

Les Cent jours d'art contemporain De l'exposition à l'événement Les Cent jours d'art contemporain From Exhibition to Event

Volume 6, numéro 2, hiver 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9722ac>

[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

(1990). Les Cent jours d'art contemporain : de l'exposition à l'événement / Les Cent jours d'art contemporain: From Exhibition to Event. *Espace Sculpture*, 6(2), 29–34.

Les Cent jours d'art contemporain

De l'exposition à l'événement

From exhibition to event

Créé en 1983 par Claude Gosselin, le Centre international d'art contemporain organise chaque année, depuis 1985, une importante exposition d'art actuel, les "Cent jours d'art contemporain". Après *Aurora Boréalis, Lumières : Perception-Projection et Stations* qui se tenaient dans les galeries commerciales de la Place du Parc, l'impossibilité de réinvestir encore une fois le lieu et la difficulté de trouver un autre espace ont obligé le CIAC à annuler la manifestation de 1988.

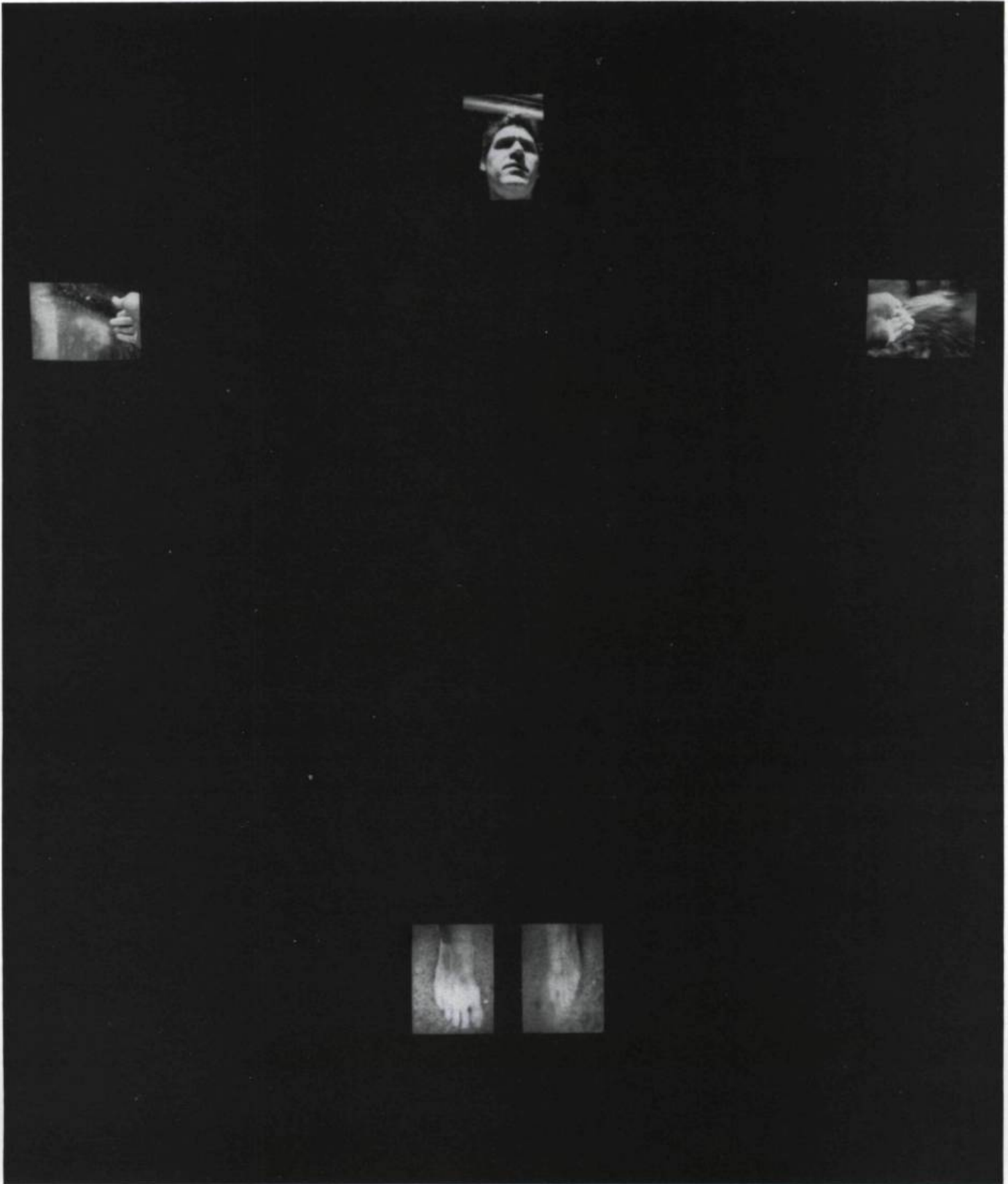
C'est donc après une année d'absence que l'institution présente sa quatrième édition des "Cent jours", dans un nouvel espace, l'ancienne usine Uniroyal, au 2000 Notre-Dame Est. L'exposition, organisée par Claude Gosselin, regroupe vingt et un artistes des États-Unis, de France, d'Italie, d'Allemagne et du Canada.¹ Alors qu'*Aurora Boréalis, Lumières : Perception-Projection et Stations* s'organisaient autour de problématiques clairement énoncées -respectivement, l'installation, la lumière, l'arrêt devant l'oeuvre et le chemin de croix-, l'exposition actuelle se caractérise par le refus de son conservateur de verbaliser tout concept organisateur. Aucun titre, ni aucune thématique ne viennent guider la lecture des oeuvres et de leur juxtaposition, ni reléguer ces dernières au statut d'illustration d'un discours ou d'une idée comme avait pu le faire *Stations*. «Contrairement aux années précédentes, il n'y a pas de thème cette fois. Le thème c'est les artistes et il n'y a pas à chercher de relations entre eux».²

Barbara Steinman, Irene Whittome et Danielle Vallet-Kleiner exploitent les caractéristiques physiques et la dimension symbolique du lieu. La première le manipule, le sculpte et le soude comme un

Created in 1983 by Claude Gosselin, the "Centre international d'art contemporain" (CIAC) has organized every year since 1985 an important exhibition of current art: "Les Cent jours d'art contemporain". After *Aurora Boréalis, Lumières : perception-projection and Stations*, which took place in Place du Parc's commercial galleries, the impossibility of using again this site and the problem of finding another place forced CIAC to cancel the exhibit in 1988.

After a year's absence, the institution presents its fourth edition of "Cent jours" in a new location, the old Uniroyal factory at 2000 Notre-Dame east. The exhibition, organized by Claude Gosselin, gathers twenty one artists from the USA, France, Italy, Germany and Canada.¹ Unlike *Aurora Boréalis, Lumières : perception-projection and Stations*, with their clear themes of installation, light, stopping before a work and the way of the cross, the actual exhibition distinguishes itself by the curator's refusal to impose any concept. No title, no set of themes guide the reading or juxtaposition of the works, nor relegate the latter to the status of illustration of a discourse or of an idea, as was the case in *Stations*. «Unlike other years, there is no specific theme. The theme is artists and there is no use in searching for relationships between their works».²

Barbara Steinman, Irene Whittome and Danielle Vallet-Kleiner exploit the physical characteristics and symbolic dimensions of the premises. Steinman manipulates the site, carves it and welds it as material: bricks are inlaid into walls and floor, a city plan is applied to the windows. The analogies between the photographs in Irene



Gary Hill, *Cruz*, 1983-1987. Installation vidéo, cinq moniteurs, cinq magnétoscopes et un synchroniseur.
Prêt de Electronic Arts Intermix, New York. Courtoisie du CIAC.

matériau; des briques sont incrustées dans les murs et le plancher, le plan d'une ville anonyme est appliqué sur les verrières. Le jeu d'analogies entre les photographies qu'Irene Whittome intègre à son *Jugement: principe féminin* et l'espace intérieur et extérieur fait du lieu d'exposition, avec ses poutres d'acier, ses ponts roulants, ses rails et sa vue privilégiée sur le fleuve, une partie intégrante de l'oeuvre. C'est le rail, également, qui constitue le leitmotiv de la narration photographique de Danielle Vallet-Kleiner, *Point géographique 25119 25003 Paris - Montréal*.

Les autres artistes semblent s'être détournés du lieu; les oeuvres in situ et les installations vidéo, pour la plupart à l'intérieur de petits espaces cloisonnés, paraissent se protéger de l'imposante présence du lieu ou de sa lumière diffuse et vouloir marquer leur autonomie face à la "dictature du site".³

La photographie et la vidéo ont été largement privilégiées dans la sélection des oeuvres, sans toutefois constituer la problématique de l'exposition. Irene Whittome et Dominique Blain choisissent la photographie d'archives, c'est-à-dire l'image photographique témoin d'une réalité révolue. Dans *Jugement: principe féminin*, la photographie est prétexte à des aller-retour entre le temps présent et le temps passé, entre le lieu de son exposition et l'espace auquel elle se réfère. Les vues de la protection des monuments, en Italie, pendant la première guerre mondiale, que Dominique Blain met en scène obligent le spectateur à se questionner sur la réalité sociale et politique dont elles témoignent.

S'inspirant des ex-voto des églises italiennes et mexicaines, Annette Messenger accroche à des bouts de ficelles des photographies de parties de corps humains - gros plans de narines, de bouches, de sexes, d'oreilles...-, le tout formant un cercle presque harmonieux. Le spectateur est gêné face à cette juxtaposition de violence et d'élégance, de souffrance du corps malade et de désir du corps amoureux, et, comme l'inscrit l'artiste elle-même, de "candeur" et de "méchanceté".

Liz Magor, quant à elle, confronte deux représentations de la cabane en rondins, l'une, une installation sous vitrine que le spectateur ne peut appréhender que frontalement, l'autre, une photographie noir et blanc. L'analogie des sujets et des modes d'appréhension des deux représentations pose la question de la spécificité de la photographie et de l'installation comme médium. Enfin, Ludger Gerdes réfléchit sur la distanciation entre l'image photographique et le sujet, sur l'impossibilité de reconstituer la réalité à partir de ses multiples images; Danielle Vallet-Kleiner questionne le pouvoir narratif de la photographie, alors que Barbara Steinman s'interroge sur les possibilités du médium de représenter la matière.

L'exposition présente également différents types d'intégration de la vidéo à la sculpture et à l'installation. Les cinq moniteurs que Gary Hill encastre dans un mur sombre évoquent le crucifiement, *Crux*: en haut la tête de l'artiste, aux extrémités gauche et droite, ses mains, en bas, ses deux pieds. L'écartement important des moniteurs et la froideur de l'image vidéographique exaspèrent l'impression d'écartèlement et d'impuissance. Joey Morgan, quant à elle, interroge la qualité de la télévision comme moyen de communication, et, Tomiyo Sasaki parodie le phénomène de surinformation des médias tout en pointant la pauvreté de cette information: *A picture is Worth a Thousand Words?* Enfin, François Girard nous propose une expérience sensorielle fondée sur la luminance de l'image vidéographique.

Dans des langages plastiques très différents, Jacques Vieille et Eva Brandl élaborent des architectures/sculptures à partir de volumes et de modules élémentaires: le rectangle et la baguette de bois pour l'un, la

Whittome's *Jugement: principe féminin* and the interior and exterior space integrate the exhibition space, with its steel beams, dollies, rails and privileged view of the river into the work. The rail is also the leitmotiv of Danielle Vallet-Kleiner's photographic narration *Point géographique 25119 25003 Paris - Montréal*.

Other artists seem to turn away from the site: in situ pieces and video installations, for the most part set in a small enclosed space, seem to protect themselves from the imposing presence of the place or from its diffused lighting in a seeming attempt to mark their autonomy from the "dictature du site" (site's dictatorship).³

In the selection of works, photography and video have been favoured, without becoming the dominant issue. Irene Whittome and Dominique Blain, with their archival photographs, chose to illustrate witnesses of a bygone reality. In *Jugement: principe féminin* the photograph witnesses the coming and going between past and present, between exhibition site and that to which reference is made. Views of Italy's protection of monuments during W.W.I, as proposed Dominique Blain, forces the onlooker to question the political and social realities which they document. Inspired by the ex-voto of Mexican and Italian churches, Annette Messenger suspends from pieces of string photographs of parts of the human body - close-ups of noses, mouths, sex organs, ears - the ensemble forming an almost harmonious circle. The onlooker is embarrassed by the juxtaposition of violence and elegance, of the suffering of ailing bodies and the desire of loving bodies and, as writes the artist herself, the innocence and the maliciousness.

Liz Magor proposes two visions of the log cabin: the first a glassed-in installation which can only be viewed head-on. The other is a black and white photograph. The analogy between the two subjects and the two means of perception addresses the question of the specificity.

Ludger Gerdes reflects upon the distance between photographic image and subject, upon the impossibility to re-create reality from multiple images. Danielle Vallet-Kleiner questions the narrative power of photography, while Barbara Steinman questions the medium's capacity for representation.

The exhibition also presents different ways of integrating video with sculpture and installation. Five monitors, embedded in a dark wall by Gary Hill, recall crucifixion, *Crux*: above the artist's head, to the left and the right, his hands, below, his feet. The distance between screens is important and the coldness of the video image aggravates the feeling of helplessness and tension. Joey Morgan questions the quality of television as a means of communication. And Tomiyo Sasaki parodies media's over-informative phenomenon while pointing out its poorness: *A Picture is Worth a Thousand Words?* François Girard proposes a sensory experience based on the luminescence of the video image.

In very different visual languages Jacques Vieille and Eva Brandl create from volumes and primary modules, architectures/sculptures: the rectangle and strip of wood for one, the sphere, cylinder and glass plate for the other.

Jean-Pierre Bertrand's and Fast Würms' works are celebrations of the animal, vegetable and mineral kingdoms. The triptychs in salt, honey and lemon, at first glance cold and passive, send out rich vibrations to those who will spend enough time observing them. The iconographic overloading of *Ugh* attempts a tribute to Nature and to the physical laws of the Universe.

Gilberto Zorio's *Canoa* falls within a personal mythological view

sphère, le cylindre et la plaque de verre, pour l'autre.

Les travaux de Jean-Pierre Bertrand et de Fast Würms sont des célébrations des mondes minéral, végétal et animal. Les triptyques de sel, de miel et de citron, froids et inertes au premier regard, émettent de riches vibrations à celui qui saura les observer longuement. La surcharge iconographique de *Ugh* se veut un hommage à la Nature et aux lois physiques de l'Univers.

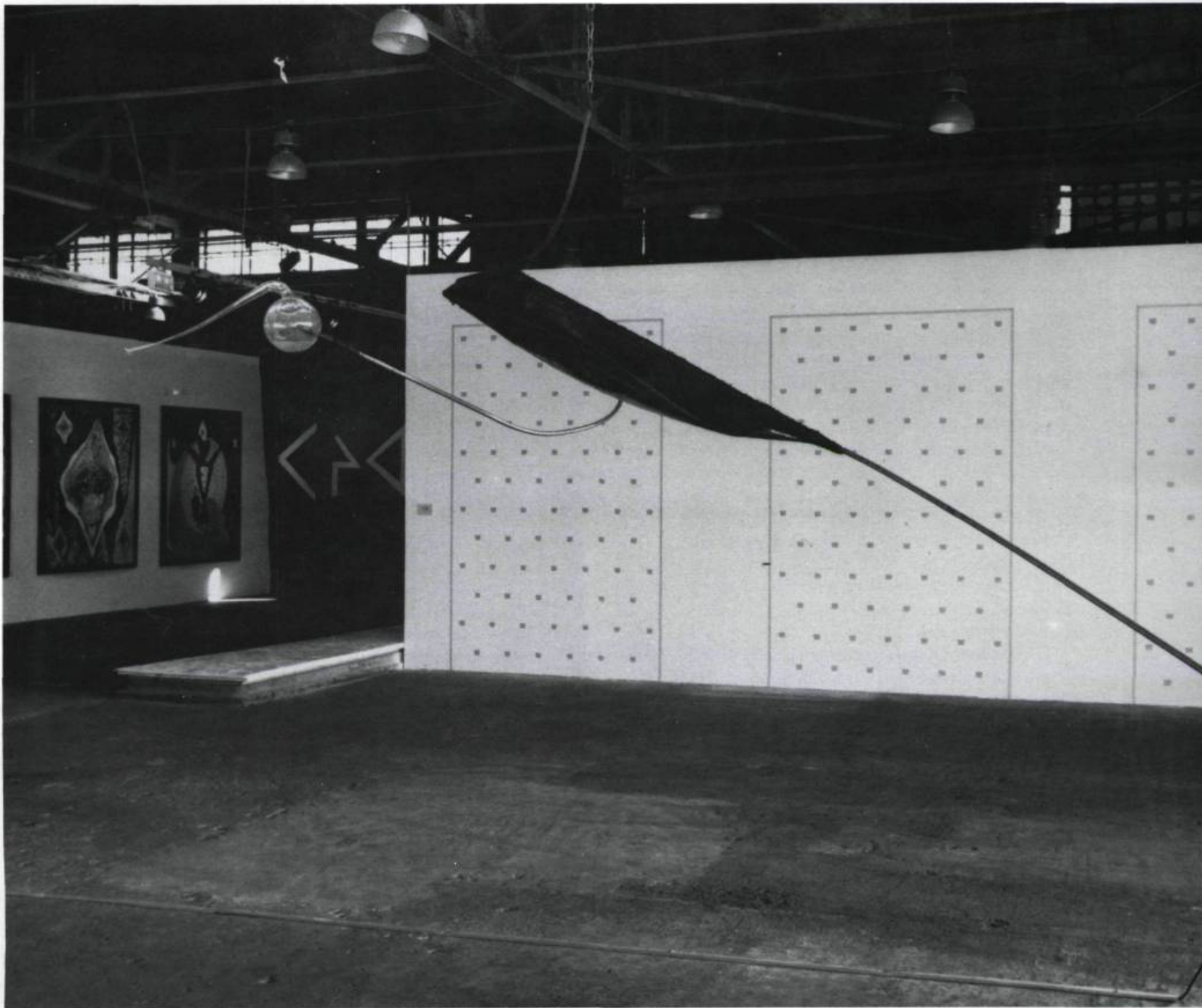
Canoa de Gilberto Zorio relève d'une mythologie personnelle fondée sur les thèmes de l'alchimie, de l'énergie, des étoiles et du canoë. Accrochés à chaque extrémité de l'espace d'exposition, et émettant tour à tour, toutes les trente minutes, un souffle puissant, le canoë et l'étoile entretiennent un dialogue insolite avec les "empreintes

of the themes of alchemy, energy, stars and the canoe. Suspended at opposite ends of the exhibition space, and emitting in turn, every half hour, a powerful puff, the canoe and the star engage in strange dialogue with Niele Toroni's "empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers" (Regularly repeated number 50 brush strokes).

Joseph Kosuth's (*A Grammatical Remark*) + 574 written in white letters on a black wall and punctuated with small white neons reflects on such concepts as thought and belief.

Ken Hardy proposes an anthem to liberty and travel; Pat Steir, a critic of the portrayal of the human body and finally Maria Nordman celebrates the Mohawks of Kahnawake.

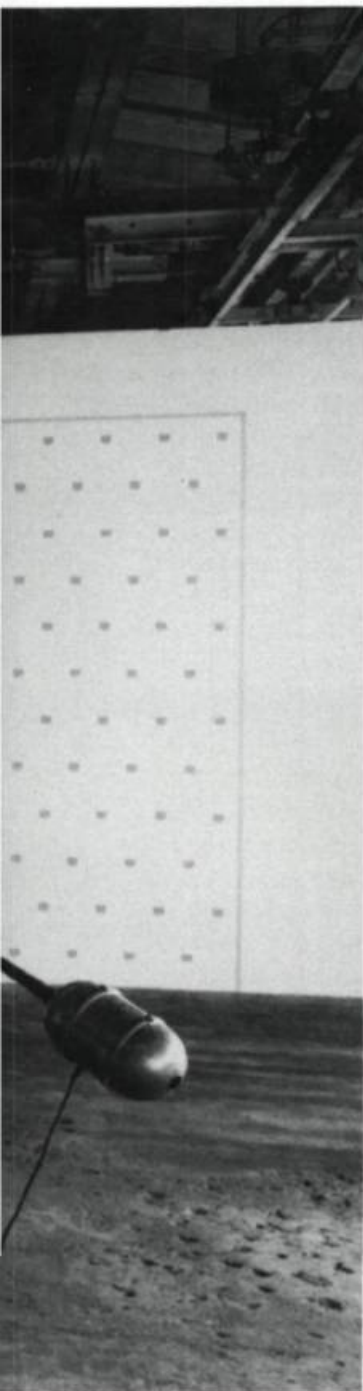
This extraordinary eclecticism in the choice of artists and works



de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers” de Niele Toroni.

La “remarque grammaticale” de Joseph Kosuth, (*A Grammatical Remark*)+574, inscrite en lettres blanches sur un mur noir et ponctuée de petits néons également blancs, est une réflexion sur les concepts de la pensée et de la croyance. Ken Hardy propose un hymne au voyage et à la liberté; Pat Steir, une critique de la représentation du corps humain; et enfin, Maria Nordman célèbre les Mohawks de Kahnawake.

Cet éclectisme extraordinaire dans le choix des oeuvres et des artistes porte à la réflexion. Si nous reprenons l’hypothèse selon laquelle toute grande exposition d’art contemporain relève de trois champs, la connaissance historique (liée à une volonté d’écrire l’histoire), l’expérience esthétique (qui implique l’énonciation des projets et des



Gilberto Zorio, *Canoa*, 1987.
Fibre de verre, goudron, moteur
électrique, sifflet, pyrex, alcool.
(Canot) 7,80 x 2 m.
Prêt de la Galerie Sparta, Chagny,
France. Courtoisie du CIAC.

valeurs esthétiques) et l'illusion mythique (ou valeur symbolique)⁴, il apparaît nettement que le CIAC privilégie, cette année, le troisième au détriment des deux autres. En effet, aucun point de vue historique ni esthétique n'apparaît, si ce n'est qu'une certaine conformité aux tendances du moment : l'absence de néo-expressionnisme et du néo-géo, l'intérêt pour la photographie et la vidéo.

Le défi - qui garantit la mythification des "Cent jours" - est celui de sa propre existence, de son "avoir lieu" et de son retentissement public. Il consiste d'abord à offrir aux "Cent jours" un lieu à la mesure de l'art contemporain, l'ancienne usine Uniroyal, analogue à l'entrepôt Lainé de Bordeaux, ou aux magasins à sel de Venise, ou encore à l'usine recyclée de Schaffhausen, apparaissant comme cet espace idéal. Puis, il s'agit d'assurer à l'exposition une scène immédiatement publique et ce, par la commandite des compagnies privées, par le relai de la presse, de la radio et de la télévision, mais aussi, par la création des "Associés des Cent jours 1989", personnes individuelles qui, en contribuant au financement de la manifestation, jouissent de la possibilité de s'identifier au commanditaire des oeuvres exposées - autrement dit, des satisfactions de "l'acte mythique de la commande".

Ce déficit du contenu⁵ au profit de la forme et de son expression définit les "Cent jours" non comme "exposition", mais comme "événement". « Dans la mesure en effet où l'événement est intimement lié à son expression, sa signification, proche d'une première forme d'élaboration historique, se vide au profit de ses virtualités émotionnelles. »⁶

Bien que l'événement, parce qu'il est de l'ordre de la consommation culturelle, implique obligatoirement un appauvrissement du contenu, il garantit la spécificité du CIAC comme institution. Le CIAC, producteur d'événement, légitimise - d'une manière qui nous apparaît intéressante - son existence parallèlement aux musées et aux galeries d'art contemporain. Et inévitablement, le CIAC, producteur d'événement, doit créer un "mythe CIAC". Reste alors à se demander jusqu'où faut-il privilégier le mythe; et, si la cohérence des discours historiques et esthétiques ne serait pas également garante de cette nécessaire mythification.

provides food for thought. If we consider the hypothesis which states that every great contemporary art exhibition comes under three spheres: historic knowledge (with the intent of writing history), aesthetic experience (which implies the articulation of projects and aesthetic values), and mythological illusion (or symbolic value)⁴ it is clear the CIAC, this year, gives greater importance to the latter. There are no visible signs of historic or aesthetic views except for a certain conformity with actual trends: the lack of neo-expressionism and neo-géo, and interest in photography and video.

The challenge - which guarantees "Cent jours" a mythical status - is its own existence and its considerable stir in public opinion. It all starts by providing "Cent jours" with a site worthy of Contemporary Art. The old Uniroyal factory similar to Bordeaux's Lainé warehouse, Venice's salt stores, even Schaffhausen's recycled factory, seems to be ideal. Next, it is a question of insuring a public audience, achieved through the sponsorship of private companies, through press, radio and television coverage and through foundation of the "Associés des Cent jours 1989". This consists of individuals who, while contributing to the financing of the exhibition, identify with the sponsors - in other words, the satisfaction of the mythic act of sponsorship.

This deficit in content, to the benefit of form and its expression, gives "Cent jours" a status of event as opposed to exhibition.⁵ « Insofar as the event is intimately tied with its expression, its significance close to a primary form of historic development, empties itself to the benefit of its emotional virtuality. »⁶

Although the event, because it is a cultural consumer good, implies a thinning of content, it guarantees CIAC an institutional status. CIAC, as producer of the event, legitimates - in an interesting way - its parallel existence with Museums and Contemporary Art Galleries. Inevitably CIAC, as a producer, must create a "CIAC myth". It remains, then, to be seen to what extent this myth should be privileged; and whether the coherence of the historic and aesthetic dissertations would not equally be guaranteed by such a necessary mythification.

1. Gary Hill, Pat Steir, Joseph Kosuth, Ken Hardy, Maria Nordman, Jean-Pierre Bertrand, Annette Messager, Niele Toroni, Jacques Vieille, Danielle Vallet-Kleiner, Gilberto Zorio, Ludger Gerdes, Fast Würms, Liz Magor, Joey Morgan, Tomiyo Sasaki, Dominique Blain, Eva Brandl, François Girard, Irene F. Whittome et Barbara Steinman
2. Claude Gosselin, dans une entrevue avec François Dion, *Les Cent jours d'art contemporain*, Espace, vol. 6 n° 1, automne 1989
3. J'emprunte l'expression à Bernard Marcadé, *L'in situ comme lieu commun*, Art Press 137, juin 1989, p. 36

4. Hypothèse formulée par Jean-Marc Poinot, *Les grandes expositions, esquisse d'une typologie*, Cahiers du Musée national d'art moderne / L'oeuvre et son accrochage, 17-18, mars 1986, p. 137
5. C'est ce déficit qui, paradoxalement, assure aux artistes une liberté que le musée n'aurait sans doute pas pu leur offrir/ In paradox, it's this deficit which gives artists liberty to create, something they could never benefit from in a Museum.
6. Nora, Pierre, *Le retour de l'événement*, dans : Faire de l'histoire, Gallimard, 1982, p. 216