

**Doyon/Demers**  
*À propos de Propaganda*  
**Doyon/Demers**  
*On the subject of Propaganda*

Fabrice Montal

Number 33, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9989ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montal, F. (1995). Doyon/Demers : à propos de *Propaganda* / Doyon/Demers: On the subject of *Propaganda*. *Espace Sculpture*, (33), 17–20.

# Doyon / Demers



## À propos de *Propaganda*

Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers travaillent ensemble depuis huit ans. Ils ont mis au point une stratégie d'expression en sept phases, nommée *Vice et Vertu*, qui interroge la représentation de l'artiste, selon différents paramètres qui veulent invoquer un esprit critique face à la production et à la réception de l'oeuvre d'art.

À partir de 1988, il y a tout d'abord l'idée de la sculpture routière qui se voit transportée à travers le territoire canadien, de Québec à Banff. Doyon/Demers installent cette oeuvre devant des institutions muséales ou des centres d'artistes narguant ainsi l'exclusivité des droits de diffusion de l'oeuvre d'art. Ils ont également développé un autre volet de leurs préoccupations en établissant des sites d'enfouissement d'oeuvres d'art. Comme ils le disent, «par l'utilisation du public, matériau noble par excellence, l'oeuvre réunit les conditions suffisantes pour qu'il y ait art»<sup>1</sup>. Ces enfouissements sont des cérémonies au cours desquelles différentes oeuvres uniques, données par d'autres artistes collaborateurs, sont enterrées devant un public observateur qui en accrédite le statut d'art au cours du déroulement de la performance. Doyon/Demers assurent un avenir à l'au-delà de l'oeuvre. L'enfouissement d'oeuvres et d'oeuvres d'art a été réalisé en différents lieux, Banff, Matane, et bénéficie d'un site dédié permanent possédé par Doyon/Demers, l'*Aire de services pour oeuvres et oeuvres d'art*, situé à Saint-Raymond (Portneuf). Durant l'une de ces campagnes, le duo a fait précéder la cérémonie en établissant temporairement en galerie l'*Agence d'enfouissement d'oeuvres et d'oeuvres d'art*. «Deux cent vingt-cinq personnes passèrent au bureau et une trentaine y laissèrent matière à enfouir»<sup>2</sup>.

Pour faire connaître leur approche, Doyon/Demers jouent à ce qu'ils appellent la médiatisation. Au cours de cette phase, ils écrivent des articles, les publient et produisent une série de vidéos documentaires dans un but de propagande. Cette phase, qui peut se

## On the subject of *Propaganda*

Fabrice Montal

Hélène Doyon and Jean-Pierre Demers have been working together for eight years. They have been perfecting a seven-part strategy for expression entitled *Vice et Vertu* (Vice and Virtue), which examines the representation of "the artist" according to different parameters which seek to invoke a critical approach towards the production and reception of works of art.

Beginning in 1988, there was the initial idea for the touring sculpture which was to find itself transported across Canada, from Québec to Banff. Doyon/Demers installed this work in front of museums or artist's centres, flouting the exclusivity of the right to distribute artworks. They also developed another facet of their preoccupations by establishing art interment sites. As they state, "by using the public, an exceptionally noble material, the work brings together the satisfactory conditions for there to be art."<sup>1</sup> These interments are ceremonies during which different unique works, donated by other collaborating artists, are buried before an observing public which accredits them with the status of art during the course of the performance. Doyon/Demers secure a future in the great beyond for the works. The entombment of works and works of art occurred in different locations: Banff, Matane, and, taking advantage of a permanent, consecrated site owned by Doyon/Demers, the *Aire de services pour oeuvres et oeuvres d'art* (Services Area for Works and Works of Art), situated in Saint-Raymond (Portneuf). During one of their campaigns, the duo prefaced the ceremony with the temporary, in-gallery establishment of l'*Agence d'enfouissement d'oeuvres et d'oeuvres d'art* (The Bureau for the Interment of Works and Works of Art). "Two-hundred and twenty-five people were to pass by the office and thirty of them were to leave material there for burial".<sup>2</sup>

In order to bring attention to their approach, Doyon/Demers play with that which they call "mediatiza-

Doyon/Demers,  
*Propaganda*, 1995.  
Affiche / Poster,  
1993. Photo :  
Bédard-Dionne.

greffer à leurs autres activités, peut ensuite être réactivée au gré des besoins et des attentes.

En 1992, Doyon/Demers développent une attitude plus combative avec leur art d'assaut. Cette nouvelle approche, plus spectaculaire, «désire rendre sensible à la réalité de l'oeuvre en quête de nourriture et de gîte», histoire de faire cligner l'oeil public face à la situation existentielle de l'artiste, trop souvent démun(e), condamné(e) à voir son oeuvre connaître un destin plus fabuleux que le sien.

L'art d'assaut connaît son plus grand déploiement au cours des cérémonies qui entourent le 20<sup>e</sup> anniversaire de la Galerie Optica, à Montréal. Doyon/Demers présentent une performance qui se déroule en trois parties. La première consiste à explorer un musée par le biais d'une bande vidéo projetée sur un mur de galerie (Galerie Simon Blais). Le duo Doyon/Demers intervient en peignant sur le mur de projection pour finir par inscrire un graffiti réclamant la fin du braconnage de l'art. Puis, transporté en autobus, le public assiste à une manoeuvre particulière. Pendant que le feu du four Le Conservateur, alimenté par des revues d'art, rôtit du pain, le public se fait livrer un sermon sur l'appât muséologique<sup>3</sup>. Dans un troisième temps, quittant ce terrain vague situé au coin du boulevard de Maisonneuve et de la rue Jeanne-Mance, les artistes se dirigent vers les colonnes du nouvel édifice du Musée d'art contemporain de Montréal afin d'y installer leurs volatiles d'apparat, trois *Grands pics noirs*, sculptures articulées, confectionnées en bois et en métal sur le mode de l'appât de chasse et du heurtoir. Ils y furent accrochés durant six jours, jusqu'à ce que l'institution muséale ne leur reconnaisse le statut d'oeuvre d'art.

Doyon/Demers entrent par la suite dans une phase transitoire de leur travail durant laquelle on voit apparaître trois portraits photographiques du duo<sup>4</sup>. L'un d'eux porte l'inscription *Doyon/Demers Décorateurs des lieux dits de l'art*. Nous sommes en route vers l'expédition *Propaganda*.

Avec *Propaganda*, ils reprennent l'idée de la représentation photographique de l'artiste en l'adaptant à deux séries d'action : une campagne d'affichage et l'installation d'une sculpture urbaine. Cette sculpture est de nature éphémère, en bois et en carton, recouverte par les affiches encollées. Sa structure tridimensionnelle a été établie à partir du dessin en deux dimensions du cadastre de l'*Aire de service pour oeuvres et oeuvres d'art* déjà citée. Chez Doyon/Demers les oeuvres se télescopent. On assiste à un processus autoréférentiel en action continue.

En tout ou en partie, *Propaganda* a été réalisée en deux séries de grandes manoeuvres. La première eut lieu en Europe en novembre 1993 : à Paris, à L'Hôpital Éphémère; à L'Hospitalet en banlieue de Barcelone, à Taller de Pubilla Casas; à Eindhoven, à Het Apollhuis et à Marseille, dans le cadre de la Biennale internationale d'art de groupe. La seconde eut lieu au Québec en avril dernier : à Granby sur trois sites urbains<sup>5</sup>, avec le Haut 3<sup>e</sup> Impérial; à Québec avec Obscure, au coin nord-est des rues Dufferin et Saint-Jean, et à Montréal sur le parterre du Centre Jean-Marie-Gauvreau.

Il s'agit donc d'une installation nomade, mais dont le nomadisme s'appuie sur une symbolique des lieux choisis. Ces lieux sont

tion". During this phase, they write and publish articles, and produce a series of documentary videos with the aim of propagandizing. It is an exercise which carries over to their other activities, remaining latent until finding itself reactivated according to needs and expectations.



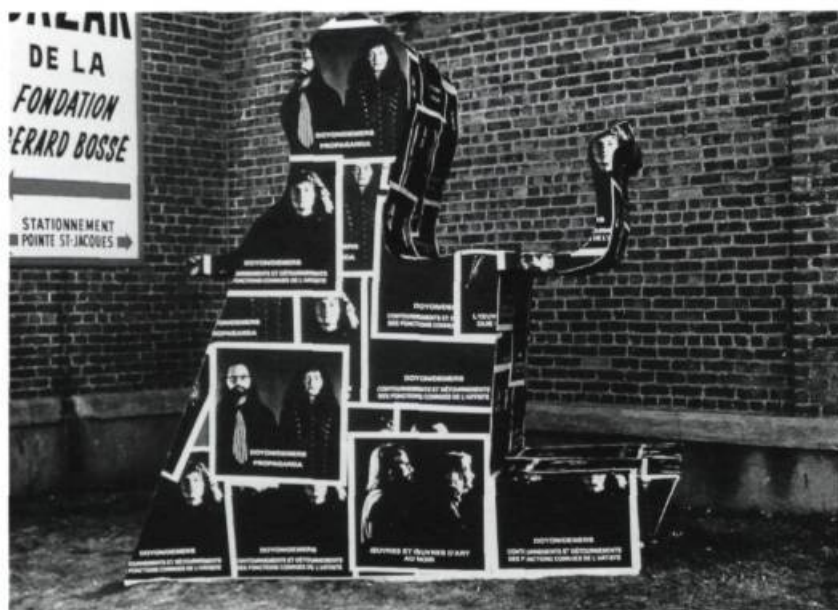
## DOYON/DEMERS

### CONTOURNEMENTS ET DÉTOURNEMENTS DES FONCTIONS CONNUES DE L'ARTISTE

In 1992, Doyon/Demers were to develop a more combative attitude with their "Assault Art". This new approach, resolutely more spectacular, "desires to raise awareness of the reality of the work in the pursuit of food and shelter", passing reference to the existential situation of artists: too often powerless, condemned to see their works find a fate more wonderful than their own.

Assault Art was to know its most extensive deployment during the ceremonies encompassed by the 20th anniversary of Gallery Optica in Montreal. Doyon/Demers presented a performance in three parts. The first consisted of the exploration of a museum from the perspective of a videotape projected upon a gallery wall (Gallery Simon Blais). The Doyon/Demers team intervened by painting on the projection wall graffiti calling for the end to the poaching of art. The attending public was then taken by bus to witness an exceptional operation. While in *Le Conservateur* a fire, fuelled by the burning of art journals, baked bread, as the public received a sermon on the lure of the museological.<sup>3</sup> In a third stage, leaving the area situated at the corner of de Maisonneuve Boulevard and Jeanne-Mance Street, the artists made their way towards the columns of the new building for the Montreal Museum of Contemporary Art in order to install their ceremonial bait birds: three *Grands pics noirs* (Large Black Woodpeckers), sculptures made up of wood and metal in the fashion of both hunting decoys as well as door knockers. They were to hang there for

Doyon/Demers,  
*Propaganda*,  
1995. Affiche /  
Poster, 1993.  
Photo : Bédard-  
Dionne.



Doyon / Demers,  
*Propaganda*,  
 1995. Face au / In  
 front of Haut 3e  
 Impérial, rue  
 Cowie, Granby.  
 Photo : Doyon/  
 Demers.

des symboles qui font référence, soit à l'organisation urbaine (croisement d'une autoroute urbaine et d'une rue commerciale, parcs d'une ville aux allées héliocentriques), soit à la gestion de l'art (devant les locaux du Conseil de la sculpture, devant un centre de recherche en arts médiatiques, au sein d'un lieu squatté par des artistes). Le

lieu en lui-même se trouve intégré à l'oeuvre et celle-ci se modifie en fonction de lui. Tant en ce qui concerne la sculpture que la campagne d'affichage, le choix de l'emplacement, même improvisé, fait appel à une stratégie urbaine qui consiste à utiliser des bornes le long des itinéraires de déplacement. L'inspiration majeure vient de la *Colonne Morris*, qui a toutes les apparences de sauvegarder la durée mais qui, dans les faits, ne doit son existence qu'au passage et à l'oubli. C'est de l'art sans abri où l'idée même d'itinérance est utilisée comme un des matériaux de la création.

Le caractère éphémère de la sculpture cartonnée, livrée aux intempéries, est essentiel à leur travail. Il s'agit en effet de questionner la donnée existentielle dans ce qu'elle a de plus criant. Vie et mort. Vie et mort de l'artiste. Vie et mort de la personne qui reçoit l'oeuvre. Ils jouent en effet sur le paradoxe de toute création qui permettrait soi-disant de dévoiler le fonctionnement social grâce à l'art révélateur. Même en niant la narration ou la signification immédiate, en obligeant les gens à verbaliser sur son utilité — À quoi ça sert? Pourquoi ça dure pas?, cette démarche questionne, dans l'immédiat, le sens même des valeurs de la personne qui est "confrontée" à l'oeuvre<sup>6</sup>. Doyon/Demers continuent donc d'édifier l'art comme absolu de substitution, de transfiguration et d'interprétation, mais ils en savent consciencieusement les fondations.

En général, les gens ont «de la misère à faire des liens». Du moins le croient-ils. Les réactions devant l'une des sculptures, au Parc Victoria de Granby, témoignent de cet état de fait<sup>7</sup>. Chacune des personnes interrogées parle de l'idée de substitution, comme habituellement, devant une sculpture un peu déroutante, on croit discerner telle ou telle forme connue, lorsque l'art devient le faire-valoir de la nature. Mais, d'une façon générale, c'est au sens que l'on revient toujours. Il faut se conforter pour savoir où l'on va. Et c'est justement ce que questionnent Doyon/Demers. Est-il tellement nécessaire de savoir où l'on va?, semblent-ils nous dire par sculpture interposée. Regardez-nous, artistes qui vous parlons, nous ne le savons pas plus que vous. Une chose est sûre, néanmoins, c'est l'imprévisibilité de notre destin. Et vous n'y échappez pas. Il y a l'art qui évoque et l'art qui invoque. Ce duo sculpteur d'occupation penche plutôt du second côté, celui de la provocation, de l'interprétation.

À maints égards, Doyon/Demers pratiquent un art que l'on peut qualifier d'administratif, où les tics corporatifs (sceaux, estampes, cartes d'affaires, formulaires, affiches, etc.) servent au rituel et à la stra-

six days until the museum accepted to confer upon them the status of works of art.

Afterwards, Doyon/Demers entered a transition phase of their work during which there appeared three photographic portraits of the duo.<sup>4</sup> One of these was inscribed *Doyon/Demers Décorateurs des lieux dits de l'art* (Doyon/Demers: Decorators of Places said to be Art). This prepared the way for the *Propaganda* expedition.

With *Propaganda*, they had returned to the idea of the photographic representation of the artist by adapting it to two sets of actions: a poster campaign, and the installation of an urban sculpture. The sculpture was ephemeral, made out of wood and cardboard, and covered over with glued-on posters. Its three-dimensional shape had originated in the two-dimensional drawings from the cadastral plan for the previously cited *Services Area for Works and Works of Art*. With Doyon/Demers, works intermesh. One is witness to an auto-referential process in constant evolution.

In whole or in part, *Propaganda* has been realized in two series of large-scale operations. The first took place in Europe in November of 1993: in Paris at the *Hôpital Éphémère*; at the *Hospitalet* in Taller de Pubilla Casas on the outskirts of Barcelona; at Het Apollohuis, in Eindhoven, and in Marseille, within the context of the International Biennial of Group Art. The second operation took place in Quebec during April 1995: at three urban sites<sup>5</sup>, with the Haut 3<sup>e</sup> Impérial, in Granby; with *Obscure*, at the north-east corner of Dufferin and Saint-Jean in Quebec City; and, in Montreal just outside of the Jean-Marie-Gauvreau Centre.

This work is a nomadic installation, but one whose nomadism is derived from the symbolism of the places chosen. These places are themselves symbols which refer either to the organizational aspects of urban development (the intersection of an urban motorway and a commercial street, the topocentric paths of a city's park) or to the administration of art (outside of the offices of the *Conseil de la Sculpture*; in front of a centre for research in media arts; in an area where artists are squatting). The location finds itself integrated into the work and the work itself is modified accordingly. As much a concern with the sculptures as with the poster campaign, the chosen location for placement, even if improvised, calls for an urban strategy which consists of intervening with markers along the length of the routes covered. The major inspiration comes from the *Colonne Morris* (those pillar-shaped billboards common to Paris), which have all the appearance of preserving continuity but which actually owe their existence to change and to the forgotten. It is a homeless art where even the idea of itinerancy is used as one of the materials of creation.

The ephemeral nature of the cardboard sculpture, left to the mercies of the weather, is essential to their work. Indeed this character questions the existential given within which it is so blatantly situated. Life and Death. The life and death of the artist. The life and death of the person taking in the work. In effect, Doyon/Demers play upon the paradox of creation which supposedly permits the disclosure of social function through the revelation of art. In denying narrative and immediate significance, in obliging people to discuss its use value — What does it serve? Why doesn't it last? — This process questions, on the spot, the very values of the person who is "confronted" with the work.<sup>6</sup> Doyon/Demers continue, therefore, to contribute to the edification of art as the absolute of substitution, of transfiguration and of interpretation, yet they also consciously undermine its very foundations.

As a general rule, people have "a hard time making the connections". At least, that's what they believe. The common reactions to the installation of one of their sculptures in Granby's Victoria Park testifies to the fact of this condition.<sup>7</sup> Each person questioned spoke of the idea of substitution — the standard means in the somewhat disconcerting morphology of sculpture whereby one considers it possible to discern this or that recog-



Doyon/Demers, *Propaganda*, 1995. Campagne d'affichage, Colonne Morris, du 2 mai au 6 juin/Poster campaign, Colonne Morris, from May 2<sup>nd</sup> to June 6<sup>th</sup>, Québec. Photo : Doyon/ Demers.

tégie de "mise en place". Pour *Propaganda*, cela nous permet de parler d'une sculpture d'outre-dimensions. Comme si les dimensions sociale et politique faisaient également partie des paramètres sculptés. Le pastiche d'une campagne publicitaire avec ses phrases lapidaires au bas des affiches, impose un sens premier à leurs actions. *L'art est un loup pour l'art*, *Doyon/Demers Propaganda*, *Oeuvres et Oeuvres d'art au noir*, *Doyon/Demers Contournements et Détournements des fonctions connues de l'artiste*, *L'oeuvre d'art est dans ce que l'on fait de l'oeuvre*, autant de phrases qui

incitent les gens à détourner leur opinion vers «un nouveau déchiffrement, un autre texte»<sup>8</sup>. Comme dans tout processus publicitaire, on joue ici sur la double contrainte.

Celle-ci se trouve déjà incluse dans l'apparente simplicité de leur projet, dans cette chose immédiate et sensible que représentent les portraits photographiques de facture classique. Cadré en blanc et noir, devenu bleu à cause du support industriel choisi (bleu d'architecte), de face ou de profil, l'un derrière l'autre, face à face ou nous faisant face, le couple d'artistes ainsi représenté renvoie à plusieurs grandes figures de l'histoire de l'art. Avec les portraits du Fayoum, en passant par les Étrusques ou les tombeaux médiévaux, Doyon/Demers nous rappellent que tout couple rendu public est une sorte de négation de la tragédie du monde, surtout lorsqu'ils nous font face, hiératiques, présentés comme des statues, condamnés à être délavés par les éléments, entre vivre ou survivre, entre péremption et pérennité. ■

nized form, wherein art mirrors the handiwork of nature. Yet, in a general way, one always comes back to meaning. One must reassure oneself in order to know where one is going. And this is precisely what Doyon/Demers question. "Is it so necessary to know where one is going?" they seem to ask of us by interposing their sculptures. Consider ourselves, the artists addressing you, we know no more than you. Chaos is assured. Nonetheless, this is the unpredictable nature of our fate. And you cannot escape it. There is art which evokes and art which invokes. This sculpture-duo of occupation leans very much towards the latter kind, that of provocation, of interpretation.

In many respects, Doyon/Demers practice an art which could be qualified as administrative, where corporate artifacts (seals, stamps, business cards, forms, posters, etc.) are useful to the ritual and strategy of "putting things in place". For *Propaganda*, this quality allows us to speak of a sculpture "beyond-dimensionality". As if the social and political aspects were among the parameters sculpted. The pastiche of a publicity campaign with its succinct phrases across the bottom of posters, imposes a first meaning to their actions. "Art is a magnifier of art, *Doyon/Demers Propaganda*, *Works and Black Market Works of Art*, *Doyon/Demers Contortions and Corruptions of the Known Functions of the Artist*, *The Work of Art is in What One Makes of the Work*"; phrases urge people to divert their attention towards "a new deciphering, another text".<sup>8</sup> As in any process of publicization, one plays with the mutual constraints.

These conditions are already present in the apparent simplicity of their project, in the immediacy and perceptibility of these classically constructed photographic portraits. Framed in black and white, turned blue due to the industrial support chosen (blueprint paper), frontal or profile, chest-to-back, face-to-face, and facing forward, the artist-couple so represented refer to many great figures of the history of art. With the portraits of Fayoum, by way of the Etruscans and medieval tombs, Doyon/Demers remind us that any couple made public is a sort of negation of the tragedy of the world, particularly when they face us, formally, posed like statues, destined by the elements to fade away, between living and surviving, between expiration and durability. ■

Translation: Anthony Collins

NOTES :

1. Doyon/Demers, "Le projet de réalité de l'oeuvre est de côtoyer l'art", *Parallélogramme*, vol. 17 (1992), no 4, p.90.
2. Doyon/Demers, "Vice et Vertu, phase IV", *Inter*, no 51, p. XII.
3. Le *Conservateur* est une sculpture hybride construite à la fois à partir d'un vieux frigo et d'un vieux poêle de fonte installés sur une structure de métal, elle-même soudée sur le châssis d'une remorque/Le *Conservateur* is a hybrid sculpture constructed from both an old refrigerator and a cast-iron stove installed upon a metal structure, itself welded on the chassis of a trailer.
4. Photographies réalisées par/Photographs by Nicole Bédard et Alain Dionne.
5. Parc Victoria; Intersection des rues Principale et Dufferin; En face du Haut 3e Impérial, sur la rue Cowie/ Victoria Park; at the intersection of Principale and Dufferin; Facing the Haut 3<sup>e</sup> Impérial, on Cowie Street.
6. Voir l'article d'Anne Normand, "C'est le carrosse du père Noël", *La voix de l'Est*, vendredi, 28 avril 1995.
7. *Idem*.
8. Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, Champs Flammarion/Skira Les sentiers de la création, 1980, p. 55.