

Topo action

Hélène Doyon and Jean-Pierre Demers

Number 43, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46891ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

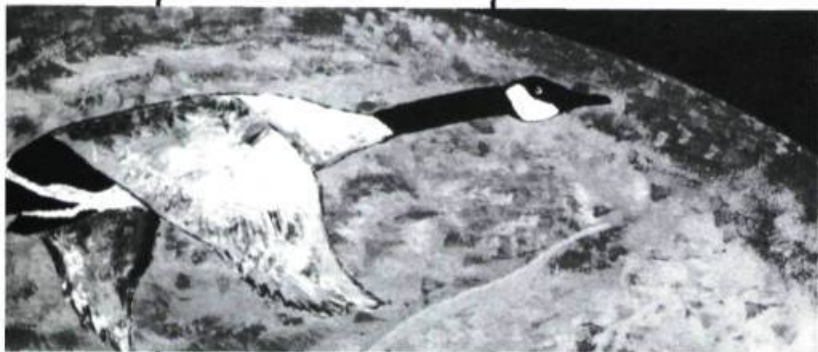
Cite this document

Doyon, H. & Demers, J.-P. (1989). Topo action. *Inter*, (43), 21–23.

les organismes ont déjà beaucoup à faire avec leurs activités, leur programmation et leur recherche de financement, etc.

Il est vrai que le projet P.O.R.T. est institutionnel et que chacun des partenaires y a vu une affaire éducative et touristique rentable. Mais les orientations et le fonctionnement seront élaborés au fur et à mesure de son évolution. Aux artistes en art actuel à prendre leur place et à en déterminer les conditions qui les avantageront : des espaces d'exposition et de production bien équipés, une fréquentation importante, des échanges avec des artistes d'ici et d'ailleurs, le financement assuré des projets sélectionnés, etc. Après tout, les artistes ne sont-ils pas le nerf de l'affaire dans P.O.R.T. ?

Andrée SAVARD



ART ET PACIFISME

Le 16 octobre dernier a eu lieu au café-bar Le Porto à Alma, un encan-performance au bénéfice de la Coalition contre le champ de tir des F-18 au Saguenay — Lac-Saint-Jean.

Huit artistes ont amassé 1 600 \$. Une carte postale reproduisant *À tire d'ailes* de Pierre NOËL, réalisée lors de cet encan, a été tirée à 5 000 exemplaires.

Depuis plus de cinq ans et demi, la Coalition a réussi à retarder l'implantation d'un champ de tir au Lac-Saint-Jean pour les avions F-18 stationnés à la base militaire de Bagotville, au Saguenay. La Coalition a reçu l'appui de cent soixante organismes et quinze mille personnes ont signé une pétition signifiant leur opposition au champ de tir. Parmi ces organismes : le *Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec*.

Les raisons pour refuser un champ de tir sont multiples : dommages irréparables causés à la faune, à la flore, impacts négatifs sur la qualité de vie dus au bruit

des appareils, aux vols à basse altitude, aux dangers d'incendie suite à un écrasement (sept en cinq ans, dont un au Saguenay en '78).

Récemment, le rapport de la commission de consultation dite Commission Bédard a proposé le versement de compensations financières annuelles, ce qu'a refusé unanimement la Coalition, celle-ci répliquant que la qualité de vie au Saguenay — Lac-Saint-Jean n'est pas à vendre. Lors des audiences de cette commission, 95 % des intervenants se sont prononcés contre le champ de tir ; mentionnons que le 5 % restant était constitué de chambres de commerce.

La dite Coalition ne reçoit aucune subvention gouvernementale. Son financement est populaire. La carte postale *À tire d'ailes* est en vente au coût de 2 \$ ou trois cartes pour 5 \$ ou plus.

Pas de champ de tir, ni ici, ni ailleurs !

Andrée SAVARD

Coalition contre le champ de tir des F-18
530, rue Collard Ouest, C. P. 278
Alma G8B 5V8
(418) 662-3197 ou 662-5298

PROFANE ACTION

TU N'AURAS GUÈRE DE VERTU SI TU REJETTES INLIASSABLEMENT LE VICE.

Sans domicile depuis quelques années, j'ai dû travailler dans des lieux d'emprunts... temporaires. Cette situation tient d'un tout autre ordre que le travail en atelier, celui-ci préexistant habituellement au lieu d'exposition traditionnel : « l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit ». ¹ Ainsi ne remplissant pas la première condition, la deuxième est devenue problématique.

Qui détient le pouvoir de statuer sur la valeur artistique d'un objet, d'une action ? Pourquoi travaille-t-on avec des gants blancs au musée et à mains nues dans l'atelier ? Pourquoi l'art doit-il grandir parmi l'art pour être de l'art ?

Me voilà donc à la recherche d'un passe-partout pouvant sanctionner mes actions en dehors de la galerie et du musée. Le passe-partout retenu : la façade de vingt galeries parallèles et de trois musées situés sur un parcours s'échelonnant entre Québec (Québec) et Banff (Alberta). Chacun de ces refuges élitistes de l'art ayant au préalable été invité à participer d'une manière informelle, soit par des dons d'objets, de textes, d'actions et même de non-actions. Les artefacts ainsi recueillis étant destinés à un site d'enfouissement d'œuvres

d'art représentant la phase II du projet *Vice et Vertu*.

Ainsi sans autorisation, *Vice et Vertu* phase I s'est exposé dans des lieux-dits de l'art, fonctionnant dans un réseau qui ne lui a pas été attribué. Prenant un constat photographique à chacune de ces haltes, j'y revendiquais une exposition pour y gagner en crédibilité.

Cette façon d'extirper une crédibilité établit un climat d'imitation où l'art est un loup pour l'art. Imiter pour dénoncer est une attitude qui a une vertu curative certaine.

Cette approche a été initiée en 1987, par des stationnements en face du Musée des Beaux-Arts de Montréal, en face de ce qui aurait pu être le nouveau site du Musée d'art contemporain de Montréal et en face du CIAC-Stations, tous des lieux autrement inaccessibles à un artiste vagabond. J'y intégrais à la conception de l'œuvre, sa diffusion, son accréditation et sa réception culturelle. Lesquels furent retenus pour *Vice et Vertu* phases I et II dans le but d'un mimétisme critique de l'institution.

Ont été également retenus les trois rôles principaux du musée : mystique, économique et esthétique, définis par BUREN. *Préférant toujours le rôle mythique au rôle mystique*, pour m'éloigner de l'expression « le musée (la galerie) est le corps mystique de l'art ». ² J'en suis ainsi venu à incorporer le lettrage sur les portières de mon camion, « site d'art contemporain — artiste chercheur — action-station », comme représentation mythique de l'œuvre. De sorte que les portières jouent le même rôle que les petits cartons placés à la droite des œuvres d'art dans les musées et les galeries. Ces derniers justifient généralement un discours idéologique et mythique à propos d'une œuvre, d'un artiste, d'une année, d'un collectionneur, etc. Toutefois, les portières soutiennent un même discours tout en maintenant l'ambiguïté sur ses données.

J'ai conservé en partie le rôle esthétique que j'ai transposé ainsi : les haltes, les sites choisis où se structure l'action. C'est aussi l'outil (camion-remorque-sculpture) réagissant à l'environnement, et l'environnement réagissant à l'outil.

Vice et Vertu phase I : vingt-trois sites spécifiques, soit l'extérieur des musées et des galeries parallèles choisis et une multitude de sites non-spécifiques tels autoroutes, haltes routières, stations-services,





Photo : Hélène DOYON

Vice et Vertu phase I, Le Lieu, Québec, 3 septembre 1988, 14 h 45

Vice et Vertu phase I, Musée du Québec, 3 septembre 1988, 15 h 00 — 15 h 20

Vice et Vertu phase I, Musée d'art contemporain de Montréal, 4 septembre 1988, 14 h 00 — 16 h 15

Vice et Vertu phase I, Plug In Gallery, Winnipeg, 9 septembre 1988, 15 h 45

Vice et Vertu phase I, Neutral Ground, Regina, 10 septembre 1988.

Québec	1988-09-03	13 h 30 — 15 h 00	La Chambre blanche	f
			Obscure	f
			Le Lieu	f C.-A.
		15 h 00 — 15 h 20	Musée du Québec	o P.C.
Montréal	1988-09-04	14 h 00 — 14 h 15	Musée d'art contemporain de Montréal	o P.C.
		14 h 30 — 15 h 45	Articule	o C.-A.
			Oboro	f
			Power House	o C.-A.
Ottawa	1988-09-05	14 h 45	Saw Gallery	o C.
		15 h 15	Musée des Beaux Arts du Canada	o P.C.
		15 h 40	Galerie 101	f
Toronto	1988-09-06	12 h 15	YYZ	o C.-N.
		12 h 30	À Space	o C.-A.
		13 h 10	Mercer Union	o C.
		13 h 30	Art Metropole	o C.-A.
North Bay	1988-09-07	10 h 45 — 11 h 15	White Water Gallery	o C.-A.
Thunder Bay	1988-09-08	13 h 30	Definitely Superior	o P.C.
Winnipeg	1988-09-09	15 h 45	Plug In	o C.-A.
Regina	1988-09-10	13 h 30 — 14 h 00	Neutral Ground	o C.-A.
Saskatoon	1988-09-10	16 h 00 — 16 h 45	AKA	o C.-A.
Calgary	1988-09-11	16 h 40	2nd Story Gallery	o P.C.
		16 h 55	New Gallery	f C.-A.
Banff	1988-09-12	22 h 00 — 22 h 30	The Walter Phillips Gallery	f C.-A.

Légende

C. :	contact
P.C. :	pas de contact
C.-A. :	contact — actions, et/ou artefacts fournis
C.-N. :	contact négatif

stationnements, coins connus et coins perdus. S'instaure ainsi la dialectique lieu culturel et lieu divers. En fait, *Vice et Vertu* phases I et II est une expérience où l'action est mise en évidence de façon matérielle, simultanément à un transvasement des variantes symboliques de l'environnement. Le lieu est ici plus qu'un site ou qu'un territoire, c'est la matière première.

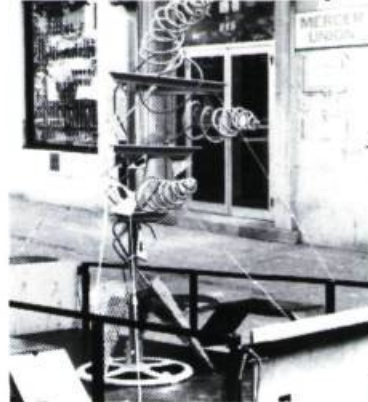
Les déplacements provoquant les actions et les stations octroyant à une œuvre une valeur marchande, reflet du rôle économique. Dans *Vice et Vertu* phases I et II, l'artiste est conservateur, il prise et statue lui-même des actions et des stations comme le transport de son œuvre, son institutionnalisation, son exposition et sa collection.

Le temps et l'espace dans *Vice et Vertu* phases I et II sont définis en espace/temps libéré. Cette composition d'espace/temps libéré se détache de la vie quotidienne de l'artiste, celle dite réelle, calquée sur le temps inculqué

par l'industrialisation soit : les études universitaires, la recherche de financement chez les organismes privés et gouvernementaux, les emplois secondaires, etc.

Vice et Vertu phase I aurait pu être du même ordre que l'installation *Skulptur* de ASHER (1977), mais l'espace/temps de cette dernière était dit réel, parce que proposant une organisation précise de l'espace/temps soit dans la durée de l'exposition (dix-neuf semaines) et dans les changements de lieux d'exposition (dix-neuf endroits).³ L'œuvre de ASHER a été retenue (durée : une semaine) et relocalisée (une fois par semaine) par mesure imposée. Donc l'œuvre ne peut être en espace/temps libéré. Quant à ASHER, à savoir s'il était en espace/temps libéré ou non, je ne saurais le dire. Toutefois, s'il n'était pas contraint par sa vie réelle, c'est-à-dire calquée sur l'industrialisation, il est possible qu'il l'eût été.

Le processus de réalisation



Vice et Vertu phase I, Mercer Union, Toronto, 6 septembre 1988, 13 h 10

Vice et Vertu phase I, Aka Gallery, Saskatoon, 10 septembre 1988, 16 h 00 — 16 h 45

Vice et Vertu phase I, Musée des Beaux Arts du Canada, Ottawa, 5 septembre 1988, 15 h 15

détail de la sculpture de Vice et Vertu phase I et II

Photo : Jean-Pierre DEMERS



Vice et Vertu phase I. Site d'enfouissement d'œuvre d'art, dimension six pieds par six, par six (approx.)

Vice et Vertu phase II, enfouissement d'œuvre d'art.

Vice et Vertu phase II. Cérémonie d'enfouissement d'œuvre d'art, 8 septembre 1988, 16 h 00 — 17 h 00

Vice et Vertu phase I, Stationnement du Banff Center, Banff, du 12 septembre au 8 octobre 1988

de *Vice et Vertu* phases I et II, est encadré dans une structure imprévisible de neuf jours et vingt-trois arrêts spécifiques et un nombre indéterminable d'arrêts non-spécifiques, cette structure n'implique pas un espace/temps réel. En effet, dans *Vice et Vertu* phases I et II, le temps n'est pas absolu et l'espace n'est pas acquis. À partir du prétexte d'aller au Banff Centre, *Vice et Vertu* phases I et II se compose d'heure en heure de façon spontanée et de place en place de façon hasardeuse. Improvisant ainsi sur des environnements à surprendre et à fuir, dans un réseau d'expositions non fonctionnelles, qui projettent provisoirement l'esthétique dans la phase I, et modifient continuellement l'esthétique originale dans la phase II.

Étant à la fois en présence d'une œuvre en espace/temps libéré et d'un artiste en espace/temps libéré, qu'advient-il sinon une osmose entre la vie et l'œuvre de l'artiste ?

La forme de *Vice et Vertu* phases I et II, est l'espace/temps libéré et le contenu est un face à face avec une mobilité physique et opérationnelle où l'action, supplantant à l'idée d'indépendance, assure son implication politique et esthétique au site d'exposition ou d'institutionnalisation choisi, lequel est partie intégrante de l'œuvre. Dans *Vice et Vertu* phases I et II, on voit l'œuvre dans le lieu même où elle se forge. L'œuvre trouve à chaque action-station, une cimaise qui s'adapte à elle et vice-versa. En fait, l'œuvre nomade est un paysage qui pause et défile, où la centralité se brise en faveur de la fragmentation : en autant d'implication au site, autant de fragmentation.

N'ayant point d'autorisation de composer *Vice et Vertu* phase I sur les sites choisis, l'effet de spontanéité défie la transformation historique de la perception optique à la perception tactile, pour se transposer de perception par inadvertance, à UNE perception appréhensive.

Vice et Vertu appartient aux bohémiens, aux nomades, aux artistes voyageant ici et là, colportant de nouvelles situations, de nouvelles réalités, de nouvelles idées. Mise à part la création déguisée pour maintenir la tradition, les artistes nomades, en quête de nouvelles expérimentations, instaurent un rapprochement avec la recherche scientifique dans un contexte non-dogmatiste. Toutefois, ces artistes sont souvent perçus comme meneur de révolution contre l'institution plutôt que comme des artistes chercheurs en

création actuelle. *Vice et Vertu*, par exemple, ne critique pas seulement l'institution traditionnelle, mais questionne davantage l'élitisme des centres parallèles, afin de découvrir les copies institutionnelles.

Après une dizaine d'années d'existence, ces centres ne sont-ils maintenant qu'une simple étape dans la diffusion traditionnelle ?

En fait, *Vice et Vertu* phase I est allé vérifier sur le terrain les deux types d'art du XX^e siècle que décrit ainsi le critique français Pierre RESTANY : « deux circuits de production. D'abord celui qui poursuit la tradition, qui évolue en fonction des institutions, des critiques, des marchands de la culture ; puis celui issu directement de la trame sociale, économique et environnementale de notre siècle. »¹

Après neuf jours de visite d'une vingtaine de galeries parallèles entre Québec et Banff, j'ai réalisé que les centres parallèles se divisent dans ces deux types d'art, et que le nombre de lieux toujours voués à la recherche alternative est minime. La plupart sont plutôt des centres d'administration des arts. Cela peut être explicable par le resserrement du marché actuel. Enfin, assisterons-nous à des propositions de plus en plus agressives, endossant des lieux symptomatiques et sacrificiels internationaux ?

L'ENFOUISSEMENT D'ŒUVRE D'ART

Les objets, peintures, sculptures, livres, c.v., thèse, etc., qui accompagnent la sculpture de *Vice et Vertu* phase I dans le Site d'enfouissement d'œuvres d'art (*Vice et Vertu* phase II) au Banff Centre, ne représentent pas un moment idéologique d'esthétique. C'est plutôt une série d'actions poussant à l'interaction et à la prise de conscience de la représentation, de la crédibilité et de l'accueil culturel dont peut jouir une œuvre d'art. Nous considérons (Jean-Pierre DEMERS et Hélène DOYON, co-directrice du projet) cette réponse collective de trente-deux artistes en arts visuels (et en institutions) comme une action délivrante préparant à l'élaboration d'un processus ultérieur de création.

Un processus de création où l'œuvre n'est pas une forme, où l'œuvre n'est pas un lieu mais où l'œuvre est ce qu'on pourrait faire de cette œuvre. Bien qu'il soit en milieu institutionnel, le Site d'enfouissement d'œuvres d'art est un centre d'archivage alternatif.

Ce site renvoie aussi aux

sculptures modernistes (où on éliminait le socle, où on recherchait l'espace d'exposition idéal, et où on tentait d'assimiler le phénomène de la gravité). Car dans *Vice et Vertu* phases I et II, la sculpture est sur son socle et le socle est dans son musée. « Les strates de la terre sont un musée en désordre. »²

Le site d'enfouissement est également un anéantissement de la forme en non-forme. C'est aussi une œuvre qui peut être appréciée par une personne aveugle. Le Site d'enfouissement d'œuvres d'art s'apparente à l'action de RAUSCHENBERG alors qu'il effaçait un dessin de DE KOONING. C'est-à-dire, outre le fait d'anéantir la forme, il y a manipulation du travail d'un artiste par un autre. Dans ce cas présent, le site a été aménagé par DOYON/DEMERS et manipulé par quatorze musiciens, trente-huit artistes en arts visuels et vingt-cinq autres provenant de différentes sphères artistiques. Notons que vingt-huit artistes et six galeries ont fourni des artefacts à enfouir.

Vice et Vertu phases I et II est une continuité culturelle. La phase III, *Médiatisation*, est une conversation entre le présent et l'absent. Tout comme la phase I, elle nous renvoie à l'intérieur par des faits connus constituant la présomption d'être à l'intérieur, la phase II par son invisibilité installe une présence visible par sa documentation, et/ou par la possibilité de fouilles ultérieures.

Vous, lecteurs, participez présentement à la concrétisation de la phase III, qu'est la médiatisation de la phases I et II, tout en présageant des phases IV, V, VI...

Hélène DOYON,
Jean-Pierre DEMERS.

¹ Daniel BUREN, *Function of the studio, Museums by Artists*, Ed. AA Bronson and Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 61.

² Daniel BUREN, *Functions of the Museum, Museum by Artists*, Ed. AA Bronson and Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 48.

³ Van Abbemuseum ein Dhoven, *Michael Asher Exhibition in Europe*, 1972/1911, 1980.

⁴ *Immedia Concerto fait le point sur l'autre face de l'art*, in *Le Soleil*, Bernard GILBERT, *Cahier C* mardi 25 octobre 1988, Québec.

⁵ Rosalind KRAUSS, *Échelle/monumentalité, Modernisme/post-modernisme, La ruse de Brancusi*, Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Centre George Pompidou, Paris, 1986, p. 25.