

Gavin Turk
L'individualité esthétique

Gavin Turk
Aesthetic Individuality

Dominique Sirois

Numéro 76, été 2006

Sculpture & humour

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8865ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sirois, D. (2006). Gavin Turk : l'individualité esthétique / Gavin Turk: Aesthetic Individuality. *Espace Sculpture*, (76), 15-18.



Gavin **TURK** L'individualité esthétique *Aesthetic Individuality*

Dominique SIROIS

L'humour et le cynisme se rapprochent en tant que subversions pointant, le plus souvent, les travers et les défauts qu'on ne saurait s'admettre avec sérieux. Ils imposent un certain recul face à l'objet qu'ils visent, mais seule l'approche cynique a pour objectif de défendre une idée ou une alternative en relativisant le pouvoir et la valeur de ce qu'elle pointe. En art, l'humour a ainsi grandement participé à souligner les failles du marché artistique et de ses institutions. Cependant, le champ artistique semble être resté en marge d'une véritable réévaluation cynique de son influence et de son activité. L'artiste britannique Gavin Turk propose alors, à travers ses œuvres, une analyse humoristique de la construction de son identité d'icône artistique à partir des méthodes de représentation du culte et du mythe en histoire de l'art. À l'intérieur de cette démarche, l'individualité de Turk devient la mesure de toutes ses productions, en s'imprégnant de l'esprit cynique, il opère un renversement du modèle traditionnel de reconnaissance au détriment de la valeur de l'objet et en faveur d'une individualité esthétique.

ENTRER DANS L'HISTOIRE

L'intégration historique intrinsèque dans la démarche de Turk introduit un questionnement sur la valeur de l'identité de l'artiste à l'intérieur de son incarnation dans l'histoire. Alors qu'il termine son diplôme en beaux-arts au Royal College of Art of London, Turk présente comme projet de fin d'études *Cave*. Cette sculpture est en fait une plaque de céramique collée dans le studio qu'il a occupé durant toute la durée de ses études et sur laquelle il est inscrit : « Gavin Turk, Sculptor, worked here, 1989-1991 ». Présentée tel un objet de commémoration d'un artiste alors inconnu du public, *Cave* se veut une critique du mythe de créativité divine et de génie qui entoure l'artiste dans l'histoire de l'art. Pourtant, cette œuvre rend hommage à une période d'activité de l'artiste complètement masquée. Turk a-t-il vraiment produit quelque chose durant cette période ? Ainsi, d'emblée, Turk met en lumière l'acte de foi derrière chaque hommage historique, puisque lui-même tient à maintenir dans l'anonymat les œuvres produites durant cette période. De plus, *Cave* est une œuvre assez limitée puisqu'elle est fixée à un lieu qui n'est pas destiné à l'exposition. Turk a alors fait produire une série de « caves » en plastique. Cette version plastique et mobile de *Cave* se présente telle une variante commémorative de moindre qualité destinée au souvenir d'un hommage, les « caves » ne sont plus que les traces d'une trace. Dans ce jeu de poupées russes sur la célébration et l'incarnation historique d'un artiste, autrement dit le glissement entre la valeur muséale et le simple gadget, Turk révèle avec cynisme la nature véritable du souvenir muséal. Les œuvres importent bien peu au regard de la reconnaissance historique du créateur.

Humour and cynicism are similar subversive devices, most often indicating failings and faults otherwise difficult to admit. Both require a certain distancing from the object they are directed at, but only cynicism aims to promote an idea or alternative by putting into perspective the power and value of its object. In art, humour has helped greatly as a way of questioning the art market and its institutions. Yet, in this cynical re-evaluating of their influence and activity, the artist and art history seem to have remained on the sidelines. However, the British artist Gavin Turk proposes a humorous analysis in his work of how his identity as an art icon is constructed, using representational methods from the cult and myth of art history. Within this process, Turk's identity becomes the result of all his work to the detriment of the art object's worth, thus creating a new aesthetic.

BECOMING PART OF HISTORY

Turk's process of intrinsic, historical integration questions the value of an artist's identity within his or her representation in history. When Turk completed his fine art degree at the Royal College of Art in London, he presented *Cave* as his final project. This sculpture is a ceramic plaque that he installed in the studio he occupied as a student and on which is written "Gavin Turk, Sculptor, worked here, 1989-1991." Presented as an object commemorating an artist then unknown to the public, *Cave* is a critique of the myth in art history that implies the artist is a genius and has a creative gift. However, the work pays tribute to a period of the artist's activity that is completely hidden. Did Turk really produce work during this time? Thus, right away, Turk brings to light the trust behind each historical tribute because he insists on keeping the works he produced during this period anonymous. Also, *Cave* is a quite limited work because it is fixed in a place that is not intended for exhibitions. Turk had a series of plastic "caves" produced. This movable plastic version of *Cave* is presented as an inexpensive commemorative variant,



Gavin **TURK**, *Gavin Turk's Bronze Roller*, 1998.
Bronze et vitrine / Cast bronze, vitrine:
150 x 59 x 45,7 cm.
© the artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London).



Par ailleurs, *Cave* réfléchit aussi à l'origine du musée et à la nature des lieux de représentation de l'art. En effet, la présence de l'œuvre en elle-même oblige à interroger l'espace de la représentation, puisque malgré l'absence des conditions traditionnelles du musée, Turk parvient avec cette sculpture à recréer les méthodes commémoratives et à inciter le spectateur à se rappeler ce qu'il ignore, c'est-à-dire la production d'un artiste encore inconnu. Ainsi, la révélation sans objet de *Cave* définit surtout la nécessité de la reconnaissance historique de l'artiste. En présentant une œuvre commémorative en début de carrière, Turk marque et célèbre autant le point zéro ou l'origine de sa carrière que sa fin dans un processus de reconnaissance historique. En fait, l'œuvre incarne avant tout une proposition de l'artiste de fabriquer son individualité cynique, elle se pose comme une mise en forme directe de l'individu et de son unicité.

En créant personnellement son identité historique, Turk construit aussi sa mythologie. *Gavin Turk's Bronze Roller* parvient en ce sens à englober autant la part historique et productive du statut de l'artiste. En bronzant un rouleau de peintre en bâtiment, Turk trouble son identité historique artistique en la reliant à une activité plus industrielle, voire non noble. Ainsi, ces œuvres de l'artiste posent un regard humoristique sur l'industrie artistique et sa pratique de l'hommage. Il y a là une prise de conscience de la part de l'artiste et de son absence d'identité au sein de l'histoire de l'art puisque cette dernière ne le reconnaît pas. Turk comble donc ce vide par ses sculptures qui l'inscrivent dans l'histoire avant même qu'elle ne lui fasse une place. Turk court-circuite le processus traditionnel de reconnaissance historique, entre la critique et la célébration *Cave* et *Gavin Turk's Bronze Roller* sont surtout une manière de faire sa place, d'affirmer son identité. Ces sculptures miment et se moquent de la manière muséale de faire des exemples et de donner de la valeur. Turk exploite cette méthode précise d'exposition qui consiste à enlever ou à ajouter de la signification aux œuvres et aux artistes. Ainsi, *Gavin Turk's Bronze Roller* passe de l'outil d'ouvrier à un objet marqué par cette « magical value » que confèrent les musées. Turk tente de créer une manière de regarder avec les dispositifs de représentation empruntés au musée, mais il laisse l'œuvre emmener le spectateur à regarder l'œuvre sous un autre angle. Les sculptures ramènent toujours la réflexion à l'artiste, qui est-il ?

À travers cette prise de conscience de la part historique et de son poids dans la reconnaissance de l'artiste, les œuvres de Turk remettent aussi en question le futur possible de l'artiste. En effet, la dimension commémorative de ces sculptures énonce aussi un commentaire sur la mort. En fait, l'idée de mort dans ces œuvres correspond surtout à une façon cynique de penser à être vivant, puisque Turk aborde sa carrière par la fin, c'est-à-dire l'hommage, et il met particulièrement en forme son existence, sa vie d'artiste. Le cynisme dans les œuvres de Turk agit

a souvenir de la tribune: the "caves" are only traces of a trace. In this Russian doll-like game about the celebration and historical acknowledgement of an artist, or the shift from museum value to simple gadget, Turk cynically reveals the true nature of a museum souvenir. The works hardly matter in comparison with the artist's historical recognition.

Cave is also a reflection on the origin of the museum and the nature of places where art is presented. The presence of the work makes us question such places because despite the absence of traditional museum conditions, Turk successfully appropriates their commemorative methods and asks of viewers to remember something of which they are unaware. Therefore, *Cave's* non-object revelation primarily describes the artist's need to be historically acknowledged. By presenting a commemorative work at the beginning of his career, Turk shows and celebrates both the start and end of his career in the historical recognition process. Most importantly, the work represents the artist's project to invent his cynical individuality, directly

presenting himself and his uniqueness.

By personally creating his own historical identity, Turk also constructs his own mythology. In this sense, *Gavin Turk's Bronze Roller* successfully encompasses the historical as well as the productive aspect of the artist's status. By producing a building painter's roller in bronze, Turk disrupts his art historical identity, linking it to a more industrial activity, one that is less noble. From here on, the artist's works take a humoristic look at the art industry and its practice of paying tribute. The artist is aware of his lack of identity in art history for he has yet to be recognized. However, he fills this void with his sculptures, inscribing himself in history before it makes him a place. He bypasses the traditional process of historical recognition through criticism and celebration: *Cave* and *Gavin Turk's Bronze Roller* are above all ways of establishing himself and affirming his identity. These sculptures mimic and mock how museums create examples and produce value. Turk exploits this particular exhibition method that can increase or diminish the significance of artworks and artists. Thus, *Gavin Turk's Bronze Roller* goes from being a worker's tool to an object having the "magical value" that museums impart. Turk tries to create a way of looking by borrowing representational devices from museums, but he lets the work induce the viewer to see it from another angle. The sculptures continually refer back to the artist: who is he?

With this awareness of history and its role in the artist's recognition, Turk's works also question the artist's possible future. In fact, his sculptures' commemorative dimension is also a commentary on death. In his work, the idea of death is certainly a cynical way of thinking about being alive: because Turk approaches his career from the end, from the tribute, he highlights his existence, in particular his life as an artist. The cynicism in Turk's works acts as a weapon against being forgotten historically, the artist presenting himself as the unique architect of his existence by anticipating the art milieu's judgment. With the appearance of the artist's cynical identity, the works disappear and their value dims to become solely a remembrance of the artist. In these conditions, the aesthetic also leans toward cynicism because it is the artist's attitude that becomes the aesthetic in spite of the object. In short, Turk constructs his mythology as a famous artist, but he leaves the question open as to why and how he is famous—because this matters very little: the work is only a tool for the artist's recognition in history.

LOOSING ONE'S IDENTITY

The forced establishment of the artist Gavin Turk in the select temple of art history uses humour to reveal the nature of the museum's tools, their ability to create a hero or value without there being an object. The artist makes his identity more aesthetic by affirming his status: in the sense of Michel Onfray, he revives an ancient form of the Cynic.² Turk presents himself or rather his signature as the myth-embodiment object. Ready to

Gavin TURK, *Gavin Turk*, 1997. Balles de polyester et peinture acrylique sur toile. Polyester balls and polymer paint on canvas. 60 x 84 in. (153 x 213 cm). © the artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London).

comme une arme contre l'oubli historique, l'artiste se présente comme l'unique architecte de son existence en anticipant le jugement du milieu artistique. Sous l'éclat de l'individualité esthétique façonnée par une attitude cynique, les œuvres disparaissent, la valeur de la production s'estompe au profit de l'apparition unique du souvenir de l'artiste. Dans ces conditions, l'esthétique penche aussi du côté du cynisme, puisque c'est l'attitude de l'artiste qui s'esthétise au dépit de l'objet. En somme, Turk construit sa mythologie d'artiste célébré, mais il laisse ouverte la question à savoir pour qui et pourquoi il est célèbre, car cela importe peu : l'œuvre n'est qu'un outil pour la reconnaissance historique éventuelle de l'artiste.

PERDRE SON IDENTITÉ

L'intronisation forcée de l'artiste Gavin Turk dans le temple sélect de l'histoire de l'art exploite le cynisme pour révéler la nature des outils du musée, soit leur capacité à créer un héros ou une valeur sans qu'il n'y ait d'objet. L'artiste esthétise son individualité par l'affirmation de son statut, il participe, au sens de Michel Onfray, à une réactualisation du cynique antique². Alors, Turk se propose lui-même ou plutôt sa signature comme objet d'incarnation du mythe. Disposé à la muséification de soi, Turk présente, telle sa biographie, *Gavin Turk*, un canevas recouvert de balles de polyester blanches dont la surélévation de certaines laisse deviner la signature de Turk. Avec cette mise en œuvre de sa propre signature, l'artiste redéfinit les clichés modernistes de reconnaissance en employant un modèle cynique de renversement de l'importance de la signature par rapport à l'objet signé, déjà étudiée par Marcel Duchamp ou Piero Manzoni³. En effet, Turk simplifie à l'extrême le processus d'identification et de représentation de l'artiste mythique en le condensant en l'ultime apparition de la signature, la marque du culte. Autrement dit, l'artiste écourte la « *life long quest to recognition* »⁴ à laquelle il devait se soumettre et pose un regard critique sur l'art et la pratique artistique : pourquoi produire lorsqu'il suffit de signer ? *Gavin Turk* questionne la valeur de la signature, à savoir ce qu'elle véhicule outre le cliché artistique endossant la valeur mythique de l'artiste. En fait, la signature est garante d'une certaine originalité de l'œuvre, elle est la preuve en quelque sorte de l'existence unique de l'artiste. C'est d'ailleurs cette unicité de l'existence que Turk tente de remettre en cause en produisant une série de tampons industriels avec sa signature. L'artiste participe à une nouvelle morale esthétique, puisque sous le couvert du cynisme, il choisit et sélectionne ses rapports au milieu artistique plutôt que de laisser le milieu l'intégrer. La multiplication infinie de ses signatures par l'usage des tampons produit un sens de la distance salutaire au milieu ; en brouillant la reconnaissance identitaire, Turk reste toujours l'unique maître de son identité. Ces réalisations de Turk sont autant une mise en scène de la sacralisation de l'identité de l'artiste dans l'histoire que la perte de son individualité créatrice lorsqu'il est reconnu. En termes de valeur muséale, non seulement la signature prend le dessus sur l'objet signé, mais elle peut aussi échapper à l'artiste.

L'artiste complexifie son analyse de la signature et de sa correspondance avec l'identité à partir de *One thousand, two hundred and thirty-four eggs*. Turk exploite des coquilles d'œufs vides collées sur un canevas pour y casser littéralement sa signature. L'artiste souligne que l'œuf évoque pour lui une idée de départ et de finalité, une symbolique dont *One thousand, two hundred and thirty-four eggs* se veut l'expression⁵. La signature dans le parcours d'un artiste marque autant le départ de sa reconnaissance historique que la fin de sa quête de légitimation en tant qu'artiste. Le nom émerge des coquilles telle la naissance d'un nouvel artiste, mais l'identification littérale de l'artiste marque aussi la fin de son parcours créateur désormais limité à ce nom. De plus, les



Gavin TURK, *Cave*, 1995.
Écran de soie sur plastique /
Silkscreen on plastic. 48,25
cm. © the artist. Courtesy
Jay Jopling/White Cube
(London).

become part of the museum, Turk presents his biography *Gavin Turk*, a white monochrome low relief on canvas of his signature. Setting out his signature this way, the artist redefines the modernist clichés of recognition, using a cynical model, which reverses the importance of the signed art work versus the signature, already examined by Marcel Duchamp and Piero Manzoni.³ Turk simplifies the process of identifying and representing the mythical artist to the extreme, condensing it into the ultimate sign of significance, the signature. In other words, the artist shortens the "life long quest for recognition"⁴ that he must submit to, and poses a cynical look at art and its practice: why produce when it is enough to sign one's name? *Gavin Turk* questions the value of the signature: does it convey something other than an art cliché, endorsing the mythical worth of the artist? A signature is the guarantee of certain originality in a work: it is a kind of proof of the artist's unique existence. Moreover, this uniqueness is what Turk attempts to question by producing a series of industrial stamps of his signature. The artist follows a new aesthetic code since under the guise of cynicism, he picks and chooses his relationship with the art world rather than letting the milieu do the integrating. The multiplication of his signatures produces a healthy sense of distance from the milieu. By interfering with identity recognition, Turk still keeps sole control of his identity. These works by Turk highlight how the artist's identity is rendered sacred in history as well as how his creative individuality is lost when he is accepted. In terms of museum worth, not only is the signature more important than the object, but it may elude the artist as well.

With *One thousand, two hundred and thirty-four eggs*, the artist makes his analysis of the signature and its relation to identity even more complex. Turk writes his signature on eggshells glued onto a canvas. The artist notes that for him the egg evokes the idea of the beginning and the end, so the use of *One thousand, two hundred and thirty-four eggs* is the expression of this.⁵ In an artist's career, the signature marks both the beginning of his or her acceptance into history and the end of his or her quest for recognition as an artist. The name emerges from the shells as the birth of a new artist, but the artist's literal identification also marks the end of his or her creative process now limited to a name. The formal characteristics of the egg also recall a particular kind of sculpture in which the creative limitations are so precise that a work's differentiation is articulated most often by identifying the artist. Turk also makes reference to the readymade and its way of appropriating worthless objects and making them valuable with the artist's signature. In fact, *One thousand, two hundred and thirty-four eggs* diverts the cynical game of the readymade towards a reflection on the academic understanding of contemporary art. The signature borne by the readymade becomes the tool, making us aware of how this understanding is constructed. The

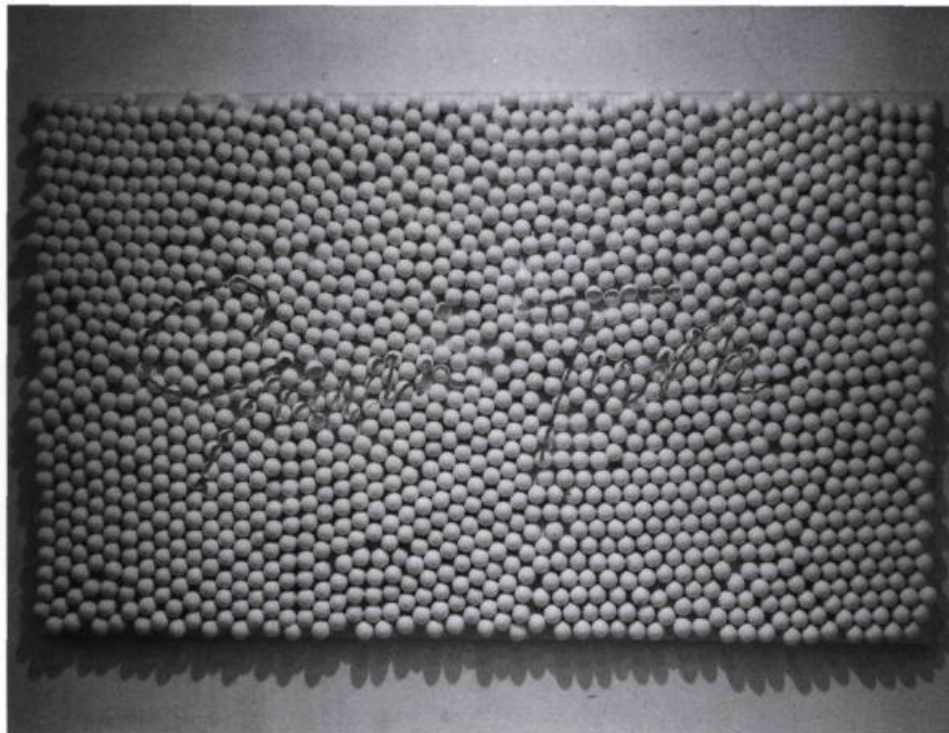
caractéristiques formelles de l'œuf ne vont pas sans rappeler un type particulier de sculpture où, justement, les restrictions créatrices sont strictes au point où la différenciation des œuvres s'articule le plus souvent à partir de l'identification de l'artiste. Turk fait référence aussi au ready-made et à son jeu d'appropriation d'objets sans valeur sanctifiés par la signature de l'artiste. En effet, *One thousand, two hundred and thirty-four eggs* détourne le jeu du ready-made vers une réflexion cynique sur la compréhension académique de l'art contemporain. La signature supportée par le ready-made devient l'outil d'une prise de conscience de la construction de cette compréhension. L'identification de l'artiste prend le dessus sur l'identité du travail, tout comme la reconnaissance dans un courant historique effrite l'identité personnelle de l'artiste. L'approche près du mouvement Art and Language de Turk vise à révéler le côté fantomatique de l'artiste, son effacement derrière son nom qui peut lui échapper s'il n'agit pas qu'en fonction de son existence singulière.

Enfin, ces sculptures de Turk s'attardent plus précisément à la visibilité de l'artiste à l'intérieur du processus de reconnaissance historique. L'artiste a construit sa propre mythologie à partir d'œuvres commémoratives pour ensuite se détourner de la création d'objets pour mettre en scène sa signature. La prise de conscience derrière la production de Turk est claire, l'artiste comprend les méthodes de représentation de l'histoire de l'art, il les exploite et les manipule selon une approche cynique pour enfin prendre le plein contrôle de son mythe et de sa reconnaissance. Turk renverse le fonctionnement traditionnel du champ artistique pour se présenter à l'histoire comme le maître et le sculpteur de son identité esthétique.

À partir d'une forme humoristique, la démarche de Turk met en lumière les méthodes traditionnelles de construction et de représentation du culte de l'identité d'artiste. Pourtant, c'est selon un fond cynique que l'artiste détourne ces mêmes méthodes au profit de la révélation singulière de son existence. Turk construit sa mythologie d'artiste reconnu et célébré. Avec des œuvres restreintes au simple rôle d'outils en vue de sa reconnaissance historique, l'individualité de Turk s'esthétise et prend de la valeur. En mettant en scène son identité d'artiste, Turk prend le plein contrôle de son mythe et de sa reconnaissance.

Un tel contrôle de l'artiste produit un renversement, puisque les créations qui découlent de cette pulsion d'existence singulière de Turk renferment en elles une portée « déstructurante » sur la compréhension et la pratique de l'histoire de l'art. En effet, la production de Turk désincarne les valeurs effectives en histoire de l'art, car l'artiste formule sa propre vérité en marge des frontières de la discipline. Avec les œuvres de Turk, l'esthétique prend un virage l'éloignant de l'objet vers l'individualité de l'artiste et la seule attitude permettant ce détournement est justement celle du cynique. Là où l'humour n'aurait que pointé, l'esprit cynique parvient à provoquer un bouleversement de la tradition. ←

Dominique SIROIS poursuit actuellement, à Montréal, des études de deuxième cycle universitaire en Études des arts. Ses recherches sont axées sur les problématiques esthétiques entourant la dissolution des frontières ceinturant l'histoire de l'art et la valorisation de l'objet d'art en tant qu'attitude. L'auteure écrit pour diverses revues spécialisées.



Gavin TURK, *One thousand, two hundred and thirty-four eggs*, 1997. Coquilles d'œuf sur toile. Egg shell on canvas. 132 x 221 cm. © the artist. Courtesy Jay Jopling/White Cube (London).

artist's identification takes precedence over the identity of the work, just as an artist's recognition in a historical movement makes his or her individual identity less important. Turk's approach, close to that of *Art and Language*, endeavours to reveal the artist's phantom side, his effacement behind his name, which may evade him if he does not act according to his singular existence.

Finally, these sculptures by Turk dwell more precisely on the artist's visibility in the historical recognition process. The cynical artist has constructed his own mythology with commemorative works in order to then turn them aside and present his signature. Turk's awareness in creating his work is obvious: the artist understands art history's representational methods. He exploits and manipulates them to take full control of his recognition and myth. Turk upsets traditional aesthetics to present himself to history as the master and sculptor of his identity.

Turk's humorous process endeavours to bring out the traditional methods used to construct and represent the cult of the artist's identity. Yet, Turk uses cynicism to divert these methods and reveal his particular existence, building his own mythology of a recognized and celebrated artist. With works acting simply as tools for his historical recognition, Turk's individuality becomes aesthetic and valuable. By staging his identity as an artist, Turk takes full control of his myth and recognition.

Such control by the artist introduces a new aesthetic because the work that results from Turk's drive for this singular existence contains in itself a "destructuring" consequence for the understanding and practice of art history. In fact, Turk's work disembodies the real values of history because the artist formulates his own truth on the fringes of the discipline. With Turk's works, the aesthetic changes direction, moving away from the object in favour of the artist's attitude, and the only attitude enabling this diversion is precisely that of the cynic. ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

Dominique SIROIS is presently studying for a master's degree in Études des arts in Montreal. Her research focuses on the aesthetic problems concerning the breaking down of barriers in art history and the valorisation of an attitude in place of an art object. The author writes for various art magazines.

NOTES

1. SMITHARD, Paula, *Interview: Gavin Turk*, www.backspace.org
2. ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 67-103.
3. FREEDMAN, Carl, « Making Omelettes », *Modern Painters*, vol. 11 n° 3, automne/Fall 1998, p. 99-101.
4. TURK, Gavin, interview avec/MARLOW, Tim, *Gavin Turk Interview (video)*, www.tate.org.uk
5. FREEDMAN, Carl, *op. cit.*, p. 99.