

Vie des Arts

Vancouver Now

Jean Tourangeau

Volume 32, Number 127, June–Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53930ac>

[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

Tourangeau, J. (1987). Vancouver Now. *Vie des arts*, 32, (127), 29–31.



1. Allyson CLAY
Cross by the Sea, 1985.
 Huile sur toile (2 panneaux);
 272 cm 8 x 425,2.

Vancouver Now

Jean TOURANGEAU

*Vancouver Now*¹ n'est pas le fruit du hasard, encore moins la toute dernière trouvaille d'un commissaire indépendant, intéressé par Vancouver. A l'instant où cette exposition nous arrive à Montréal, surviennent, à Vancouver, deux événements qui traitent d'un questionnement similaire. D'abord *Ten Years Later*, présentée à la Contemporary Art Gallery, qui retrace les dix ans de cette galerie par le biais d'artistes qui y ont exposé dont Al McWilliams et Richard Prince sélectionnés de même dans *Vancouver Now*. Puis *Broken Muse*, montrée au Musée de Vancouver, qui regroupe, entre autres, Clint Atkinson, inclus dans *Beyond the line: Drawings from Vancouver* (Galerie Joyce Yahouda Meir, à l'été 86) et Stan Douglas: *Songs of Experience* (Musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa, à l'été 86). L'intérêt d'une exposition collective d'artistes de Vancouver fait donc partie d'une vague à laquelle contribue le choix de Manon Blanchette, commissaire du projet.

Cette vague pourrait sembler soudaine si elle n'avait été précédée d'une vague antérieure qui tire sa source de la relocalisation du Musée de Vancouver, en octobre 1983, qui fut longtemps l'une des seules institutions de la Colombie-Britannique à promouvoir l'art actuel de manière continue. Le catalogue intitulé *Vancouver: Art and Artists, 1931-1983*, préparé pour l'occasion, identifiait une tradition de la contemporanéité plus soutenue que ce que la scène artistique du

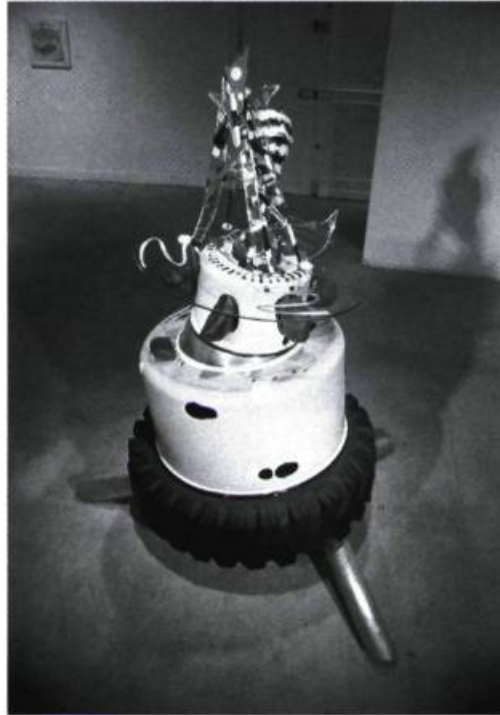
centre du Canada avait retenue. Plusieurs manifestations collectives, qui eurent lieu principalement dans des musées canadiens et plusieurs expositions individuelles d'artistes de cette région, tenues dans des galeries commerciales ou parallèles d'ici ou d'ailleurs, y sont de fait redevables. La rétrospective autour du *Western Front*, organisée par le Musée d'Art Contemporain de Montréal, en 1984, en est le signe chez nous. On peut penser conséquemment que cette première vague correspond bien au post-modernisme dont l'un des objets est de déterrer ce que le modernisme et les idéologies dominantes ont occulté.

Or, il y a toujours eu un fort sentiment de rébellion de la part des artistes de Vancouver à l'égard des institutions et, en général, du pouvoir. La *Artists' League*, qui fut l'un des moteurs contre le Musée de Vancouver dans le cas de censure de la performance du 21 février 1984 de Paul Wong, appelée *Confused*, en est un autre signe. Ainsi, ils mirent sur pied *The October Show*, en 1983, suivi *The Warehouse Show*, en 1984, qui dénonça, non seulement leur quasi exclusion de l'exposition d'inauguration du Musée, mais encore affirma, en quelque sorte, la renaissance de l'art à Vancouver. En ce sens, il est intéressant de noter que *Vancouver Now* fut refusé par le Musée d'Art Contemporain de Montréal et prit forme plutôt dans le réseau des galeries parallèles: *Articule*, *Dazibao*, *Oboro*, *Optica*, *Powerhouse*, *Skol*.

Cette seconde vague provient davantage des efforts des artistes. Il faudrait cependant la replacer dans un contexte canadien. Au même moment, on a assisté à l'écllosion de sentiments similaires: d'abord à Toronto, à The Colonnade, en octobre 1983, par Chromaliving, puis, à l'été 1984, à Montréal, par Montréal-tout-terrain. Les trois principales villes canadiennes démontraient dans cette veine qu'elles partageaient l'idée commune que les institutions ne répondaient plus à leurs attentes car elles optaient pour un point de vue davantage historique. L'originalité de Vancouver Now ne repose donc pas sur le sujet. Elle constitue toutefois une voie divergente en ce qu'elle permet à un commissaire n'appartenant pas culturellement à un milieu d'y déceler des avenues que d'autres régions pourraient partager. Généralement, un commissaire, qui connaît bien sa région, fait émerger de celle-ci certains éléments. C'était d'ailleurs le cas quand la galerie de l'Alberta College of Art, pendant les années 70, monta une série d'expositions qui, chaque année, prénaît une ville canadienne comme thème de travail, en faisant appel à un commissaire de la région désignée: ce fut Vancouver, en 1979. Ici, c'est l'inverse qui se produit puisque la commissaire vient de Montréal.



2



3

4



Comme la sélection de Vancouver Now s'opéra en 1985-1986, on pourrait comparer cette dernière avec Young Romantics, réalisée par Scott Watson, du Musée de Vancouver, en 1985: seuls Graham Gilmore et Charles Rea reviennent. Si l'on compare avec Futura Bold, un groupe de quatre artistes formé depuis Young Romantics, nous retrouvons uniquement Graham Gilmore. Est-ce à dire, si nous poursuivons la chronologie et analysons les choix d'un conservateur de Vancouver par rapport à ceux d'un conservateur d'une autre région qui opte pour le même thème, que l'exposition pourrait grandement différer? Il apparaît que c'est le cas en regard de Broken Muse. Il faudrait alors vérifier ce qui est donné à voir par l'exposition en elle-même au regard du contexte où elle se situe.

On retiendra, selon ce principe, que Vancouver Now est construite à partir d'un mélange de générations, ce qui n'est pas la position de Broken Muse, qui prend forme à Vancouver, à la fin d'un nouvel inventaire historique. Par ailleurs, celle-ci est produite après Young

Romantics et Futura Bold, qui ont essentiellement porté sur la peinture, et se rattache, en ce sens, à Vancouver Now, qui réunit aussi la peinture, la sculpture, la photographie. La pluralité de ce projet est remarquable en ce sens qu'elle ajoute la vidéographie et l'installation, malgré qu'elle soit itinérante.

Le rassemblement de productions artistiques à compter de la ville où elles naissent peut paraître finalement aléatoire ou arbitraire. Pourtant, cette insertion peut parfois permettre de reconnaître une sensibilité singulière. Ainsi la bande sonore de *Fugue*, de Joey Morgan, dont l'une des bases est la démolition d'un piano réfère autant à une autre pièce de l'artiste intitulée *Oratorio*, où l'on voit le piano détruit, qu'à des dessins-collages antérieurs où le piano servait de motif principal. On pourrait encore mentionner d'autres artistes de Vancouver intéressés au même moment par le motif du piano, dont Hank Bull, Stan Douglas, Allan Storey. A chaque fois, on dévoile les mécanismes du piano comme pour en extirper le romantisme.

Le motif de la chaise est un autre objet de prédilection. Quoiqu'il représente toujours la position du regardeur, tant chez Gathie Falk, Joe Morgan et Al McWilliams, chez ce dernier la chaise est environnée

de feu comme pour marquer notre impossibilité de prétendre à ce rôle. Et du feu, on pourrait penser à Greg Murdock, qui l'inclut au même niveau que la ligne d'horizon au sein de ses architectures mi-construites, mi-représentées. Si certains motifs paraissent redondants à nos yeux, ils montrent toutefois une vision du monde toujours accompagnée d'une redécouverte de ce monde que souvent notre sensibilité de l'Est nous empêche de percevoir.

Si l'on s'attarde à ce genre de clichés, on aura intérêt à examiner de près l'huile sur toile d'Allyson Clay où, dans le panneau de gauche, est dessinée une croix rouge qui s'oppose dans le panneau de droite à une marine débridée. Cette dualité incarne à la fois les fonctions divergentes des hémisphères du cerveau et deux univers antagonistes: le rationnel contre l'intuitif, le distancé contre le représenté. Quand Richard Prince, de même, fait flotter les quatre pieds de sa structure d'aluminium dans quatre récipients de plexiglas remplis d'eau, il confronte le regardeur à la conception qu'il a de la lourdeur et de la



5

légèreté, de la technologie vis-à-vis la nature, à l'idée que l'on se fait de l'élément eau et de l'eau en elle-même.

Ce type de dualité est aussi pratiqué en photographie quand Trudy Rubenfeld nous présente les photographies réduites d'une peinture plus grande qui sera ultérieurement détruite une fois le processus d'avènement de celle-ci démontrée. Non seulement la photographie, par son temps de pose, fixe un moment de ce processus, mais encore documente les transformations successives de la peinture, jour après jour. La dualité met en évidence les définitions différentes de la photographie et de la peinture, dont l'espace, ici, est nié pour être remplacé par un parcours qui reproduit, en quelque sorte, un espace temporel.

Cette dualité propose que l'opposition entre deux mondes est son paradigme, concept repris par Ian Wallace, quand il crée un paradoxe entre le monde moderne, représenté par des architectures rectilignes de bâtiment, et le monde antique, illustré par deux statues d'influence gréco-romaine. La figure humaine, qui circule devant l'architecture contemporaine, est plus sombre et floue que celle en pierre de la statue, ce qui amène le regardeur placé devant ces photos verticales, basées sur l'échelle humaine, à se demander quel en est l'objet et quel en est le sujet?

Ce dilemme ressort à nouveau au sein du programme vidéo. Tout particulièrement à travers la jonction nature et culture chez Corry Wyngaarden, dans *Milk on the Dining Floor* (1984-1986, 20 min.). On nous raconte une histoire: un personnage devant son piano (!) confronté, entre autres, à l'embouteillage mécanique du lait. Le lait, qui est autant un élément liquide qu'un symbole, suit des images de vaches broutant dans la campagne. L'association vache et lait correspond, il va de soi, au rapport industriel et manuel. Ceci n'est pas sans rappeler *As a Wife Has a Cow* que Wyngaarden avait produit pour Luminous Sites (Vancouver, mars 1986), où elle avait placé des téléviseurs sur des ballots de foin.

Au lieu de parler de Vancouver Now uniquement par le biais de la dualité, du lien nature et culture plus précisément, ou par le biais des motifs récurrents; on pourrait examiner comment une discipline est investie par une autre discipline. Comment l'architecture demeure une image quasiment tirée d'une encyclopédie, chez Wallace ainsi que chez Murdock, malgré que les arches soient tridimensionnelles lorsqu'elles sortent du tableau. Chez Charles Rea, l'arène ou la cathédrale sont traitées à l'aide du relief afin d'accentuer la perspective picturale. On pourrait aussi établir des liens sur le plan des matériaux: Carole Itter et Jerry Pethick utilisent tous deux des éléments courants, en bois, pour la première dans la suite logique de son travail qui a beaucoup porté sur le végétal, et, en métal, pour le second puisqu'il s'agit de casseroles. Chez ce dernier, l'ajout du plexiglas renforce la présence de la société de consommation. La métaphore du motif de la chaise nous autorise donc à croire que les relations que le regardeur peut effectuer sont au centre de cette exposition.

Vancouver Now tente de plus de réunir les deux vagues sur lesquelles se fonde maintenant l'art de Vancouver. A Montréal, en 1985, nous avons vu des installations de Gathie Falk et d'Al McWilliams, à Aurora Borealis. En 1986, nous avons vu Angela Grossman, à Optica, Philippe Raphanel, à Oboro, et des dessins de Charles Rea, chez Joyce Yahouda Meir. Ces trois derniers, inclus dans Young Romantics, sont exclus dans Vancouver Now. A première vue, l'inclusion des aînés et l'exclusion des plus jeunes peuvent sembler inadéquat. Pourtant, si on revoit la sélection vidéo où des artistes de plusieurs générations se côtoient, on peut penser cet art en termes d'insertion. Une insertion qui identifie les acquis du modernisme à partir d'œuvres jouant avec la spécificité de leur discipline, ce qui pourrait être un relent de l'art conceptuel très prisé à la fin des années 60, à Vancouver. Une insertion qui prend corps aussi grâce à la tradition et à la redécouverte du romantisme à travers le monde dont l'association de la nature et de la culture et du réel et de la représentation est l'une des composantes.

1. L'exposition, originaire de la Galerie Walter Phillips, de Banff, a eu lieu du 7 janvier au 1 février 87. Elle rassemblait: Alyson Clay, Graham Gilmore, Richard Prince, à Articule; Kati Campbell, Trudy Rubenfeld, Ian Wallace, à Dazibao; Greg Murdock et Charles Rea, à Skol; Gathie Falk et Jerry Pethick, à Oboro; Carole Itter et Sheila Hall, à Powerhouse; Joey Morgan, à Optica, qui présentait aussi la sélection vidéo qui comprenait: Sarah Diamond, IVO, T.Tv., Elisabeth Vander Zaag, Corry Wyngaarden, Paul Wong. L'œuvre d'Al McWilliams n'a pu être montrée, à Montréal, pour des raisons techniques.

2. Gathie FALK
Chair My Mother Painted Every Year, With Streamers, 1985.
3. Jerry PETHICK
Dynamics of Power, 1983.
Techniques mixtes.
4. Ian WALLACE
The Imperial City, 1986.
4 panneaux photographiques de
243 cm 8 x 61.
5. Trudy RUBENFELD
The Talk.
Banff, Walter Phillips Gallery.