté de reprendre fidèlement le contexte, mais plutôt de rendre une approximation qui lui permettrait d'obtenir cette présence évasive qui est sa marque propre.

Favro cherche à démontrer que la charge esthétique d'une installation, sa présence pour ainsi dire, ne réside pas dans l'objet lui-même, mais dans la perception que nous en avons. Et s'il choisit de laisser apparents les artifices de ses constructions (têtes de vis, toile vierge, etc.), c'est qu'il veut nous rappeler que nous sommes en présence d'un objet d'art.

Dans *Wharf on Skeleton Lake*, Favro a reproduit dans un tableau à trois dimensions une partie du lac et du quai attenants au cottage de son père. Faite de divers matériaux (bois, panneaux d'aluminium, toile, peinture à l'huile, plâtre, colle), l'oeuvre exprime la même problématique perceptuelle que *Snow on Steps*. La plateforme du quai est disposée de façon à prolonger le "tableau" sur le plan vertical. Sur un fond représentant une grande étendue d'eau, l'image du quai s'avance et nous donne la nette impression de s'y trouver. Comme pour *Snow on Steps*, l'accès physique nous est refusé et c'est par l'imagination que nous y accédons.

Ces deux sculptures font appel à une même technique de fabrication, soit un mélange de plâtre et de colle s'apparentant au gesso et largement utilisé en peinture. Peut-être Favro veut-il nous rappeler ici son passé de peintre : ses premières toiles du début des années soixante étaient réalisées à l'huile et à l'émail sur des supports d'aggloméré et de masonite. Depuis cette époque, Favro a toujours cherché à transcender les étroites limites du chevalet. Trente ans plus tard, il revient à la peinture mais par le biais du sculptural.

S'il est vrai que les *Guitares* participent du double contexte de l'oeuvre d'art et de l'objet utilitaire, il est également vrai que c'est la dialectique qui s'établit entre les deux qui nous permet de pousser l'expérience et de renforcer encore davantage notre présence aux oeuvres. De même, ce qu'on retient d'une installation comme *Wharf on Skeleton Lake*, c'est la dialectique constante entre la présence et l'absence, l'illusion et la réalité. Et c'est en juxtaposant ces deux pôles que l'artiste réussit à nous entraîner jusqu'aux confins de l'imagination créatrice. ■

Traduction : Roch Fortier

Murray Favro, *Sculpture as Presence*
Christopher Cutts Gallery, Toronto
4-30 juin 1994