

Vie des arts

C'est toujours de l'art pour privilégiés! / It's Still Privileged Art

Eric Cameron

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54983ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cameron, E. (1976). C'est toujours de l'art pour privilégiés! / It's Still Privileged Art. *Vie des arts*, 21, (84), 60-94.

Eric Cameron

C'EST TOUJOURS DE L'ART POUR PRIVILÉGIÉS!

FONDATEMENT, L'ART EST UNE FONCTION DE LA CLASSE AU POUVOIR. LA CULTURE A REMPLACÉ LA BRUTALITÉ COMME MOYEN DE PÉPÉTUER L'ÉTAT PRÉSENT DES CHOSSES. L'ART DOIT ASSUMER SA POLITIQUE.

Pour l'exposition des travaux récents de Carole Condé et de Karl Beveridge, à l'Art Gallery of Ontario, à Toronto, la Galerie McLean avait été festonnée de longs rubans de papier, porteurs de protestations en imprimé qui auraient été plus à leur place à l'extérieur qu'à l'intérieur du musée. En dessous, à la gauche de l'entrée, se trouvaient des photographies montrant encore d'autres placards affichés dans les rues de New-York, devant le Musée Whitney, à l'extérieur de l'hôtel de ville de Toronto et, même, sur les escaliers du Musée de l'Ontario. Plus loin, des gravures représentaient les artistes chez eux. Derrière, un mur nu fournissait l'occasion de coller, sur des légendes composées à la main, des photographies qui les concernaient — ou encore d'y inscrire un slogan barbouillé au travers d'une série d'inscriptions pour simuler un acte de vandalisme commis à l'endroit de l'exposition elle-même.

Dans ces ouvrages à plus petite échelle, le thème se diversifie et se fait davantage sur le mode interrogatif (même si les questions tiennent de la rhétorique): LES RELATIONS HUMAINES RELÈVENT-ELLES DE LA POLITIQUE? LA FEMINITÉ TIENT-ELLE À LA POLITIQUE? À l'occasion, elles concernent le ménage et deviennent plus personnelles: POURQUOI EST-CE L'HOMME QUI MÈNE À LA MAISON? POURQUOI, COMME FEMME, CHERCHÉ-JE UN HOMME QUI EST FORT? POURQUOI SOMMES-NOUS JALOUX DU SUCCÈS DE L'UN OU DE L'AUTRE? De part et d'autre d'une table où figurent des fleurs, des livres et un magnétophone, ils s'entendent sur des points plus délicats: A L'ORIGINE, L'ART RADICAL S'OPPOSAIT AUX INSTITUTIONS SOCIO-CULTURELLES RÉPRESSIVES; AUJOURD'HUI, L'ART RADICAL ACCEPTE TOUJOURS CES INSTITUTIONS.

Un livre, qui tient lieu de catalogue, exprime, dans les pages de gauche, leurs préoccupations; dans celles de droite, des dessins illustrent leur vie quotidienne. Leur engagement politique ressort plutôt nettement — à la base, un amalgame de marxisme et de libération de la femme auquel s'ajoutent, pour faire bonne mesure, quelques petits ingrédients supplémentaires, du nationalisme canadien, par exemple. Pour l'artiste avancé, c'est, à l'heure actuelle, le mélange standard, comparable, semble-t-il, à la carte de visite indispensable pour

établir sa crédibilité. Ce qui élève cette exposition au-dessus du niveau du cliché est, pour partie, l'argumentation qui s'emprisonne dans le paradoxe de sa propre présentation et, par delà, la manière qu'adoptent les artistes eux-mêmes pour faire face aux implications sans cesse grandissantes d'un dilemme dont ils ont nettement conscience. Sans doute, le slogan le plus percutant est-il celui que montre une photographie placée sur un placard posé dans l'escalier du Musée lui-même: ON NE PEUT ÉTABLIR LA CULTURE ANTI-IMPÉRIALISTE AU MOYEN DES INSTITUTIONS EXISTANTES. Cela veut-il dire que le message politique de l'exposition est annulé du fait qu'il soit placé à l'intérieur de l'institution en question? Il n'est pas possible que les artistes ne se soient pas eux-mêmes rendu compte de cette possibilité. Ailleurs, on peut lire: LES INSTITUTIONS PRENNENT PLAISIR À LA CRITIQUE AUSSI LONGTEMPS QU'ELLE NE MENACE PAS LEURS PRINCIPES DE BASE. Faut-il voir dans leur propre acceptation une preuve d'impuissance? C'est possible, mais leurs préoccupations vont au-delà: «Nous avons intériorisé les manières d'être et de produire préconisées par les institutions: le mariage, l'art en tant que

carrière, les rôles respectifs de la femme et de l'homme. Tant et aussi longtemps que cet état de choses se perpétuera, nous ne pouvons même pas commencer à concevoir un monde différent.» Ce qui les inquiète le plus n'est pas tant le parti que l'acceptation hypocrite de la société en place peut tirer de leurs desseins subversifs que la manière et le mode selon lequel leur acte de révolte lui-même puisse résumer et endosser l'objet de leur contestation.

L'affiche de l'exposition représente les têtes des artistes criant d'une seule voix: POURQUOI FAISONS-NOUS NOTRE PROPRE POLICE AU MOYEN DE NOTRE CULTURE? À la fin du livre, le problème est devenu presque entièrement introverti, les artistes espérant tout au plus «changer une petite chose par ci, par là... N'est-il pas temps de commencer?» Sur la page opposée, le dessin fait voir Condé et Beveridge, assis l'un près de l'autre au centre d'un grand canapé et se regardant dans les yeux avec résolution mais, en même temps, avec compassion. Sur la table, devant eux, enlevé en rouge d'un seul coup de pinceau, figure un exemplaire du livre dont le titre est nettement visible: *It's Still Privileged Art*. Il en



résulte une ironie profonde et claire qui possède un double et bizarre effet, en ébranlant, d'une part, ce qu'ils disent être leur action, étant donné que, même maintenant, l'art qu'ils produisent ne peut être destiné en fin de compte qu'à une classe de privilégiés, et en sauvant, d'autre part, la situation parce qu'elle démontre leur propre prise de conscience de cette contradiction et, même, porte celle-ci vers un autre palier du thème à traiter. Et enfin, n'est-il pas possible qu'en intériorisant la révolution, ils se trouvent à faire la chose même qui, à chaque extrémité, affaiblira suffisamment la force de leur action pour la rendre acceptable à ces institutions mêmes qu'ils sont sensés attaquer. Dans le dernier dessin qui, celui-là, se trouve dans le livre, ils regardent de nouveau l'affiche et déclarent qu'elle «semble légèrement prétentieuse, d'un radicalisme qui fait trop chic. Elle ne devient, dans notre société, qu'un autre article de consommation». Et, ce qui est plus grave encore, leur affectation politique ne serait-elle pas en fait qu'un moyen de résoudre leurs problèmes personnels et d'extérioriser les sentiments agressifs qui se produisent dans leur vie privée? On peut lire plus tôt dans le livre: «Mettre l'accent sur la relation *mari et femme* soulève un problème qui possède des relents de l'*entente à deux* qu'on trouve dans les revues *McCalls* ou *The Ladies' Home Journal*... Il définit publiquement des situations particulières qui font plutôt lever le cœur.»

En fin de compte, ce sont les objectifs poli-

tiques de l'exposition qui semblent offrir le moins d'intérêt. La possibilité d'une réforme politique par la voie de l'art est presque complètement détruite par les questions que les artistes se posent entre les lignes. Toutefois, il est possible que cette négation même puisse comporter de plus profondes implications.

Pour ma part, je suis pleinement convaincu de l'existence de la situation que résume cette exposition. Je ne veux pas tellement dire que je désire fonder ma croyance sur la sincérité personnelle de Condé et de Beveridge (sauf à un très bas degré, je ne suis pas sûr que je saurais comment distinguer la sincérité de son contraire); mais, plutôt, que la soumission des intentions explicites aux procédés et aux systèmes à travers lesquels ces intentions doivent être situées présente un son très familier à l'intérieur du contexte de l'art. L'Exposition Condé-Beveridge a pour effet d'exprimer d'une façon très nette le fondement humain d'un ensemble de problèmes artistiques qui, sous différents aspects, nous a été présent depuis bon nombre d'années: l'omniprésence du retour sur soi dans l'art conceptuel ou la théorie de Joseph Kosuth concernant la nature tautologique des déclarations sur l'art: au-delà, les négations d'Ad Reinhardt, les paradoxes de «moins est plus» et «plus est moins» et, finalement, les mots qui s'enclavent par la répétition de leur propre son: «L'art dans l'art est l'art comme art.»

Ad Reinhardt et une grande partie de l'art conceptuel avaient pour but de séparer l'art de la vie. A l'encontre du dogme de l'art comme art de Reinhardt, on pourrait soutenir que les formes carrées, les pigments noirs et le travail du pinceau effacé par le pinceau font partie de la vie réelle et établissent des points de contact entre l'art et le monde en général, mais une telle approche à ce problème équivaldrait à s'attaquer aux détails. Il semblerait plutôt, maintenant, que l'acte de repli sur soi consti-

tue lui-même la métaphore la plus expressive de son fondement réel sur la vie.

Par delà et l'art conceptuel et l'art minimal se trouve la dualité paradoxale de l'expressionnisme abstrait capable de soutenir les positions critiques divergentes de l'abstraction lyrique et de la modernité. Pour certains, la peinture serait devenue une arène où l'artiste revendiquerait l'ultime liberté individuelle, celle de pouvoir se prononcer sur les questions les plus fondamentales de l'existence elle-même; pour d'autres, l'artiste redécouvrirait la relation entre l'art de peindre et la surface plate de la toile, sa forme rectangulaire et les propriétés du médium. Rétrospectivement, on pourrait presque en tirer la moralité qu'il s'agit d'une conséquence naturelle qui découle de l'autre: la tentative pour donner une démonstration de la liberté ne saurait, en fin de compte, que nous conduire d'une façon plus piquante jusqu'aux bornes qui la restreignent. Le principe serait le même, que nous l'appliquions aux forces de la gravité qui font tomber sur la toile la peinture lancée par Pollock, ou au pouvoir des institutions qui font que, par exemple, toute œuvre d'art exposée au Musée de l'Ontario peut être considérée comme une sorte d'endossement de son activité.

L'art américain, en particulier, vit sur le mythe de l'esprit du pionnier, et ce mythe est à son tour soutenu par un autre, celui de l'interdépendance nécessaire, dans l'art du vingtième siècle, entre la qualité artistique et la position révolutionnaire; il est amusant de constater avec quelle fréquence cet art nous conduit à de tout autres conclusions.

Les actes d'héroïsme requièrent beaucoup d'espace de jambe, et le champ culturel de la fin du vingtième siècle manque autant de terrain neutre que la carte de l'Amérique.

(Traduction de Geneviève Bazin)

English Original Text, p. 94



R.M. — Do you have a Bicentennial Project?

C.O. — Yes. The *Clothespin* will be my Bicentennial project. It goes up the first of June with, I think, a great deal of fanfare in Philadelphia. There is a distinct resemblance to the Liberty Bell, as someone has pointed out, and the spring does make a 76, which I had never calculated. But these things come afterward, and you wonder whether it was something you secretly harboured in your deepest consciousness... It seems to be headed (iconographically) for the right place at the right time... I saw a Colorado licence-plate: they had a 7 and a 6 just like the spring of the clothespin. That's what somebody pointed out to me. And when you think about it, it does resemble, in general characteristics, the Liberty Bell — the slope, the crack down the middle, and those things. So it seems to be fitting in very well.

R.M. — One of my favourite aphorisms of yours is that "anyone who listens to artists should have their eyes examined". None the less, you've been very generous in providing writings about your art and in giving interviews and lectures. Is this perverse delight, or what?

C.O. — I'm very introspective. I would say, and I learn things by talking to people. That's mostly when I learn things. Giving a lecture, like last night, is sort of like going into analysis. You say, you discover things. The fact that you say them to all these people means that they're probably true. You come out with things that surprise yourself. I think a lot of things come out in talking, then in thinking afterwards about what I said.

IT'S STILL PRIVILEGED ART

By Eric CAMERON

"ART IS BASICALLY A FUNCTION OF THE CLASS IN POWER."

"CULTURE HAS REPLACED BRUTALITY AS A MEANS OF MAINTAINING THE STATUS QUO."

"ART MUST BECOME RESPONSIBLE FOR ITS POLITICS."

The exhibition of recent work by Carole Condé and Karl Beveridge at the Art Gallery of Ontario had the McLean Gallery festooned with protesting banners that might have looked more at home outside than in. Beneath them, on the left as one entered, were photographs showing more placards set up in the streets of New York, in front of the Whitney Museum, outside Toronto City Hall, and even on the steps of the A.G.O. itself. Farther on there were prints depicting the artists in their home. A blank wall behind the figures provides the opportunity to paste on photographs relating to hand printed captions underneath — or a slogan may be daubed right across a whole series as if an act of vandalism against the show itself.

In this smaller scale work the theme diversifies and the mood becomes more questioning (albeit the questions are rhetorical): "ARE HUMAN RELATIONS POLITICAL?"; "IS FEMINITY POLITICAL?"; Eventually it becomes more domestic and also more personal: "WHY DOES THE MAN 'RULE' THE HOUSE?"; "AS A WOMAN WHY DO I LOOK FOR A STRONG MAN?"; "WHY ARE WE JEALOUS OF EACH OTHER'S SUCCESS?"; Across a table with flowers, books, and a tape recorder they attune to the finer points: "RADICAL ART' ORIGINALLY

OPPOSED REPRESSIVE SOCIO-CULTURAL INSTITUTIONS; TODAY 'RADICAL ART' COMPLETELY ACCEPTS THOSE INSTITUTIONS".

A book, in lieu of catalogue, elaborates their concerns on left-hand pages and illustrates their daily routine in drawings opposite.

Their political stance comes through clearly enough — basically an amalgam of Marxism and women's lib with a few extra tid-bits like Canadian nationalism on the side for good measure. It is the standard mixture for the advanced artist these days, and it seems to have become a necessary calling-card to establish his/her credentials. What raises the interest of this show above the level of the cliché is partly that the argument gets locked on the paradox of its own presentation and, beyond that, the way the artists themselves face up to the spiralling implications of a dilemma of which they are quite conscious. Perhaps the most telling slogan is the one that a photograph shows on a placard on the steps of the Art Gallery of Ontario itself: "ANTI-IMPERIALIST CULTURE CAN'T BE BUILT THRU EXISTING INSTITUTIONS." Does that mean the political message of the exhibition must be nullified by the fact of its placement within the existing institution of the A.G.O.? It is inescapable that the artists are aware of that possibility themselves. Elsewhere: "INSTITUTIONS ENJOY CRITICISM AS LONG AS IT DOESN'T THREATEN THEIR BASIC STRUCTURE." Does that mean their own acceptance is a proof of impotence? This may be a possibility, but their anxieties go deeper than that: "We have internalized institutional ways of living and producing: marriage, art as a career, female and male roles. As long as we do this we cannot even begin to conceive of a different world." What concerns them most is not so much that may be brought out of their radical intentions by the hypocritical acclaim of the establishment, rather that the manner and mode of the act of revolt itself may epitomize and endorse the object of their attack.

The poster for the show has the artists' heads screaming out with one voice: "WHY DO WE POLICE OURSELVES THROUGH OUR CULTURE?". By the end of the book the problem has become almost totally introverted with the artists hoping at best to "change a bit here, a bit there... Isn't it time to begin?" Opposite, the drawing shows Carole and Karl looking resolutely but also compassionately into each other's eyes as they sit ever so together in the centre of a long settee. On the table in front, picked out in a single touch of red with its title clearly visible, is a copy of the book: "IT'S STILL PRIVILEGED ART". The irony rings out loud and clear, and it has that peculiar two-edged effect of undermining what they say they are doing, because in the end the art they produce even now can only be for a privileged class, and yet also saving the situation because it demonstrates their own awareness of the contradiction and makes out of that very contradiction another level of subject matter. And again, could it be that, in introverting the revolution, they are doing the very thing that will, at each end, weaken the impact of what they are doing sufficiently to make it acceptable to those very institutions they are supposed to be attacking? In the last drawing but one in the book, they look at the poster again and decide it "seems a bit pretentious, too radical chic. In our society it becomes just another consumer item." Worst of all, is all their political posturing in fact just a way of solving personal problems and of extroverting the aggressions that develop in their private

life? Earlier in the book: "The problem with a 'husband wife' emphasis is that it smacks of the 'togetherness' of McCalls or The Ladies' Home Journal... Publicly it defines some specific and rather nauseating roles."

In the end, the political objectives of the exhibition seem its least interesting aspect. The possibility of political reform through art is almost completely negated by self-questioning between the lines. The negation itself, however, may have much deeper implications.

For my part, I am fully convinced of the reality of the situation epitomized in the show. I do not mean so much that I want to pin my faith on the personal sincerity of the Condé-Beveridges (except on a very low level I am not sure I would know how to distinguish sincerity from its opposite); rather that the subservience of express intentions to the processes and systems through which those intentions must be located has a very familiar ring within the context of art. The effect of the Condé-Beveridge exhibition is to spell out, in a very explicit way, the human basis of a structure of artistic issues that, in various guises, has been with us for a great many years: the pervasiveness of self-reference in Conceptual Art or Joseph Kosuth's theory of the tautologous nature of art statements; beyond that the negations of Ad Reinhardt, the paradoxes of "less is more" and "more is less" and, ultimately, the words locked on the reiteration of their own sound "Art in art is art as art."

The aim of Ad Reinhardt and of a great deal of conceptual art was the separation of art from life. One might argue in denial of Reinhardt's art-as-art dogma that square shapes, black pigments, and brushed-out brushwork are part of real life and establish points of contact between the art and the world at large, but to approach the problem in that way is to gnaw away at the details. It may now appear rather that the act of self-enclosure itself constitutes the most telling metaphor of its real life basis.

Beyond both conceptual art and minimal art is the paradoxical duality of abstract expressionism, which was capable of sustaining the divergent critical positions of Action Painting and Modernism. From one point of view the painting might seem to have become an arena in which the artist claims the ultimate individual freedom to confront the most fundamental questions of existence itself; from the other he is seen to be discovering the dependence of painting on the flatness of the canvas, its rectangular shape and the properties of paint. In retrospect, one might almost draw the moral of a natural consequence of one following from the other: the attempt to demonstrate freedom may in the end only bring us more poignantly up against the limits that restrain it. The principle would be the same whether we refer it to the gravitational forces that cause Pollock's thrown paint to fall downwards onto the surface of his canvas or the institutional forces that cause any work shown in the Art Gallery of Ontario to be a sort of endorsement of its activities.

American art in particular lives with the myth of the pioneering spirit, and that myth is sustained by another, that of the necessary interdependence of artistic quality and revolutionary stance in twentieth century art; it is ironic how often the art itself leads to quite other conclusions.

Heroic acts require a good deal of leg room, and the cultural terrain of the later twentieth century is as lacking in neutral ground as the map of America.