

Sculptures complices

Jean Dumont

Number 32, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumont, J. (1995). *Sculptures complices*. *Espace Sculpture*, (32), 35–36.



Eau *Infinité des possibles*

Yves O'Reilly,
1995. *Eau, Infinité
des possibles.*

The event *Eau infinité des possibles* was reviewed by *Espace* in the fall 1994 issue. In this issue, we return to a discussion of the event in order to elaborate on additional elements of the exhibition extending beyond the works themselves. Here, two collaborators, invited last summer by director Lili Michaud to participate in the project, write of their experience. Jean Dumont, official spokesperson of the project, considers its sociological aspects, tracing ways in which the exhibition broke with conventional art exhibition practices. Elizabeth Wood, who conceptualized and coordinated the guide project, briefly outlines the rationale, implementation and outcome of the pedagogical aspects of the event. Delineating the issues and questions that emerge from it, she points to their implications for the art milieu as a whole.

Espace a présenté un premier compte rendu de l'événement *Eau infinité des possibles*, l'automne dernier. Nous reprenons la réflexion dans ce numéro et ce, dans une perspective élargie qui s'inscrit au-delà de la seule présentation des oeuvres. Deux des proches collaborateurs du projet, invités par la directrice Lili Michaud, font état de leur expérience. Jean Dumont, porte-parole officiel de l'événement, souligne sa dimension sociologique en montrant notamment comment l'exposition rompt avec les pratiques conventionnelles. Quant à Elizabeth Wood, qui a conçu et coordonné le volet des guides, elle en signale les divers aspects pédagogiques: les tenants et les aboutissants, ainsi que la mise en oeuvre. En soulevant les questionnements qui en émergent, en esquissant quelques conclusions, elle note certaines implications possibles sur l'ensemble du milieu de l'art.

Sculptures complices

Jean Dumont

Malgré la variété et la richesse du vocabulaire dont dispose le monde de l'art pour singulariser chacune de ses activités spécifiques, il est des événements artistiques qui résistent aux dénominations ponctuelles traditionnelles. Comme s'ils étaient incertains dans le temps, ils sont faits des rapports que tissent entre eux les éléments qui les font exister et n'ont d'importance que par les effets que ceux-ci ont les uns sur les autres. Ils ne se définissent que par les parcours nomades et temporaires qu'ils font naître sous les pas, les associations d'idées qu'ils suscitent, les réflexions et les complicités nouvelles qu'ils encouragent entre divers intervenants de la société.

Eau infinité des possibles, l'événement qui, du milieu de juin au début de septembre de l'année dernière, au Bassin Bonsecours, dans le Vieux-Port de Montréal, marquait la célébration du cinquième anniversaire de la galerie Occurrence, était bien l'un de ceux-là, dont toute définition ne peut que craquer aux coutures sans que diminue en rien l'importance et l'intérêt qu'ils peuvent avoir.

Il manquait en effet à cet événement, pour être tout à fait une "exposition" au sens traditionnel du terme, d'être nommé par le lieu qui l'accueillait ou,

qu'à tout le moins, le rapport de pouvoir entre l'art et ce lieu soit marqué sans équivoque. Ce qui n'était pas le cas avec des pièces de petites ou moyennes dimensions que le visiteur découvrait au long d'un parcours dont le tracé d'ailleurs n'appartenait pas à un concept artistique mais à celui de la promenade, justification habituelle de l'endroit. Rapport qui s'est encore dégradé avec l'irruption, sur le site, au milieu de l'été, du *Festival juste pour rire*.

Cette absence volontaire d'affirmation de l'art sur le lieu, ce refus du monument, minaient également la notion habituelle que l'on a de l'art public. Intégré ou non, ce dernier utilise toujours en effet, même discrètement, l'environnement où il est situé comme présentoir ou "faire-valoir" de l'oeuvre ainsi mise en scène. Si on ajoute à cela le fait que certaines pièces, *L'enfant et les poissons tropicaux*, de Raymond Martin, ou *Ponce de Léon était icitte*, d'Yvon Gallant, par exemple, étaient constituées, en tout ou en partie, d'une toile peinte à l'huile, accrochée à la tombée d'un quai, pour le premier, ou flottant sur l'eau d'un canal, pour le second, c'est toute la notion d'art extérieur qui était remise en cause.

Les oeuvres en attente d'appareillage, comme les trois voiliers de *La deuxième*

traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art, due à Pierre Bourgault et à la collaboration de Nathalie Caron, Peter Gnass et René Taillefer, et la troublante *Zone de déplacement*, de Pierre Granche qui, en d'autres temps, avait déjà dérivé au large de Saint-Jean-Port-Joli, posaient la question de la stabilité dans le temps et l'espace si chère à notre notion d'art public. Alors que //Δ//, la structure de bois et de poissons boucanés de Guy Duguay, dévorée par les mouettes, et *Root Cellar*, de Vita Plume et Tim Dolla, l'œuvre qui portait la mémoire de l'usage originel du port, et dont les graines et les légumes, contenus dans les sacs et les caisses entreposés, germaient au soleil de l'été, inscrivaient l'idée de l'éphémère et de la transformation dans l'esprit d'un public peu habitué à cette facette de la réalité artistique contemporaine.

Et voilà que dans la possibilité de cet "effet" et dans l'espoir d'autres semblables, se dessine le véritable propos de cet événement, voilà que s'avoue le glissement pressenti dans cette présentation d'art difficile à nommer. Dans les œuvres qui nous étaient montrées là, et surtout dans la façon dont elles l'étaient, les priorités étaient renversées. Aussi importants et indispensables, bien entendu, qu'aient été le savoir et la pensée des artistes dans la genèse de leurs œuvres, il leur était demandé de céder le pas, pour un premier temps, à la possibilité pour le spectateur d'investir ces dernières de ses propres savoirs et curiosités.

Et soudain s'éclaire la raison de l'extraordinaire effort consenti dans le choix, le sérieux et les particularités de la formation, et l'activité des guides présentes sur le site pour toute la durée de l'événement. Elizabeth Wood, responsable de cette initiative explique plus loin en détail, et dans ses propres mots, ce qui en a fait l'importance et l'intérêt. Disons seulement qu'en accord avec ce qui précède, le rôle imparti aux guides ne fut pas de distribuer un savoir ou d'enseigner le sens des œuvres, mais simplement, et c'est tout un programme, d'aider les spectateurs à cerner leurs propres interrogations, à partir de leur savoir et de leur expérience préalables.

Il est bon de noter que, sous cet éclairage, et pour autant qu'il s'agit bien d'art véritable, le type de hiérarchie que nous avons l'habitude d'établir entre les œuvres dans les milieux spécialisés, perd un peu ici de son importance. Le savoir, indispensable à d'autres niveaux, cède là le pas à la nécessité de générer les moyens d'une acceptation, même élémentaire, du fonctionnement de l'art d'aujourd'hui par la société qui le voit naître.

Quelques incidents ont marqué l'événement :

vandalisme (l'œuvre de Nicole Houle), vol (un des voiliers de Pierre Bourgault), mépris (déplacement de l'œuvre de Vita Plume au profit du fameux festival), confusion des valeurs (ceux que gênait l'odeur des poissons fumés de Guy Duguay n'ont jamais été dérangés de voir les enfants tourner, avec des yeux ébahis et envieux,

autour des armes de guerre exposées par l'Armée canadienne sur les pelouses proches)...

Cette liste, somme toute familière, suffirait à elle seule à justifier la tenue d'un événement comme *Eau infinité des possibles* qui, aidé du fleuve et de ses rêves, avait fait le pari de rendre complices un art et son public. ■

The Guide Project: Epistemological and Pedagogical Aspects

Elizabeth Wood

Despite the innovative work being carried out in certain museum and educational contexts, attempts to foster understanding of contemporary art have tended to draw on a traditional theory of knowledge. This means that, generally, art awareness programs are limited either to diffusing information about the work, or to providing qualitative evaluation (including art-critical assessment) of works. This draws on philosophical paradigms in which knowledge exists somehow independent of the knower. This view has tended to contribute to the fostering of a societal attitude wherein possession of knowledge is the exclusive privilege of those upon whom society has bestowed the status of authority¹.

The exhibition *Eau infinité des possibles*², held in the summer of 1994, sought to actively address an issue of ongoing concern within the contemporary art milieu, namely the belief often held by the uninitiated viewer that, quite simply, art is destined for someone else. An educational paradigm, emblematic of dialogue and exchange, was adapted and integrated into the exhibition's guide training program and, through a program of daily guided tours, applied to a highly tourist-oriented site frequented by uninitiated art viewers.

Eau infinité des possibles was organized and presented by Galerie Occurrence, a contemporary non-commercial exhibition and performance space, under the direction of Lili Michaud. The actual event took place in the old port of Montreal between June and September 1994. As pointed out by Jean Dumont in the preceding text, the sociological aspects of the event affirm its innovative role, through its curatorial/conceptual framework. Aptly formulated around the theme of Water, the project united fourteen painters and sculptors from both the English and French cultures. These included seven Montreal artists, and seven from New Brunswick. Moreover, the site itself diverged from the customary exhibition circuit: works were exhibited at a highly frequented outdoor tourist site in Old Montreal in the port of the

St. Lawrence River. By presenting gallery-intended works in an outdoor context, the exhibition also incited a reconsideration of our assumptions about where works of art can be shown, and to whom.

As a result of the colossal evolution in thought and practice in the art of this century, the ambiguous nature of contemporary art has led, on the part of the public, to a general resistance to grapple with the works. Suzi Gablik aptly identifies this in the following manner: "To the public at large, modern art has always implied a loss of craft, a fall from grace, a fraud, or a hoax. We may accept with good grace not understanding a foreign language or algebra, but in the case of art it is more likely, as confronted with a work they do not like and cannot understand, that it was done especially to insult them."³

The guide project addressed this alienation which the uninitiated viewer experiences by challenging popular assumptions and practices that would define the terms whereby an individual may interact with and appreciate contemporary art. Conceptually, the project intervened in this process at two levels: first, it delineated an intersection where three sites of investigation converge; the viewer, works of contemporary art, and educational philosophy. Second, it questioned the educational model implicit in traditional approaches which are limited to diffusing information about contemporary works of art.

The guide project, diverging from traditional models of education, was elaborated around the premise that it is neither possible nor desirable to teach the meaning of works of art. Rather, art-viewing was understood as involving the construction of knowledge, as this occurs in a spiral process, in dialogue, around questions that are of personal relevance to the viewer.⁴

The pedagogical component of the project derived from the assumption that the guides would be considered temporary teachers on site. Whereas in the classroom a long-term relationship is established, however, in this project the exchange