

Guy Pellerin : Tout objet décidé en présence
Hypothèse post-Paname
Guy Pellerin: The Site-Determined Object
Post-Paname hypothesis

Raymond Lavoie

Numéro 30, hiver 1995

Regard de peintre
A Painterly Outlook

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9912ac>

[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

Lavoie, R. (1995). Guy Pellerin : Tout objet décidé en présence : hypothèse post-Paname / Guy Pellerin: The Site-Determined Object: Post-Paname hypothesis. *Espace Sculpture*, (30), 9–11.

Guy Pellerin Tout objet décidé en présence *Hypothèse post-Paname*

Guy Pellerin The Site-Determined Object *Post-Paname hypothesis*

Donald Judd, en 1965, dans un texte intitulé *De quelques objets spécifiques*¹, posait déjà un certain nombre de questions et établissait assez précisément le programme de réflexions sur la spécificité des oeuvres à faire et à ne pas faire, des oeuvres à venir.

Raymond Lavoie

La génération suivante et concurrente, celle qu'on nomme post-minimaliste, s'est fortement appuyée sur et inspirée de ce texte fondateur en tentant d'en éliminer les aspects trop dogmatiques et paralysants. Cette jeune garde s'est largement développée au Québec sous toutes sortes d'appellations et nous avons eu droit à une production riche et critique d'un ensemble d'artistes talentueux qui, malgré leurs divergences, s'entendaient pour se soustraire à une certaine dictature moderniste. Nous y retrouvons donc un ensemble hétéroclite d'artistes fortement "culturés", capables de s'orienter quant aux spécificités des disciplines tout en refusant d'en être les esclaves.

Guy Pellerin fait partie de ce groupe d'artistes qui ont refusé le dogmatisme du "spécifique" fanatique. Il incarne de façon originale la perte d'étanchéité des genres et des disciplines encouragée par cette "époque théorique".

À première vue, il s'agit d'une oeuvre de peintre mais, pour ceux qui suivent son travail de près, l'essence de son oeuvre est composée d'extraits de spécificités picturales, sculpturales et architecturales.

René Payant avait très tôt et justement noté ce transfert continu des intérêts picturaux et sculpturaux au sein du travail formel de Guy Pellerin. Il en rendait compte dans un texte paru en 1982 : «Cependant, dans l'expression de ce désir pictural, de cette jouissance picturale (matérielle et chromatique), Pellerin ne sacrifie pas la présence du support de la toile (dans l'installation de 1982 c'est à la galerie que revient ce rôle). C'est pourquoi ses oeuvres ont plusieurs traits ressortissant à la sculpture. D'ailleurs, la force expressive de ces oeuvres émane directement de cette ambiguïté, de cette tension entre le support et la toile, entre les effets de sculpture et de peinture. Les deux genres—il faudra revenir sur l'effet sculpture—ne sont pas confrontés mais fondus sans synthèse. Autrement dit, ils ne sont pas annulés mais déjà plus autonomes. Leur caractère hybride place ces oeuvres en discontinuité avec la peinture et la sculpture mais, sans doute, les rend impensables sans elles».²

Déjà à cette époque, le travail pictural de Guy Pellerin absorbait les questions et réponses formulées notamment par les penseurs et créateurs de l'abstraction analytique française. Ironiquement, son oeuvre de peintre plonge au coeur de l'espace

In a text written in 1965 entitled *Of a few specific objects*¹, Donald Judd was already fielding a number of questions and establishing lines of reflection concerning the specificity and general direction of contemporary sculpture.

To the young sculptors coming of age in the '60s—and sometimes referred to as post-minimalists—Donald Judd's text came to be regarded (aside from a few occasional dogmatisms) as a major source of reflection and inspiration. This new generation of artists and creators attracted a large following in Quebec and the result has been a rich artistic and critical production. Despite the diversity of labels under which they came to be designated, these young artists were in near total agreement with Judd as to the necessity of escaping the strictures of the new modernist aesthetics. There is, at present, in this province, a large and diversified enclave of "cultured" artists who feel perfectly capable of choosing their own artistic course without becoming enslaved to any particular rhetoric.

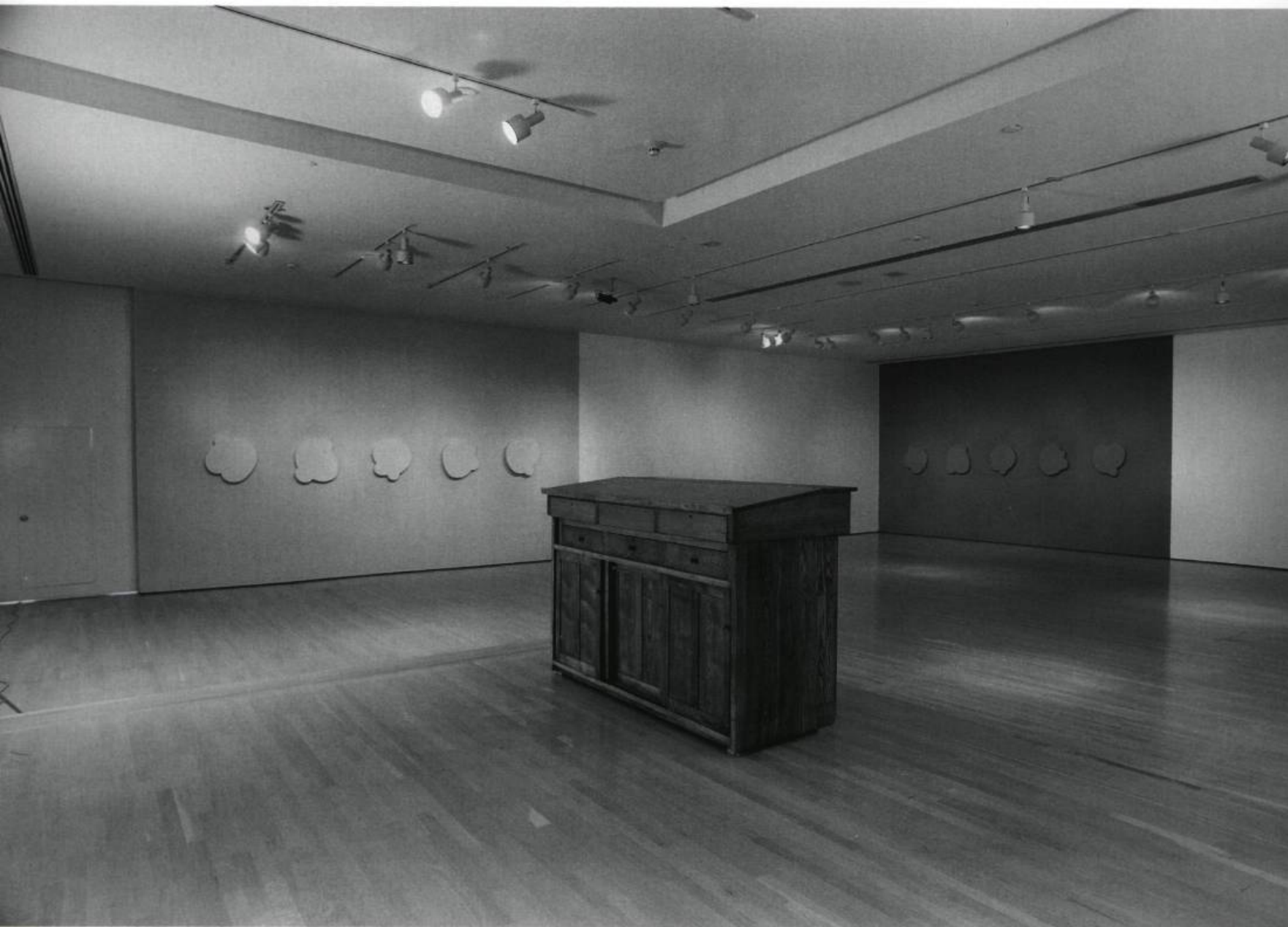
Guy Pellerin is among this group of artists who have refused the dogmatism of the fanatically "specific". In an original and personal fashion, he has successfully navigated the borders of genre and refused to be pigeonholed in any one theoretical discourse.

While his work, at first glance, would seem to relate to painting, closer examination reveals a multilayered texture of pictorial, sculptural and architectural specificities.

René Payant was the first to decipher, in Guy Pellerin's work, this continual transfer from pictorial to sculptural affinities. In a text dating back to 1982, Payant explains it as follows: "However, in the expression of this pictorial desire, of this pictorial delight (material and chromatic), Pellerin does not sacrifice the presence of the canvas support (in the 1982 installation, this role goes to the Gallery). This explains the many aspects of his work that are related to sculpture. Besides, the expressive force of these works rests entirely on this ambiguity, on the tension between the support and the canvas, between the effects of sculpture and those of painting. The two genres do not work against, but with each other though without any real synthesis. Neither do sculpture and painting annul each other; they simply become more autonomous. While the hybrid character of these works makes them discontinuous with painting and sculpture, it would be impossible to imagine them otherwise."²

Already then, in 1982, Guy Pellerin's work was being informed by the questions and answers fielded by the theorists of the French analytic school of abstraction. Ironically, Pellerin's paintwork plunges to the heart of sculptural space thanks to the elements identified in the analysis of the source of the pictorial language.

The strong materiality of those early works must be seen as



Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs*, 1993.
Photo : Denis Farley. Musée
d'art contemporain de
Montréal.

sculptural à l'aide des éléments reconnus dans l'analyse des fondements du langage pictural.

Il faut ainsi percevoir dans la forte matérialité des premières oeuvres, le désir primordial de redonner au mur sa réalité, c'est-à-dire de rendre à la verticalité son statut d'espace (autant que l'horizontalité) et, par un voyage périphérique à la peinture, témoigner de celle-ci en tant qu'objet.

Il ne faut pas y voir une révolution lorsque son travail se développe davantage selon le "in situ".³ Il ne faut y voir qu'une mutation de ce qu'il y avait déjà : un peu plus de réel, un peu plus de sculpture et une plus grande spatialisation de l'objet pictural.

Dorénavant, son travail se situe dans le lieu où il est présenté mais n'en est plus uniquement l'appendice. L'espace dans son entier est pris à parti, est récupéré et fondu dans son propos visuel; la part picturale n'y étant pas privilégiée mais uniquement mise en disposition au même titre que le mur, le plancher ou tout objet décidé en présence.

Justement, pensons à ce très bel élément de mobilier en place dans l'installation *Ici/Ailleurs*, 1993⁴. L'élégance visuelle de cet objet force notre attention, se définit sémantiquement comme la synthèse de tous les ateliers et agit finalement comme le pivot sculptural central, l'assise de tous les développements visuels présents en ce lieu. Il y a le pupitre et il y a le reste qui lui est subordonné. Cet élément ne peut être considéré comme un simple accessoire; à mon sens, il marque clairement un mouvement significatif de son travail dans le champ d'interprétation de la sculpture. On peut donc, à partir de maintenant, considérer les effets picturaux contenus dans ses oeuvres comme un marquage du lieu, un effet structural.

L'attraction réelle et virtuelle de cet objet est si forte que tous les autres aspects visuels de l'installation semblent en devenir les satellites.

Mais quel effet cela produit-il?⁵

Nous sommes entraînés dans une succession de déplacements en circonvolutions; il y a bien là une mécanique prévue, mise en place de façon planifiée qui favorise le mouvement, que ce soit celui du corps, des yeux ou de la pensée, et qui marginalise ainsi la pause qui serait propre à la peinture.

Ces contraintes de déplacement sont inhérentes à la sculpture et peu exploitables dans le tableau. Avec Pellerin, nous ne vivons pas la sculpture de manière traditionnelle, en posant le corps à l'extérieur de celle-ci. Le dispositif fait que nous sommes à l'intérieur; nous serions au coeur de la sculpture, nous en ferions partie comme un atome en course dans le noyau sculptural.

Ce n'est donc pas sans raison que, soudainement, les tableaux-objets, récurrents tout au long de sa recherche, porteurs de la représentation du monde solide, se soient mis à décrire d'improbables nuages chargés, eux, de l'insaisissable, de la mutation perpétuelle, de l'espace dans ce qu'il a de plus dramatiquement spatial.

Il faut parler aussi de l'effet de ces gigantesques et somptueux murs colorés soutenant les petits tableaux aux formes arrondies. Ces très grands murs, tout en nous indiquant avec beaucoup d'à-propos l'appartenance de la peinture aux arts de l'espace, nous démontraient sans équivoque que le champ coloré, produit à cette échelle, n'entretient plus qu'un lien diaphane avec le tableau dont il origine: il est l'espace. L'oeuvre de Guy Pellerin, à mon sens, vaut par tous ces retournements et toutes ces tensions qu'il impose et c'est en cela qu'il établit son originalité: l'oeuvre vaut par le débat qu'elle suscite. Le travail en est un de sensibilité, étonnant de connaissance. Ce n'est donc pas sans raison qu'il occupe une place de choix dans la reconnaissance de nos institutions.

En outre, le raffinement de son travail parvient à nous convaincre que le malin plaisir qu'il a à se faire plaisir en détournant les artifices modernistes, est porteur d'une attitude critique possible. ■

reflecting the wish to give back its materiality to the wall, i.e. to reconfirm the status of space to verticality (as well as horizontality) and, through a peripheral journey through painting, testify to its object-status.

Pellerin's shift towards site-specific works must not be seen as a radical turn in his artistic itinerary.³ It merely signals a mutation towards already existing elements: a little more realism, a little more sculpture, a heightened spatiality of the pictorial object.

From this point on, his work lodges in the site where it is presented, with the difference that it is no longer a mere appendage. Space is confronted in its entirety, it is absorbed and melted into its visual resolution. The pictorial aspect is no longer favoured but only made to serve in the same manner as the wall element, the floor, or any other object.

A good example of this is the way the *Ici/Ailleurs* installation (1993) incorporates a piece of mobile furniture.⁴ The visual elegance of this object compels our attention, it becomes a semantic synthesis of all the workshops and acts as the main pivoting center, the fulcrum of all visual developments present in that site. There is the desk at the center; everything else is subordinated to it. In no way can it be deemed a simple accessory; in my estimation, *Ici/Ailleurs* offers a clear break in Pellerin's creative interpretation of sculpture. With this sculpture, he has found a new way to delimit and to structure space. The real and virtual attraction of this incorporated object is so strong as to satellize all other visual aspects of the installation.

What effect does this produce?⁵

We are gathered up in a succession of displacements and circumvolutions; assuredly, there are mechanics at work that imprint a circle of movement on our eyes, thoughts and bodies, a circle that is in every way antithetic to the stance and pause proper to painting.

This coercion of movement may be inherent in sculpture but it is certainly not amenable to the painted canvas. With Pellerin, we do not experience sculpture in the traditional manner, i. e. from the outside. Rather, he draws us inside the work, to the heart of sculpture, as if we were circling round a sculptural nucleus.

It is not without reason, therefore, that these object-canvases (a constant in Pellerin's aesthetic course) have suddenly started to evoke improbable clouds laden with imperceptible meanings, perpetual mutations, space in its most dramatic representation.

Mention must be made also of the effect sustained by the gigantic and sumptuously colored walls on which the small rounded paintings hang. These large wall surfaces, while opportunely demonstrating the rightful kinship of painting to the spatial arts, showed unequivocally that large colored surfaces, produced on this scale, entertain but a tenuous link with the tableau from which it originates: it is space. Guy Pellerin's work, in my opinion, draws its worth from its inherent upheavals and tensions, qualities from which it also takes its originality: his oeuvre is rich with the aesthetic debate that it suscitates. It offers a high degree of sensitivity that suggests astounding knowledge. There is thus very good reason for his widespread recognition within the established institutions.

In addition, the refined quality of his work and the mischievous pleasure Pellerin evidently takes in upsetting modernist conventions are sufficient indication of his refinement and critical stature. ■

Translation: Roch Fortier

NOTES :

1. Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, 1991. "De quelques objets spécifiques", *Art Yearbook*, 1965, p. 9 à 20 incl.
2. René Payant, *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Éditions Trois, 1987, "Silences", p. 407.
3. Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville Press, New York, Paris, Londres, 1992, "In situ", p. 78.
4. Exposition de Guy Pellerin intitulée *Série Projet 5*, Musée d'art contemporain de Montréal, 17 juin - 15 août/June 17 - August 15, 1993.
5. Question posée textuellement par René Payant en page 407 du texte précité en note 2 / This question was asked, as such, by René Payant on page 407 of the text cited in reference 2.