

« La survivance, lorsqu'elle fait sens »
“Significant by the Fact of its Survival”

Elizabeth Wood

Volume 7, Number 1, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9864ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wood, E. (1990). « La survivance, lorsqu'elle fait sens » / “Significant by the Fact of its Survival”. *Espace Sculpture*, 7(1), 14–16.

«La survivance, lorsqu'elle fait sens»

Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous la lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement.

Jean Cocteau¹

Peut-on nier que l'installation, envisagée comme art, est un amalgame de fragments épars issus de différentes sphères (matérielles, émotives, intellectuelles) de notre époque? Je ne le crois pas. En tant qu'elle constitue l'un des aspects critique du postmodernisme, cette notion de décomposition dans l'installation (et réciproquement l'assemblage ritualisé des éléments) mine notre conscience collective tout en exigeant une reconnaissance propre.

Récemment, le Musée d'art contemporain de Montréal présentait *L'art d'installation*: huit pièces provenant de sa collection permanente et conçues par les artistes canadiens Jocelyne Allouche-

rie, Wyn Geleynse, Jacek Jarnuskiewicz, Jean Lantier, Claude Mongrain, David Moore, et Joey Morgan; de même qu'une oeuvre de l'Américain James Turrell. Cette collection est remarquable par sa richesse, sa diversité et sa pertinence.

J'approfondirai ici le concept d'installation en tant que forme d'art. Toutefois, l'analyse de toutes les oeuvres dépasserait les limites de cet exposé. J'utiliserai plutôt, comme point de départ de ma réflexion, *Souvenir, A Recollection in Several Forms*, de Joey Morgan.

L'oeuvre, qui occupe trois espaces adjacents, est la plus imposante de l'exposition. Par là, elle provoque chez le spectateur le sentiment de s'immiscer dans le monde intime de l'artiste. Un écran vidéo illustre, de manière métaphorique, la futilité des gestes répétitifs de la vie: une femme montant et descendant sans cesse le long du tunnel rigide d'un monte-charge vide. Ailleurs dans l'installation, des portes suspendues (photographiées ou réelles) ne mènent nulle part. Elles sont munies d'un loquet de sécurité en mauvais état et une diapositive opaque est collée sur la vitre. Sur plusieurs d'entre elles, Morgan a inscrit des poèmes, sortes de graffiti, d'éclaboussures éparses. Le long du mur, sont entassés les débris d'un piano, violemment fracassé

et recouvert de tessons. Une bande sonore, qui fait entendre des vibrations de cordes de piano et des bruits de verre brisé, envahit l'espace auditif du spectateur. Les objets, les images, et les réflexions de l'artiste (à la fois écrites et récitées), concourent à l'unification de l'oeuvre. Sur la bande sonore qui accompagne le vidéo du monte-charge, l'artiste raconte l'histoire de la bouteille de parfum, comment elle l'a acquise, sa transmission de main en main (métaphore invisible et centrale dans cet amalgame d'éléments). Et Morgan de préciser: «Je suppose que le questionnement en soi est aussi essentiel que n'importe quoi d'autre (...).»

Cette mosaïque d'éléments à voir, à lire, à entendre et à percevoir dans l'espace, matérialise et illustre la notion de fragmentation d'une installation. L'oeuvre de Morgan est particulièrement sensible, et percutante. Elle est créée de "parcelles" de vies (celle de l'artiste, de sa mère, de sa grand-mère), usées par l'âge et juxtaposées à de saisissantes métaphores, signes de la déchéance, de l'irréversibilité du temps. Plus important encore, Morgan interroge le caractère aléatoire de ce qui survit, des traces de notre passage, tant au niveau

Elizabeth Wood

This is the role of poetry, it unveils, in the flust sense of the word. Under a light that shakes all apathy, it nudely reveals the astonishing things that surround our existence, and which our senses automatically register.

Jean Cocteau¹

Can we refute the fact that installation as an artform is a composite of disassociated fragments from the material, emotive and intellectual epoch in which we live? I think not. As a critical artform of the Postmodern era, the aspect of the decomposition (or, conversely, the ritualistically assembled elements) of installation gnaws at our collective consciousness, demanding acknowledgement.

L'art d'installation, presented recently at the Musée d'art contemporain de Montréal, consisted of eight installation works from the museum's permanent collection

including Canadian artists Jocelyne Allouche, Wyn Geleynse, Jacek Jarnuskiewicz, Jean Lantier, Claude Mongrain, David Moore, and Joey Morgan, with James Turrell as the sole American artist. The collection represents an ensemble of works whose diversity, relevance and richness is outstanding.²

I would like to take this opportunity to consider the notion of contemporary installation as an artform. To do so, I will use *A Recollection* by Joey Morgan as a point of departure since, regrettably, discussion of all works in the exhibition would extend beyond the confines of this brief text.

A Recollection in Several Forms, occupying three adjacent spaces and representing the largest physical installation of the collection, provides the spectator with the sense of intruding upon the intimate world of Joey Morgan. The work captures and documents on video the cyclic futility of a life, expressed metaphorically by a women travelling up and down the stark tunnel of an empty freight ele-

vator. Elsewhere in the installation, suspended doors (photographed or real) lead nowhere. Each is adorned with a safety lock in some form of disrepair, and on each an obscure coloured 35mm slide is glued to its glass. Several are splattered with handwritten poems, written fragments of Morgan's thoughts. A violently shattered piano, its remains covering amid shards of broken glass, is accompanied by a sound track of the deep twanging of a piano string and the crunching of glass that invades the viewer's auditory space. The objects, images, and artist's reflections (both written and recited) construct a unified work. Accompanying the video of the elevator is a soundtrack wherein the artist recounts the story behind her possession of a handed-down perfume bottle (pivotal metaphor invisible within a composite of media). Morgan muses: «I guess just the wondering is as important as any of it (...).»

I think that this mosaic of spatial, visual, written

"Significant by the Fact of its Survival"

matériel qu'à celui des idées. Elle associe la bouteille de parfum à un souvenir venu de l'Atlantide : «La survivance, lorsqu'elle fait sens».³

Selon Cocteau, le rôle de la poésie est de nous révéler ce qui constitue notre existence quotidienne, et que nos sens enregistrent machinalement. L'œuvre de Joey Morgan, ainsi que la majorité des pièces présentées au Musée d'art contemporain, empruntent cette voie poétique. Elles nous confrontent au familier, celui-là même dont, par habitude, nous nous sommes immunisés. Selon René Payant: «Aujourd'hui, dans l'abondance des images, tout concourt à construire et à maintenir une *apathie du regard*. Sous les effets de l'engourdissement, de l'inertie, de la résignation, le regard devient indolent, paresseux, anesthésié. Plus rien ne l'émeut, ne l'enchanté ou l'agresse. Il est possédé tout entier. Amnésie : le regard oublie qu'il est *désir de voir*».⁴ L'art d'installation confronte notre façon de voir, elle secoue notre "amnésie", en même temps qu'elle nous permet de mesurer le pouls de la société. L'installation, où sont imbriqués la forme et le contenu, illustre pertinemment l'adage «le médium est le message», puisque le seul fait de privilégier un langage visuel particulier informe grandement sur le climat sociologique et épistémologique d'une époque. L'exposition, ici, présente un art qui se définit par l'accumulation d'éléments disparates; des éléments qui deviennent œuvre du seul fait de leur interaction, de leur réciprocité, et qui obéissent à l'interprétation du spectateur.

René Payant affirme que dans l'installation «l'unité, la simplicité et la lisibilité du représenté sont rompues parce qu'alors le regard dépèce, fragmente et interroge la représentation, scrute ses

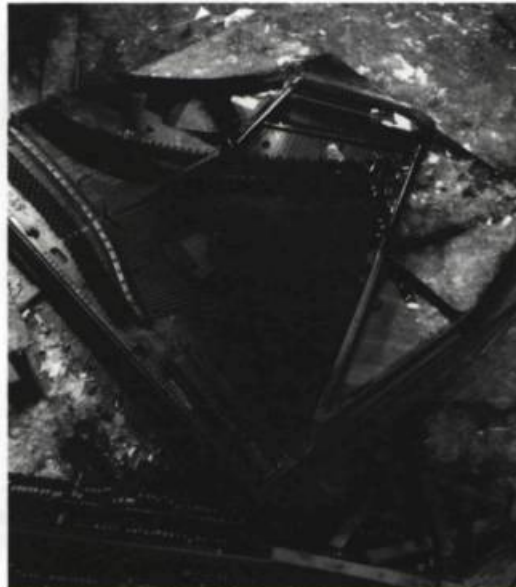
and auditory elements embody and exemplify the notion of fragmentation in installation. Morgan's work is acutely sensitive, piercing. It is created from shreds of life (the artist's, her mother's, her grandmother's...), eroded by time, and juxtaposed next to striking metaphors that capture the destruction yet the irreversibility of time. More importantly, Morgan comments on the relative randomness of that which remains, that which is left behind to document our passage, referring both to the material world as well as to ideas. She likens the perfume bottle to a souvenir from Atlantis, "Significant by the fact of its survival".³

According to Cocteau, the role of poetry is to reveal that which constitutes our everyday existence, yet which we fail to see. The ensemble of Joey Morgan's work and the majority of the pieces comprising L'art d'installation function poetically in this way. They confront us with that which has become so familiar that we have become immuned to its effect. Payant recognized that today, «amid the abundance of images, these compete for the construction and maintenance of a certain *visual apathy*. Under the effects of freezing, inertia, resignation, our vision becomes idle, lazy, anaesthetized. And then nothing moves it, enchants or affronts it. It is entirely taken over. Amnesia: vision forgets that it is *desire to see*...».⁴ This exhibition

mécanismes. Par la distance montrée entre les éléments, par l'intervalle donné à voir comme espace de relation différentielle, (cette forme de peinture) laisse entendre que le sens n'est peut-être pas dans le représenté de l'image, dans l'iconographie fondée sur un redoublement mimétique, mais plutôt dans les artifices du redoublement...».⁵ Il en résulte un processus de fragmentation et de reconstruction où le sens nouveau est uniquement issu de la réorganisation de fragments iconiques qui, dans un tout autre contexte, n'auraient jamais été réunis comme tels.

Ce processus a évolué, au cours des âges, dans la manière différente d'inscrire l'objet d'art dans l'espace. À partir de Rodin au XIXe siècle, on a perçu la sculpture selon un parcours évolutif soumis à de constantes innovations individuelles (Picasso, Calder, Comtois, Smithson, Morris...). Ce courant, à l'aube d'un XXIe siècle des plus précaires, nous a amené à une conception de la sculpture et de l'espace qui englobe de nombreuses sous-catégories (la sculpture cinétique, la performance, l'art conceptuel, le land art...).

Le modèle structuraliste de Barthes, rejetant l'his-



toricisme, nous a donné des outils pour appréhender cette évolution artistique. Plutôt que d'envisager l'art comme une entité organique, alimentée par l'histoire et intégrant les mutations et transformations que le temps imprègne à tout organisme, le système de Barthes prône que les changements s'opèrent *une fraction à la fois* et de façon à peine perceptible, de sorte qu'à la fin, tout a évolué sans qu'aucune perception du changement n'ait été enregistrée, si minimale soit-elle. Ce modèle, au départ, implique la *substitution* où l'une des parties constituantes est remplacée par une autre comme dans un paradigme. Par la suite, il incorpore la *nomination*, et nous rapproche de l'affirmation de Saussure selon qui le langage n'est pas créé par l'objet ou le nom, mais tient compte d'un réseau complexe de données contextuelles. «La signification n'est plus l'apanage d'une chose particulière ni sa re-

Joey Morgan, *Souvenir, A Recollection in Several Forms*, 1985. (Détail). Matériaux divers. Photo : Robert Dezière. Courtoisie du Musée d'art contemporain de Montréal.

in the iconography founded on mimetic emphasis, but rather in the very devices of intensification...».⁵ Emerging is the process of fragmentation and reconstruction where new meaning is created solely by the reordering of iconic fragment, that never would have been united had they not been assembled in this context.

This process has evolved through, the historical changes in the artists rendering of the art object in space. The 19th century, beginning with Rodin, saw sculpture embark upon an evolutionary path, undergoing constant individual innovation (Picasso, Calder, Comtois, Smithson, Morris...). This tide has deposited us at the less than stalwart threshold of the twenty-first century, where our idea of sculpture, our entire conception of space, has come to include multitude of sub-categories (consider kinetic sculpture, performance art, conceptual art, land art...).

Barthes' structuralist model, re-

présentation. Elle est, pour les structuralistes, le résultat d'un système de substitution».⁶

Pour sa part, Cassirer est convaincu que la spontanéité et la productivité sont au cœur de toute activité humaine. «À l'intérieur du langage, de la religion, de l'art et de la science, l'homme (*sic*) ne peut que construire son propre univers, un univers symbolique qui lui (*sic*) permet de comprendre et d'interpréter, d'articuler et d'organiser, de synthétiser et d'universaliser son expérience humaine».⁷ Dès lors, pendant que chaque artiste, pris individuellement, poursuit cette démarche, l'effet collectif du processus structuraliste de Barthes se matérialise graduellement.

Ainsi, que dénotons-nous dans les installations de cette dernière décennie? Pouvons-nous identifier

ce qui est devant nos yeux ou bien, avons-nous sombrer également dans cet état anesthésié qui nous masque la plus évidente des réalités? Les pièces au Musée d'art contemporain et, de façon générale l'installation, sont caractérisées par la fragmentation. Des œuvres élaborées, composées de parcelles isolées du monde, de "particules" de désirs, de pensées, de beautés, de colères qui se combinent en une assertion si "volumineuse" que nous sommes contraints d'y adhérer, d'être absorbés en elle, de telle façon qu'on y participe totalement et que l'on intériorise son essence... Qu'est-ce que cela nous révèle sur le monde et la société contemporaine? À quel autre moment de l'histoire, l'art a-t-il été ainsi créé à partir de fragments d'images visuelles ou spatiales, incluant de vrais objets du monde réel, assemblés dans un tout dont le sens vient de *la somme des parties*? Une profusion de signes à être décodés par un public averti telle une piste offerte au spectateur-participant

À vrai dire, le choix des œuvres dans *L'art d'installation* se veut significatif et convaincant et, par

là, un reflet de la société contemporaine. Si nous prêtres à cet échantillonnage le même propos que tient Joey Morgan sur la bouteille de parfum comme un souvenir de l'Atlantide («La survivance, lorsqu'elle fait sens...»), est-ce que cette fragmentation, alors, peut être perçue comme un indice de notre condition contemporaine? Je me demande ce que les générations futures déduiront de notre art, de cet art qui est un assemblage de bribes? À leurs yeux, cette accumulation dans leurs musées de nos installations actuelles pourra-t-elle être comparée à des souvenirs de l'Atlantide? Est-ce qu'ils parleront de la perception fragmentée que notre société a d'elle-même? Parleront-ils du contexte ontologique dans lequel ces œuvres ont pris naissance?... Quoiqu'il en soit de leur interprétation, ces artefacts devront être envisagés avec sérieux, étant donné qu'ils relèveront de «la survivance, lorsqu'elle fait sens...»

Traduction : Ninon Bernatchez ♦

jecting historicism, has provided a means with which to discuss this artistic evolution. Rather than perceiving art as an organic entity, snowballing through history and assuming the natural mutations and transformations that time distributes to every organism, Barthes' system recognized that change takes place a *fraction at a time*, barely perceptibly, so that in the end all has evolved without minimal notice having been taken of the process. This model, first, involved *substitution*, wherein one part replaces another, as in a paradigm. Second, it incorporated *nomination*, wherein the name is separate from the stability of the parts.

This is related to Saussure's assertion that, in effect, language is not created by object and name, but rather takes into consideration a complex network of contextual considerations. «Meaning is not the label of a particular thing; nor is it a picture of it. Meaning, for the structuralist, is the result of a system of substitutions».⁶

Cassirer firmly believed that spontaneity and productivity is the very center of all human activities. «In language, in religion, in art, in science, man (*sic*) can do no more than to build up his (*sic*) own universe - a symbolic universe that

enables him (*sic*) to understand and interpret, to articulate and organize, to synthesize and universalize his (*sic*) human experience».⁷ As each individual artist pursues this drive, the collective effect of Barthes' structuralist process gradually materializes.

What, then, do we see in the installations of the recent decade? Can we identify what is before us, or have we, too, fallen into that anaesthetized state which prohibits us from being able to see the clearest of realities?

The art that comprises *L'art d'installation*, and installation in general, is characterized by fragmentation. Sophisticated works are composed of isolated bits of the world, slivers of ideas, of desire, of beauty, of anger, combined to form a statement so voluminous that we must *enter into it*, must actually allow it to absorb us as part of it, in order that we participate in, complete, and interiorize its essence. What does this reveal about our worlds, about our contemporary society? Where else in history has art been composed of scraps of visual and spacial imagery, punctuated with real objects from the real world, assembled in an attempt to create a whole from which meaning is to be derived from *the sum of its parts*. An aggregate of clues, like a trail, left for the erudite spectator-participant to hungrily absorb and internalize?

The fact remains that this selection of works, ostensibly proposing a representative sample of the best of its kind, provides at the same time a mirror of contemporary society. If we attribute to this survey of contemporary installation the same reflection that Joey Morgan offers of the perfume bottle, «Like a souvenir from Atlantis, significant by the fact of its survival», can this fragmentation be viewed

as indicative of our contemporary condition? And what, I wonder, will future generations derive from our art, this art of gathered and assembled remnants? In their eyes will the collections of our society's installations that fill their museums be compared to souvenirs from Atlantis? Will they speak of our society's fragmented vision of its self? Of the ontological context in which such works could have been born? Regardless of their interpretation, however, these artifacts will demand to be taken seriously, since they will by then be *significant by the fact of their survival*...♦

1. This is the role of poetry, it unveils, in the fullest sense of the word. Under a light that shakes all apathy, it nudely reveals the astonishing things that surround our existence, and which our senses automatically register. (Jean Cocteau (1959). "Le secret professionnel", in *Poésie Critique* 1. Gallimard.)
2. This personal opinion is not universal, as was seen in the dialogue of sparks consisting of the harsh criticism by the *Le Devoir*'s Claire Gravel followed by the ardent defense by the curatorial persons responsible, Michel Huard and Sandra Grant-Marchand published in *Le Devoir*, Saturday June 23, 1990, p. C-8. / Cette opinion toute personnelle ne fait pas l'unanimité, comme on a pu le voir dans l'échange de propos qu'a suscité la sévère critique de Claire Gravel parue dans *Le Devoir*. Une critique contre laquelle les conservateurs Michel Huard et Sandra Grant se sont défendus avec véhémence (*Le Devoir*, samedi le 23 juin, 1990, p.C-8).
3. The italics are mine. / Les italiques sont de moi.
4. R. Payant (1987). *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Éditions Trois, p. 200.
5. Payant, R., op. cit. p. 199.
6. Rosalind Krauss (1988). *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press. p. 2-3.
7. Ernst Cassirer (1944). *An Essay on Man*. New Haven: Yale University Press. p. 221.