

Jacek Jarnuszkiewicz

Alliance(s) de profils, le temps d'une exposition

Jacek Jarnuszkiewicz

Alliance(s) of profiles, the time of an exhibition

Louise Provencher

Number 49, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9668ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1999). Jacek Jarnuszkiewicz : alliance(s) de profils, le temps d'une exposition / Jacek Jarnuszkiewicz: Alliance(s) of profiles, the time of an exhibition. *Espace Sculpture*, (49), 21–24.



Alliance[s] de profils, le temps d'une exposition

Alliance[s] of profiles, the time of an exhibition

LOUISE PROVENCHER

« La matière grise est pesante, elle enserme un vide qu'elle assure. Elle est elle-même comme encadrée en ses angles par des degrés de marbre ajourés qui ne la touchent pas. Ils s'en écartent comme pour laisser vif l'angle qui les sépare. »

[PIERRE GRAVEL]¹

Jacek Jarnuszkiewicz.
L'encadrement, 1999.
Acier inoxydable,
aluminium, cuivre.
2,59 x 5,18 m.
Photo : André
Panneton.

C herchez l'erreur, ou plutôt l'œuvre, car son titre même, *L'encadrement*, marque d'entrée de jeu une absence, le caractère fuyant de ce qu'on aimerait pouvoir pointer du doigt : Là, ceci n'est pas un encadrement mais la chose qu'on encadre, quoi ! Car quelque chose se montre en effet, mais voilà, toujours celle-ci semble s'effacer au profit des différents *cadres* qui se profilent, et s'emboîtent, jusqu'à faire éclater le singulier du titre. À moins que le seul encadrement qui tienne et rassemble, sinon absorbe, tous les autres soit celui-là même de la galerie ? Bref, bien pris qui croyait prendre lorsque critique et artiste s'ingénient à intervertir leurs rôles, joyeusement et sans crier gare, afin que se trouvent questionnées les conditions de possibilité de la visibilité, et donc de l'existence des œuvres d'art, justement.

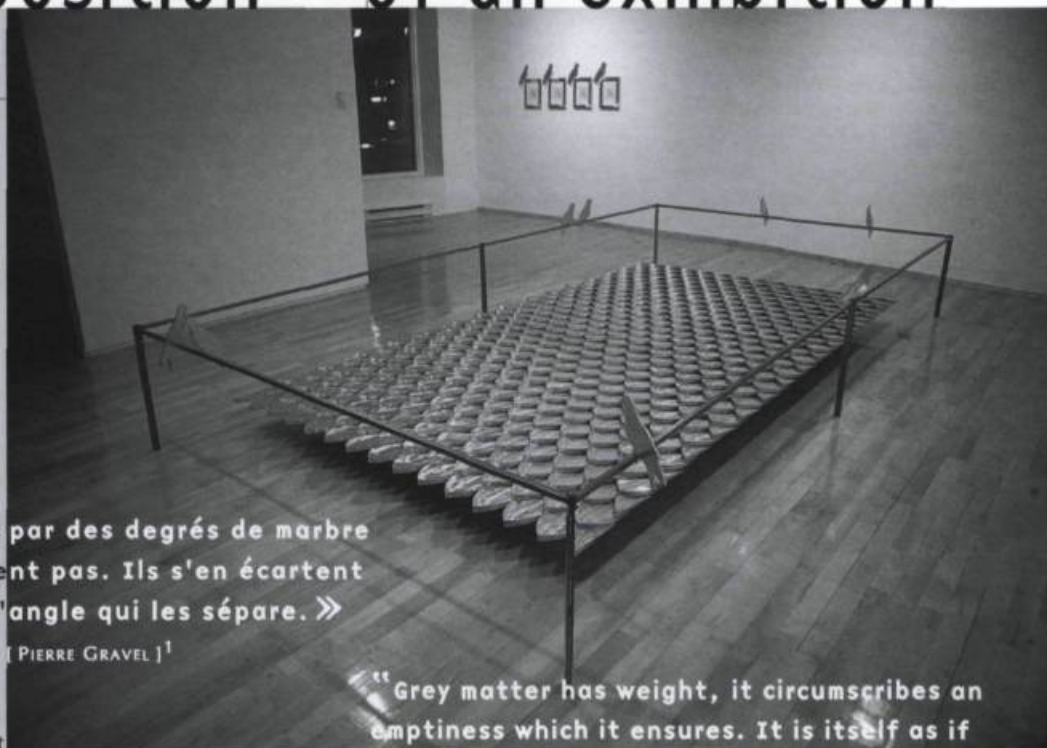
S'imposer donc sans rien imposer : paradoxe faisant signe vers l'image du gant retourné que signalait René Payant² à propos de la sculpture architecture en général, et qui nous revient en tête pour l'œuvre de Jacek Jarnuszkiewicz en particulier. On se souvient du passage, le gant se retournant tenait la forme tout en laissant filer la fonction. La main laissée en plan ne pouvait plus s'y glisser tout comme le spectateur face à l'œuvre perdait son aptitude à circuler, à se fondre sans y penser, dans la trame socialement codée du lieu. Ici, l'espace d'une galerie, le temps d'une exposition, le spectateur se trouve pris à partie dans une scène où

"Grey matter has weight, it circumscribes an emptiness which it ensures. It is itself as if framed at its corners by degrees of open marble it does not touch, which stands back as if to lay bare the angle that separates them."

[PIERRE GRAVEL]¹

O ne looks for the mistake, or rather, for the work, since from the outset the title itself, *L'encadrement*—"the framing"—, designates an absence, the fleeting nature of what we would like to point to—why, not the frame, but that which is framed! For something is in fact shown; but as it happens, this seems to be continuously supplanted by the various, sharply drawn and interlocked *frames*, to the point of exploding the singular title. Unless the only frame to hold and gather, if not absorb, all others is that of the gallery itself? In short, the tables are turned as critic and artist joyfully contrive to switch roles, unannounced, in order to question the conditions for the possibility of the visible, and therefore, precisely, for the existence of the artwork.

To impose oneself then, without imposing anything: a paradox pointing to the image of the glove turned inside out, mentioned by René Payant² in regard to *sculpture-architecture* in general, and which comes to mind in the work of Jacek Jarnuszkiewicz in particular. One recalls the passage: the glove turned inside out keeps the form



s'expose dans un premier temps — et ce, pour mieux être démont(r)ée — la persistance, anachronique, d'une révérence face à l'aura présumée de l'œuvre d'art... et du commentaire critique censé en faire l'exégèse sinon l'enclore dans l'orbe de ses interprétations.

Voilà en effet, se dit-on suite à la lecture du texte apparaissant dans le fascicule qui accompagne l'exposition, quelque cinq cents plaques de cuivre alignées en rangs serrés, comme flottant au-dessus du sol de la galerie. Plaques dont les pointes, dressées telles des piques, cherchent à dicter au visiteur le maintien de cette distance respectueuse exigée face à ce nouvel objet quasi cultuel que serait l'objet d'art³. Ne reconnaît-on pas en effet, dans la "clôture" ceinturant l'"œuvre", le cordon muséal protecteur des chefs-d'œuvre ?

Quelques pas pourtant suffisent pour deviner l'écart des points de vue entre une réception dite de contemplation et celle, déjà relevée par Duchamp, que l'on pourrait qualifier à la suite de Déotte et Huygue⁴ de "distraction"; déplacement lui-même initié par l'abandon du paradigme opérateur pour les expositions d'art classique ou moderne mais qui tourne à vide lorsqu'il s'agit d'art contemporain, d'un art marqué pour une large part du sceau de la reproductibilité (Benjamin), celui de l'inachèvement. En d'autres mots,

le public de l'art contemporain, forcément distrait, du fait même que, à l'inverse des situations de culte et de rituel, son existence n'est plus déterminée par la présentation véritablement extraordinaire de l'œuvre n'y portera plus aucun intérêt : il n'en aura plus besoin (contrairement à ce que croit Bourdieu *De la distinction*). Ce public puissamment indésiné entre dans un espace de jeu avec l'œuvre⁵.

Or cet "espace de jeu" qu'est *L'encadrement* se trouve produit par qui sait depuis longtemps jouer du motif du cadre, en nombre de ses acceptions, pour mieux cerner ce qui n'existe que sur le mode du retrait. Jacek Jarnuszkiewicz tire partie de l'éclatement postmoderne du quadrillage des genres, et de la fin annoncée de la sculpture par l'installation. Comme si, justement, ce concept même d'installation avait permis « l'élaboration d'autres stratégies se prêtant, armées de précautions, à la révision des modalités de construction⁶ », dont celle de Jarnuszkiewicz où interviennent thèmes et paramètres traditionnellement associés aux disciplines de la peinture et de l'architecture. Il est de ces sculpteurs qui, questionnant les frontières de leur champ d'expérimentation, aiment à travailler sur la couleur ou le leurre, sur la bidimensionnalité dans son rapport à l'espace, tandis que s'appréhende et s'affirme la découpe architecturale d'un lieu.

Enfilant donc le déambulateur ménagé autour de la masse cuivrée, nous pressentons l'ironie du dispositif. À l'instar des pigeons insoucients⁷ perchés sur la "clôture" de l'"œuvre" (rien à faire, ces termes décidément font écran...), nous voilà situés comme personnages indifférents, causant ou feignant de s'ignorer. Jetant, l'air ailleurs, un regard sur la surface chatoyante, celle-ci nous apparaît tout à coup semblable à celle d'un doux matelas ou d'une robe satinée. L'objet quasi cultuel, devenu kitsch, se désigne lui-même comme simulacre, leurre de l'objet « de valeur » que se dev(r)ait d'être une « œuvre » justement. À moins, bien sûr, que celle-ci ne soit qu'une « ruse qui dissimule son être véritable, l'espace de son être, derrière un paraître qui fascine⁸ ».

Un "paraître" donc jouant de l'ornementation comme stimulation sensorielle, ainsi que le notait Payant à propos de l'architecture postmoderne. Effet rhétorique, de l'ordre de la séduction, généré au premier chef par les effets optiques d'une matière ouvragée. Le spectateur se sait requis, au détour de ses pas, par une dynamique qui n'existerait pas sans lui ; par une mise en scène où, simultanément, s'exhibent en tant qu'illusions les vellétés modernistes d'une autonomie radicale, transcendante de l'œuvre d'art. Bien plutôt celle-ci se dévoile-t-elle dépendante de l'institution qu'est le système de l'art ; à l'image, on l'a compris, du commentaire critique qui joue de la distanciation sans toujours

while losing the function. Stranded, the hand can no longer be inserted, just as the spectator of the work loses her ability to move about, to spontaneously emerge herself in the socially coded framework of the space. Here, in the *space* of the gallery, for the time of an exhibition, the spectator finds herself called to account in a scene where the anachronistic and persistent reverence for the presumed aura of the work of art is displayed, — so as to better demonstrate/deconstruct —, followed by the critical commentary, expected to produce an exegesis, if not an enveloping sphere of interpretations.

Indeed, one thinks, after reading the text in the brochure accompanying the exhibition, here are some five hundred copper plates closely aligned in rows, suspended, as if airborne in the gallery space. Their points, reared like spikes, attempt to instill and maintain the respectful distance required to face that new quasi-cultural object which claims the status of art object³. Do we not recognize, in the "fence" surrounding the "work", museums' protective cordoning off of masterpieces?

Just a few steps are enough to sense the gap in points of view between so-called contemplative reception, and that already revealed by Duchamp, which we may term (following Déotte and Huygue⁴) "distraction"; a displacement itself initiated by abandoning the operative paradigm of classic or modern art exhibitions, one which goes nowhere in contemporary art, an art marked in great part by the seal of reproducibility (Benjamin), of incompleteness. In other words:

the public for contemporary art, inevitably distracted by the very fact that, as opposed to situations of cult and ritual, its existence is no longer determined by the truly extraordinary presentation of the work, no longer pays any attention to it: it no longer has need for it (contrary to Bourdieu's opinion, in *De la distinction*). This highly undisciplined public enters into a playing field with the work.⁵

Here, the "playing field" which is *L'encadrement* is produced by one who has long experimented with the frame motif, in many of its accepted forms, to better define what exists only in withdrawal. Jacek Jarnuszkiewicz takes advantage of the postmodern dispersal of divisions of genre, and of *sculpture's* oft-heralded death by installation; precisely as if the very concept of installation had yielded "the development of other strategies, lending themselves, with great caution, to the revision of the modalities of construction,"⁶ of which those of the Jarnuszkiewicz, which involve themes and models traditionally associated with painting or architecture. He is of those sculptors who question the limits of their field of experimentation, who like to work with colour and illusion, with two-dimensionality in its relation to space, even while the architectural breakdown of a space is apprehended and affirmed. Entering the corridor set up around the copper mass, we sense the irony of the device. Like the carefree pigeons⁷ perched on the "fence" of the "work" (it can't be helped, these terms are screens...), we find ourselves situated like detached characters, chatting with, or feigning to ignore each other. As we distractedly observe the shimmering surface, it suddenly appears to resemble that of a soft mattress or satin robe. The quasi-cultural object, become kitsch, designates itself as a simulacrum, a decoy for the object "of value" which must (should) in fact be a "work". Unless, of course, the latter is but a "ruse that conceals its true being, the space of its being, behind a fascinating appearance?"⁸ A "seeming", then, which toys with ornamentation as sensory stimulation, as noted by Payant concerning postmodern architecture. A rhetorical effect, of the order of seduction, mainly generated by the optical effects of wrought material. In the roundabout, the spectator knows that his presence is required by a process that would not exist without him; where modernist fancies concerning the artwork's radical, transcendent autonomy are simultaneously staged as illusions. The autonomy is shown to be dependent on the institution that is the *system* of art; in the manner, as we know, of critical commentary that plays with notions of detachment while not necessarily taking into account the illusory nature of the pretension. In this respect, we may follow some of the

mesurer le caractère illusoire de cette prétention.

Déclinons à ce titre quelques jeux de renvois de la partition à deux initiés par *L'encadrement* pour le passant/figurant qui, tout à coup, s'attarde. Ainsi les plaques de cuivre, polies une à une, frottant le sol sont celles-là mêmes qui contiennent, encadrent le commentaire apposé au mur. Le cuivre, du fait de l'oxydation appréhendée, suggère ce faisant plus d'une temporalité à l'œuvre. Outre celle de la réception, des diverses interprétations de l'œuvre plastique (s'enchaînant au fil du temps par le déplacement des points de vue, des lieux d'énonciation), s'indique ce temps de la fabrication et/ou de la composition. Matériau et motif représenté se trouvent à poursuivre ce rapport d'analogie entre "temps de travail" et "travail du temps" ainsi que déjà le soulignait Gaston Saint-Pierre à propos de *Passe-Temps* (1989)⁹. Une autre temporalité se dessine cependant ici en creux, impliquant en

repartee in the score for two initiated by *L'encadrement* and the suddenly lingering walk-on/passers-by. Thus, the hovering, hand-polished copper plates contain and frame the commentary affixed to the wall. Copper, by the fact of apprehended oxidation, suggests the relevance of another temporality. Apart from that of reception, from that of various interpretations of the art object (following upon one another through time by the displacement of points of view, of places of utterance), also marked is the time of production and/or composition. The materials and represented motifs end up pursuing analogous relationships between "work time" and "the work of time", as Saint-Pierre already emphasized in regard to *Passe-Temps* (1989)⁹. From out the hollows, yet another temporality comes into the picture, involving the textual material in its rapport with the work it targets, with which it entertains a differed conversation; at least that is how we generally represent the temporal order which connects, upstream, the realization of an objective/plastic proposition with the writing, downstream, of a text setting out what's at stake. Indeed, do we not discover from reading the commentary that it was produced before the judgment of that about which (or because of which) it would constitute itself as commentary was possible?

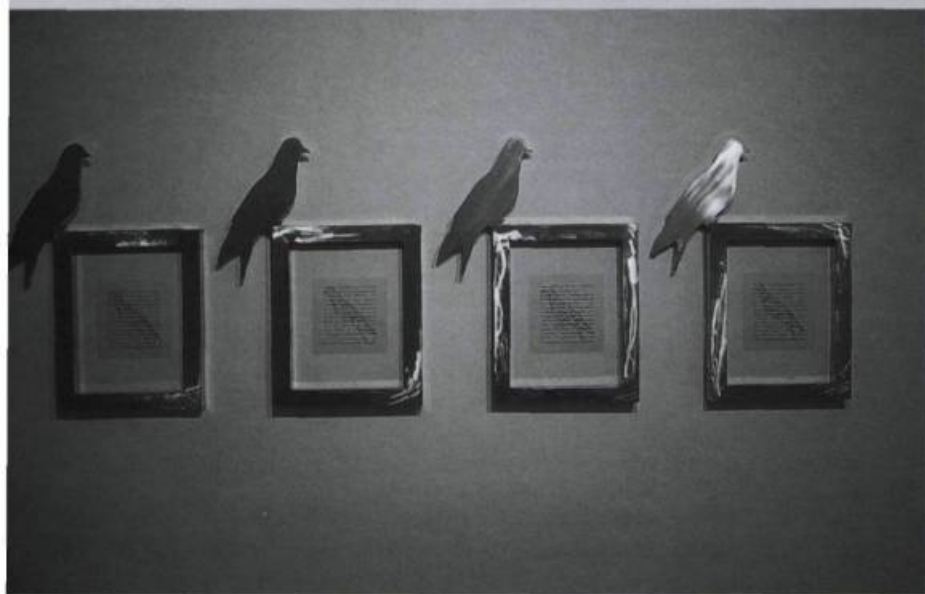
The malleability of copper—a material skillfully employed by the artist—also allows the latter to create the illusion of solid, weighty forms. The "plates" are in fact only forms enveloping emptiness. Leaves, in short, gathered according to the proportions of a page, seem to carry an indecipherable text threatened with effacement (as they say about words written on the surface of water?). A fragment, set on the gallery's picture rail, Saint-Pierre's text suddenly seems to lose its ability to discourse on the work. The words lose their intelligibility, become opaque in their referential aims, by the fact of being commented by the device itself, of being caught in the specular game, caught in a silken surface that takes on the aspect of a mirror. Must we then see in *L'encadrement* an endorsement of Catherine Millet's affirmation?

Never has there been as much self-representation in the exhibition of art. Somewhat as if narcissism, self-acknowledgment in one's own image or in that of one's partners compensated for a fetishism attached to objects ever more fragile or evanescent.¹⁰

L'encadrement: an expression of narcissism then, or rather, of self-derision, pointing beyond the very real *companionship* of Saint-Pierre and Jarnuszkiewicz—a complicity developed over the years, involving the reflection of the one and the other on their respective work spaces—, beyond then the *homage* of an artist to a commentator aware of the issues in his own work (and vice-versa?), and displaying the ineluctable, though ungraspable entanglement, in all their ins and outs, of the practices of art and language. Incidentally, one would be tempted to add that contrary to "curated" exhibitions, where the work is pure pretext for the discourse that uses it to better evade if not wholly distort it, as Joan Fontcuberta argued in the *L'artiste et/ou le commissaire*¹¹, *L'encadrement* is rather an occasion to bring into line a discourse not taken entirely seriously, encompassing it in the mesh of the narrative. An "artist's exhibition", then, though not the fruit of a "struggle for freedom" as Sartre would have it, since the *curator*, an accomplice at the time of the project's conception, is a willing party to his own framing—perhaps not having foreseen, however that may be, all the ramifications of a strategy materialized "at once [as] art work and exhibition framework for this work," as formulated by Patrick Javault.¹²

Thus, from floor to wall, the work craftily proliferates relationships of the container and the contained, vacancy and fullness. The presumed *description*, which can't be taken as an object, suddenly loses track of the very means of participating in the *mechanism* of representation and its conceits of transparency. It's enough that the word "pigeon" appears on the paper's surface for the painted figure of a pigeon to be drawn up behind it, seeming to mock Magritte's famous remarks about a pipe that wasn't...

The argument, once detached from its initial (and permanent?) medium



Jacek Jarnuszkiewicz,
L'encadrement, 1999.
Détail. Photo : André
Panneton.

outre cette fois la matière textuelle elle-même quant aux rapports à l'œuvre qu'elle vise, sur laquelle elle devise présumément en différé; du moins est-ce ainsi qu'on se représente généralement l'ordre temporel liant, en amont, la réalisation d'une proposition plastique suivie, en aval, de l'écriture du texte exposant ses enjeux. Ne voilà-t-il pas toutefois que l'on apprend à la lecture du commentaire, parcourant ses lignes, qu'il fut rédigé avant que puisse être mesuré ce à propos de quoi (ou ce grâce à quoi?) il allait se constituer comme commentaire, justement.

La malléabilité du cuivre—matériau utilisé avec dextérité par l'artiste—permet par ailleurs à ce dernier de créer l'illusion de formes pleines, pesantes. Les "plaques" ne sont en fait que formes enserrant un vide. Bref des *feuilles* qui, assemblées suivant justement les proportions d'une page, semblent porter un texte indéchiffrable menacé d'effacement (comme on le dit de ces mots écrits sur la surface de l'eau?) Fragment d'une œuvre, apposé sur les cimaises de la galerie, le texte de Saint-Pierre perd soudainement, semble-t-il, sa capacité à discourir sur l'œuvre comme tout. Les mots perdent de leur intelligibilité, s'opacifient dans leur visée référentielle et ce, du fait d'être commentés par le dispositif même; d'être pris dans un jeu spéculaire, capté par la surface moirée se travestissant en miroir. Faut-il dès lors voir dans *L'encadrement* un exemple avalisant l'affirmation de Catherine Millet à l'effet que

Jamais il n'y a eu, dans la diffusion de l'art, autant d'autoreprésentation. Un peu comme si le narcissisme, la reconnaissance de soi dans son image ou dans celle de ses partenaires, venait suppléer à un fétichisme accroché à des objets de plus en plus fragiles ou évanescents¹⁰.

Expression d'un narcissisme donc que *L'encadrement*, ou bien plutôt geste d'autodérision faisant signe, par-delà le *compagnon-*

nage bien réel de Saint-Pierre et Jarnuszkiewicz — une complicité élaborée au fil des ans, engageant la réflexion de l'un et de l'autre dans leur *espace de travail* respectif — par-delà donc l'hommage de l'artiste à un commentateur averti des tenants de sa propre démarche (et vice versa ?), exposant comme telle l'intrication inéluctable, bien qu'insaisissable dans tous ses relais et ses modes, des pratiques artistiques et langagières.

Incidemment on serait tenté d'ajouter qu'à l'inverse des expositions dites "de commissaire", où l'œuvre se trouve pur prétexte au discours qui s'en sert pour mieux l'éluder sinon carrément la travestir ainsi que l'affirmait Joan Fontcuberta lors du colloque *L'artiste et/ou le commissaire*¹¹, *L'encadrement* est bien plutôt l'occasion de mettre au pas un discours (sans y croire vraiment), l'enserrant dans les filets de sa trame. Une "exposition d'artiste" donc, mais qui ne serait pas le fruit d'une "lutte des libertés" à la Sartre car le commissaire, complice au moment de la conception du projet, se prête ici de bonne grâce à sa propre mise en boîte; peut-être n'ayant pu, quoi qu'il en ait, anticiper à l'avance tous les effets d'une stratégie se matérialisant « à la fois [comme] œuvre plastique et cadre d'exposition pour cette œuvre » suivant la formule de Patrick Javault¹².

Ainsi, du sol au mur se démultiplient, insidieusement, les rapports contenu/contenant, vide/plein. La présumée *description*, ne pouvant se prendre pour objet, perd de vue tout à coup la façon même dont elle participe à la *mécanique* de la représentation et à ses velléités de transparence. Il suffit que le mot "pigeon" apparaisse sur la surface du papier pour que se profile derrière la figure imprimée d'un pigeon semblant nous tenir, goguenard, la fameuse leçon de Magritte à propos d'une certaine pipe qui n'en serait pas une....

Le propos, une fois détaché de son support initial (et permanent ?) — le dépliant accompagnant l'exposition —, se trouve donc en bien étrange posture. Cerné par son cadre ornementé, il fait tableau¹³. Mieux, un texte traitant d'une œuvre sculpturale se présente quant à sa forme suivant la manière dont on s'est représenté traditionnellement ce que devait d'être un tableau : une *fenêtre* sur le monde posée ici tel un écho à cette autre, bien réelle, celle-là même de la galerie. Illusionniste quand tu nous tiens... Point n'était besoin d'actualiser une des dispositions figurant à titre d'esquisse dans le dépliant, le regroupement en quadrilatère des tableaux : l'accrochage en enfilade, supervisé par Saint-Pierre (jouant cette fois la carte du galeriste...) suffisait tout à fait pour que s'établisse l'échiquier singulier qu'est en définitive *L'encadrement*.

Sans compter bien évidemment le détail insistant : au-dessus des cadres posent des pigeons (oups!), plutôt leur réplique schématique en aluminium brossé. Outre le salut à Pierre Granche, le motif du pigeon, figurant dans *L'encadrement*, n'a-t-il pas incidemment le pouvoir de faire se permuter intérieur et extérieur du lieu d'exposition, espaces privé et public ?

Et si, en définitive, le pigeon de l'histoire était l'auteur de ces lignes ? ■

—the brochure accompanying the exhibition—finds itself on quite shaky footing. Set in its burnished frame, it becomes a painting¹³. Further, a text dealing with a sculptural work formally presents itself in a manner that we have traditionally taken to be the mode of painting: a *window* onto the world, set here as an echo to that, very real, of the gallery itself. Conjuror that you are... We hardly needed to actualize one of the arrangements sketched in the brochure, the quadrilateral grouping of tableaux: the serial hanging overseen by Saint-Pierre, now playing the gallery owner, completely suffices to establish the singular checkerboard which *L'encadrement* undoubtedly is. Not to speak of the obvious and insistent detail: above the frames are perched some pigeons (oops!), or rather their schematic painted aluminium replicas. Aside from the homage to Pierre Granche, does not the pigeon motif, appearing in *L'encadrement*, incidentally have the ability to transmute the gallery's interior and exterior, private and public spaces?

And, finally, what if the pigeon of history were the author of these lines? ■

TRANSLATION: RON ROSS

NOTES

1. Pierre Gravel, « Cela peut faire un temps », in *L'art pense*, La société d'esthétique du Québec, Montréal, 1984, p. 35.
2. René Payant, « Une cérémonie comme un gant retournée », in *Vedute*, Éditions Trois, Laval, Québec, 1987, p. 322.
3. « L'objet de culte devenu objet de musée, évocation, c'est-à-dire forme et signification, et, au mieux, évocation d'atmosphère, est parodie; un dieu de grâce derrière une vitrine, souriant avec toujours la même compassion consolatrice à des gens qui ne lui demandent rien du tout », in Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, 1970, p. 376 / "The cult object, become museum object, or evocation, that is, form and meaning, and, at best, evocation of mood, is a parody; a god of grace behind a window, smiling with constant consolatory compassion upon people who ask nothing of it." In Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, 1970, p. 376.
4. « Il y aurait... malentendu sur la temporalité de la réception : les œuvres contemporaines seraient produites selon le principe du une fois n'est rien, alors que le public, resté en cela public de quasi œuvres culturelles, privilégierait le une fois pour toutes. », Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, « La réception de l'art contemporain », in *Le jeu de l'exposition*, collection Esthétiques, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 12 / "There is... misunderstanding about temporality and reception: contemporary works are apparently produced according to a principle of 'once is nothing', whereas the public, remaining therein a public of quasi cultural works, favors a principle of 'once is for all'." Jean-Louis Déotte and Pierre-Damien Huyghe, « La réception de l'art contemporain », in *Le jeu de l'exposition*, collection Esthétiques, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 12.
5. *Ibid.*, p. 16.
6. Hélène Taillefer, « Sculpture et renouvellement des genres », in *Objets d'inédit*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986, p. 40.
7. Premiers spectateurs des œuvres d'intégration à l'architecture, souligne malicieusement l'artiste. Mentionnons les plus récentes : *Le temps du verbe*, Archives de la BNQ (Montréal, 1997) et *Transition muette*, Université McGill (Montréal, 1997) / First audience for architecturally integrated artworks, the artist mischievously points out. Among the most recent: *Le temps du verbe*, Archives of the BNQ (Bibliothèque nationale du Québec), Montreal, 1997, and *Transition muette*, McGill University (Montreal, 1997).
8. Christiane Chassay Granche, « L'entrée en matière » in *L'art pense*, op. cit., p. 6.
9. « ...le matériau se plie et se déplie, tout comme le temps. », Gaston Saint-Pierre, « Changement d'état », in Jacek Jarnuszkiewicz, Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1989 / "...the material folds and unfolds, like time itself." Gaston Saint-Pierre, "Changement d'état", in Jacek Jarnuszkiewicz, Galerie Christiane Chassay, Montreal, 1989.
10. Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1994, p. 302.
11. Joan Fontcuberta, « L'artiste et le commissaire : vers une thérapie de couple », in *ETC Montréal*, n° 45, printemps 1999, p. 26. Ce numéro publiait les actes du colloque organisé par le collectif Vox et tenu à Montréal le 14 novembre 1998.
12. Patrick Javault, « Bazile-Bustamante, objets prototypes dont la fonction reste à trouver », *ArtPress*, n° 85, octobre 1984; cité dans *L'art contemporain en France*, op. cit., p. 285.
13. Difficile de ne point entendre ici le rire sonore d'un Tom Wolfe dans *The Painted Word*, Bantam Books, New York, 1975 / One can't help feeling the resonance of Tom Wolf's laughter in *The Painted Word*, Bantam Books, New York, 1975.