

**ARTLUMINIUM**

Quand se risque l'entreprise privée

**ARTLUMINIUM**

When private firms dare

Serge Fisette

Volume 6, Number 2, Winter 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9723ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (1990). ARTLUMINIUM : quand se risque l'entreprise privée / ARTLUMINIUM: When private firms dare. *Espace Sculpture*, 6(2), 35–40.

# Quand se risque l'entreprise privée

# When private firms dare

Maison Alcan,  
La Galerie d'art Lavalin  
14 septembre - 29 octobre 1989  
September 14th - October 29th 1989

«Depuis que l'avant-garde a été gentiment rangée dans le placard aux accessoires historiques et que l'ère post-moderniste a vu l'art contemporain déborder du circuit exclusif où il était cantonné et s'épandre alentour, certaines figures apparaissent -comme c'est le cas depuis toujours dans d'autres milieux créatifs moins isolés tels la mode ou le cinéma- plus médiatiques, et donc plus controversés(sic)...»<sup>1</sup>

Quelques-unes de ces nouvelles "figures" sont assurément les grandes entreprises industrielles dont le nom est de plus en plus associé au développement des arts, qu'ils soient visuels ou autres. Deux d'entre elles, parmi les plus dominantes, sont Alcan et Lavalin. Avec, par le biais de leurs sièges sociaux, une diffusion de leur collection à l'échelle internationale, d'aucuns vont même jusqu'à parler, dans leur cas, de... mini ministères des Affaires culturelles! Fortes d'imposants budgets d'acquisitions et d'expositions, elles tiennent en effet une place que nombre de musées, nombre d'institutions publiques peuvent leur envier, et détiennent un pouvoir décisionnel déterminant quant aux orientations, aux "destinées" de l'art contemporain, quant à ce qui sera retenu ou non par l'Histoire.

Jusqu'à tout récemment, cette prérogative était le fait des "princes" de l'État et de ceux de l'Église (on pense spontanément aux François 1er, Laurent de Médicis et Jules II; ou, plus près de nous et plus... humblement, à ces innombrables fabriques paroissiales qui, jusqu'au siècle dernier, ont *fait vivre* la majorité de nos artistes). Et si,



«Ever since the avant-garde has been nicely shelved in the historical accessories cupboard, and the post-modern age has seen contemporary art unleash itself from inaccessibility, certain figures have become (as they have always been in other less isolated creative situations such as fashion or cinema) more mediagenic, and hence much more controversial»...<sup>1</sup>

Some of these new "faces" are most certainly the large industrial firms whose names are more and more often tied to arts development, visual or other. Two such firms, among the most dominant, are Alcan and Lavalin. With the international diffusion of their collection through their main office, some even refer to them as... small Cultural Affairs Departments! With their impressive purchase and exhibition budgets, they occupy a position enviable to many museums and public institutions, and they hold considerable power over the orientations and destiny of Contemporary Art, with regards to the writing of its history.

Until recently, this prerogative was the sole privilege of State "princes" and of the Church (our thoughts turn immediately to François 1st, Laurence of Medicis, Jules II; or, closer to us and more... humbly, local parishes which, until the last century, *provided a living* for the majority of our artists). And if, today, governments continue to encourage art through a series of direct and indirect measures (grants, 1% program, etc...), the Church, for her part, has slowly slipped away and has withdrawn into her (...holy!) land. It



aujourd'hui, les gouvernements continuent toujours d'encourager la pratique de l'art par une série de mesures directes et indirectes (bourses, subventions, programme du 1%, etc...), l'Église, quant à elle, s'est éclipsée en douce et s'est retirée dans ses terres (...saintes!). Et c'est peut-être cette défection, ce vide que sont venus combler le mécénat et le sponsoring d'entreprise...

L'automne dernier, les deux géants s'associaient pour présenter *ARTLUMINIUM*, une exposition internationale axée, comme son titre l'indique, sur le matériau. Un événement d'envergure à plusieurs égards, entre autres par ses intentions. L'une d'elle était de permettre aux artistes d'ici de se confronter avec ceux d'ailleurs : «C'est ainsi, d'affirmer Bernard Lamarre et David Morton, que de nombreux artistes canadiens auront l'occasion de prouver que leurs oeuvres sont en mesure de jouer un rôle significatif dans un cadre international.»<sup>2</sup> Une autre était d'exposer des pièces monumentales sur des sites extérieurs jouxtant leurs sièges sociaux afin de stimuler «une prise de conscience renouvelée de la place que devrait occuper l'oeuvre d'art dans les espaces publics».<sup>3</sup>

Ces deux objectifs sont certainement tout à fait pertinents puisqu'ils pointent du doigt et visent à apporter une réponse, une solution réelle à ces graves problèmes de visibilité (extérieure et internationale) qui confrontent nos créateurs. En cela, force est de constater que Alcan et Lavalin combrent une lacune et jouent un rôle important. Rôle qui, jadis, n'était réservé qu'aux musées, galeries d'art et instances gouvernementales et que, apparemment, ils ne peuvent plus tenir seuls. Soit par insuffisance de moyens financiers; soit à cause de lenteurs et de lourdeurs administratives trop contraignantes; soit encore, comme c'est le cas pour la plupart des municipalités, par un manque flagrant d'intérêt et une profonde ignorance de la question artistique.

À première vue, il peut sembler difficile pour le profane de comprendre ce qui motive les multinationales à s'impliquer de la sorte dans le territoire de l'art, en y investissant par exemple des sommes considérables. Est-ce là un geste raffiné pour soigner et entretenir leur image de marque? Une attitude convenue qui favorise les échanges et les communications avec d'autres firmes internationales de même calibre? Une manière de participer activement à la vie sociale de la

is perhaps this void which is now being filled by new forms of corporate patronage.

Last fall, the two giants joined in presenting *ARTLUMINIUM*, an international exhibition based, as its title reveals, on material, in many respects, a large-scale event due in part to its intentions. One of these was to give artists a chance to show their art along side that of outsiders: «An unusual opportunity», according to Bernard Lamarre and David Morton, «for the work of talented Canadian artists to be seen in a significant international context».<sup>2</sup> Another was in exhibiting monumental works in exterior sites adjacent to their head office in order to «provide an impetus to consider more seriously the important role art should play in public spaces.»<sup>3</sup>

These two goals are highly relevant because they point out and attempt to provide a real solution to the serious visibility problems (external and international) confronted by our creators. In this way, it must be acknowledged, Alcan and Lavalin fill a gap and play an important role. This role, formerly, was reserved for museums, art galleries and government and is one which, it appears, they can no longer occupy alone, perhaps due to insufficient funds, perhaps due to the slow weightiness of a restrictive administration, or perhaps again, as is the case for most municipalities, due to a lack of interest and a profound ignorance of art.

At first glance, it may seem difficult for the uninitiated to understand what motivates multinational firms to invest considerable sums of money and to become involved with art. Is it a sophisticated way of grooming and maintaining their public image? A conventional attitude which favors exchanges and communication with other international firms of the same calibre? A way of actively participating in the community's social life?... - For that matter, is any significant event (cultural or other) held without sponsorship... from the *Cent jours d'art contemporain* to Montreal's Jazz festival? Even government funded museums must seek private investment to set up large exhibitions -. Today art events cost a lot. Because of stakes which expand borders; because of competition from other spheres of activities (sports to name only one), or other types of exhibits such as those of the museums of civilization or theme parcs; as well as by the fact that these events aim to reach a larger and nowadays better informed and very demanding public. Art, in many respects, has also become... an enterprise!

For this, *ARTLUMINIUM* represented an exemplary event, one of the most impressive of the fall season. On the one hand, by the bringing



collectivité?... -D'ailleurs, se tient-t-il encore quelque manifestation d'importance (culturelle ou autre) qui ne bénéficie de l'appui de commanditaires? Qu'il s'agisse des Cent jours d'art contemporain ou du Festival de Jazz de Montréal. Même les musées, subventionnés par l'État, se doivent d'avoir recours à des investissements privés pour monter leurs grandes expositions-. Les événements d'art coûtent cher par les temps qui courent. À cause des enjeux qui dépassent largement les frontières; à cause de la concurrence venue d'autres secteurs d'activité (le sport, pour n'en nommer qu'un) ou d'autres types d'expositions comme celles des musées de la civilisation et des parcs thématiques; par le fait également que ces événements entendent rejoindre un public plus large et désormais plus averti, donc plus exigeant. L'art, à bien des égards, est aussi devenu une... entreprise!

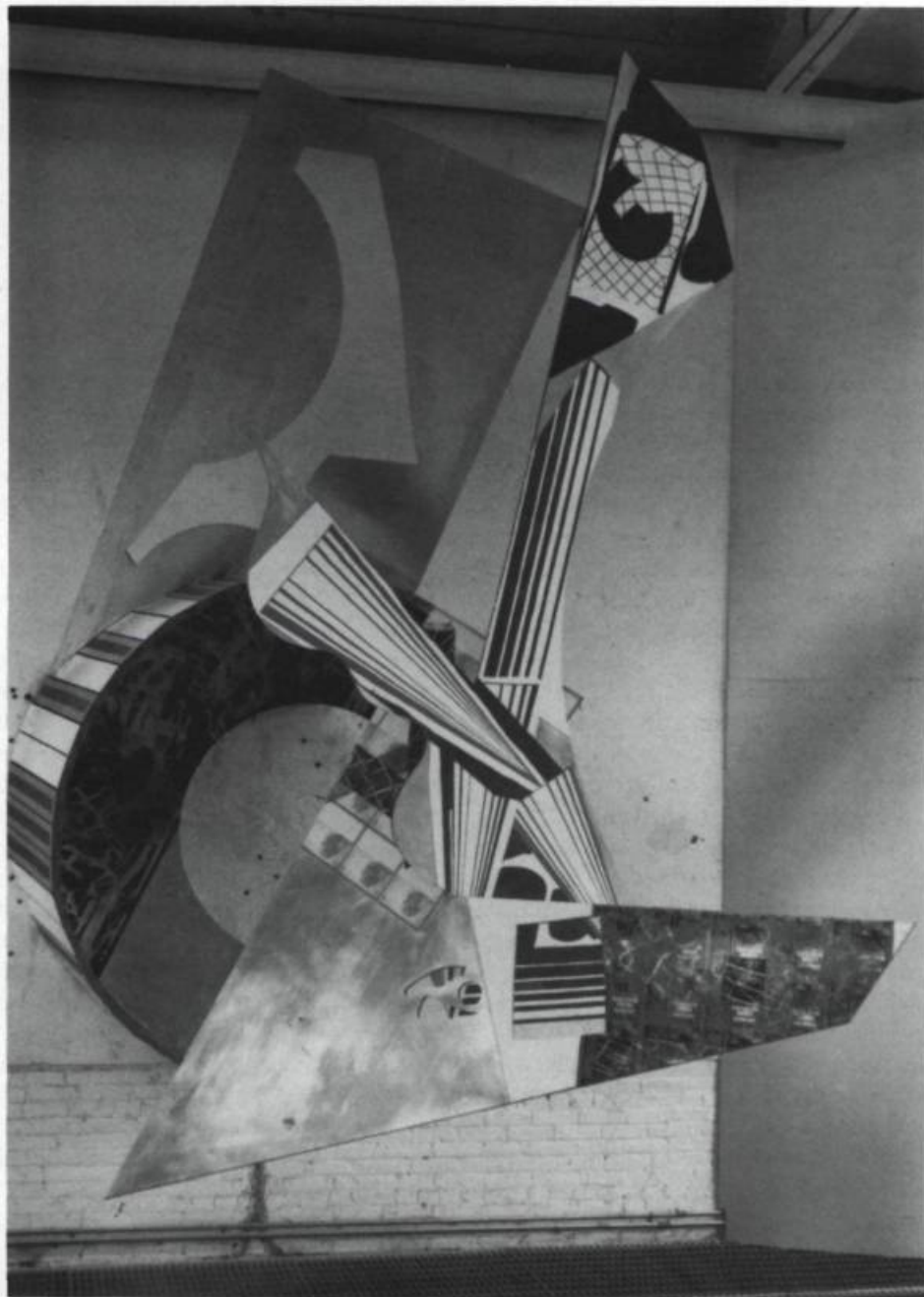
*ARTLUMINIUM*, à ce titre, a constitué un événement exemplaire, et l'un des plus imposants de la rentrée. D'une part en regroupant de grandes têtes d'affiche et en donnant aux Montréalais l'occasion (si rare) de voir leur travail (Appel, Abakanowicz, Rauschenberg, Stella, etc.); d'autre part, en ouvrant «au centre-ville de nouveaux espaces à la présentation d'oeuvres d'art» et en permettant à l'art contemporain «de s'inscrire dans l'environnement urbain et la vie quotidienne de milliers de gens»...<sup>4</sup>

De tout cela, il reste aujourd'hui un catalogue, comme une mémoire. Un document à prime abord éblouissant avec sa reliure luxueuse et ses reproductions couleur, mais dont il faut certainement déplorer la minceur du propos théorique. Les généralités de l'article de JoAnn Meade, la conservatrice d'Alcan, et surtout, le manque total de pertinence du texte de Rudi Meyer qui nous sert un cours bien long et bien savant sur l'histoire de l'aluminium et ses dérivés. Susceptible, à la rigueur, d'intéresser un ingénieur ou un technicien des matériaux, une telle approche ne s'avère d'aucune utilité, d'aucun recours pour un intervenant ou un amateur d'art. Un discours maintenu au premier degré, celui du matériau, comme si celui-ci était plus important que les pièces elles-mêmes; à croire qu'il s'agissait là d'une exposition d'aluminium et non d'oeuvres d'art!... L'art est-il élitiste (et doit-il le rester), pour reprendre l'affirmation de René Payant? Ou, au contraire, doit-il être plus largement diffusé? Et si tel est le cas, de quelle manière le sera-t-il? Comment passer d'un pôle, d'une attitude à l'autre sans, qu'en cours de route, ne survienne une perte ou un appauvrissement du sens? Vulgariser (la science ou l'art) est une technique difficile et délicate.

De même était-il délicat et périlleux de regrouper cinquante-quatre artistes, et soixante-cinq oeuvres ayant comme seul commun dénominateur «de faire le point sur la versatilité merveilleuse de l'aluminium en tant que matière d'expression».<sup>5</sup> Une telle abondance entraîne nécessairement des inégalités (des disparités... régionales), un mélange

ensemble de top artists and by giving Montrealers a (rare) chance to see their work (Appel, Abakanowicz, Rauschenberg, Stella, etc.); on the other hand, by the opening up of «new downtown spaces for the presentation of works of art» and by permitting contemporary art to «be part of the city's environment and of the everyday life of thousands of people»...<sup>4</sup>

From all this, a catalogue remains as memory, a dazzling document with luxurious binding and color reproductions, but for which one can only regret the thinness of theoretical content. The generalities of the article by JoAnn Meade, curator for Alcan, and above all the total lack of relevance of the text by Rudi Meyer, who provides us with a long and



Frank Stella, *Jews Sally Porte*, 1984. Aluminium, fibre de verre, tôle, collage.  
411 x 305 x 183 cm. Gracieuseté de la Galerie Turske and Turske AG, Zurich, Suisse.



hétéroclite de forces et de faiblesses, un danger d'établir des comparaisons, souvent faciles et rarement fructueuses. Mais l'enjeu était là, ainsi voulu, avec ses risques à assumer...<sup>6</sup>

Sur le plan formel, les oeuvres allaient dans toutes sortes de directions, passant d'une certaine discrétion au côté le plus spectaculaire. Celles de Jürgen Goertz, entre autres, monumentales (dans le sens de gigantesques, et aux allures de "monument") et quelque peu surréalistes avec leur profusion et juxtaposition d'éléments incongrus (une vache sur un bidon de lait (ou une fusée?), un oeil fiché dans les lèvres d'un personnage, etc.). Un propos complexe, chargé d'un lourd symbolisme, avec quelque chose de l'exubérance débridée d'un carnaval. Spectaculaire également, la *Déchirure* de Joëlle Morosoli, un mur de près de cinq mètres qui se lézarde, dont certaines parties, animées de mouvements lents, s'avancent vers nous. À l'inverse de Goertz, par ailleurs, tout ici n'est qu'intériorité, subjectivité, un renvoi au monde intérieur et secret des émotions, à l'intimité du sujet regardant (ressentant). Le mur qui, selon l'artiste, symbolise «la limite de soi, la répression, l'incapacité de communiquer». L'ensemble, réalisé avec un minimum d'éléments, entend faire surgir un sentiment d'impuissance face à cette paroi qui se brise et par-delà laquelle surgit un autre mur-écran qu'il faudra fracasser à son tour et ainsi de suite. Tâche impossible, absurde, l'infini recommencement : Si syphe soulevant sans fin son rocher.

Beaucoup d'artistes ont joué avec la couleur: les oeuvres de Karel Appel et de Barry L. Gunderson sont pleines d'humour et de fantaisie avec leur gamme de couleurs pures en à-plat. Des sculptures qui relèvent à la fois du dessin d'enfant et de la bande dessinée. Robert Murray dont le *Huron* est une haute structure géométrique bleue découpant l'espace. La drôle de sphère de Brian Sauvé faite de plateaux de meubles de télévision, de ceux que l'on retrouve dans les magasins à bon marché, avec leurs motifs kitsch de fleurs, de fruits et de tiges de blés... ployant sous la brise automnale! Installée dans un couloir d'ascenseurs, elle faisait penser à un énorme ballon de plage qu'un enfant aurait oublié. L'effet était prenant de par son incongruité. D'autres encore, tels Indira Nair et Frank Stella, chez qui la couleur, plus discrète, est juxtaposée aux surfaces brutes. Un assemblage, chez Stella, qui fait se succéder, se bousculer des plans en deux et trois dimensions, des vides et des pleins : «His deep stretchers, shaped formats, and extrahuman scale seem to hyperrealize the painting as an object: they are pushed further from the wall than a "real" painting...»<sup>7</sup>

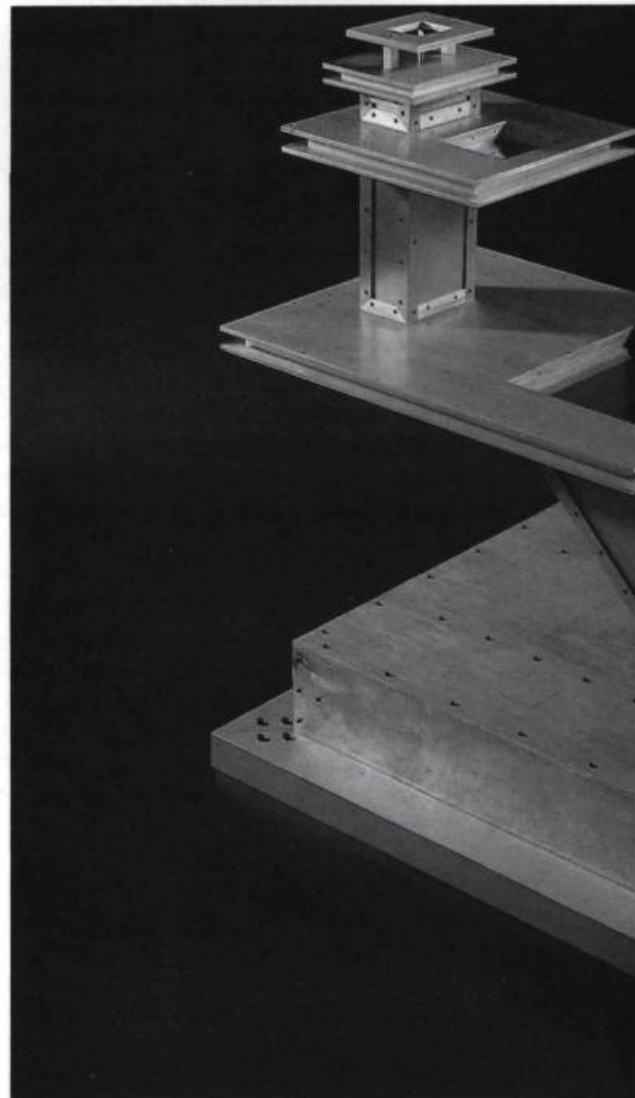
Chez d'autres, au contraire, l'aluminium est utilisé à l'état brut, dans toute sa force suggestive initiale. Encore là, un recours à plusieurs techniques différentes : aluminium en plaques ou transformé en industrie (la "pelle" de Masanobu Atsuchi); grillages ou fontes d'aluminium, etc... L'une des pièces les plus dramatiques de l'exposition est précisément le *Mur* en fonte d'aluminium de Guerino Ruba. Il se dégage une détresse indicible, insoutenable de ce personnage qui tente de franchir un mur. Un personnage qui n'est plus qu'un tas de vêtements mous, que ce manteau trop grand qui l'enveloppe, et dont des morceaux de bras et de jambes sont restés accrochés à l'endos du mur comme des lambeaux. Ce corps réduit à n'être plus qu'un sac de souffrance, une poche inerte et sans vie, pour arriver, d'épuisement, à franchir ce mur. Mais quel est ce mur?... Quelle est cette souffrance?...

Il est impossible de donner un compte rendu exhaustif d'un événement du genre d'ARTLUMINIUM. À cause de l'éclectisme des propositions, des "intentions" multiples qui sous-tendent les discours des artistes. En ce sens-là, il paraît plus facile, comme cela se pratique le plus souvent dans les musées, d'échaffauder une exposition à partir

learned course on the history of aluminium and its by-products, are of interest, at best, to an engineer or technician; such an approach is of absolutely no use to the practitioner or amateur of art... the discourse remains at the primary level, that of material, as if this were more importantly an exhibition of aluminum, rather than of works of art!... Is art elitist (and should it stay as such?), as was affirmed by René Payant? Or, on the contrary, must it be largely diffused? And, if this should be the case, how? How can we go from one extreme to another without in the process losing or weakening the meaning? To popularize (science or art) is a very difficult and delicate task.

A task equally delicate and dangerous is that of gathering together fifty-four artists and sixty-five works, all of which show «that aluminum is a material which offers extensive possibilities...indeed a remarkably subtle material.»<sup>5</sup> Such abundance elicits by necessity, imbalances (regional disparities...); an assorted mix of strengths and weaknesses, the danger of making often facile but rarely profitable comparisons. Yet with the acceptance of stakes high, come risks...<sup>6</sup>

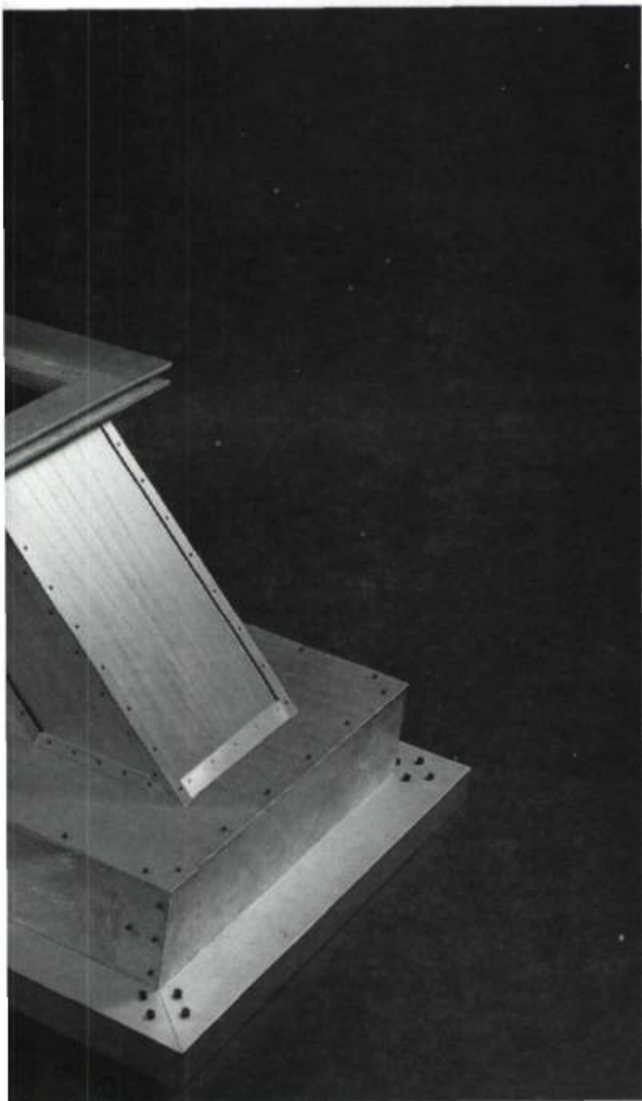
From a formal point of view, works ranged from discrete to spectacular. Jürgen Goertz' works, "monuments", somewhat surrealist, with their abundance and juxtaposition of unseemly elements (a cow on a milk-churn (or a rocket?), a fixed eye between a person's lips, etc.), a complex discourse charged with heavy symbolism, with somewhat of an unrestrained carnival exuberance. Also spectacular is Joëlle Morosoli's *Déchirure* (The Rip), an almost five meter splitting and crackling wall, from which slowly moving parts reach out. Unlike Goertz, everything here is interiority, subjectivity, return to the secret inner



Mark Firth, *Bohm's Pagoda*, 1984-1985.  
Gravure sur feuille d'aluminium, hologrammes de transmission. 91 x 76 x 122 cm.  
Gracieuseté de l'artiste.



d'une base théorique sûre et d'y greffer des oeuvres qui "soutiennent" le propos véhiculé. Ici, au contraire, chaque pièce doit se défendre par elle-même, n'étant appuyée, renforcée par aucune théorie, mais parachutée parmi d'autres qui souvent viennent davantage l'annuler que la renforcer, nuire à sa lecture. Et comment parler d'une oeuvre comme totalité, elle qui ne constitue qu'une partie de ce tout, qu'un fragment isolé?... Il faudrait,



bien sûr, pouvoir vérifier dans quelle mesure le *Nocturnal Splash* de Rauschenberg participe vraiment du vécu quotidien et immédiat de l'artiste, lui qui déclarait que son «oeuvre est une sorte de journal intime où je note tout ce qui m'arrive».<sup>8</sup> Il faudrait fouiller plus abondamment le sens exact que Gina Pane donne au motif récurrent de l'oiseau «embossé» qui se retrouve à la fois dans l'assemblage cruciforme de *L'homme qui savait parler aux oiseaux* et à la fois planant sur le squelette d'un *François d'Assise, Trois fois, aux blessures stigmatisées*. Il faudrait bien aussi élaborer davantage sur les recouvrements qui animent le *Bohm's Pagoda* de l'anglais Mark Firth. Recouvrements entre l'architecture orientale et le design ou la haute technologie; entre la sculpture

elle-même et l'hologramme qu'elle recèle, comme une oeuvre dans une oeuvre, ou plutôt l'illusion d'une troisième dimension dans une sculpture qui, elle, se déploie "réellement" dans l'espace. Tel que, d'un côté, il y a la présence de l'objet et, de l'autre, son évacuation (présence du non-objet); comme une mise en abyme d'un nouveau genre. Une sculpture qui, tout en nous projetant dans un futur très "technologique", nous ramène en tant que spectateur à une position de perception des plus traditionnelles où, pour "déchiffrer" l'hologramme, l'on doit se placer à un point de vue unique hors duquel la chose ne se donne pas à voir...

world of emotions, to the intimacy of the viewer (sensor). For the artist, the wall symbolizes «ones limits, repression, incapacity to communicate». The whole, created with a minimum of elements, attempts to evoke a feeling of powerlessness. From this broken wall arises another from which we in turn break only to find another, and another and another. Impossible task, absurd, recurring, infinity: Sisyphus forever rolling his rock...

Many artists worked with color: Karel Appel and Barry L. Gundersen's works, with their flat and pure color range are filled with humor and fantasy. They are sculptures rooted in children's drawings and comic strips. Robert Murray's *Huron* is a tall, blue, geometric structure standing out in space. Brian Sauvée's sphere, made of television decks, those found in discount stores, with tacky motifs of fruit and wheat stalks... sagging under the Autumn breeze! Placed in an elevator alley, the work looks like an enormous beach ball left there by a child. The effect of the incongruous placement was stunning. For others, such as Indira Nair and Frank Stella, color was more discreet, juxtaposed with raw surfaces. A construction by Stella manipulates the spacial planes of two and three dimensions: «His deep stretchers, shaped formats and extrahuman scale seem to hyperrealize the painting as an object: they are pushed further from the wall than a "real" painting...»<sup>7</sup>

For others, contrastingly, raw aluminium is used with all its inherent suggestive power. Different techniques are in evidence: aluminium in sheets or industrially made (Masanobu Atsuchi's "shovel"); wire netting or cast-iron, etc. One of the most dramatic works of the exhibition is Guerino Ruba's cast-iron *Mur* (Wall). An unspeakable and unbearable distress rises from the figure trying to cross a wall, a figure now only a heap of sagging clothes, the too big coat which envelopes him and from which ripped pieces of arms and legs are caught, like rags, hang from the back of the wall. This body is reduced to a bag of suffering, inert and lifeless, in order through exhaustion to climb over this wall. But what is this wall?... What is this suffering?...

It is quite impossible to give an exhaustive account of an event such as ARTLUMINIUM, due to its eclecticism, the many artists varied approaches. In this sense it seems easier, as is often done in museums to mount an exhibition based on theory, and to graft to it works which uphold those theories. Here, on the contrary, each work must defend itself, not being reinforced by any theory, but dropped between works which often invalidate and discredit more than reinforce its significance. How can we speak of a work as a whole when it is only part of that whole, an isolated fragment?... We should be able to prove how Rauschenberg's *Nocturnal Splash* is an active part of artist's everyday life. He, who said that «his work is a kind of private diary in which all that happens to him is noted».<sup>8</sup> We should search much more deeply for the meaning Gina Pane gives to the repeated embossed bird we find on the crossed shaped *L'homme qui savait parler aux oiseaux* (The man who could talk with birds) and gliding over the skeleton of *François d'Assise, trois fois, aux blessures stigmatisées* (Francis of Assisis, three times, with stigmatized wounds). We should also elaborate on the cross-hatchings which animate England's Mark Firth's *Bohm's Pagoda*. Cross-hatchings between oriental architecture and design or high technology; between sculpture itself and the hologram it conceals, as a work within a work or the illusion of third dimension in a sculpture which "really" extends into space... on one hand, the presence of the object, on the other hand its absence (presence of the non-object). A sculpture which while projecting us into a very "technological" future, brings us back, as onlookers, to the most traditional perception where,





Guerino Ruba, *Mur*, 1988-1989. Fonte d'aluminium. 135 x 193 x 35 cm.  
Photo : Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice.

Mais ce sont là les risques encourus par de telles manifestations. Risque de ne pas pouvoir tout voir, tout enregistrer, de devoir sauter de grands bouts comme devant un panorama trop vaste, un livre trop volumineux... Mais cette notion de risque, justement, n'est-elle pas le fait de toute entreprise culturelle : qu'il s'agisse pour une troupe de théâtre de monter une pièce ou pour un artiste de s'aventurer, d'explorer une voie plastique nouvelle et encore méconnue. Certes, comme on l'a abondamment relevé, l'installation, la mise en situation des oeuvres était parfois ratée et le Frank Stella juché bien trop haut. Mais cela devenait-il plus important, plus déterminant que d'avoir pour une fois un rare Stella dans nos parages?...

Et à parler de risque et d'aventure, il en reste tant d'autres à prendre maintenant afin d'aller plus loin, plus avant. Le plus important est bien de rendre la pareille à tous ces "invités" qu'on fait venir ici et de présenter "chez eux" nos artistes canadiens, de les exporter enfin ces artistes, de leur donner cette visibilité internationale qui leur manque. Pour Alcan et Lavalin, voilà un beau défi à relever, un défi à leur hauteur, un incontournable comme on pourrait dire.

to read the hologram, one must place himself at a unique point of view outside of which the thing cannot be seen.

But these are the risks encountered within such endeavours; risks of not being able to see everything, to record it all, of having to skip large pieces as if before a too vast panorama, a book too thick... But is this idea of risk not inherent in every cultural event: be it for a theatre company to stage a play, or for an artist to explore paths as yet unexplored. For sure, as we saw often enough, the installation, the mounting of works was often unsuccessful and the Frank Stella hung far too high. But was this more important than to have the rare chance to see a Stella up close?...

And speaking of risks and adventure, there remain many more to embrace in order to expand, farther away, further ahead. The most important is to return the same to all those "invited guests" whom we brought to Montreal and to exhibit "at their place" some of our Canadian artists, to finally export these artists, to give them the international visibility which they lack. For Alcan and Lavalin, this is a great challenge, a challenge worthy of them, a "must" one might say.

pas été tendres dans leurs commentaires, s'évertuant à ne souligner que les "faiblesses" de l'exposition *Le Devoir* et *Voir* surtout. Un quelconque snobisme, apparemment, de la part de ces critiques dits "intellectuels", comme s'il était de bon ton de dénigrer systématiquement les événements à caractère plus populaire, surtout s'ils sont issus du milieu des entreprises et ce, avec une approche critique bien souvent péremptoire *-Le Devoir-* ou carrément simplette *-Voir-*. Cette presse qui, au fil des semaines, n'accorde -ne concède?- aux arts visuels (et à la sculpture donc!) que si peu de visibilité. Dès lors, faut-il en plus qu'elle se mette à démolir sans discernement la moindre manifestation qui ne se situe pas dans son étroite ligne de pensée? N'est-ce pas là une façon certaine de pénaliser la chose visuelle, plutôt que de la soutenir auprès du large public -pas nécessairement spécialisé- que constituent leurs lecteurs?...

6. It is surprising to see how large newspapers had less than tender comments, only pointing out weaknesses *-Le Devoir* and *Voir*. Apparently, poor snobbery coming from "intellectual" critics as if it's of good taste to systematically run down more popular events especially when coming from business circles, and this with a very peremptory critical approach *-Le Devoir-* or a definitely simplistic approach *-Voir-*. This press which, with the passing weeks, gives -grants? - visual arts (not to say sculpture!) very low coverage. Consequently, must it also demolish without distinction every event out of its narrow views? Isn't this a way of penalizing visual art instead of supporting it in front of a larger population of not always specialized readers?...

7. Peter Halley, *Frank Stella and the Simulacrum*, Flashart, no. 126, fév.-mars 1986, p. 34  
8. Entrevue avec Raphaël Sorlin, *La Quinzaine littéraire*, 1er nov.1968

1. Ann Hindry, *Daniel Templon*, *Galleries magazine*, fév.-mars 1988, no. 23, p. 114. Translation : Paddy O'Hanlon.
- 2-3. Catalogue d'exposition, p. 5
4. Francine Charest, communiqué de presse, *Communicart*
5. Léo Rosshandler, communiqué de presse
6. Il est d'ailleurs étonnant de voir comme les journaux à grand tirage n'ont