

Une installation de Liliana Berezowsky L'exposition comme langage

Jocelyne Connolly

Number 18, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10008ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

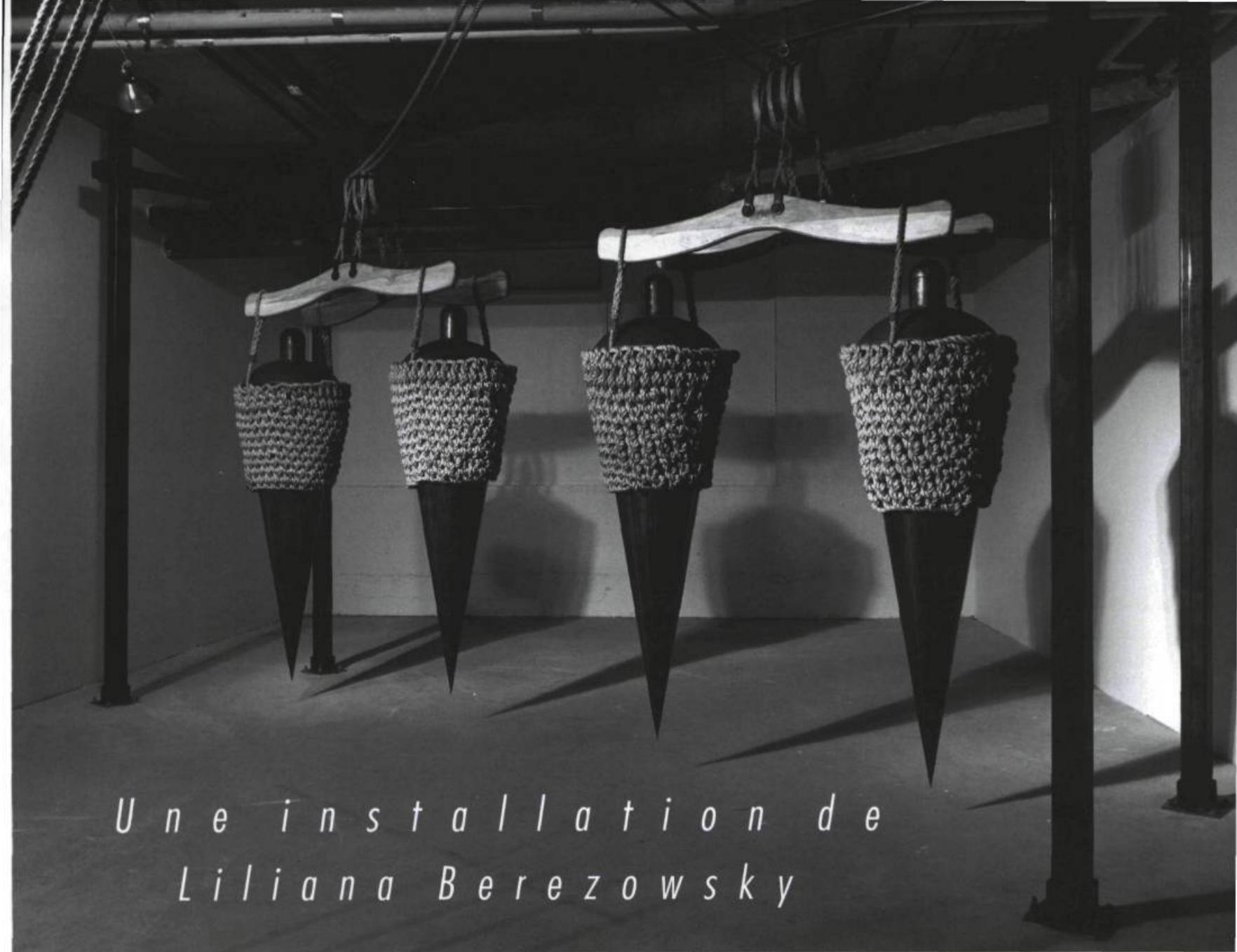
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Connolly, J. (1992). Une installation de Liliana Berezowsky : l'exposition comme langage. *Espace Sculpture*, (18), 35–39.



U n e i n s t a l l a t i o n d e
L i l i a n a B e r e z o w s k y

L'exposition

c o m m e
l a n g a g e

Jocelyne Connolly

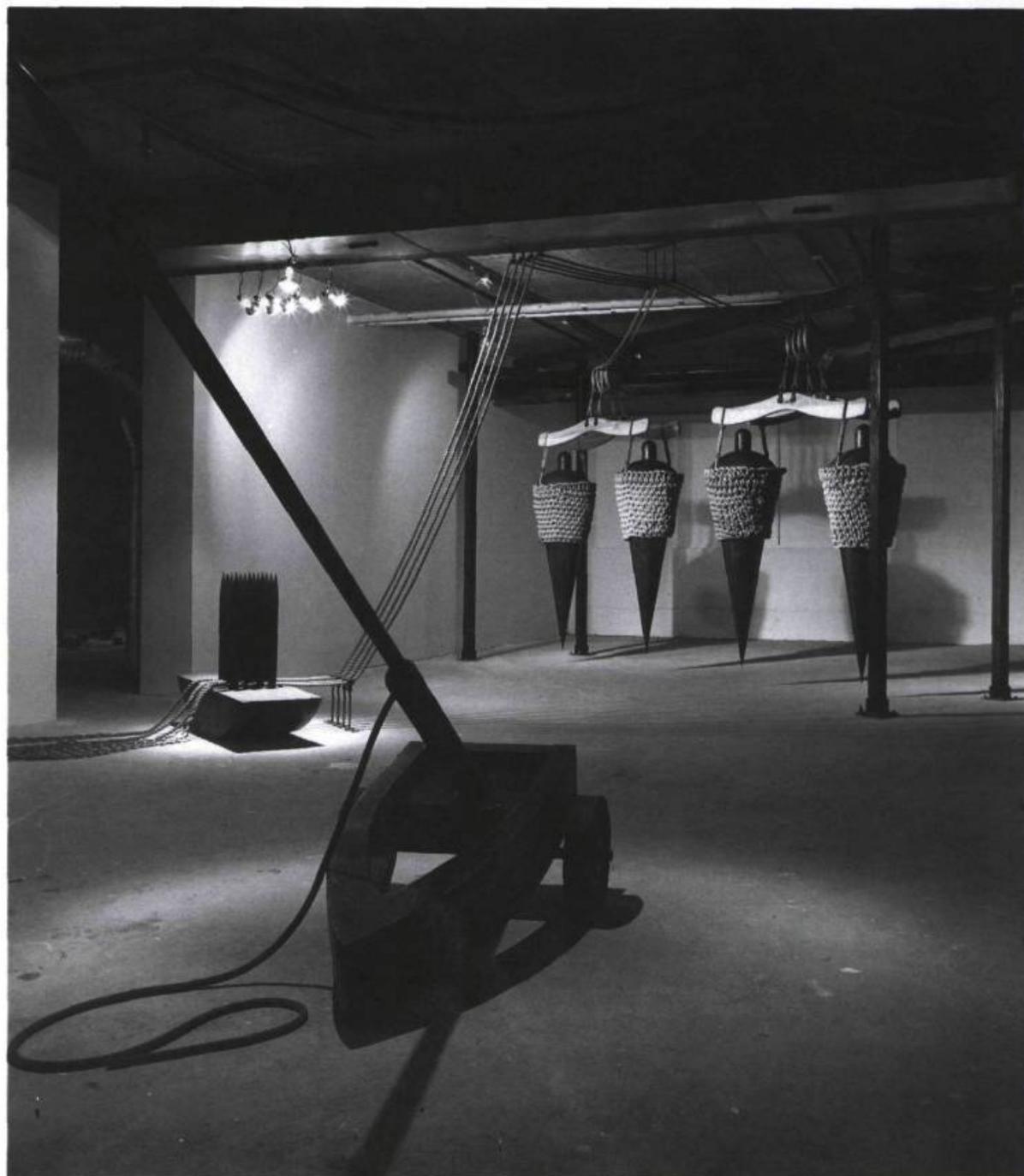
Cette analyse appréhende l'objet/exposition en tant que représentation¹ à potentiel de signification. L'exposition est ici également considérée, sur le plan de la fonction, en tant que canal de transmission d'un savoir. L'oeuvre d'art est entendue en tant que produit de la pensée, la pensée plastique². L'objet analysé consiste en une unité de présentation, une installation de Liliana Berezowsky, *Jenyk IV*, figurant dans l'événement "Art contemporain 1990", organisé par le Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), tenu à la Place du Parc/La Cité, du 1er septembre au 28 octobre 1990. L'événement comportait trois expositions : *Savoir-vivre, Savoir-faire, Savoir être*, du 1er septembre au 28 octobre; *Visions 90*, du 15 septembre au 21 octobre; et *La rétrospective Fernand Leduc / Oeuvres de 1943 à 1988*, du 15 septembre au 28 octobre. L'installation *Jenyk IV* était présentée dans le cadre du volet

Liliana Berezowsky, *Jenyk IV*, 1990
(détail). Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie
du CIAC de Montréal.

Visions 90, laquelle réunissait les installations d'artistes de la relève possédant un potentiel d'internationalisation.

Les éléments qui composent l'unité de présentation — l'installation *Jenyk IV* — s'étalent dans l'espace d'une pièce entière qui lui est consacrée (cet aspect de la question est commenté à l'intérieur de la notion d'espace, dans ce texte). Cette unité seule fait ici l'objet d'analyse bien que l'on ne doive perdre de vue le contexte spatial dans lequel elle s'insère. À noter que l'unité observée loge dans un bâtiment voisin de celui de l'exposition majeure *Savoir-vivre...*, côtoyant quatre autres installations, chacune occupant une pièce entière. Les paramètres qui motivent le découpage de cette unité, s'inscrivent dans le fait de sa coexistence dans ce groupe de cinq installations de cinq artistes de la relève, mais paradoxalement, dans la manière dont sa situation physique s'impose à la vue dès l'entrée du visiteur dans la zone de cinq installations : une seule porte permet de pénétrer dans la zone de ce regroupement d'installations, et *Jenyk IV* s'impose à la vue du visiteur de manière récurrente puisque, quelque soit la pièce dans laquelle il entrera afin de voir une installation, il devra pénétrer dans la pièce exposant *Jenyk IV* et côtoyer les éléments mis en scène. Ce facteur d'omniprésence est doublé par le gigantisme dans le format des objets de l'organisation formelle dynamique qui, d'ailleurs, pointe le visiteur dès son entrée dans l'espace. Donc, l'objet cible de notre analyse est prélevé de son ensemble par sa capacité d'obsession face au visiteur, par rapport aux autres objets logeant dans la même zone, à la même enseigne. *Visions 90* se situe dans l'espace de deux zones, dans le même bâtiment, chacune possédant sa porte d'entrée : *Visions 90 1* (là où se situe *Jenyk IV*) et *Visions 90 2* (logeant quatre installations).

Dans le champ de l'exposition de l'objet d'art, l'installation modi-



fie les règles du jeu. Les concepteurs d'expositions artistiques traditionnelles — conservateurs, designers, consultants et autres spécialistes de la mise en exposition —, ne détiennent plus l'intégralité de la gestion de l'espace. C'est l'artiste même, l'auteur de l'oeuvre, qui devient l'auteur de la mise en espace de l'oeuvre dans le lieu d'exposition (musée, galerie, centre d'exposition tel que le CIAC de Montréal, ou n'importe quel autre lieu non consacré à l'art). Cette spécificité de la mise en espace de l'installation se pose également en tant que problématique de cette analyse, laquelle tente globalement de mettre en évidence la manière dont la structure de signification de l'installation *Jenyk IV* génère des effets de sens¹. Berezowsky produit une mise en place des éléments aptes à faire sens. Elle utilise un système d'oppositions formelles et symboliques dynamisant la représentation (son langage plastique), elle réfléchit, selon notre interprétation, sur la question existentielle de la vie et de la mort, dans le lieu d'une écologie mentale⁴.

L'analyse de la structure de signification d'une unité de présentation

L'analyse rend compte de la mise en place d'éléments exposés de façon à produire un discours double : a. celui du conservateur de l'exposition, b. celui de l'artiste, auteure de la mise en exposition de son oeuvre. Posons qu'il s'établit une interaction entre les concepts des deux destinataires : le conservateur, Claude Gosselin et l'artiste, Liliana Berezowsky. Le rôle du conservateur³ réside dans le choix du matériau/lieu qu'il offre à l'artiste pour l'élaboration de son discours (à noter que c'est Berezowsky qui détermine, dans la totalité du lieu/*Visions 90* de la Place du Parc, son espace précis de monstration). Or, le conservateur fournit à l'artiste un "plan originel"⁶ (nous verrons que ce "plan originel" se montre un élément signifiant dans la structure de signification). Claude Gosselin, également directeur du CIAC, exerce une muséologie d'exposition excluant la collection. Le CIAC se dote égale-

Liliana Berezowsky, *Jenyk IV*, 1990. Acier, bois, béton, caoutchouc. 4 x 7 x 10 m (approx.). Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie du CIAC de Montréal.
Exposition : *Visions 90*. (Ilot A : figures de la zone avant, au centre; ilot B : figures de la zone centrale, à gauche; ilot C : figures de la zone arrière, en diagonale).

ment d'une fonction éducative en mettant sur pied un service d'organisation et d'accueil des visites de groupe⁷, incluant la formation de guides, postés dans les différentes zones de l'exposition. En plus de répondre aux questions des visiteurs, les guides proposent aux visiteurs de les éclairer en cas de nécessité. La contribution de ces collaborateurs s'insère en tant que support discursif verbal, élément muséal (ou d'exposition) qui relève du concept du conservateur. Nous verrons la part de chacun des deux destinataires dans notre interprétation du discours de l'exposition. Cependant, il faut tenir compte que dans le cas de l'installation, la majeure part du discours provient de l'artiste.

Le lieu : l'unité dans l'ensemble

Tel qu'énoncé plus haut, l'événement *Art contemporain 1990* consiste en trois expositions dont la plus importante se veut *Savoir-vivre...* : elle domine par la notoriété des artistes qui y figurent, par le thème (l'écologie) qui réfère au débat social dominant de l'heure (du moins en Amérique du Nord, mais également sur une base internationale), par l'étendue (durée) de l'exposition et finalement, par la quantité de l'espace physique occupé par l'exposition. *La rétrospective Fernand Leduc*, comme *Savoir-vivre*, se tient dans le bâtiment où loge le CIAC et occupe un espace qui se situe quantitativement entre celui de *Savoir-vivre* et de *Visions 90*. Cette dernière exige du visiteur de sortir du bâtiment central où il achète son billet d'entrée, de traverser une rue et de marcher environ trois minutes pour entrer dans une tour de la Place du Parc afin d'atteindre la première zone, *Visions 90 1*, contenant *Jenyk IV* et quatre autres installations, chacune dans une salle allouée à un artiste et à son oeuvre. L'autre zone, *Visions 90 2*, se situe à quelques mètres. Sur le plan de la structuration sémiotique, l'on constate que le conservateur effectue une hiérarchie du sujet et des lieux⁸. Les travaux des artistes de *Visions 90* ne relèvent pas nécessairement des paramètres de l'exposition majeure *Savoir-vivre...*, dont le référent est l'écologie. Toutefois, cette position ne diminue nullement la valeur plastique des travaux sur le plan du contenu, mais les "secondarise" par rapport à l'ensemble de l'exposition. Quant au lieu, les destinataires doivent sortir du bâtiment principal et entrer dans un autre lieu/protagoniste de l'événement (à moins qu'ils effectuent le trajet sans sortir à l'extérieur, par le biais du sous-sol, à travers les boutiques du centre commercial, mais ce trajet requiert environ sept ou huit minutes de marche); or, si le visiteur est pressé, il est possible qu'il laisse tomber *Visions 90* ou qu'il y consacre moins de temps. Donc, la visibilité de *Visions 90* est restreinte, par rapport à l'ensemble de l'événement.

Les éléments, la couleur et la topologie

Chacun des éléments de l'installation s'insère dans la structure de signification par, entre autres, un rapport à l'espace. La structure inclut le visiteur, lequel, par son propre rapport à l'espace, ajoutera sens à l'oeuvre. Et en cela, l'oeuvre n'est jamais la même. En tant qu'interprète, nous devons tenir compte de notre propre présence dans cet espace et

de celle d'autres visiteurs présents. L'enveloppe — un édifice à fonctions multiples (résidences, bureaux, boutiques, restaurants, etc.) — est à charpente de béton. La salle / "plan originel" de l'installation comporte sol, plafond et murs de béton. Le matériau, sauf pour les murs peints en blanc, est présenté dans son état brut, gris, texturé par sa nature matérielle, taché par les fonctions de son usage (goudron, peinture, etc.). Les services mécaniques du bâtiment (conduits électriques, gaines de ventilation, etc.) sont laissés à voir au plafond, volontairement ou non; cependant le destinataire reçoit inévitablement cette mécanique visible, bien que noire et grise sur fond (plafond) gris. À remarquer que toutes les salles d'exposition de la Place du Parc, comportent les caractéristiques formelles plus haut énoncées. Sur le plan de l'ambiance, le lieu — édifice à fonctions multiples — démocratise l'événement, dans le sens que les travaux des artistes ne sont pas présentés dans un lieu consacré et traditionnel de l'art. Les oeuvres perdent ainsi une part de leur aura, quoiqu'en ce qui concerne le présent objet, la formule tend à se répandre dans le champ de l'exposition, à effectuer des gains en prestige et en légitimation, ce qui aboutit finalement à une forme de consécration qui se rapproche de celle du musée traditionnel. Ce lieu familier permet tout de même d'établir une communication plus directe avec le destinataire. Remarquons, à ce chapitre, que dans le cas de *Jenyk IV*, des visiteurs touchent les pièces (l'un pose les doigts sur les pointes des figures/missiles, l'autre pousse une énorme toupie afin de la faire balancer, etc.). Enfin, le matériau brut/béton et la quincaillerie visible des services mécaniques ajoutent du poids au facteur critique de démocratisation de l'art, mais aussi, dans le cas de *Jenyk IV*, ces éléments bruts renforcent la connotation générale de l'oeuvre, qui saute aux yeux dès l'entrée dans l'espace, c'est-à-dire la connotation à une forme d'industrialisation, celle du matériel de guerre. Cette connotation renvoie, dans un deuxième temps, à la notion de pouvoir : pouvoir de l'industrialisation, pouvoir de la technologie, pouvoir économique (on sait que le commerce du matériel de guerre "fait marcher" l'économie).

Bien que Berezowsky désigne, dans l'ensemble du lieu de *Visions 90*, la salle de l'exposition de son oeuvre, jusqu'ici les paradigmes cités plus haut relèvent de la participation du conservateur, en ce sens que ce dernier décide que tel lieu (Place du Parc / La Cité), non orthodoxe, est le lieu d'exposition mis à la disposition des artistes de l'événement *Art contemporain 1990*. Le conservateur décide que ce support, sur le plan formel, se présente tel que décrit plus avant. Vient l'intervention du destinataire / artiste qui, d'abord, accepte d'exposer son travail dans ce lieu : les formes, la topologie, la lumière, les couleurs, les textures, etc. Liliana Berezowsky segmente la scène (nous utilisons ce terme en raison de l'effet de théâtralité créé par l'installation) en trois îlots, lesquels sont réunis par des liens dont il sera ici question. Du coup, l'on constate que la trame paradigmatique n'est pas rompue par la constitution des trois îlots : 1. l'îlot A qui se situe à proximité du destinataire, dès son entrée dans la zone *Visions 90 1*, de quelque côté

qu'il débute sa visite. Une figure en forme d'ogive, de bois peint noir, tient lieu de base, mais la présence de deux roues latérales, connote l'idée de véhicule et confère un sens de mobilité à cette base qui supporte une figure d'engin de guerre, un missile gris acier. On peut se demander si l'artiste utilise l'objet usuel même ou si elle opère une autre représentation de l'engin. De toute manière, la mise en scène donne lieu à la représentation. La pointe de l'ogive ainsi que la pointe dangereusement effilée du missile, font face au visiteur. Il importe de souligner qu'aux moments de la production et de la réception de l'oeuvre, la guerre du golfe Persique n'a pas encore eu lieu; le visiteur, non saturé par la vue d'images de guerre banalisées par la télévision, reçoit donc avec davantage d'impact le message morbide de la guerre⁹. L'on se sent attaqué de front mais l'on s'engage quand même dans l'espace, passage facilité par une large zone vide d'objet. À noter que l'engin plus long que la taille humaine, est enveloppé à sa base par un câble de caoutchouc enroulé, dont l'extrémité de quatre ou cinq mètres environ, rejoint le sol. Ce câble, bien que de matériau différent de celui de l'autre système de cordage (probablement de corde de bois ou de lin) rappelant un système d'ancrage, opère un lien topologique avec les îlots B et C. Cette relation est rendue possible d'abord par la couleur jaune de la totalité des câbles. Ensuite, le câble connote la notion de véhicule. Le véhicule relie les trois îlots sur le plan significatif, même si le câble de l'îlot A fait rupture physique avec les îlots B et C. Sur le plan sémiotique, tous les câbles recouvrent, de leur matériau mou et jaune, des objets durs, gris foncé et noirs, perçus comme dangereux, voire mortels. Les câbles confèrent une dimension de paradoxe à l'oeuvre, l'antinomie vie (câble)/ mort (engins de guerre), comme pour rappeler au visiteur qu'il se situe dans un lieu artificiel, dans un monde discursif critique mais relevant de la représentation.

2. l'îlot B. Le visiteur, au coeur de l'espace, est confronté à quatre choix : soit qu'il fasse demi-tour à droite et qu'il s'engage dans la salle de Lexier, soit qu'il poursuive son trajet en avançant et en entrant dans la salle de Petah Coyne, à

droite, soit qu'il s'engage dans la salle de Médiavox, à gauche, et qu'il poursuive son parcours jusqu'à la salle Claude Simard pour revenir ensuite au point de départ, dans la salle de Berezowsky, ou soit qu'il demeure dans la salle de Berezowsky afin de poursuivre immédiatement la perception du discours de l'artiste. Selon notre propre comportement et celui des visiteurs observés lors de notre visite, le destinataire demeure dans la salle Berezowsky. Or, du coup, l'on peut avancer que la stratégie relationnelle entre les divers syntagmes est efficace. C'est bien vers l'îlot B que le visiteur se dirige. Notons que même s'il peut être attiré vers la salle de gauche (Médiavox), il doit presque faire violence à l'îlot B pour y accéder, puisqu'il se trouve à proximité de cet îlot, et doit passer sous les cordes afin de s'engager dans la salle Médiavox. Voyez l'omniprésence du système de cordage qui, somme toute, en plus de conduire le visiteur d'îlot en îlot, le retient dans l'oeuvre. La corde n'est-elle pas aussi métaphore de l'idée de rétention? Le visiteur se trouve devant un ensemble formé d'un hémisphère de béton gris à la partie inférieure (rappel du socle/support de la sculpture), dont la partie courbée touche le sol. L'objet berce, et le visiteur veut s'en rendre compte en l'actionnant. Par ailleurs, on se dit qu'il ne faut pas trop actionner le berceau puisqu'il est muni de cordage relié au système de poulies qui, s'inquiète-t-on, pourrait possiblement modifier la position des engins troublants de l'îlot C. Remarquons ici la connotation de mouvement fournie par ce singulier berceau. La vision du visiteur surplombe une série de seize petits engins en forme de missiles gris acier, fixés sur la partie plane du berceau. L'assemblage de ces petits engins fictifs forme un prisme carré. D'ailleurs, le discours plastique se manifeste ici dans un système formel par lequel la pureté de la ligne se trouve favorisée, comme si l'ambiance formelle était aseptisée, ce qui crée une impression de froideur. À cet égard, le béton et l'acier, matériaux dominants (béton : lieu physique et hémisphère; acier : engins de guerre), investissent l'atmosphère d'une froideur obsédante (nous revenons plus loin sur les oppositions chaud / froid,

dur / mou, etc.). Pour le visiteur, c'est comme si l'arme réelle, dans cet attirail guerrier, était la froideur. Il sait, en regardant les objets de guerre, que le procédé de communication s'inscrit dans le monde de l'artifice, mais la froideur est ressentie (du moins par l'auteur de ce texte). À remarquer le procédé de répétition du paradigme (les seize figures / missiles fixées au béton), ce qui dote la figure d'un pouvoir d'affirmation et de conviction. L'extrémité supérieure effilée des figures/missiles participe à l'opposition linéaire-aiguë/courbe. Les quatre câbles jaunes, provenant du système de poulies figurant à l'îlot C, sont retenus au plafond par des éléments de soutien, pour se faufiler entre les objets / missiles et finalement reposer de façon désordonnée sur le sol. Devant cet îlot B, le destinataire est sollicité par la mécanique du système de cordage. L'on se dit qu'il n'y a qu'à tirer les cordes pour actionner le mouvement des énormes engins provocateurs de l'îlot C, puisque les câbles les relient. Néanmoins, c'est sur le plan de la structure de l'organisation spatiale qu'agissent ces câbles traversant l'espace par une ligne oblique pour former une ligne droite au plafond, ligne se brisant en oblique encore, afin de faire prise dans les poulies. Que l'on considère le départ des cordes à l'îlot C ou au sol, à l'îlot B, l'effet formel demeure le même : les câbles s'emparent de l'espace entre les îlots A et B, ils relient ces deux derniers, ils guident l'oeil, voire le corps du visiteur, vers l'îlot C, dans la deuxième moitié de la salle. Autrement dit, là où les cordes fonctionnent, c'est là où elles font sens, dans le lieu de la représentation, dans la structure, intentionnelle ou non, qui retient le visiteur dans la salle et le guide à l'îlot C. Ici, l'on peut parler d'une efficacité du signifiant à rendre opérant un autre signifiant, aléatoire (le visiteur), sur le plan de la participation du visiteur, en tant qu'objet d'exposition, spécificité du médium/installation.

3. L'îlot C se présente dans un encadrement / structure d'acier peint noir, rappelant des éléments de soutien architecturaux. Les paradigmes/protagonistes de cet îlot, voire protagonistes de tout le syntagme, protagonistes par leur gigantisme formel, rappelant le grand format en peinture, protagonistes par leur masse métallique dominante dans l'ensemble, par l'affirmation de la couleur noire, par le procédé de répétition (quatre figures) qui produit un effet d'affirmation et dégage un effet de violence pour le regardant. Le grand format, tel le grand format pictural, englobe le visiteur (plus petit que l'objet). Ces faux engins de guerre (présentés dans le lieu de l'artifice), adoptent la forme de toupies d'acier noir / brun, pointent vers le sol, sans y toucher, de leur extrémité effilée. La partie supérieure de

ces figures est entourée de corde tissée, ce qui permet une suspension à deux palonniers (les engins sont couplés) en forme de joug. L'ensemble de ce système de cordage laisse croire à une connotation d'équipement de sous-marins militaires. La connotation la plus explicite, à nos yeux, face aux engins C, s'inscrit dans le registre de la menace, du danger, de la violence, de la douleur physique et de la mort. Une observation et de brefs entretiens avec des visiteurs confirment ces connotations. Ce qui n'empêche pas les visiteurs observés de déambuler et de se stationner devant l'îlot C, lequel traverse la salle en diagonale. Derrière l'îlot, au moins un quart de l'espace demeure exempt d'objets. Le visiteur pourrait occuper davantage cet espace s'il contournerait l'îlot, mais il n'est pas incité à outrepasser certaines frontières. L'oeuvre est en quelque sorte balisée par d'une part sa propre représentation : sa monumentalité tient le visiteur à une certaine distance — il n'ose pas s'engager entre les engins (nous avons vu un seul visiteur le faire dans la durée de notre étude) — et d'autre part, l'espace entre les deux murs latéraux et l'îlot, est fort restreint. Physiquement, le visiteur peut s'y engager, mais psychologiquement, il n'y est pas incité. La mise en espace, en diagonale, de l'îlot C, ne relève pas de l'intention de l'artiste ni de celle du conservateur mais d'un incident de parcours. L'artiste, entièrement libre d'aménager son espace, mesure ce dernier avant de concevoir les pièces qui occuperont cet espace dans une stratégie de rapport lieu / objet, mais des murs sont construits après la prise des dimensions du lieu par l'artiste, et voilà que l'espace se retrouve plus étroit que prévu par l'artiste, d'en-

SCHÉMA D'OPPOSITION

<u>SA</u>	vs	<u>SA</u>
matériaux : acier (engins), béton (hémisphère, enveloppe / lieu)		matériaux : bois (cordage, palonniers, poulies, véhicule sur roues)
formes et lignes :		formes et lignes :
linéaires et aiguës		courbes et diagonales
couleurs :		couleur :
noir et gris		jaune
connotations	vs	connotations
industrialisé dur lourd froid statique		biologique mou léger chaud dynamique
<u>Se</u>	vs	<u>Se</u>
mort		vie



viron quatre centimètres. Berezowsky contourne le problème en installant l'îlot C en diagonale, et justifie cette position par le fait que le mur faisant face à l'oeuvre se présente également en diagonale¹⁰. Ce cas fournit un exemple de la notion de hasard dont on doit tenir compte dans la compréhension des schèmes de pensée plastique et, en outre, des contraintes posées dans les schèmes du rapport lieu/objet, particularité de l'installation. Du point de vue du destinataire, quelle que soit l'intention, il se retrouve à l'intérieur d'un espace dont les lignes le traversent en diagonale, ce qui dynamise l'aspect formel de la représentation.

L'éclairage

Aucune lumière naturelle n'intervient dans l'espace. Seuls des réflecteurs, posés sur les gaines de ventilation au plafond, sont dirigés sur les zones de l'installation que l'artiste veut éclairer. Le système physique d'éclairage est fourni par le CIAC mais c'est l'artiste qui en décide l'utilisation plastique (puisque l'éclairage s'inscrit dans les matériaux de l'oeuvre). Berezowsky dirige donc les réflecteurs prioritairement sur l'îlot C, ce qui rend d'autant plus spectaculaires ces pièces inquiétantes. L'impact, au plan de la signification de la guerre / danger / douleur / mort se trouve renforcé par la visibilité accrue des objets et par l'effet de doublage que produit l'ombre des objets, au sol. La signification se trouve réitérée. Le système de cordage qui réunit les îlots B et C se double également par des ombres au sol. Le jeu des ombres se traduit en formes aiguës et en lignes diagonales au sol.

Suite à une analyse de la structure de signification exposée plus haut, il est possible de mettre en évidence, sur le plan de la capacité des signifiants utilisés par Berezowsky à produire du sens, un système formel d'opposition. L'exposition ou la mise en scène de l'artiste se veut un enjeu de taille afin de faire signifier des éléments matériels, formels, colorés et texturés choisis également par l'artiste. Selon notre interprétation, est ici commentée la question d'une stratégie d'opposition mise en place par l'artiste. Dans une visée analytique impliquant la perception, en plus d'endosser la position d'analyste, nous adoptons celle du destinataire / visiteur. L'opposition principale s'établit entre les notions de l'industrialisé et du biologique. Sous ces deux notions, il est possible de faire figurer des signifiants qui produisent des signifiés par des relations expliquées plus haut. (voir schéma)

Discours existentiel sur la vie et la mort? Sur la question de l'industrialisation en tant que cause de la mort? Si oui, il s'agit d'un discours portant sur l'écologie, discours dominant dans l'ensemble de l'exposition *Art contemporain 1990*, essentiellement dans *Savoir-vivre...*

L'analyse de la structure de signification produite par la mise en exposition d'une installation par un artiste, donne à voir une similitude entre la stratégie des artistes de l'installation. Les uns et les autres utilisent lieu, espace, objets, formes, couleurs, éclairage et divers supports, les agencent et les structurent afin de les faire signifier et de transmettre un savoir. Dans le cas de l'installation, le visiteur devient matériau de l'oeuvre. À titre de concepteur de

l'exposition, Berezowsky pense l'exposition comme langage. Elle écrit : «Je veux insister sur la difficulté de connaître. Et les images doivent exposer leurs propres significations implicites [...] Elles se rapportent à un objet, mais ne peuvent fonctionner. Elles suggèrent des contradictions et des disjonctions.»¹¹ Cette citation permet de souligner que la notion d'autoréflexivité véhiculée dans les schèmes plastiques de la postmodernité, se mettent en lumière dans l'installation. L'artiste réfléchit sur son savoir spécifique et sur les modalités de diffusion de ce savoir. L'installation privilégie la notion d'autoréflexivité présente dans l'art actuel.

Ici, le conservateur établit le choix d'un lieu et d'une topologie de base afin de permettre aux artistes de signifier par le langage de la mise en exposition. Berezowsky s'approprie un espace stratégique dans la zone de *Visions 90 1*, sur le plan de la visibilité, et l'exploite en incluant la topologie comme matériau. Par un système de formes, de lignes, de matériaux et de couleurs, elle crée une mise en scène afin d'exposer son discours plastique. Elle réussit à retenir le visiteur dans la scène : sans le visiteur, le discours n'a pas lieu. Le message se transforme toujours selon la réception de chaque destinataire, mais encore davantage dans le cas de l'installation, puisque le visiteur tient lieu de matériau. Le système de cordage, sur les plans de la symbolique et de la forme, agit en tant que vecteur afin de conduire le visiteur d'un îlot à un autre. Berezowsky dynamise la représentation par un système d'opposition de signifiants formels produisant des connotations contradictoires — industrialisé / biologique — afin d'émettre des signifiés que chaque destinataire reçoit selon ses engrammes. Selon notre interprétation, Berezowsky pose un discours sur la question de la vie et de la mort, question d'ailleurs posée avec acuité par l'inconscient collectif de notre temps, en rapport avec le débat social portant sur l'écologie. ♦

- 1 Dans le sens d'un «processus même de vulgarisation : une représentation de la connaissance», expliqué par Jean Davallon, «Exposition scientifique, espace et ostension», *Protée, La divulgation du savoir*, vol. 16, no 3, Université du Québec à Chicoutimi / Paris : Expo Média, automne 1988, p. 6.
- 2 Dans le sens élaboré par Pierre Francastel, *La réalité figurative: élément structurel de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, (Coll. "Médiations"), 1965, pp. 9-25.
- 3 Davallon, *op. cit.*, p. 8.
- 4 Claude Gosselin, d'ailleurs, dans l'introduction du programme de l'événement *Art contemporain 1990/1er septembre — 28 octobre*, Centre international d'art contemporain de Montréal, p. 8, aborde la question de l'environnement par une «approche globale»: «C'est ainsi qu'en accord avec Félix Guattari, nous parlons d'écologie mentale, d'écologie sociale et d'écologie environnementale.» Nous pourrions aussi parler d'écologie de l'esprit, toutefois, faisons consensus avec le mot «mentale».
- 5 Lors d'une interview, le 10 octobre 1990, Claude Gosselin, directeur du CIAC de Montréal et conservateur de l'événement *Art contemporain 1990*, nous communique l'information quant à la limitation de sa participation en rapport avec la mise en exposition des travaux des artistes pour l'événement en question. Nous remercions M. Gosselin de son aimable collaboration.
- 6 Nous référons à la notion de «plan originel» développée par Wassily Kandinsky, *Point-ligne-plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël / Gonthier, (Coll. "Médiations"), 1970, p. 130 : «Nous considérons comme plan originel la surface matérielle appelée à porter l'oeuvre.» Fernande Saint-Martin, dans *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 185, explique que Kandinsky n'applique pas «l'hypothèse

syntactique» du plan originel à la sculpture. Toutefois, elle en retient l'hypothèse pour le cas du langage sculptural. Pour le cas de l'installation dont il est ici question, nous considérons aussi hypothétiquement le lieu (l'enveloppe et structure architecturales et matérielles du bâtiment) en tant que «plan originel».

- 7 Ce renseignement nous est communiqué par Danielle Tremblay, responsable du service/éducation, lors d'une interview, le 5 octobre 1990. Nous remercions Madame Tremblay de son aimable collaboration.
- 8 Ce constat nous est suggéré par l'analyse de Manar Hammad, «Lecture sémiotique d'un musée», *Museum 154*, Paris, ICOM, 1987, pp. 59-60, alors qu'il prend en compte les lieux et l'éclairage en tant que producteurs d'hierarchisation et finalement, de sens.
- 9 Sur le plan épistémologique, voilà un bel exemple de surgissement d'une vue plastique précédant le réel. Toutefois, cette question se situe hors du propos de cette analyse et se discuterait dans le cadre de la sociologie de la connaissance : Pierre Francastel, *La réalité figurative: élément structurel de sociologie de l'art*, Paris, Denoël / Gonthier, (Coll. "Médiations"), 1965 et Pierre Thuillier, «Sociologie de l'art et histoire des sciences», *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, pp. 137-155.
- 10 Ce renseignement nous est communiqué par l'artiste, Liliana Berezowsky, de même que par le conservateur, Claude Gosselin. Nous les remercions de leur aimable collaboration.
- 11 Liliana Berezowsky, «Visions 90», *Art contemporain 1990* ..., p. 17.

This analysis approaches the object / exhibition as a representation with the potential of multiple meanings. The problematic tries to highlight the interaction between the concepts of two originators of the exhibition of an installation : Claude Gosselin, the curator, and Liliana Berezowski, the creator of Jenyk IV, presented within the Visions 90 section of the Contemporary Art 1990 show, organized by the Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), held at Place du Parc / La Cité between September 1st and October 28th, 1990. The analysis comments on one of the specific characteristics of the installation : the artist, in creating a work of art, becomes both creator and producer of the artwork's setting within the exhibition space. At the same time, the analysis aims to extract a structure of meanings, produced within the exhibition setting. Berezowski puts into place a system of symbolic and formal oppositions out of which she presents a discourse, according to our interpretation, on the industrialized / biological oppositions in the setting of a mental ecology.