

Martha Fleming & Lyne Lapointe
Et pourquoi pas *love*?

Martha Fleming & Lyne Lapointe
And why not *l'amour*?

Rose Marie Arbour and Janet Logan

Number 46, Winter 1998

Duo en art [deuxième partie]
Duo in Art [part two]

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9550ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

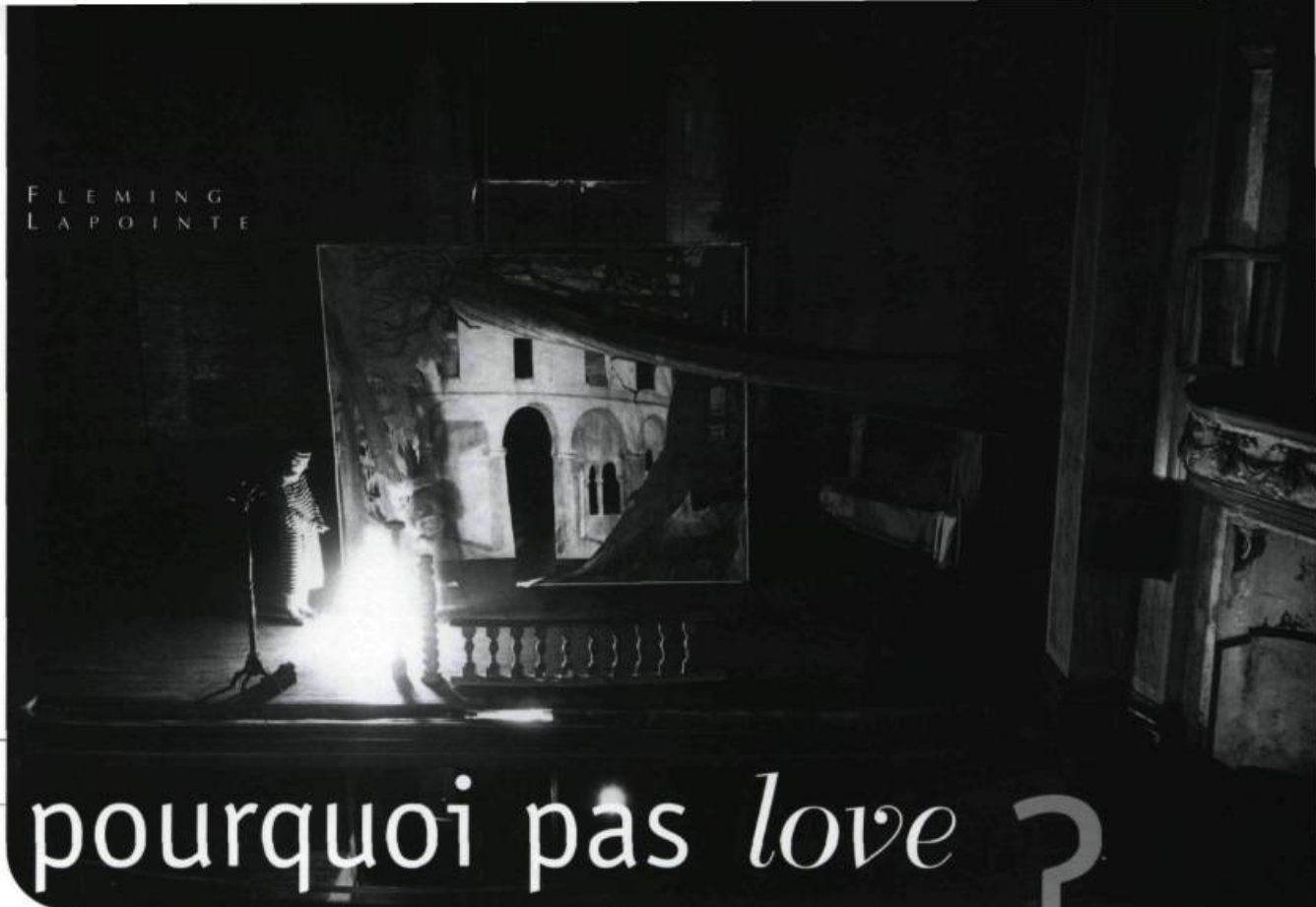
ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R. M. & Logan, J. (1998). Martha Fleming & Lyne Lapointe : et pourquoi pas *love*? / Martha Fleming & Lyne Lapointe: And why not *l'amour*? *Espace Sculpture*, (46), 16–21.



Et pourquoi pas *love* ? And why not *l'amour* •

ROSE MARIE ARBOUR

Rappeler les grands projets d'art public *in situ* qu'ont réalisés Martha Fleming et Lyne Lapointe, soit à Montréal, soit à New York ou à Sao Paulo¹, c'est évoquer pour chacun l'ampleur du travail exigé et effectué sur et dans des bâtiments publics désaffectés méticuleusement choisis comme sites. Ces grands projets ont tous été réalisés avec l'aide d'une équipe de soutien. Cette collaboration qui s'est poursuivie et maintenue pour tous les projets réalisés entre 1982 et 1994 aurait pu se justifier du seul fait de la charge de travail énorme requise pour de tels travaux.

La complexité des thèmes sociaux traités, les recherches d'histoire architecturale ou populaire qui les sous-tendent, la recherche nécessaire sur la réinscription de savoirs traditionnels, grâce à des dispositifs oscillant entre la réalité et la fiction et mis en vue pour marquer l'imagination des spectateurs, ont constitué un nombre élevé de démarches de toutes sortes échelonnées souvent sur plusieurs années précédant un projet. La collaboration serrée des deux artistes est allée bien au-delà de la simple convenance et de la seule efficacité pour la réalisation de ces projets. C'est d'autre chose dont il s'est agi ici. En examinant la dualité qui structure chaque œuvre-site, on y trouve un passé propre à chaque bâtiment, transformé par le savoir et l'expérience des deux artistes (ce qui était avant/ce qui est maintenant, ce qui était raconté/ce qui était occulté, ce qui ne se voyait pas/ce qui maintenant se voit). L'organisation de chaque œuvre-site découle de l'entrecroisement de cette expérience subjective et individuelle soit celle des deux artistes entre elles, soit celle des artistes avec celle des nombreux intervenants impliqués dans la réalisation d'un projet, soit encore celle qui surgit de l'entrecroisement du regard des artistes avec ce qui apparaît au fur et à mesure que le déblaiement et le

Remembering Martha Fleming and Lyne Lapointe's large-scale *in situ* public art projects evokes the extensive range of the work required and carried out on the abandoned public buildings they meticulously chose as sites, whether in Montreal, New York or Sao Paulo.¹ They created these large-scale site specific works with the help of a production team. These two artists worked together on projects from 1982 to 1994, and the tremendous amount of work required could alone justify their collaboration.

The complexity of the social themes reconstituted a multitude of complex procedures often spread out over several years preceding the projects. It involved research in architecture and popular history, and investigation into ways to reinscribe traditional learning through mechanisms that osculate between reality and fiction, stimulating the spectator's imagination. The close collaboration of the two artists, however, goes far beyond the mere convenience and efficiency of creating their projects. It is much more than this. In examining the duality that structures each work-site, we find each building's past transformed by the knowledge and experience of the two artists (what it was before/what it is now, what was recounted/what was overshadowed, what was not seen/what is now seen). The organization of each large-scale work ensued from the intertwining of this subjective and individual experience of the two artists, whether it was with each other, with the numerous participants implicated in the production of the work, or even with what the artists discovered as they pursued the clearing out and cleaning of the buildings. The fact that these work-sites were not intended to accommodate objects of contemplation,

Martha Fleming/Lyne Lapointe, *La Donna Delinquente*, 1984-1987. Détail: vue d'une performance installation. / View of a performance in the installation. Photo: Manik Boudreau.

nettoyage du bâtiment s'effectuent. La situation est complexifiée du fait que chaque œuvre-site n'est pas destinée à accueillir des objets à contempler, à être disposés et exposés dans les espaces aménagés. C'est faire *parler* l'édifice qui constitue en partie le projet créateur de Fleming & Lapointe, le faire *parler* par les différentes voies possibles considérant que le travail réalisé n'assurera qu'une vie éphémère au bâtiment (nettoyage, mise en valeur, détournements de fonction).

La réception par un public local et hétérogène a été le but premier des projets d'art public de Fleming & Lapointe. Chaque édifice a été repensé comme œuvre ouverte aux multiples contenus à décrypter et dont les points d'articulation forment des réseaux de sens qui laissent libres les spectateurs d'y greffer, à leur tour, des éléments de leur propre perception, de leur propre mémoire et de leur propre expérience. En d'autres mots, le site architectural a été mis en éveil de l'intérieur par les artistes; il *parle* aux visiteurs qui y déambulent et le sillonnent plutôt qu'il ne sert de contenant à des objets qu'on y aurait exposés. Plutôt chaque œuvre-site devient une entité et un lieu de lecture et d'interprétation à multiples niveaux. Si les auteures se sont immiscées dans le texte d'un édifice pour en faire surgir des sens propres, elles s'y sont inscrites à leur tour et subjectivement: le bâtiment est comme un texte ré-activé qui s'ouvre à la présence des visiteurs. Le site architectural devient un site artistique qui émane de l'édifice public abandonné de par ce que lui font et lui ajoutent les deux artistes. Tributaire du temps pour exister, ce site artistique est destiné à son tour à être assumé par les visiteurs et devient art public. Son espace a été réaménagé dans les termes qui ont structuré l'espace quotidien de la vie même des artistes: cet espace est un espace amoureux dont la figure métonymique est le don mutuel des langues. En effet, en remontant à l'origine de leur rencontre (1981), on se rend compte, pour les deux artistes, de l'importance de la langue parlée par l'une et par l'autre — le français et l'anglais. Cette relation amoureuse s'est tissée sur le don mutuel de leur langue respective, échangée et apprise. Chacune a repris les mots, les phrases, les formes des concepts, les comportements et attitudes, les sensibilités attachées à l'une et à l'autre langue. «Pour chacune de nous, la langue maternelle de l'autre est l'entrée dans un autre ordre, un autre univers. La langue de l'une devient l'espace conceptuel de l'autre et le processus d'apprentissage nous ramène l'une et l'autre dans les premiers moments de mise en place de l'expérience et de l'expressivité de l'autre. Dès lors, on ne peut plus se raconter comme chacune le faisait avant, comme nous étions avant».²

Sur le plan esthétique, le sens se produit dans un processus semblable à celui du don, en une sorte de transfert de cette relation duelle de l'œuvre au spectateur. Ce processus de don marque tout autant l'organisation artistique (production) de chaque projet. «Nous avons décidé que nous essaierions de trouver une autre manière de communiquer avec le public, une manière qui incitait à assumer le potentiel que nous comprenions»³. Les artistes ont assumé la renaissance — aussi provisoire fut-elle — d'un édifice public abandonné par ce jeu de croisement (donner-prendre) qui se retrouve comme modalité de perception de l'œuvre par le spectateur. Fleming & Lapointe interviennent somme toute minimalement sur les édifices abandonnés qu'elles ont choisis — si on compare leurs interventions à celles,

usually displayed and exhibited in gallery spaces, complicated the situation. Fleming & Lapointe creatively endeavoured to make the buildings *speak*, to make them *speak* from all the different voices possible considering that the work produced was only the ephemeral life of the buildings (cleaning, development, redirection of functions). As a primary objective, Fleming and Lapointe wanted their public art projects to receive the local and heterogeneous public. They rethought each building as a work open to multiple interpretations and whose articulation points formed networks of meaning that left spectators free to add elements of their perception, memory and experience. In other words, the artists awakened the architectural sites from within; they made them *speak* to the visitors who strolled about and travelled through them, rather than having them only serve to exhibit objects. Instead, each work-site became an entity, a place of reading and interpretation on many levels. If the authors interfered with the text of the buildings to make their meaning appear, they also become subjectively inscribed there: the buildings, like a reactivated text, opened to the presence of visitors. The architectural sites became art sites emanating from the

abandoned public buildings as a result of what the two artists did to them and added to them. These art sites depended on time to exist, and for them to become public art, the visitors had to take them over. They are spaces reorganized under the same terms that have structured the space of the artists' daily life: this space was an *amorous* space whose metonymical figure was the mutual gift of languages. Going back to when they first met (1981), we understand the importance for the two artists of their spoken languages — French and English. They wove their *amorous* relationship by giving each other their respective languages; each exchanged and learned. Each one repeated the words, phrases, concepts, customs, attitudes and sensibilities attached to one or the other language. «For each of us, the mother tongue of the other is a door opened into another order, another world. The language of one becomes the conceptual space of the other, and the process of learning sends us back to those first moments of the constitution of experience and of expression. Suddenly we can no longer recount

ourselves as we could before, as we were before.»²

On the aesthetic level, the meaning produced (in a process similar to the giving of a gift), was a kind of transfer of this dual relationship of the work to the spectator. This process of the gift marked the organization of the art (production) of each project as well. «We decided that we would try to find another way to communicate with an audience, a way that would bring to bear the potential we understood.»³ The artists took on the rebirth — as provisional as it was — of abandoned public buildings and, by this same game of give and take, used it as a way for the spectator to perceive the work. In fact, Fleming & Lapointe intervened minimally on the abandoned buildings they chose, particularly if we compare their interventions to the spectacular ones of Matta Clark, an artist who worked on unoccupied buildings as well, and who was a constant reference for them. Their method of representing each building consisted in making it *speak* in its own words, even though it is closed down and deserted today. They did this by taking as the basis the interior architectural structures and spaces, and not the exterior shell



Martha Fleming/Lyne Lapointe, *La Donna Delinquente*, 1984-1987. Détail: vue de la salle d'attente du deuxième étage, comprenant le cabinet *The Skull and the Brain*, *The Wilds and the Deep*, mai-juin 1990. New York. Photo: Fleming / Lapointe.

spectaculaires, de l'artiste Matta-Clark également sur des édifices inoccupés, artiste qui fut pour elles une constante référence. Leur méthode de représentation de chaque édifice consiste à le faire *parler* en ses mots propres, tout en étant aujourd'hui désaffecté et déserté. Cela se fait en prenant comme assise les espaces et structures architectoniques intérieurs mais non l'enveloppe extérieure ni les façades. La préoccupation de Fleming & Lapointe va vers ces gens qui fréquentèrent ces lieux publics ou qui y travaillèrent. Qui étaient ces gens et, implicitement que sont-ils devenus? Et nous, ici et maintenant, qu'attendons-nous de ces lieux décanés où nous déambulons d'une manière si différente de ces occupants d'alors? Dans le Musée des Sciences (1984), le bureau de poste à l'architecture beaux-arts, les questionnements des deux artistes face aux sciences et aux origines de certains savoirs se sont fait entendre par la mise en vue d'objets (instruments optiques, instruments chirurgicaux anciens), disposés dans des espaces détournés de leur fonction première, nettoyés et transformés thématiquement ou bien aménagés pour en marquer la destination originelle. Ces dispositifs questionnaient le savoir médical en faisant voir la manipulation des modes de perception et les conséquences néfastes qui s'ensuivent socialement pour les personnes. De la cave au grenier, le parcours de représentation offert au spectateur l'amenait à une mise à distance du bâtiment, le rendant lisible dans ses codes architecturaux et de circulation, dans les conventions de perception qui s'y rattachaient.

Les objets disposés dans les pièces n'étaient pas destinés à être contemplés comme objets de curiosité ou bien comme fétiches nous renvoyant à une illustration de type ethnologique du monde. Ils apparaissaient comme les instruments de pouvoir des détenteurs du savoir. En reprenant, par exemple, des objets destinés à l'optique, à la médecine, à la gynécologie, l'objectif visait à faire voir autrement ces savoirs, dans une perspective qui dévoilait l'exploitation humaine et la mise au silence des individus — particulièrement des femmes — auxquelles ces instruments étaient destinés et s'appliquaient. Les artefacts utilisés dans ces mises en scène étaient ou bien originaux ou bien modifiés sinon fabriqués de toutes pièces par les artistes. Ainsi se greffaient à l'architecture intérieure de l'édifice des peintures reprenant un vocabulaire ancien, points de narration balisant la circulation dans l'édifice, des objets singuliers et rares (objets et fragments d'objets vrais ou faux, dessins au mur, mobilier d'un autre âge, espaces simplement nettoyés et montrés tels quels ou bien occupés par quelques dispositifs ayant partie liée avec la torture, petite ou grande, physique ou psychique) dont le sens originel est en partie oublié. Fleming & Lapointe exposaient des sources à la fois réelles et fictionnelles de nos savoirs actuels afin de les dépouiller de leur aura mystifiante. Ces objets et lieux, en tant qu'instruments de savoir, se retrouvaient donc objets de curiosité d'un Musée des Sciences fictif. Mais cette mise en vue n'illustrait pas pour autant un propos fermé sur lui-même mais permettait aux spectateurs de construire des lectures multiples de ce parcours. L'édifice devenait oeuvre d'art de par l'intervention des artistes et par la réception des spectateurs. Contrai-

or facade. The people who frequented these public places or who worked there preoccupy Fleming & Lapointe. Who were these people and what did they become? And we, here and now, what do we expect from these cleared places where we stroll in a manner so different from the former occupants? In the post office of neoclassical architecture, *Le Musée des Sciences* (1984), the two artists questioned notions of science and the origins of certain knowledge by presenting objects (optical instruments, old surgical instruments) in spaces appropriated from their initial function, cleaned, and thematically transformed, or well fitted up in order to show their original purpose. These displays questioned medical knowledge by making visible the manipulations of perception and by showing the harmful social consequences for these people. From the basement to the attic, the journey through these representations led the spectator to a distancing of the building rendering legible its architectural codes, and through this circulation, the related conventions of perception.

The artists did not intend us to contemplate the objects placed in the rooms as curiosities or even as fetishes that refer to an ethnological kind of illustration. The objects appeared as instruments of power and possessors of knowledge. In going back, for example, to those intended for optics, for medicine or for gynecology, their objective was to show this knowledge in another light, in a perspective that exposed human exploitation and the silencing of individuals — particularly women — for whom these instruments were intended and applied. The artifacts used in these productions were either original or modified, if not completely fabricated by the artists. Attached to the architecture of the building interior were paintings laden with an ancient vocabulary, narration points indicating directions of circulation and objects singular and rare (true or false objects and fragments, drawings on the wall, furniture from another time, spaces only cleaned and shown as they are, or occupied by a few displays closely linked to torture,

large or small, physical or psychological) whose original meaning is now in part forgotten. Fleming & Lapointe exposed the sources of our present knowledge, both real and fictional, in order to strip them of their deceptive aura. We now find these objects and places as instruments of knowledge, as curiosities in the fictive *Musée des Sciences*. This presentation did not illustrate a fixed intention so much as it let the spectators put together their multiple readings of the place. The building became a work of art through the intervention of the artists and through its reception by the spectators. Unlike to a true science museum, here they did not communicate content of a unique, determining or authoritarian nature. The experience and memory of the spectators shaped the content, not with a scientific objective, but rather through a critical context revealed through the intertwining of the exhibited elements and the memories they aroused.

Because Fleming & Lapointe presented these public art projects for a very short time, only a few weeks, their social value depended



Martha Fleming/Lyne Lapointe, *Materia Prima*, 1994. Projet réalisé lors de la Biennale de São Paulo dans les jardins de la Casa de Dona Yâya. / Project made for the São Paulo Biennial in the garden of the Casa de Dona Yâya. Photo: Marik Boudreau.

Martha Fleming / Lyne Lapointe, *The Wilds and the Deep*, 1990. Détail: bateau d'esclaves peint sur le toit du Battery Maritime Building, New York. / The slave ship painted on the roof of the Battery Maritime Building. Photo: Fleming / Lapointe.



rement à un véritable Musée des sciences, il n'y avait pas ici de contenu à communiquer de nature unique, déterminante ou autoritaire. Le contenu se modelait à l'expérience et la mémoire des spectateurs, sans objectif scientifique mais à contenu critique qui se révélait dans l'entrelacement des éléments exposés et la mémoire qu'ils suscitaient.

La valeur sociale de tels projets a d'abord dépendu du public, non de la pérennité qu'assure l'entrée de l'œuvre dans l'histoire de l'art bien que ces projets d'art public de Fleming & Lapointe ne furent présentés en public que pendant quelques jours, à peine quelques semaines. Pendant des années, les deux artistes n'ont pas voulu disséminer la documentation photographique rattachée à leurs projets publics, préférant cette mémoire singulière des spectateurs au souvenir médiatique dont regorgent les publications sur l'art et les archives institutionnelles. C'était ainsi se situer hors l'histoire construite à coups de médiatisations, hors les pouvoirs de qui font l'histoire officielle : projet radical s'il en fut que d'affronter ainsi les institutions artistiques libérales, couramment nourries de ce qui les conteste.

L'institution muséale a cependant reconnu le travail des deux artistes en accueillant, en exposition solo, des installations conçues pour leurs espaces propres: ce fut d'abord *Eat Me/Drink Me/Love Me* au New Museum of Contemporary Art de New York (1989), puis, à l'initiative de la conservatrice Helga Pakasaar de la Art Gallery of Windsor (Ontario, 1997), une exposition d'œuvres et d'objets issus en majeure partie de précédents projets d'art public n'ont pas été mis en exposition comme simples documents et fragments de projets antérieurs mais comme éléments d'une exposition conçue comme une installation. Cette exposition a ensuite été accueillie dans les salles du Musée d'art contemporain de Montréal au cours de l'été 1998 sous le titre de *Studiolo* (1998).

Pour ces artistes, le terrain mouvant des sens émanant de ces projets d'art public n'a entraîné ni hermétisme ni ésotérisme: l'installation de type ethnographique faite d'objets et de projets antérieurs ont

on the public, and not on the durability of the work to assure them entry into art history. For many years the artists did not want to disseminate the photographic documentation of their public projects, preferring the spectator's singular memory to the media souvenirs which abound in art publications and institutional archives. Situated outside a history put together by relying heavily on media promotion, and outside the powers that make history official, they were then radical projects confronting the liberal art institutions readily nourished by the very practices over which they take issue.

Museological institutions, however, have recognized the work of the two artists by presenting solo exhibitions of work conceived for their galleries: first, *Eat Me/Drink Me/Love Me* at the New Museum of Contemporary Art in New York (1989), and then at the invitation of the curator, Helga Pakasaar, of the Art Gallery of Windsor (Ontario 1997), an exhibition of works and objects in large part derived from preceding public art projects and exhibited not as simple documents and fragments of earlier projects but as elements of an exhibition conceived as an installation. This exhibition, entitled *Studiolo*, travelled to Montreal and was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal during the summer of 1998.

For these artists, the changing course of meaning issuing from these public art projects led to neither hermeticism nor esotericism: as an installation of an ethnological sort, made of objects from earlier projects and magnificently filling the galleries of the museum, they looked like fragments of a bygone world, subterranean, strange, and of a remote and secret past which still determines our fate. The strategy used for the exhibition was the same as the one used for the abandoned buildings: it was the necessary mutual gift of memory between the artists and the spectators, and it was in this fragile and durable relationship that the work existed. Before the two artists appealed to the spectator's memory, they activated their own memory: all through their work of reflecting, conceptualizing, producing, and docu-

somptueusement rempli les salles du Musée : ils apparaissaient comme des fragments de mondes révolus, souterrains et étranges, aux assises lointaines et secrètes qui nous déterminent encore. La stratégie de mise en exposition adoptée ne fut pas différente de celle qui fut adoptée pour la mise en scène des édifices abandonnés : un don de mémoire mutuel, entre les artistes et les spectateurs, était nécessaire et c'est dans cette relation à la fois fragile et durable que l'oeuvre existait. L'appel à la mémoire des spectateurs aura été précédé par la mise en jeu de celle des artistes elles-mêmes : tout au long de leur travail de réflexion, de conceptualisation, de documentation et de réalisation des projets, leur méthode de travail a été faite d'apprentissage et de déchiffrement, d'intégration de la langue de l'une à l'expérience de l'autre. De la même façon, le spectateur greffa sa propre expérience à ce qui lui était donné à déchiffrer, se construisant un sens aussi pertinent que réel, en relation intime avec celui des artistes.

L'histoire de la modernité en art s'est nourrie du mythe de la création individuelle de l'artiste unique qui a contribué à creuser le fossé entre l'art et la vie, entre l'artiste et le public tout au long du XX^e siècle. La nature inachevée et ouverte des projets d'art public de Fleming & Lapointe, fondée sur la relation de l'une à l'autre et d'elles au public, a été soustraite aux hiérarchies et préséances qui ont fait la force et la faiblesse du modernisme. À l'inspiration unique d'un artiste unique se sont substitués l'amour, la communication, l'entraide. Parler d'art en terme de relation amoureuse peut paraître suspect : l'art frôlant à ce point la vie risque de s'y confondre. Le risque a été pris. Ces artistes ont voulu non pas détruire l'art mais le réduire : pour cela, elles se sont mises à deux et ont bâti leurs projets d'art public des lieux architecturaux transmutés en lieux artistiques, des lieux sans nom ont été réinstallés en lieux de mémoire. Des lieux abandonnés ont retrouvé le respect perdu dans le délabrement qui les affectaient. Le projet créateur a été conçu comme projet amoureux.

Revenons sur l'apprentissage de la langue comme métaphore de la production et de la réception de ces projets. Pour le spectateur qui déambulait d'une pièce à l'autre, gravissant les escaliers, jetant son regard par une embrasure de porte, saisissant une mise en vue d'objets, d'instruments, d'images peintes, il y avait un langage qui se formait ainsi de cet entrecroisement avec le lieu. C'est là que l'oeuvre devenait littéralement oeuvre *du public* : l'expérience esthétique amène le spectateur à des réalités impossibles à expérimenter hors ce dialogue incessant. L'oeuvre est reçue dans le dialogue, non dans un lieu mythique que favorise la notion d'art éternel.

« Il n'y a pas d'homme qui aurait pu faire ce travail ! » s'exclama un inspecteur de la Ville de Montréal chargé de surveiller les travaux dans l'édifice du Bureau des Postes (le Musée des Sciences, 1984). Cet homme prenait à rebours un préjugé commun face aux femmes quant à leur prétendue inadéquation physique (force, dextérité, savoir-faire), en le reversant pour, au contraire, voir dans ces grands projets la marque du féminin (méthode et organisation du travail et de la pensée, savoir-faire, conception de l'art comme don). Faire *parler* un édifice, révéler la sensibilité et l'intelligence des espaces architecturaux, travailler *in situ* c'est opter dans le cas de Fleming & Lapointe pour l'éphémérité. Elles ne sont pas les seules à se buter à la croyance en art « que tout ce qu'on perd, que tout ce qu'on donne, va quelque part comme si c'était un investissement » (Martha Fleming). Ce *retour* a été dans leur cas particulièrement rare et fragile jusqu'à très récemment; par ailleurs leur public le plus fidèle, local et hétérogène, leur aura toujours fait confiance et le mieux répondu à leurs projets. De plus, une communauté de femmes a constitué le réseau d'appartenance des artistes. Ce milieu a permis à Fleming & Lapointe de travailler malgré tout en dehors des cadres établis. « Nous ne sommes pas angoissées seulement au sujet de notre *investissement*, mais au sujet de notre vie au complet », concluaient-elles en 1986⁴. Pourtant elles n'ont cessé de concevoir leur travail artistique dans des édifices abandonnés comme pouvant chanter la vie. S'il est courant de parler de désir en art, il est plus rare d'y parler d'amour : « Les gens ont absolument besoin d'amour, si nous pouvons leur en donner un

menting, they used their method of learning, deciphering and integrating the language of one to the experience of the other. In the same way, spectators must add their experiences to what they decipher, and must construct meanings as pertinent, as real, in close relationship to that of the artists.

Throughout the twentieth century, the myth of the artist as a unique, creative individual has nourished the history of modernity in art and has contributed to widening the gap between art and life, and between the artist and the public. The unfinished and open nature of Fleming & Lapointe's projects, founded on their relationship to each other and to the public, has shielded them from the hierarchy and precedence which are the force and weakness of modernism. For the unique inspiration of a single artist they substituted *love*, *communication* and *support*. To speak of art in terms of an amorous relationship could appear suspect: at this point, art verging on life risks becoming confused. They have taken the risk. These artists wanted not to destroy art but to bring it to the public: to do this they got together and constructed their public art projects in architectural spaces that they transformed into places of art, places without names, reintroduced as places of memory. Abandoned places found respect in their ruins. The artists conceived of their creative project as an amorous project, drawing on the learning of a language as a metaphor for producing and receiving these projects. As the spectator went from one room to another, climbing stairs, looking through doorways, and grasping views of objects, instruments and painted images, a language emerged through this exchange with the place. This is how the work literally became a *public work*: the aesthetic experience led the spectator to realities impossible to experience outside this continual dialogue. We understood the work through dialogue, and not as a mythical place where the notion of art is eternal.

"No man could have made this work!" exclaimed an inspector from the City of Montreal, responsible for keeping watch over the work in the post office building (*Le Musée des Sciences*, 1984). This man took the common prejudice against women concerning their supposed physical inadequacy (strength, skill, know how) the wrong way, reversing it in order to see the mark of the feminine (method and organization of thought and work, know-how, conception of art as a gift) in these large projects. To make a building *speak*, to reveal the sensibility and intelligence contained in these architectural spaces, to work *in situ* is, in the case of Fleming & Lapointe, to opt for ephemerality. They are not alone in being obstinate about their belief in art; "everything that is lost, everything that is given, goes somewhere as if it was an investment" (Martha Fleming). This *return* has been in their case particularly rare and fragile until very recently; furthermore, their most loyal, local and heterogeneous public has confidence in them and is most responsive to their projects. As well, a community of women built up a network of support for these artists. This milieu enabled Fleming & Lapointe to work outside the established framework in spite of everything. "We are worried not only about our *investment*, but about our life as a whole" concluded the artists in 1986.⁴ All the same they have not stopped creating their art work in abandoned buildings as a way of celebrating life. If it is common to speak about desire in art, it is rare to speak about love: "People absolutely need love and if we can give them a little that's already something." Art of the sixties, according to Lyne Lapointe, degenerated into an frenzied individualism that obliged artists to "be quiet", rendering their relationship with spectators not belonging to any particular group more and more difficult and problematic. An increasing lack of interest for contemporary art resulted. For Fleming & Lapointe, it was essential to address people's subjective experience and individual memory, and this greatly concerned their sense of belonging. The aesthetic experience that they set their sights on had everything to do with this belonging and collective memory that is more and more overshadowed. The history of art as a history of objects—which still dominates despite methodological and

Martha Fleming/Lyne Lapointe, *Le Musée des Sciences*, 1984. Anamorphose. Photo: Geneviève Cadieux



peu, c'est déjà beaucoup». L'art des années soixante, selon Lyne Lapointe, avait dégénéré en un individualisme forcené qui a obligé les artistes à «se tenir tranquilles», rendant de plus en plus difficile et problématique le rapport avec les spectateurs considérés sans appartenance à aucune collectivité. Un désintérêt grandissant pour l'art contemporain en a résulté. Pour Fleming & Lapointe il est essentiel de s'adresser à l'expérience subjective et à la mémoire individuelle des gens et cela concerne au premier chef leur sens d'appartenance. L'expérience esthétique qu'elles ont visée a eu tout à voir avec cette appartenance et cette mémoire collective de plus en plus occultées.

L'histoire de l'art comme histoire des objets—qui domine encore malgré les changements méthodologique et idéologique en ce domaine—laisse de côté le fait que tant d'œuvres, dont celles qui nous intéressent ici, ont été conçues en terme de relation, rejoignant en cela un filon radical et rare qui a rayé la surface lisse du modernisme tout au long de ce siècle: «Je suis tout à fait prête à être responsable d'un projet, dans le temps et le lieu où il est réalisé; mais je ne veux pas maintenant avoir à justifier ce qui a été lié à un temps et à un lieu qui sont révolus. Je ne veux pas non plus détacher un projet de son moment et n'en discuter que sur le plan formel ou philosophique», de conclure Martha Fleming⁵. ■

ideological changes in this field — leaves out the fact that so many works, like those that interest us here, have been conceived in terms of a relationship, joining a rare and radical vein that has scarred the smooth surface of modernism throughout this century: "I'm entirely willing to take responsibility for a project during the time and place in which it is created; but I don't want to now have to justify what is tied to a time and place in the past. I also don't want to separate a project from its moment in time and to discuss it on a formal or philosophical level." concluded Martha Fleming.⁵ ■

TRANSLATION by JANET LOGAN

NOTES:

1. Projets d'art public réalisés par Fleming & Lapointe: *Projet Building/Caserne #14* (Montréal, 1982-83), *Le Musée des Sciences* (Montréal, 1983-84), *La Donna Delinquenta* (Montréal, 1984-87), *The Wilds and The Deep* (New York, 1990), *These the Pearls* (London) et *Duda* (Madrid), 1992, *Matéria Prima* (Sao Paulo, 1994) / Public art projects created by Fleming & Lapointe: *Project Building/Caserne #14* (Montreal, 1982-83), *Le Musée des Sciences* (Montreal, 1983-84), *La Donna Delinquenta* (Montreal 1984-87), *The Wilds and The Deep* (New York, 1990), *These the Pearls* (London) and *Duda* (Madrid), 1992, *Matéria Prima* (Sao Paulo, 1994).
2. *Studiolo*, The comparative work of Martha Fleming & Lyne Lapointe, by Martha Fleming with Lyne Lapointe and Lesley Johnstone, Artexte Editions and the Art Gallery of Windsor, Montreal 1997. p. 38.
3. «We decided that we would try to find another way to communicate with an audience, a way that would bring to bear the potential we understood». Traduction de l'auteure. *Ibid.*, p. 11.
4. Entrevue de Martha Fleming et Lyne Lapointe avec l'auteure, printemps 1986/ Martha Fleming and Lyne Lapointe in an interview with the author in the spring of 1986.
5. Extraits d'une entrevue parue dans un article rédigé par l'auteure, «L'art par amour», *Possibles*, no. 3, vol. 11, été 1986 / Excerpt from an interview published in an article written by the author, "L'art par amour", *Possibles*, no 3, vol. 11, summer 1986.