

ETC



Toronto *in situ*

France Gascon

Number 9, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36398ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gascon, F. (1989). Review of [Toronto *in situ*]. *ETC*, (9), 50–52.

Toronto in situ



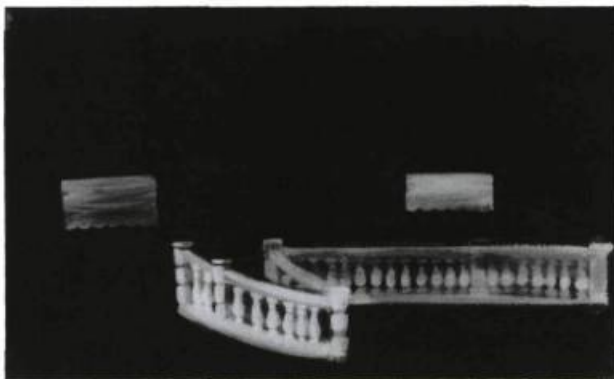
Richard Deacon, *Other Men's Eyes No 2* (avant-plan), 1986. Acier et linoléum; 170 x 280 x 210 cm. et *This, That and the Other* (arrière-plan), 1985. Bois laminé, canevas et acier galvanisé; 228 x 396 x 182 cm. Courtoisie Art Gallery of Ontario

50

La hausse des prix de l'immobilier est devenue le sujet de prédilection des chauffeurs de taxi de Toronto. Après le bref échange habituel sur les conditions météorologiques, les chauffeurs, pour peu qu'ils soient bavards et qu'ils aient envie de poursuivre la conversation, la font invariablement bifurquer sur leur propre appréciation, sonnante et trébuchante, du développement forcené dont la ville nous offre le spectacle à tous les coins de rue. Si l'on prête bien l'oreille à leurs propos, on s'aperçoit que le boom immobilier n'est pour eux qu'une porte d'entrée et un prétexte, celui qui va permettre de jeter les bases des récits les plus échevelés qu'on puisse imaginer sur la manière de survivre, ou de faire fortune, dans une grande ville nord-américaine. Après une tournée de musées et de galeries à Toronto, et plusieurs courses en taxi, je savais tout de la dernière flambée des prix de l'immobilier, de ses héros, de ses victimes, et j'avais même appris à compter, en semaines de travail de chauffeur, ce qu'il en coûtait pour devenir propriétaire de ces condominiums qui avaient défilé de part et d'autre de la voiture. Bien entendu ce dernier exercice venait confirmer, pour ceux-là même qui l'avaient conçu, que ce développement ne profiterait pas à tous et que certains devraient se contenter d'y circuler et d'y fan-

tasmer. J'ai pu constater cependant que la rigueur des règles du jeu n'arrivait pas à entamer, ne serait-ce que partiellement, l'espèce de fierté mêlée d'admiration que ces gens avaient, et que l'on a tous, de même que le sentiment d'appartenance que l'on a envers une ville qui bouge — en particulier si c'est la sienne.

Dans le circuit des musées et des galeries, les projets de développement sont là aussi placés à l'avant-plan des préoccupations. Ici on entend un directeur de musée regretter publiquement les délais qu'il vient de se faire imposer dans la poursuite de ses travaux d'agrandissement. Là, dans les galeries, nouvellement aménagées, réaménagées ou sur le point de l'être, les occupants parlent de leur nouveau voisinage, de l'achalandage différent qu'ils se sont attiré, de leurs projets ou alors de ceux des autres. Par rapport à ce qu'on a entendu dans le taxi, le ton se révèle peut-être moins fasciné et la vision moins mythique, mais c'est avec une même fièvre contagieuse que ces bonds en avant et les perspectives qu'ils ouvrent y sont décrits. Les propos sont empreints d'autant d'optimisme que de nervosité, car, faut-il le rappeler, le marché de l'art n'est pas une sinécure et ceux qui y ont conforté leurs positions et continuent, souvent envers et contre tout, d'y investir (de s'y investir) sont sûrement les mieux placés pour ne pas l'ignorer. Mais là non plus l'heure



Shirley Wiitasalo, *Balustrade*, 1988. Gouache sur papier,
13 x 21 po. Courtoisie Carmen Lamanna Gallery

n'est pas aux doléances et les projets de développement semblent provoquer, malgré les difficultés qui les accompagnent et l'insécurité qu'ils installent, un regain de vitalité qui est, de surcroît, assez communicatif.

Après l'ouverture, en bordure du lac, du Power Plant et la mise sur pied de la galerie coopérative Cold City, réalisés l'un et l'autre au cours des dernières années, Toronto a continué d'enrichir son patrimoine d'établissements consacrés à l'art contemporain, qu'ils soient publics, privés, à vocation commerciale ou non. Un coup d'œil récent sur cette scène nous indique que les derniers mois ont été fertiles de ce point de vue. De nouvelles formules, de nouveaux lieux et d'autres simplement réanimés, nous donnent droit à des présentations au caractère plus affirmé. Et ce vent de changement qui, dans les meilleurs cas, contribue directement à créer une scène torontoise mieux articulée et mieux définie, ne semble pas près de retomber. La galerie Olga Korper s'apprête par exemple à inaugurer un ambitieux projet et l'Art Gallery of Ontario va se doter quant à elle de nouvelles salles dont bénéficiera entre autres l'art contemporain. Tout constat ne saurait donc qu'être provisoire, d'autant plus que le véritable test de ces lieux ne peut se faire que lorsqu'ils sont en action, c'est-à-dire lorsqu'ils sont confrontés, mois après mois, avec leur objet : les œuvres d'art contemporain. Agrandir, se déplacer, ce n'est finalement qu'une façon de resituer les enjeux que l'on a choisis et aussi, éventuellement, de les préciser, parce qu'on se sera enfin doté des moyens qui permettront de les faire apparaître avec plus de clarté. En ce sens, l'esprit d'entreprise qui guide la mise sur pied de ces projets n'est souvent pas détaché de l'intelligence du lieu qui l'anime : celle-ci se présente comme son complément le plus attendu et elle en témoigne aussi de la plus éloquente façon. Or, comme nous l'a bien enseigné assez récemment l'art de l'installation, l'intelligence du lieu est également liée de manière très étroite à l'intelligence de l'œuvre. On conçoit de plus en plus difficilement l'une sans l'autre. D'où probablement l'intérêt grandissant pour les migrations, mutations et autres dérivés que subissent les lieux de l'art contemporain. Ces phénomènes offrent par ailleurs l'avantage de placer l'art contemporain à l'enseigne de la nouveauté et de le révéler ainsi sous un jour spectaculaire. Ce sont ces mêmes raisons qui expliquent pourquoi, plus près de nous, à Montréal, au cours des dernières années, la critique aussi bien que le grand public réservaient le meilleur des accueils à des projets comme *Montréal tout terrain* et *Les cents jours d'art contemporain*, soit des projets où le lieu se

découvrait, de façon éclatante, en même temps que les œuvres qu'il contenait.

Parmi les événements qui nous incitaient à voir la scène torontoise comme un ensemble qui avait progressé vers une articulation plus claire, mieux définie, les expositions à la Ydessa Hendeles Art Foundation se présentaient en tête de liste. Ouverte depuis novembre 1988, cette fondation tient, dans son apparence physique, à la fois du musée et de la galerie. Du musée à cause de l'impression de permanence qui se dégage de la manière extrêmement raffinée avec laquelle les divers aspects de l'aménagement ont été approchés, que ce soit celui du lieu en tant que tel ou celui des œuvres dans l'espace. De la galerie pour l'immédiateté de la formule qui établit on ne peut plus directement le contact entre les œuvres et le public, sans préambule, sans rampe cérémonielle et sans avertissement de ce qui nous attend. On est frappé du caractère éminemment fonctionnel du lieu, que la lumière zénithale vient pénétrer toutefois de la manière la plus douce possible. Le luxe du détail y est cultivé avec une sobriété désarmante. Quelque sophistiqué que soit l'aménagement, on est, paradoxalement, peu tenté de le remarquer car il est essentiellement placé au service des œuvres. En mai dernier, les œuvres de Jenny Holzer et surtout celles de Giulio Paolini et de Christian Boltanski investissaient magistralement l'espace dans des installations témoignant d'une très grande sensibilité, admirablement ajustée à celle de chacune des œuvres. Pas l'ombre d'un compromis ne semblait subsister, mais aucune trace d'épate non plus. Un modèle se dessinait ici, celui de conditions presque « idéales », mises au service d'œuvres dont l'interprétation — c'est-à-dire la compréhension profonde qu'on en tire, celle qu'on en communique et celle qu'on en reçoit — atteint ainsi un rare degré d'achèvement.

Tout juste à côté, la galerie Carmen Lamanna semble elle aussi frappée d'une nouvelle sérénité depuis qu'elle a aménagé dans ce quartier, il y a maintenant plus d'un an. Creuset d'un art « canadien » qu'elle a mieux que quiconque servi à identifier, la galerie Carmen Lamanna se révélait fidèle à ses artistes et à ses principes, axés sur un art personnel, difficile, à l'abri des modes. Le lieu, plus confortable que la galerie de la rue Yonge, laisse maintenant place à deux salles distinctes, qui étaient occupées lors de notre passage par les œuvres récentes de Joanne Tod et celles de Shirley Wiitasalo. Le travail de Wiitasalo, qu'on a pu suivre à Montréal grâce à une exposition organisée par la galerie Chantal Boulanger, démontrait dans la



Christian Boltanski, *Canada*, 1988. 3 000 + articles de friperie, 16 lampes suspendues; 23 x 29 x 22 pi. Collection : Ydessa Hendeles. Courtoisie Ydessa Hendeles Art Foundation

série de gouaches exposée une nouvelle maîtrise des formes narratives auxquelles l'artiste avait l'habitude de se confronter. Sous l'apparence très habile d'un naturalisme épuré qu'on confondrait presque avec une innocente spontanéité, se dissimulait une charge expressive d'une très grande efficacité. Joanne Tod, de son côté, prenait une direction inverse, rompant l'effet de séduction rattaché à la reproduction d'un espace réel et forçant en même temps la note de l'hyperréalisme exacerbé qui a, depuis le début, marqué ses surfaces. Le travail de l'une et de l'autre, ainsi que de l'une par rapport à l'autre, illustre avec brio les préoccupations ayant guidé le parcours de cette galerie qui a soutenu des artistes et des langages individuels, bien davantage que des mouvements ou des styles.

À l'autre bout de la ville, la galerie Grace Hopper se présentait comme le nouveau pôle d'attraction de l'art contemporain à Toronto. Mise sur pied par un groupe d'artistes qui a décidé de prendre en main sa diffusion et de le faire dans une formule coopérative, la galerie par son lieu même suggérait une énergie et une volonté aux contours bien définis. Le vaste lieu industriel auquel on avait conservé son caractère brut offrait un contraste saisissant avec les finis architecturaux impeccables de la fondation d'Ydessa Hendeles, quoiqu'il rejoignait tout à fait directement les partis pris de l'autre par l'affirmation des siens propres. Le lieu n'est pas permanent et la galerie deviendra en quelque sorte itinérante, se déplaçant au gré des besoins, au gré des disponibilités et aussi au gré des caprices du marché de l'immobilier, ceux-là même qui ont fait émigrer ces artistes hors du centre, bien à l'écart des circuits traditionnels des galeries torontoises. Le partage de l'espace entre les artistes affichait lors de l'exposition inaugurale un sens très prononcé de la convivialité qui n'aurait pas surpris chez de jeunes artistes débutants, mais qui ne manque pas d'étonner — et de réjouir — chez des artistes dont la renommée est aussi bien établie que celle de Liz Magor, de Spring Hurlbut, de Sandra Meigs, de Michael Fernandes et de John Massey, pour ne mentionner que quelques-uns des membres du groupe.

Parmi les autres manifestations qui émergeaient de l'ensemble, il faut noter la présentation de Richard Deacon à la Art Gallery of Ontario. L'ensemble de sculptures qui composaient l'exposition imposait avec force et simplicité un souffle peu commun. Ce résultat s'appuyait entre autres sur la qualité du dialogue que les œuvres avaient réussi à établir avec la salle plutôt ingrate — et appelée fort heureusement à disparaître — que ce musée a attribuée jusqu'à présent à ses expositions temporaires d'art contemporain. Pour l'occasion, l'espace, aux proportions confinées et à l'allure plutôt étouffante en même temps qu'inopportunément «cozy», s'était délesté de son tapis et d'une première couche de plancher, de sorte qu'on y circulait à même le béton brut du sous-plancher, dont la couleur riche et la texture accidentée suscitaient une attention aux matériaux tout à fait compatible avec celle que les sculptures de Deacon nous dictaient. Ces œuvres de grandes dimensions, qui nous ont paru par ailleurs révéler une intensité nouvelle dans la production de l'artiste, se présentaient dans un accrochage dense qui renforçait encore l'impact éminemment physique de la présentation. L'exposition, dans cette forme, offrait un exceptionnel compte rendu d'une certaine esthétique développée plus particulièrement au cours des années quatre-vingt, et qui a cherché à réconcilier, dans un langage forcément baroque mais formellement très rigoureux, des éléments aussi variés que la notion d'informel, l'énergie brute, les matériaux moins nobles et l'impact outrancièrement physique. Des expositions de ce type nous rappellent quel admirable outil de lecture et d'analyse des œuvres l'exposition d'art contemporain peut parfois constituer, que la question du rapport au site y soit posée de façon ouverte ou non. Les sites nouveaux ont rendu la question du rapport au site presque incontournable, mais il demeure que cette question devra de toute façon continuer d'être posée — et reposée —, les enjeux de la création artistique nécessitant une redéfinition constante, menée de la façon la plus globale et la plus ouverte possible.