

Le parti pris du spectateur Current Art and the Bias of the Viewer

Bernard Lévy

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54880ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

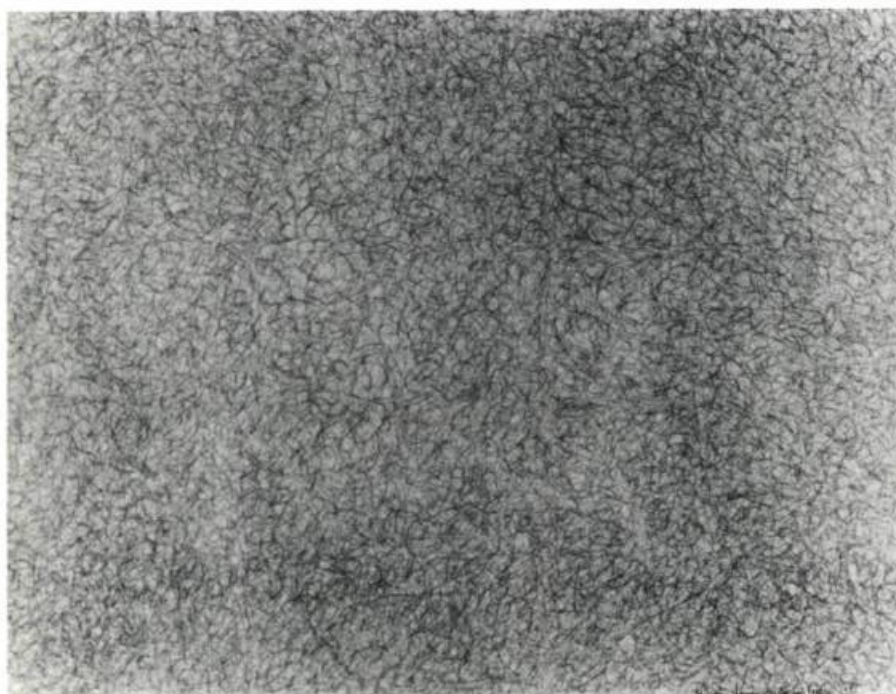
[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévy, B. (1977). Le parti pris du spectateur / Current Art and the Bias of the Viewer. *Vie des arts*, 22(88), 19–89.

LE PARTI PRIS DU SPECTATEUR

Bernard Lévy

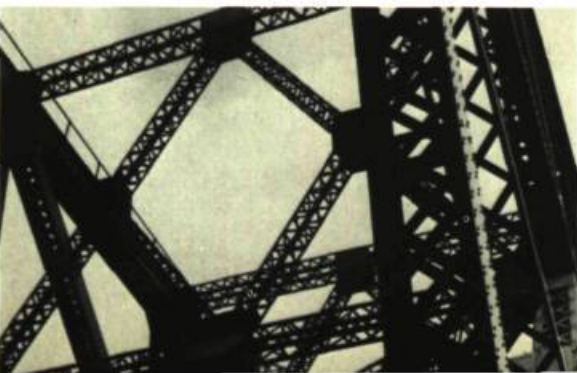


1. Christian KIOPINI
Progression chromatique D.1,
1976.
Crayon de couleur sur papier;
90 cm x 100.

Les artistes, au Québec, ces dernières années, font face au retour de la problématique fondamentale qui gravite autour de la question: qu'est-ce que l'art? Ils s'interrogent sur l'acte de peindre, de sculpter, d'élaborer une œuvre plastique. Ils ré-interrogent la *réalité* qui est aussi la réalité de la couleur et des formes. Ils se demandent ce qu'est le langage plastique et surtout quel en est le sens. Leurs réponses sont très fragmentaires, souvent confuses. Et parfois insuffisantes. D'où une impression de très grande indécision chez les artistes eux-mêmes au sujet des orientations actuelles de l'art. Indécision qui s'étend aux observateurs et au public. On verra qu'un tel climat peut être le prélude d'une période particulièrement féconde.

Les tendances de l'art au Québec se situent donc, depuis quelques années, dans une perspective d'interrogation globale sur l'art. Elles s'intègrent dans un contexte qu'on invoque fréquemment même s'il est très mal défini: celui d'une crise de civilisation. Sans doute la crise de l'art actuel (ce moment de grande indécision) et le malaise socio-culturel qui prévaut depuis quelques années dans le monde occidental se superposent-ils et se renvoient-ils perpétuellement les éternelles questions: qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la société?

On est bien obligé de constater qu'au Québec, comme ailleurs dans le monde, les artistes traversent une intense période d'interrogation sur eux-mêmes d'abord, puis sur l'espace plastique, sur les crises de notre temps, sur la société qui les entoure et plus précisément sur la production (industrielle, technologique, intellectuelle, scientifique, politique, économique) de la société dont ils se gardent bien d'être ou non la bonne ou mauvaise conscience. Leur engagement dépasse le cadre étroit du politique. Les artistes tentent (ou se contentent) de fonder, sur des bases théoriques rigoureuses, l'essentiel de leur démarche créatrice. Cependant, la modestie (le manque d'envergure) de certaines entreprises paraît suspecte de faiblesse et, par conséquent, contestable. En tout cas, digne de critique. Il est, en effet, plus facile, par exemple, d'étudier avec une extrême précision et un sérieux au-dessus de tout soupçon des phénomènes de perception chromatique différentielle; cette forme d'activité permet d'escamoter à bon compte la réflexion sur le sens d'un tel travail pour celui qui s'y consacre aveuglément. Le laboratoire n'est jamais éloigné de la tour d'ivoire. On comprend aussi pourquoi il manque un public pour adhérer à des hypothèses en trompe-l'œil ou en point de fuite.



Pour ce qui est de l'art actuel au Québec, on ne peut, en ce moment, qu'indiquer certaines tendances. En effet, il n'y a pas de véritables mouvements qui rallient autour d'hypothèses ou de théories globales des groupes ou des individus qui alimentent par leur production une large discussion sur la production artistique. On a plutôt affaire à des groupuscules et surtout à des artistes isolés qui, dans le recueillement de leur atelier, poursuivent en solitaires des recherches qu'on peut, sans trop exagérer, situer dans un même courant de pensée. Cette orientation, ou plutôt ces orientations trouvent leur ferment dans les réflexions critiques de *l'air du temps* ou si l'on préfère dans les interrogations intellectuelles que suscite cette fameuse crise de civilisation.

Si l'on ne peut définir vraiment cette crise, au moins peut-on en rappeler quelques effets évidents. Elle se traduit, par exemple, par une série de nouvelles perceptions morales de l'homme avec son milieu (environnement) qui remet en cause notamment les fonctions de l'éducation, les fondements de la justice sociale (droits de la personne), les principes d'allocation des ressources, le rôle de l'État et des institutions.



Il s'ensuit un climat d'incertitude existentielle qui trouve un écho sur le plan politique où l'incertitude repose sur un fond de crise économique larvée marquée par une inflation difficile à contrôler, un fort pourcentage de chômage, voire des grèves. On ne parle généralement pas dans les revues d'art de ce contexte socio-historique qui n'est pas si étranger qu'on le croit au processus de création puisque c'est sur ce fond que s'établit la quête devenue banale de l'amélioration de la qualité de la vie. Cette revendication occulte en fait la question du sens de la vie qui revient au centre des préoccupations contemporaines. Une question longtemps ajournée, une question pour poètes, pour artistes. Ceux d'aujourd'hui n'ont malheureusement pas de réponses qui connaissent un certain succès. Ils n'ont peut-être pas non plus de relais critique stimulant.

Ainsi, l'absence d'un ou de plusieurs mouvements importants n'est peut-être pas fortuite. Elle est le reflet d'une période où les artistes s'abstiennent délibérément

2. William J. VAZAN
Détail de son affiche pour son exposition au Centre Culturel Canadien de Paris.

3. Miljenko HORVAT
Naples, 1972.
Photodécollage en couleur.

4. Bannières de Jean Noël dans Corridart, installées rue Sherbrooke, à l'occasion des Jeux olympiques de Montréal.

5. Serge LEMOYNE.

6. Luc BÉLAND
Peintre/Six, 1977.
Acrylique sur toile;
183 cm x 183.
(Phot. Yvan Boulerice)

ment d'émettre des jugements et des positions idéologiques aussi fracassantes que dogmatiques. Ils s'interrogent. Ils cheminent chacun selon son itinéraire personnel, s'attachant à ne développer qu'un aspect minuscule ou microscopique d'une problématique trop vaste dont ils refusent d'entreprendre la synthèse. Ils cheminent donc à petits pas. A tout petits pas. Un peu comme certains scientifiques spécialisés. Ils montrent régulièrement leurs œuvres à l'occasion d'expositions. Sans aller jusqu'à cultiver leur marginalité, ils sont heureux de l'estime d'un public — des amis — qui de toute façon a toujours été restreint pour ce qui est de la création de pointe et qui suit d'un oeil mi-approbateur mi-sceptique leur évolution. Cependant, à voir l'affluence au Musée d'Art Contemporain, le samedi et le dimanche, on aurait tort de croire qu'un public plus vaste ne manifeste pas un vif intérêt pour l'art d'aujourd'hui. Certes, il y a des efforts considérables à faire sur le plan de l'éducation et de l'information artistique. On ne peut nier pourtant que les artistes ont parfaitement compris combien il est important d'être compris. C'est pourquoi, afin de limiter les faux sens sur leur production et afin de stimuler la partici-

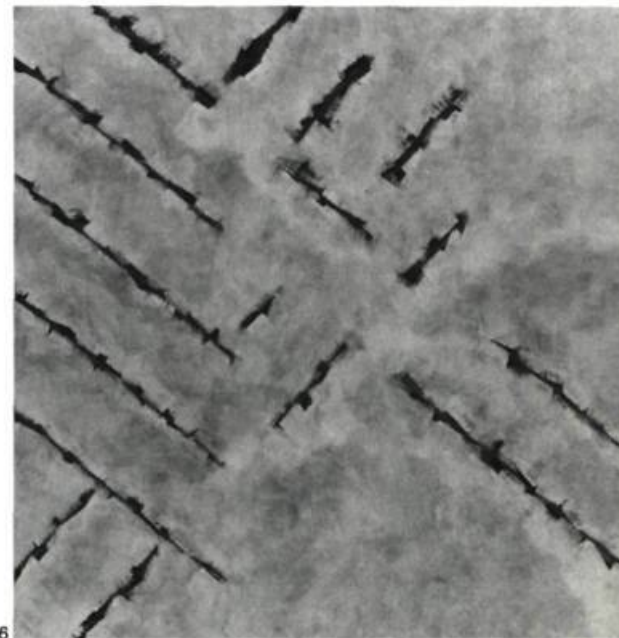
une reconnaissance aussi.

Alors, au cœur d'une situation où l'on éprouve de sérieuses difficultés à distinguer de grands axes et une critique qui soit une critique, on peut malgré tout tenter de dégager quelques tendances. L'exercice est périlleux puisque l'on sait combien avec l'éparpillement qui constitue la principale caractéristique sociologique de l'art actuel, les zones d'interférence sont nombreuses. Tel artiste, qui a commencé sa carrière comme plasticien, se réclame aujourd'hui du minimalisme ou même du post-minimalisme sans pour autant renier son appartenance première. Il y a aussi le risque de coller des étiquettes. C'est pourquoi les exemples et les noms cités ne font figure ici que d'illustration. Les catégories dont on va faire état s'insèrent, en fait, dans un processus historique complexe qu'on ne peut analyser en détail: ces divisions servent à la clarté de l'exposé.

Une première série de tendances prend sa source lointaine dans le surréalisme qui, schématiquement, a donné naissance au mouvement automatiste (1945-1948) auquel a succédé le mouvement des plasticiens (1960). Géométrisme, expressionnisme abstrait, abstraction lyrique, recherches chromatiques font partie



5



6

pation des visiteurs, ils accompagnent leurs œuvres de textes de présentation dactylographiés, d'enregistrements sonores ou vidéographiques. Ils ne négligent donc plus d'expliquer, parfois en détail, leur démarche. Le public-spectateur n'est pas indifférent à ces marques de sollicitude. Il n'en est pas dupe non plus. Il ne se sent pas toujours concerné par ce qui lui paraît être souvent un ensemble de justifications superflues; il a aussi l'impression qu'on veut forcer son adhésion en lui présentant une partie de l'envers du décor. S'ajoute aussi le risque de montrer que l'œuvre ne peut parler par elle-même et qu'elle a besoin d'être soutenue, expliquer par un discours qui de plus n'hésite pas à être redondant. L'escalade est telle que le discours de l'artiste sur son œuvre finit par devenir plus important que son œuvre elle-même. C'est l'écueil que n'ont pas su éviter certains plasticiens, au point que leur *théorisme* est passé pour du terrorisme. Sans doute, l'absence de leader chez les jeunes créateurs d'aujourd'hui est-elle une marque d'opposition à leurs aînés;

d'un authentique mouvement qui domine encore, aux yeux d'un certain public, l'art contemporain au Québec. De nombreux représentants de ces mouvements poursuivent encore une carrière active; ils sont bien connus: Yves Gaucher, Charles Gagnon, Guido Molinari, Serge Tousignant, Omer Parent, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Mario Merola, Yves Trudeau, Ulysse Comtois, Guy Montpetit, Armand Vaillancourt. Le mouvement recouvre également les réalisations cinétiques de Roger Vilder.

Une seconde forme de création puise son inspiration dans l'art pop qui naît en Angleterre vers 1962, s'étend aux États-Unis et gagne le Québec en 1965. Ce style marque un premier retour à la figuration: réalisme, néo-réalisme, hyperréalisme, néo-surréalisme, néo-néo-réalisme. L'art pop s'exprime surtout chez les graveurs (Gilde Graphique, Graff, Galerie Média, etc.) Citons Pierre Ayot, Fernand Bergeron, Michel Leclair, Réal Lauzon, Pierre Tétreault. Le style pop

apparaît comme une occasion de poser un regard libre et léger, humoristique, caustique, fantaisiste, tendre, romantique, sur la vie quotidienne — principalement urbaine — du Québec: cuisines, cordes à linge, madame-en-robe-à-fleurs coke et bigoudis, omniprésentes télévisions, sempiternelles bières, automobiles brillantes, affiches criardes, etc. Ce style est néanmoins en perte de vitesse.

Il y a surtout, depuis cinq à six ans, le développement des lignes de l'art conceptuel. Ligne de l'environnement avec Bill Vazan, Pierre Boogaerts, Susy Lake; ligne de l'art post-minimaliste qui tire son origine conceptuelle des principes formels issus du constructivisme par le biais des réflexions des plasticiens, avec Poulin, Montgrain, Champagne, Noël, Cozic, Lemoine; ligne de l'art-objet-symbole, avec Betty Goodwin, John Heward, Irene Whittome, Miljenko Horvath; ligne de l'art génératif avec Jacques Palumbo, Roger Vilder. Très récemment s'est ajouté un groupe où figurent Luc Béland, Lucio de Heusch, Kiopini qui essaye de se dégager de la problématique des plasticiens d'une manière explicite en reprenant (en détournant) l'approche couleur/espace cernée par les plasticiens. Ainsi, schématiquement, il y a deux grands courants: l'un fondé sur l'étude de la relation du corps à l'espace et au temps (les trois premières lignes) et l'autre qui repose sur une approche cérébrale du phénomène plastique.

Les tenants de la première proposition — la primauté du corps — postulent notamment qu'il y a une

étroite corrélation entre nature et culture, c'est-à-dire entre l'environnement naturel et la production humaine. Ils tentent de prendre possession de l'espace, de reconstituer le monde. Ils se servent directement des éléments choisis dans le *paysage terrestre* et le déplacent dans le décor d'une salle d'exposition: tas de sable, rochers, etc. A ce type d'approche s'ajoutent des considérations sur les aspects éphémères de la vie humaine qui définissent les rapports du corps à la mémoire. Ces perspectives expliquent la notion d'*intervention*, qui prend la forme d'une date, d'une empreinte de soulier, d'une marque de doigt, de boîtes de conserve; en somme qui prend la forme d'une trace, celle que laisse le passage de l'artiste, celle qu'a laissée le passage d'un témoin connu ou inconnu. L'usage de la photographie, où figurent ainsi diverses interventions (la succession de clichés captant divers moments d'un paysage au cours d'une même journée), constitue l'une des manifestations les plus classiques de cette appréhension de l'espace et du temps. Le corps et la mémoire s'expriment à travers la relation avec l'objet, qui prend la force d'un symbole. L'objet, c'est l'objet commun, souvent défraîchi, inutile et justement attachant, c'est une feuille de papier que l'on perçoit à peine et où l'on déchiffre quelques mots estompés, c'est un gilet porté par quelque parent disparu, ce sont des présences empreintes d'émotion: jeux avec le temps qui sont des manières d'abolir le temps.

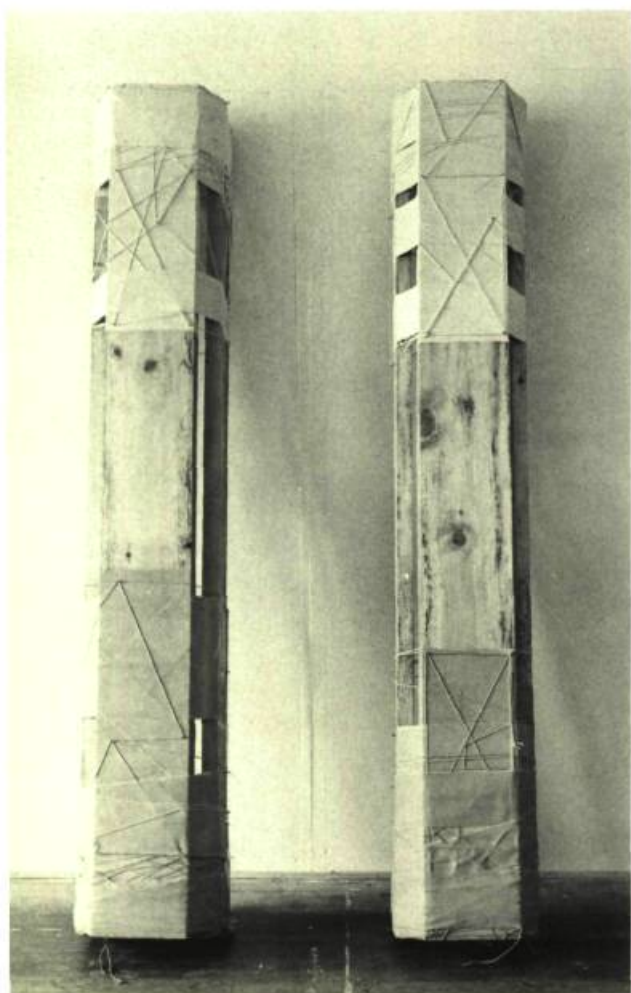
Presque à l'opposé se situent les cérébraux de l'art génératif. Les tenants de ce type de création posent a

7. Irene WHITTOME
04.23.77.
2 m 75 x 0,47 x 0,47.
(Phot. Gabor Szilasi)

8. John HEWARD
Sculpture No. 1.
Coll. de la Galerie B.

9. John HEWARD
Performance 2.
(Phot. Alex Neumann)

10. Betty GOODWIN
Tarpaulin No. 4, 1975.
Apprêt, huile, câbles et fil
métalliques.
Vancouver, Musée des
Beaux-Arts.



priori un certain nombre de concepts souvent arbitraires qu'ils s'attachent à expérimenter, c'est-à-dire à réaliser sur un support (toile, feuille de papier, aluminium) afin de *générer*, sous la forme de signes scripturaux, géométriques et chromatiques, d'authentiques langages. Ainsi présentent-ils de véritables pages d'*écriture*. Malheureusement, ils sont prisonniers de leur concept de départ. Le résultat visuel est parfois déroutant s'ils refusent d'*intervenir*.

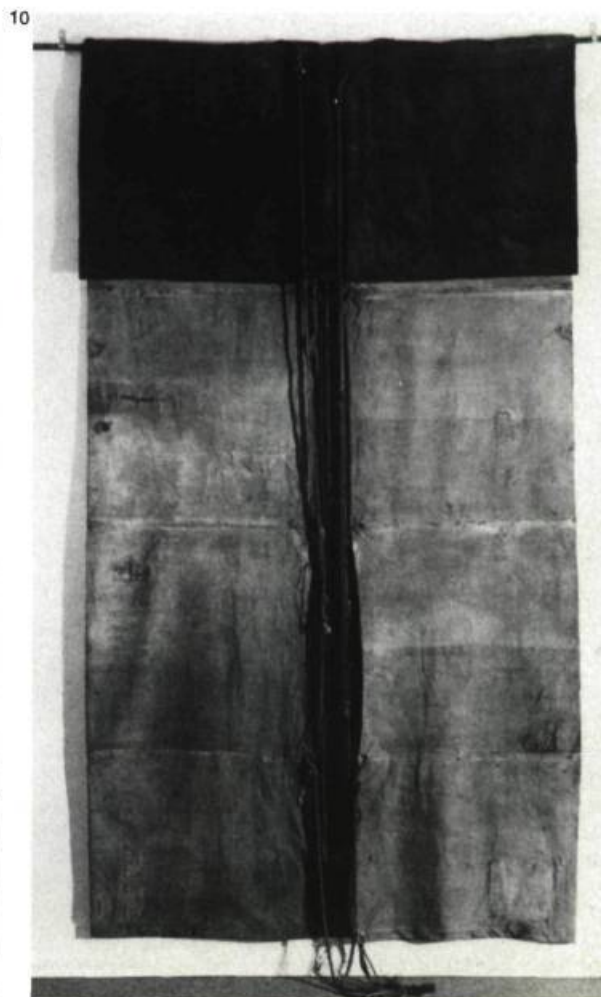
En définitive, un trait commun essentiel relie l'ensemble des jeunes artistes qui, au Québec, se réclament de l'art conceptuel: ces artistes s'efforcent tous, chacun à leur manière à travers leurs œuvres, de *maximaliser l'effet plastique* avec le minimum de moyens. Ils prouvent ainsi qu'ils produisent de la culture.

Ce survol des diverses tendances actuelles de l'art au Québec ne souligne probablement pas assez la très grande perméabilité qui prévaut entre les genres ni les échanges qui existent au sein du milieu artistique, ni les relations de *filiation d'une génération à l'autre*, ni la tradition de rigueur intellectuelle qui, issue du mouvement automatiste, se prolonge aujourd'hui. Tous ces thèmes pourraient à eux seuls fournir des sujets d'article. En fait, compte tenu des dimensions du milieu, les expositions sont nombreuses et les occasions de discussion pas si rares qu'on le croit.

Mais s'il manque un jalon essentiel entre l'artiste et le public; il s'agit de la critique. Que se passe-t-il à cet égard? Il y a généralement des journalistes, des professeurs qui *présentent* des œuvres qu'ils aiment.

Ils ont donc un parti pris favorable. Ainsi, se succèdent des articles en forme de mini-monographies sur des artistes. De plus, ces présentations s'inspirent souvent uniquement des propos que l'artiste tient sur son œuvre. Ce ne sont donc au mieux que de bonnes introductions. Serait-on justifié de croire que les représentants des journaux et de revues préfèrent le silence — agressive indifférence — au commentaire critique? L'absence de jugement critique générateur de discussions contribue à laisser croire que les artistes baignent dans une douce léthargie, merveilleusement marginalisée. En fait, c'est la démarche même — la méthodologie — de l'artiste qu'il convient non seulement de mettre à jour (sur ce plan, le travail est dans l'ensemble assez bien réussi) mais encore de discuter, d'analyser, d'interroger, voire de contester, afin de dégager le sens (ou l'absence de sens) et la portée d'une œuvre. Or, on a l'impression que la critique est désarmée devant les productions de l'art contemporain; ce n'est peut-être pas faute d'information: les artistes sont de plus en plus explicites sur leurs intentions. Les critiques, quand ils critiquent, se contentent de décrire les éventuelles similitudes qui apparaissent d'une œuvre à l'autre. Ces exercices n'ont aucune signification pour un large public, qui demeure déçu. Car, ce public, lui aussi, s'interroge et vit la crise de notre temps. Et il attend d'être surpris, au détour d'une cimaise, par une œuvre qui changera sa vie.

English Translation, p. 88



tive art rather than primitive. This proposal has met with keen opposition. Terminology, it seems, leads us into difficult paths.

The perception of objects and the changes brought about by ethnology were then studied by Joaquim Pais de Brito. Should viewing be a militant act? Pleasure and curiosity no longer being enough, one must dare "to look for himself", "to watch himself looking" at things. This is a process of decolonization of the eye that ethnology itself undergoes.

The I.A.A.C. conference in Portugal coincided with an exhibition, *Modernism and African-negro Art*, presented at the Lisbon Museum of Ethnology. For many of us, this was a first contact with the stupendous art of the Bijagos Islands of the Guinea-Bissau region. Twelve other areas were also represented. Of great beauty, this exhibition had, at the same time, the merit of making the objects accessible and permitting the detailed examination of them.

Finally, contacts with Portuguese artists and critics were assured by the visit of two exhibitions: 1. *Pioneers of Modern Art in Portugal*; 2. *Modern Art Salon 1976*.

The meetings took place at the Gulbenkian Foundation, one of the most interesting modern museums in Europe, which, at the time, was presenting a special exhibition organized to honour the memory of Calouste Gulbenkian, upon the occasion of the twentieth anniversary of the Foundation.

Briefly, this was a very rewarding conference and an additional gesture of international cultural solidarity.

(Translation by Mildred Grand)

CURRENT ART AND THE BIAS OF THE VIEWER

By Bernard LEVY

In recent years, artists in Quebec have been coping with the return of the fundamental problem that revolves around the question: What is art? They have been examining themselves concerning the art of painting, sculpting, executing plastic work. They have been re-examining the *reality* that is also the reality of colour and forms. They ask themselves what plastic language is and particularly what its meaning is. Their answers are very fragmentary, often confused, and sometimes inadequate; whence arises an impression of very great indecision among the artists themselves on the subject of current orientations in art. This indecision extends to observers and to the public. We shall see that such a climate can be the prelude to a particularly fruitful period.

For the last few years, therefore, art trends in Quebec have found themselves in a global questioning perspective on art. They have entered into a context frequently invoked even if it is very badly defined as a crisis in civilization. Doubtless, the crisis in present-day art (this time of great indecision) and the socio-cultural malaise that has prevailed for some years in the Western world are struggling under the burden of the eternal questions that endlessly batter them: What is life? What is society?

We are certainly obliged to observe that, in Quebec as elsewhere in the world, artists are

passing through an intense period of interrogation first on themselves, then on plastic space, on the crises of our time, on the society that surrounds them and, more precisely, on the production (industrial, technological, intellectual, scientific, political, economic) of the society whose good or bad conscience they carefully avoid being. Their involvement goes beyond the narrow frames of politics. Artists attempt (or are content) to found the essential of their creative development on strictly theoretical bases. However, the modesty (the lack of scope) of certain undertakings seems tainted by weakness and, consequently, debatable; in any case, it deserves criticism. Indeed, it is easier, for example, to study with extreme precision and seriousness above any suspicion of the phenomena of chromatic differential perception; this form of activity allows whisking away at a cheap price the reflection on the meaning of such a work for the one who blindly devotes himself to it. The laboratory is never far from the ivory tower. We understand also why a public is lacking to hold to hypotheses of illusion or vanishing point.

Concerning present art in Quebec, at this time we can only indicate certain trends. In fact, there are no genuine movements that gather around hypotheses or global theories of the groups or individuals who, by their production, feed a wide discussion on artistic output. We have, rather, to do with small groups and particularly with isolated artists who, in the self-communion of their studios, solitarily pursue research that can, without too much exaggeration, be located in a same trend of thought. This orientation, or rather, these orientations, find their ferment in the critical reflections of the *atmosphere of the times* or, if you prefer, in the intellectual interrogations inspired by this famous crisis in civilization.

If we cannot truly define this crisis, we can at least review some of its obvious effects. It finds expression, for example, in a series of man's new moral perceptions with his milieu (environment) that especially questions the functions of education, the foundations of social justice (human rights), the principles of allocation of natural resources, the rôle of the State and of institutions. It follows that a climate of existential uncertainty prevails which finds an echo at the political level where uncertainty rests on a base of disguised economic crises marked by inflation difficult to control, by a high percentage of unemployment and by strikes. Art magazines are not generally spoken of in this socio-historical context that is not so foreign as one might think to the process of creation, since it is on this basis that is established the search for the improvement of the quality of life, a search that has become commonplace. This hidden demand puts the question of the meaning of life that reverts to the centre of contemporary concerns. A question long deferred, a question for poets and artists. Those of to-day unfortunately have no successful answers. Nor have they, perhaps, any stimulating critical standpoints.

Therefore, maybe the absence of one or several important movements is not accidental. It is the reflection of a period when artists deliberately refrain from expressing judgements and ideological positions as shattering as they are dogmatic. They are questioning themselves. Each travels his personal itinerary, applying himself to developing only a tiny, microscopic aspect of a tremendous problem whose whole they refuse to undertake. And so they move with very small steps, somewhat like certain scientific specialists. They regularly show their works at exhibitions. Without going so far as to increase their marginality,

they are happy in the favourable opinion of a public — friends — that, in any case, has always been restricted in the matter of avant-garde creation and that follows their evolution with a half-approving, half-sceptical eye. However, from the evidence of the crowd at the Contemporary Art Museum on Saturdays and Sundays, we would be wrong to believe that a larger public does not display a keen interest in present-day art. Certainly, extensive efforts remain to be exerted on the levels of education and artistic information. Still, it cannot be denied that artists are perfectly aware of how important it is to be understood. That is why, in order to limit wrong comprehension of their production and to stimulate participation by visitors, they add to their works typed explanatory texts, sound or videographic tapes. So they no longer neglect making their development clear, sometimes in detail. The viewing public is not indifferent to these marks of concern. Nor is it their dupe. It does not always feel concerned by what often seems to be an ensemble of superfluous justifications; it also has the impression that they wish to force its approval by presenting to it a part of the other side of the coin. There is added, too, the risk of showing that the work cannot speak by itself and that it needs to be supported, to be explained by a discourse which, besides, has no hesitation in being redundant. The progression is such that the artist's dissertation on his work finally becomes more important than the work itself. This is the pitfall that certain plasticians have not been able to avoid, to the point where their *theorization* has been considered as terrorism. Doubtless, the absence of a leader among to-day's young creators is a sign of opposition to their elders, and an avowal, too.

Therefore, at the heart of a situation where serious difficulties are experienced in perceiving great axes and criticism that is criticism, we can, in spite of everything, try to discern some trends. This is a dangerous practice, since we know how numerous are the zones of interference, with the dispersion that constitutes the chief sociological characteristic of current art. The artist who began his career as a plastician appeals to-day to minimalism or even to post-minimalism, without for all that repudiating his first adherence. There is also the risk of labelling. That is why the examples and names cited are used here only by way of illustration. The categories we are going to note belong, in fact, in a complex historical process that cannot be analyzed in detail: these divisions contribute to the lucidity of the account.

A first series of trends finds its faraway source in Surrealism which, schematically, gave birth to the Automatist movement (1945-1948), which was followed by that of the plasticians (1960). Geometric art, Abstract Expressionism, Lyrical Abstraction and research in chromatics are part of an authentic movement that still dominates contemporary art in Quebec in the view of certain persons. Many members of these movements still pursue an active career; they are well known: Yves Gaucher, Charles Gagnon, Guido Molinari, Serge Tousignant, Omer Parent, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Mario Merola, Yves Trudeau, Ulysse Comtois, Guy Montpetit, Armand Vaillancourt. The movement also includes Roger Vilder's kinetic productions.

A second form of creation draws its inspiration from Pop art that originated in England about 1962, spread to the United States and reached Quebec in 1965. This style marks a first return to representative art: Realism, Neo-Realism, Hyperrealism, Neo-Surrealism, Neo-

Neo-Realism. Pop art is expressed especially by engravers (Guilde Graphique, Graff, Media Gallery, etc.) Let us mention Pierre Ayot, Fernand Bergeron, Michel Leclair, Réal Lauzon, Pierre Tétrault. Pop style seemed to be an opportunity to take a free look, light, humorous, caustic, whimsical, tender, romantic, at the everyday life — chiefly urban — of Quebec: Kitchens, clotheslines, the lady in her housecoat and curlers drinking a coke, omnipresent television sets, never-ceasing beers, shiny cars, gaudy posters, etc. Nevertheless, this style is losing momentum.

For the last five or six years there has occurred, particularly, the development of the lines of conceptual art. The line of art-environment with Bill Vazan, Pierre Boogaerts, Suzy Lake; the line of post-minimalist art that takes its conceptual origin from formal principles resulting from constructivism indirectly from the thoughts of the plasticians, with Poulin, Montgrain, Champagne, Noël, Cozic and Lemoyne; the line of art-object-symbol, with Betty Goodwin, Jhn Heward, Irene Whittome and Miljenko Horvath; the line of generative art with Jacques Palumbo and Roger Vilder. Very recently a group has been added in which appear Luc Béland, Lucio de Heusch and Kioppini, who tries to free himself from the plasticians' problem in a clear manner by taking up again (while turning away from) the colour/space approach used by the plasticians. Thus, schematically, there are two great currents: one founded on the study of the relation of the body in space and time (the first three lines) and the other based on an intellectual approach of the plastic phenomenon.

The supporters of the first proposition — the primacy of the body — assume, in particular, that there is a narrow correlation between nature and culture, that is, between natural environment and human production. These persons try to take possession of space, to reconstruct the world. They directly make use of elements chosen from the *terrestrial landscape* and they move it about in the décor of an exhibition hall: piles of sand, rocks, etc. To this type of approach are added thoughts on the transitory aspects of human life that define the relations from the body to memory. These perspectives explain the idea of *intervention* which takes the form of a date, the print of a shoe, a fingerprint, cans; in short, what has the shape of a mark, what shows the passage of the artist, what has left the evidence of a known or unknown witness. The use of photography, in which appear in this way different interventions (the series of snapshots capturing diverse moments in a landscape during the same day), is one of the most classic demonstrations of this understanding of space and time. Body and memory are expressed through relation with the object which takes on the force of a symbol. The object is the common object, often faded, useless and deservedly interesting; it is a sheet of paper that one hardly sees and on which one deciphers a few blurred words; it is a vest worn by some lost relative; these are presences stamped with emotion: games with time that are ways of abolishing time.

Almost completely contrary to this are the thinkers of generative art. Supporters of this type of creation offer from what went before a certain number of often arbitrary concepts with which they are fond of experimenting, that is, executing on a support (canvas, sheet of paper, aluminum) in order to *generate* authentic languages under the form of written geometric or chromatic signs. Thus they present real pages of *writing*. Unfortunately, they are visioners of their concept of departure. The visual

result is sometimes disturbing if they refuse to *intervene*.

Finally, an essential common characteristic unites the ensemble of young artists in Quebec who practise conceptual art: these artists all strive, each in his way through his works, to *maximize the plastic result* with the minimum means. They thus prove that they are producing culture.

This flight of the diverse current art trends in Quebec probably does not emphasize enough the very great permeability that prevails between the styles nor the exchanges that exist at the heart of the artistic milieu, nor the relationship from one generation to another, nor the tradition of intellectual strictness that, born of the Automatist movement, is continued today. All these themes could by themselves alone provide subjects of articles. Indeed, considering the size of the milieu, exhibitions are numerous and opportunities for discussion are not as rare as one might believe.

But an essential guidepost is missing between the artist and the public criticism. What is happening on that score? There are generally journalists and teachers who *present* works they like; so they are prejudiced in favour. Thus articles follow, in the form of mini-monographs on artists. Further, these presentations are often inspired only by the statements that the artist makes on his work. Therefore these are at best only good introductions. Would we be justified in believing that representatives of newspapers and magazines prefer silence — aggressive indifference — to critical commentary? The absence of critical judgement productive of discussion contributes to allowing us to believe that artists bathe in a gentle lethargy, wonderfully marginalized. In fact, it is the artist's step itself — the methodology — that it is advisable not only to bring to light (on this plan, work is on the whole well done) but also to discuss, to analyze, to question, indeed to dispute, in order to perceive the meaning (or the absence of meaning) and the scope of a work. Now, we have the impression that criticism is disarmed in the face of contemporary art productions: this is perhaps not for lack of information: artists are more and more clear on their intentions. Critics, when they criticize, are content to describe the possible similarities that appear between one work and another. These exercises have not the slightest significance for a broad public which remains disappointed; for this public, too, is questioning itself and living through the crisis of our time. The public is waiting to be surprised, unexpectedly falling upon a work that will change its life.

(Translation by Mildred Grand)

THE BEAUTIFUL LOVE STORY OF PAUL LIVERNOIS

By Gilles DAIGNEAULT

This is why it is impossible for me to consider a picture as other than a window, where my first concern is to know on what it looks out.

(André Breton)

Upon listening to Livernois speak of painting, one has the desire to become a painter. Indeed,

the very simple remarks the artist makes concerning his adventure confirm the feeling of well-being one experiences before this work that has developed without fuss for almost ten years, with a noteworthy continuity.

Livernois' intention is clear: it is a matter of restoring to viewers the feeling of beauty. "Basically, my pictures are neither more important nor more *metaphysical* than a lilac branch that one wishes to look at and smell more closely." Therefore this painter never works when he is tormented by personal problems, which, besides, is shown clearly by the warmth of the light and the fantasy of most of his compositions.

The medium he uses almost exclusively today — plaster reliefs on panels coloured in acrylic — suits his temperament: he likes to fashion his material and converse with the forms that the hazard of his manipulations offers him, this same chance that occurred in the development of the forms of some pebbles and trees that delight the painter and "with which it is illusory to wish to compete".

Plastically, Livernois is not a great discoverer; he walks briskly in a few of the paths opened by Paul Klee, who also created works on plaster. "I am not a creator. Besides, there have really not been any since Lascaux. We redo, we recreate . . ." And yet this imaginary or dream-like world that these signs bring into being — houses, trees, animals, rarely persons, naïve and childish, curiously juxtaposed on abstract forms and integrated into extremely skilful backgrounds — has a great power of bewitchment and, whatever the painter may say of it, frees forces that nature alone ignores.

It is not so long ago that Livernois pursued two parallel developments: ink on paper and reliefs, and the delicacy, the subtlety and the transparency of the first accentuated the somewhat crude appearance of the plasters that the use of earthy tones already emphasized. Today he handles his etcher's needles with enough dexterity to bring to his reliefs all the charm of his ink drawings, and the same is true of the colours: varnish prevents the pigments from "killing each other" and permits the light to flow as if by magic. Livernois is enchanted with this turn of events: "Perhaps the tree is growing, perhaps I am making new leaves for myself . . . and maybe people will want more and more to pass through these *windows* that my work tries to offer them and that open out on the sun, the spring, the gentle winds . . ."

In the meantime, he is happy and he devotes himself with equal enthusiasm to a host of activities. Sometimes it even happens that he slightly envies Sunday painters who produce only about ten pictures a year, only those who respond to a spontaneous inner movement and who sum up all those that a professional painter *must* produce. Very fortunately for him, Livernois is convinced that, on the day when people are capable of finding a tree or a pebble beautiful, he will have no further reason to paint. Then, perhaps, after tinkering all week, on Sunday . . .

(Translation by Mildred Grand)