Document généré le 09/10/2026 22:35

Espace Sculpture

Prelude or requiem?
Prélude ou requiem?

John K. Grande

Volume 7, numéro 2, hiver 1991

D'où venons nous, que sommes-nous, où allons-nous?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9881ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Grande, J. K. (1991). Prelude or requiem? / Prélude ou requiem? *Espace Sculpture*, *7*(2), 14–18.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1990

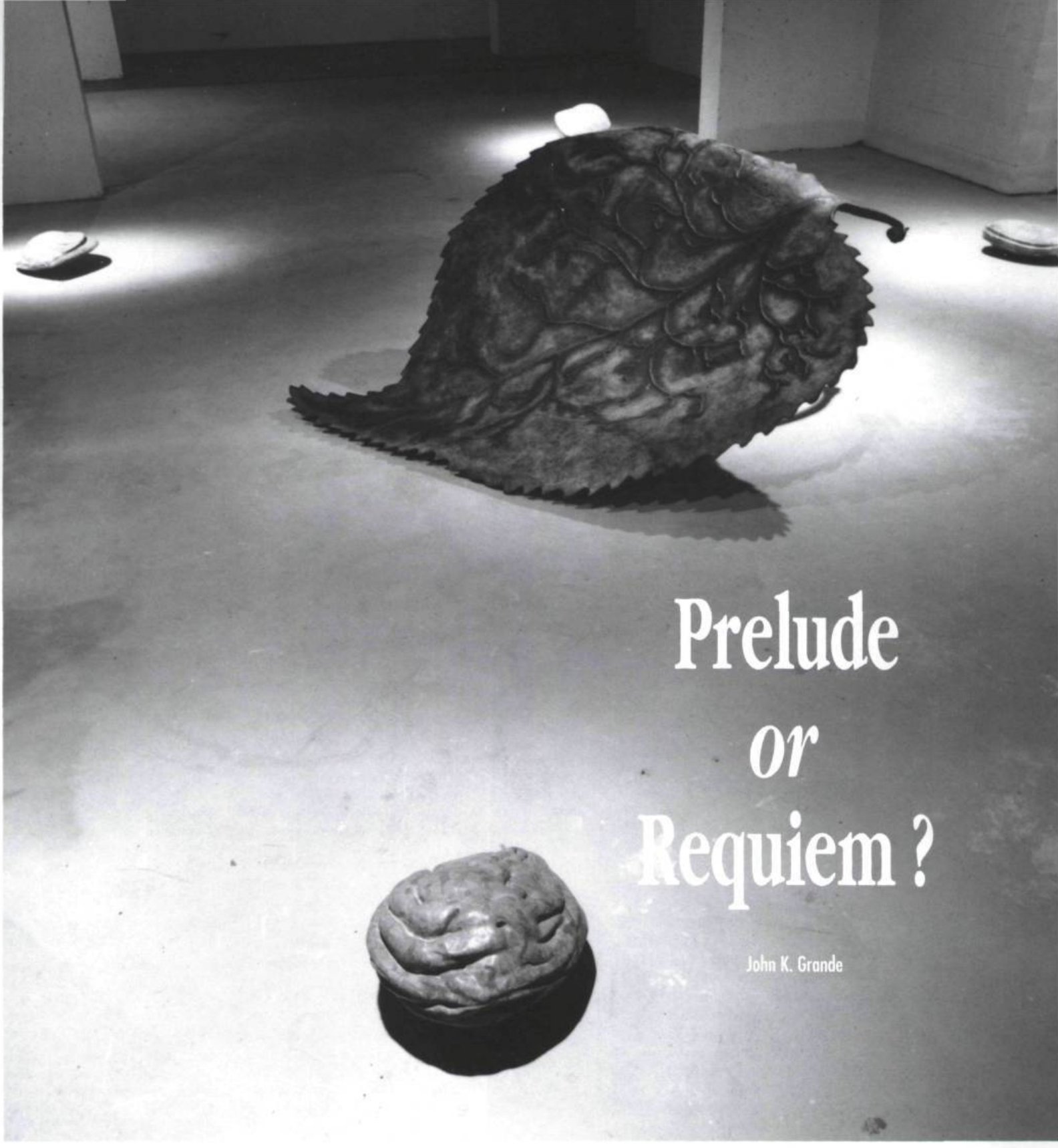
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Prelude *or* Requiem ?

John K. Grande

John Greer, *Reconciliation* (détail), 1990. Mixed media. Photograph : Guy L'heureux. Courtesy of the artist. CIAC, Montréal.

Post-modern art has buried the sacred role of art, its iconic, spiritual significance as a beacon of beingness, beneath a barrage of materialist metaphors, didactic statements, affirmative narcissisms.

Its fragmentary idiom resembles very much the dissembling of personal and social identity in our society, a direct result of our identification with consumerism, the materialist values that leave us all feeling somewhat empty, vacuous, looking for something else. As we approach the end of this millenium, we tend to think twice about the role of art in society. Its place has become so interwined with economy, the market itself, that it is now seen as a vehicle for storing investment capital, while its intuitive meaning diminishes. For this reason it was a relief to hear that C.I.A.C.'s director Claude Gosselin, has chosen the global issues of ecology and environment for this year's *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* show at La Cité. If any *cause célèbre* could offer both our artists and society as a whole a way out of this malaise it is this one, the environment. As Gosselin mentions in the catalogue introduction (printed on recycled paper), all 26 artists participating in the show do understand the notions surrounding ecological values in art, and the importance of radically changing our approach to living, as well as to the material arts.

The ecological banner carries its own truisms, its own excessively rigid orthodoxies, along with its good intention and, though still in a process of formation, these can lead to didactic statements being made in the name of a "good" cause. This dualistic dilemma may not actually change anything, but instead reinforces the historic and economic structures already in place. If our art is to really help in leading us to restructure our world economic order in an ecologically responsible way, it can only happen if we sacrifice our traditional approach to what artistic expression is, or will be. This exhibition allows us to assess these questions vis-à-vis an issue as great as any we have ever faced in the history of our world.

Among the superstars included in the show are Joseph Beuys and Buckminster Fuller, both of whom are no longer with us. Fuller's futuristic vision was part of the first wave of ecological activism, and combined utopian ethics with a practicality born of a solid engineering background. He placed great faith in humanity's technological capacity to overcome the obstacles embedded in our habitual ways of designing society. As we look at his structural designs, his famous geodysic domes at C.I.A.C., they seem the very embodiment of man's capacity to practically overcome the limitations of using non-renewable resources, of inadequately defining our habitation spaces. We must now wonder what force of habit has stopped us, in the face of all the signs, from beginning to take major steps, even fifteen years ago, in restructuring our physical and social landscape.

Joseph Beuys was a widely different sort of artist. He was committed to the happening. He used the social event as a way of bring-

Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être
Centre international d'art contemporain de Montréal
September 1 - October 28th.

Traduction : Clément Fontaine

Prélude ou requiem ?

Le postmodernisme a repoussé le rôle sacré de l'art, c'est à dire sa signification iconique et spirituelle en tant que flambeau de l'existence, sous un barrage de métaphores matérialistes, de formulations didactiques et de narcissismes péremptoires.

Son discours fragmenté est à l'image de l'éclatement de notre identité sur les plans personnel et social, une conséquence directe de notre adhésion à l'univers de consommation ainsi qu'aux valeurs matérialistes qui nous laissent tous avec un sentiment de vide et d'insatisfaction. À l'approche de la fin de ce second millénaire, nous sommes portés à réfléchir doublement au rôle de l'art dans la société. Celui-ci est devenu si étroitement lié au contexte économique, tellement assujetti aux lois du marché lui-même, qu'il apparaît maintenant comme une forme d'investissement financier alors que son contenu intuitif diminue. Ce fut donc un soulagement d'apprendre que le directeur du CIAC, Claude Gosselin, avait choisi cette année les thèmes de l'écologie et de l'environnement pour l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* présentée à La Cité. S'il existe une cause célèbre susceptible de rallier à la fois nos artistes et la société dans son ensemble, c'est bien celle de l'environnement. Comme Claude Gosselin le mentionne dans l'introduction du programme (imprimé sur papier recyclé), les vingt-six artistes participants ont tous une compréhension élargie de l'écologie, ils sont sensibilisés à l'importance de modifier radicalement notre conception de la vie et celle des arts plastiques.

De concert avec ces bonnes intentions, l'approche écologique charrie ses propres truismes, ses propres orthodoxies d'une rigueur excessive et, en dépit de leur évolution constante, ils peuvent conduire à la formulation de dogmes s'appuyant sur une "bonne" cause. Ce dilemme risque de renforcer les structures économiques et historiques en place au lieu de les changer. Si l'on veut que notre art contribue vraiment à réformer l'ordre économique mondial d'une manière plus conforme aux impératifs écologiques, nous devons sacrifier notre conception traditionnelle de l'expression artistique dans le monde présent et futur. L'exposition du CIAC nous permet d'aborder ces questions relatives au défi le plus important auquel l'humanité a été confronté dans toute son histoire.

Parmi les vedettes de l'exposition, on note Joseph Beuys et Buckminster Fuller, tous deux disparus depuis peu. La vision futuriste de Fuller s'insère dans le courant initial de l'activisme écologique et allie les principes utopistes à un sens pratique qui s'appuie sur de solides connaissances en ingénierie. Cet artiste misait beaucoup sur le pouvoir technologique de l'humanité pour surmonter les difficultés inhérentes à nos façons habituelles de concevoir la société. Les plans de ses structures, les photographies de ses célèbres dômes géodésiques qu'on pouvait voir au CIAC représentent l'aspiration suprême de l'homme à vaincre les limites imposées par l'utilisation de ressources naturelles non renouvelables et par une mauvaise délimitation de nos espaces habitables. On doit maintenant s'interroger sur les habitudes fortement ancrées qui, en dépit de tous les signes d'avertissement, nous ont empêchés d'adopter, il y a une quinzaine d'années, des mesures importantes pour réaménager notre environnement physique et social.

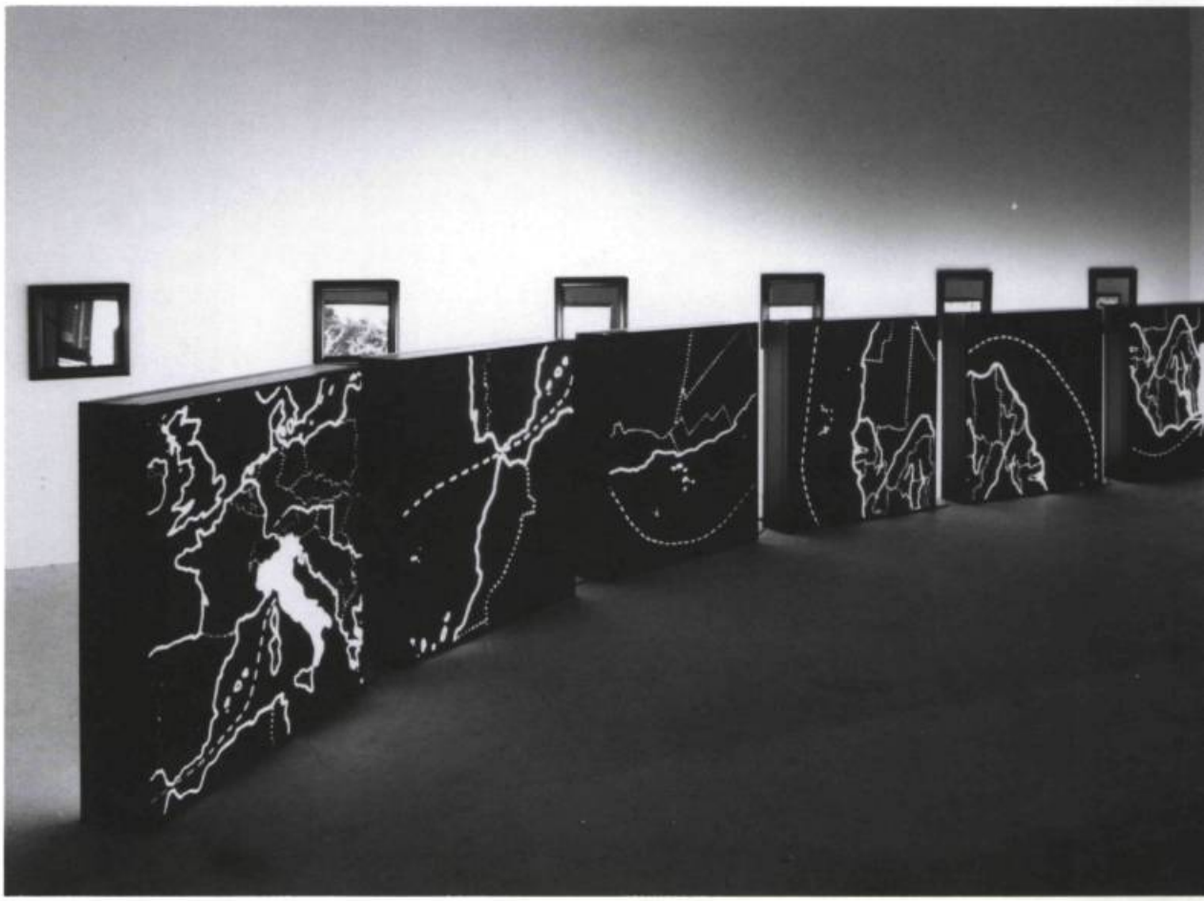
Joseph Beuys était un artiste d'un genre bien différent. Il créait des événements dans le but d'attirer l'attention du grand public sur des problèmes spécifiques. Les vidéos, les mémentos et les sérigraphies de

ing issues to the attention of the public at large. The videos, mementoes and photo silkscreens of Beuys at work are a testament to his awe-inspiring faith in Direct Democracy, the ability of the individual to take action in his immediate society, even if it meant simply planting trees on a hillside. But Beuys' vision was one of the last which placed the artist in a God-like realm as an omnipotent one, able to compete with science in serving to direct our social vision towards action.

Of the other artists included in this show it was, of course, Jimmie Durham, the Mohawk artist from New York state, who attracted a lot of attention as the siege at Oka continued to take place a stone's throw from Montreal. His fetish-like sculptural pieces, dream-like and fantastic, and his mixed media works on paper (one of which realizes a dream in which he foresaw using butterfly wings in an art piece and then did so), go to the heart of the dichotomy between the histrionics of avant-gardism in Western art and our quest for completely new approaches to a living ecology of art. The reasons are purely cultural. Durham views material objectively, as a facet of life to be integrated, not appropriated, into expression. They are the very aphorism of future vision.

Contrastingly, Francine Larivée's *L'offrande* arranges living grasses and mosses atop a series of wall-mounted metal disks and central podium form. It seems a transitional, backward-looking work of art, one that "designs nature", brings it under control, to be literally transformed into a kind of eco-deco art. Here the artist acts as a miniature economist, not integrating art into nature but reversing the order, appropriating it, placing nature in a frame, under the jackboots of art's historic sovereignty over nature. Ashley Bickerton's *Biofragment no. 2* directly addresses the dilemma of art's appropriation of nature by making us look in on living coral matter through a kind of incubator. In his own words, «Our representations of nature have always been tied to the use we have made of it. Western culture has always likened nature to a property or a resource.»

Dominique Blain's untitled work presents a series of colour transparencies of people within a smooth, architectonic gothic framework. Its form echoes religious hierarchical meaning, while her expression is basically social, mediatic. Somehow it all



Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990. Duratrans in 6 lightboxes, 6 mirrors. 7,7 x 1,2 x 3,4 m. Photograph: Dennis Cowley. Collection: Emily Fisher Landau, New York.

Beuys à l'oeuvre témoignent de sa foi impressionnante dans la démocratie directe et la capacité des individus d'agir sur leur milieu, ne serait-ce qu'en plantant des arbres à flanc de coteau. Mais Beuys fut l'un des derniers à considérer l'artiste comme un être omnipotent, semblable à un dieu, apte à compétitionner avec la science grâce à ses dons de leader au sein de la collectivité.

Parmi les autres artistes réunis dans cette exposition, il y avait bien sûr Jimmie Durham, cet artiste Mohawk de l'état de New York qui s'est fait passablement remarquer lors du siège d'Oka, tout près de Montréal. Ses sculptures aux allures de fétiches, au caractère onirique et fantastique, de même que ses compositions mixtes sur papier (l'une d'entre elles étant la concrétisation d'un rêve relatif à l'utilisation des ailes de papillon à des fins artistiques), se situent au coeur de la problématique de la dichotomie existant entre l'avant-gardisme occidental et notre quête de toutes nouvelles approches dans l'optique d'une écologie artistique bien vivante. Il s'agit ici essentiellement de facteurs culturels. Durham considère la matière objectivement, en tant que dimension de la vie à intégrer, et non pas à s'approprier par l'expression artistique. Par contraste, l'*Offrande* de Francine Larivée propose des échantillons de graines sur des supports muraux individuels et des mousses reposant sur un socle central. On dirait une oeuvre de transition, rétrograde, dont l'intention serait de transformer la nature soumise en un artefact de style "art déco". Ici, Larivée se comporte à la manière d'un économiste sur une échelle réduite, choisissant non pas d'intégrer l'art à la nature mais, à l'inverse, de se l'approprier dans un encadrement, en conformité avec l'école de pensée traditionnelle qui place la nature sous la domination de l'art.

Biofragment no 2 d'Ashley Bickerton aborde directement ce dilemme de l'appropriation de la nature par l'art en nous donnant à voir un assortiment de coraux vivants à travers une sorte d'incubateur. Pour reprendre les propres termes de l'artiste, «nos représentations de la nature ont toujours été liées à l'usage que nous en faisions. La culture occidentale a trop souvent considéré la nature comme un bien ou une ressource.»

L'oeuvre *Sans titre* de Dominique Blain propose

looks too clean, too self-conscious, as though reifying the godliness of all artistic endeavour by removing any element of passionate expression from the work. Robert Filliou's ideographic tautologies comprise a series of diagrams and linear mechanical drawings whose sole intention seems to be, perhaps inauspiciously, to launch an attack on the very spirit of poetry. He does this without any conscience or recognition of the realities that guide our experience, as though all the world was merely a mechanical model driven by a T-square. Nicolaus Lang's paper pulp casts made directly from a tree trunk are beautiful bleached white forms that literally languish across the gallery floor. Behind them, we see a large-scale print taken from an inked tree reproducing nature in another medium. This open, honest work seems to suggest that art can play a role closer to becoming an anthropology of nature itself. East coast artist John Greer's *Reconciliation* is in a similar vein, but is a reconstruction of natural leaf and pod forms in a super-realist scale. His installation classicizes, idealizes nature with a romantic flair. Like Lang's piece, it is moving in an honest direction, one that relieves expression of a lot of unnecessary didactic baggage.

Japanese artist Saburo Muraoka's haunting "fly machine" is the most eclectic example of entomology in art I have ever seen. The cold, prison-like metallic cube of Muraoka's contraption into which he set live flies, feeding them for three weeks by which time they had reproduced to 385, seems a very strong comment on the limitations nature places on natural reproduction. The only selection lever in this post-Darwinian machine was the food supply, and after the supply was halted, they didn't live very long.

Fastwürms, a Toronto based trio of artists, (Kim Kozzi, Napoléon Brousseau, and Dai Skuse) work together as a society in microcosm. In Napoléon Brousseau's own words, «I would have given up making art a long time ago if I had been working alone. By working with a group, I have been able to redefine how I see the process of making art in terms of my position in relation to two other people.» *Onze besoins* was conceived by them while hiking in the mountains of Japan. At the entrance to the piece we see a bewildering admixture of realism and fantasy; a Hydro-Québec logo, manufactured wall panelling with repeated images of a rustic cabin scene, and a pious madonna who hovers in the air surrounded by a series of electric lights. The interior of the installation has planetary sketches of the Big Dipper constellation's diurnal movements, paintings that collage

Francine Larivée, *L'offrande*, 1990. Mixed media. Photograph: Guy L'heureux. Courtesy of the artist. CIAC, Montréal.

une série de diapositives de personnes à l'intérieur d'un châssis à l'architectonie gothique. Au sol, une coque de métal renversée de forme analogue nous ramène à l'univers matière. Un climat aux réminiscences religieuses et hiérarchisantes est ainsi créé via un mode d'expression fondamentalement social, médiatique. Cependant, l'ensemble a l'air trop propret, trop retenu et donne l'impression d'une rationalisation excessive qui, en écartant toute passion, étouffe le feu sacré de l'inspiration.

Les tautologies idéographiques de Robert Filliou comprennent un ensemble de diagrammes et de dessins mécaniques linéaires dont la seule intention semble être (malencontreusement ?) de saper l'essence même de la poésie. Filliou s'exécute sans manifester aucune conscience ou reconnaissance des réalités qui guident notre expérience, comme si l'univers entier se réduisait à un modèle mécanique construit avec une équerre en té. Les moulages de pulpe de bois de Nicolaus Lang, faits directement à partir de troncs d'arbres, sont de magnifiques structures d'un blanc immaculé se profilant sur le sol de la galerie. Suspendue au mur, une reproduction intégrale à l'encre noire de l'écorce ravagée par des insectes : une autre représentation de la nature à travers un médium différent.

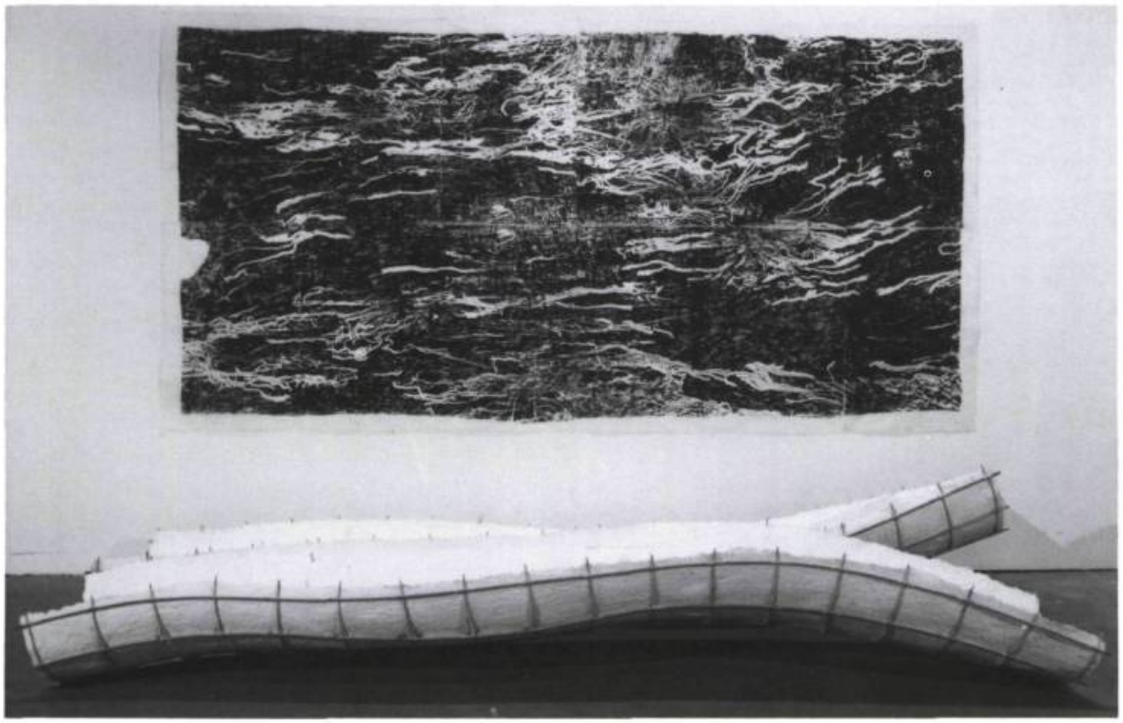
Cette oeuvre ouverte et honnête semble suggérer que l'art peut jouer en regard de la nature un rôle qui s'apparente à l'anthropologie. Avec *Reconciliation*, John Greer, un artiste de la Côte Est, se situe dans une veine similaire, proposant la reconstruction sur une grande échelle d'une feuille et de cosses. Son installation "classicise" la nature en même temps qu'elle l'idéalise avec une touche de romantisme. Tout comme celle de Lang, elle évolue dans la bonne direction en évitant le didactisme inutile.

L'obsédante "machine à mouches" du Japonais Saburo Muraoka est l'exemple le plus éclectique d'enthomologie artistique qu'il m'ait été donné de voir. Le cube métallique froid, aux allures de prison, dans lequel il a fait vivre et se reproduire des mouches jusqu'au nombre de 385, pendant une période de trois semaines, constitue un témoignage frappant des limites que la nature impose à la reproduction. Le seul levier de sélection dans cette machine post-darwinienne fut la source de nourriture; une fois celle-ci interrompue, les mouches n'ont pas fait long feu!

Fastwürms, un trio d'artistes de Toronto (Kim Kozzi, Napoléon Brousseau et Dai Skuse) oeuvre tel un microcosme. Brousseau affirme : «J'aurais cessé de créer depuis longtemps si j'étais demeuré

different images together along the walls, and a large iron cooking pot. It all stands out garrishly in ultraviolet lighting. Todd Siler's contribution, created uniquely out of materials used in the nuclear industry, injected some well-needed humour into the show. On the surface of his synthetic canvas in highly unnatural colours we read, «Is this creation? Is this expression? It can't get much uglier. Is this artificial or physical?». Siler's statement holds a lot of meaning for a show which, in some ways, is caught between two completely different approaches to what art actually is. Immediately preceding the most important art now being produced was an approach attached to all things ideational; it included word-text, product appropriation, and an almost rigid attention to the role of avant-gardism, its endless need to be replaced by itself to feed the market's avarous desire for novelty. The new world involves intuition, a new approach to how artists see the materials they use, and a quieter integration of art within a given environment. The art of the future will no longer reflect the egosystems of those artists who choose to participate, but instead the ecosystems within which that art exists.

For this reason, it was fitting that the work we saw on entering and leaving *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* was Juan Geuer's *Prelude Qua*. This piece consisted simply of a mirror on a stand that pointed to the glass wall beside it, on which the trapezoid shape of the view it encompasses was marked with tape. As we stood in front of the piece it was not the architectural skin of the building in which we stood that we could see, but instead a leafy green tree, the sky, and the immediate outer environment. In Geuer's own words, «Rationalizations, however poetic and sophisticated, have a habit of failing us. But no matter how many philosophies we have weathered, one thing appears certain, namely the frustrating awareness that there is an abyss between our consciousness and the world out there. That frustration has grown into a rage now that we are increasingly aware of our total dependence on what we are unable to fathom». If we chose to move closer to the piece we could even see ourselves. ◆



Nikolaus Lang, *Varrioota's Daydreams After His Escape Near Aroona Homestead* (From Australian Imaginary Figurations, No. 16 second version). 2 elements: 1. Print from inked tree showing insect ravage tracks on paper, 192 x 375 cm; 2. Two paper pulp casts of tree trunk. Each: 350 x 55 x 65 cm. Photograph : Guy L'heureux. Courtesy of the artist. CIAC, Montréal.

solitaire. Le fait de travailler dans un groupe m'a amené à redéfinir ma conception du processus artistique en fonction du rôle que je jouais auprès des deux autres collaborateurs.» Ils ont conçu *Onze besoins* au cours d'une excursion dans les montagnes du Japon. À l'entrée de l'exhibit, nous voyons un déroutant mélange de réalisme et de fantaisie : un logo d'Hydro-Québec se détachant sur une tapisserie au motif d'habitations rustiques; du plafond de la salle adjacente pend une madone à la base hérissée de lumières électriques tubulaires. Plus loin, se trouvent des esquisses de mouvements diurnes de la constellation de la Grande Ourse, des peintures qui amalgament différentes images et, au centre de la salle, se dresse une grosse marmite. Le tout baigne dans une lumière à l'ultra-violet.

La contribution de Todd Siler s'effectue à partir de matériaux utilisés dans l'industrie nucléaire exclusivement et elle apporte une touche d'humour bien nécessaire. Elle nous donne à lire un message peint aux couleurs anti-naturelles sur une toile synthétique : «Est-ce une création? Est-ce une expression? Ça ne peut guère être plus laid. Est-ce artificiel ou matériel?» Les interrogations de Siler apparaissent très significatives dans le cadre d'une exposition qui, à plusieurs égards, se trouve coincée entre deux approches complètement différentes de l'art. En effet, celle qui prévalait antérieurement se caractérisait par une vision conceptuelle des choses; elle englobait le discours écrit, recourait à l'assemblage de divers produits; elle se voulait à tout prix avant-gardiste et manifestait le besoin de se renouveler sans cesse afin de répondre aux exigences du marché. La nouvelle tendance implique l'intuition, une nouvelle façon pour les artistes de considérer leurs matériaux, de même qu'une intégration plus douce de l'art dans un environnement donné. L'art de l'avenir ne reflétera plus les "égosystèmes" des créateurs, mais plutôt les écosystèmes dans lesquels l'art s'insère.

C'est pourquoi il apparaissait tout à fait indiqué que l'oeuvre vue à l'entrée et à la sortie de *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* fut le *Prelude Qua* de Juan Geuer. Elle consistait simplement en un miroir placé sur un chevalet et qui, de par son orientation vers la fenêtre adjacente, reflétait une vue extérieure soigneusement délimitée avec du ruban opaque. D'un poste d'observation bien précis se découpait, en lieu et place du mur auquel on s'attendait, un arbre au feuillage touffu sur une toile de fond urbaine avec une échappée de ciel. Pour Geuer, «si poétiques et raffinées qu'elles soient, les rationalisations ont la manie de nous berner. Peu importe le nombre de philosophies auxquelles nous avons échappées, une chose est sûre : la conviction irritante qu'un gouffre sépare notre conscience du monde extérieur. Cette irritation s'est transformée en rage depuis que nous savons que nous dépendons totalement de facteurs insondables.» ◆