

L'événement... et le résiduel

Peter Richards

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46200ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

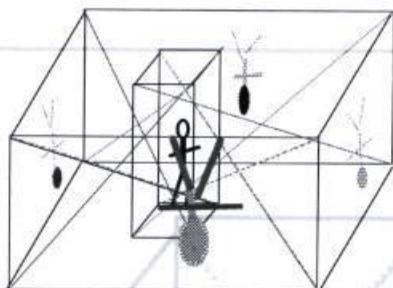
Richards, P. (1999). L'événement... et le résiduel. *Inter*, (74), 12–13.



L'événement...

Peter RICHARDS

et le résiduel



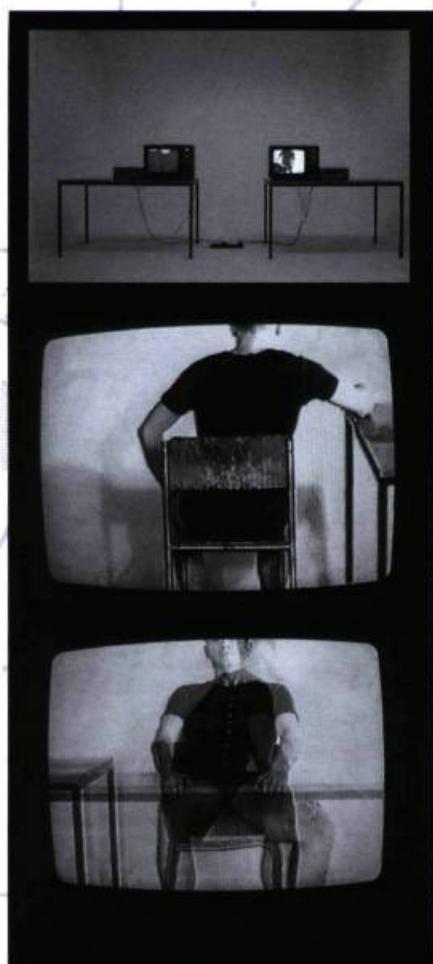
Puisque je ne sens pas qu'il soit approprié de tenter de définir, de retracer l'histoire ou de conceptualiser le terme « Installation », je vais plutôt faire des remarques sur ce que je crois être un glissement de « la performance » dans le cadre de la production contemporaine de *live art*.

Je crois que nous vivons maintenant dans un environnement socio-politique différent de celui des années qui ont vu naître la performance. Nous ne sommes plus, à prime abord, concernés par la dématérialisation de l'objet et par le débat sur le système capitaliste – ou, du moins, ne le sommes-nous plus de la même façon.

Aujourd'hui, nous avons accès à des publications et à des expositions au sujet de la performance, ce qui n'existait pas auparavant. J'avance que ces publications et ces expositions ont un rôle de formation dans la compréhension de la performance et de l'art vivant contemporain. Ainsi, tout au long de ce texte, j'observerai ce déplacement dans la production et les expositions liées à l'art vivant.

Au cours des dernières années, il y a eu une avalanche de publications et d'expositions survolant des périodes spécifiques et examinant l'ensemble des œuvres produites par un certain nombre d'individus rattachés à la pratique de la performance.

Une des principales expositions et publications du genre est celle qui s'est tenue l'an dernier : *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979*, organisée par le Musée d'art contemporain de Los Angeles. Dans l'introduction



de son catalogue, Paul SCHIMMEL, conservateur en chef de l'exposition, déclare que le projet « (...) représente une exploration des arts visuels, des peintures, de sculptures, d'installations, d'objets et de documents qui forment le reliquat, l'œuvre qui a résulté de leur travail [aux artistes] en performance. »¹

Une des caractéristiques communes à ce genre d'exposition et de publication est qu'il ne s'y trouve jamais de performance artistique, mais plutôt qu'on y montre le matériel résiduel, la documentation photographique, vidéo, audio et écrite de l'événement artistique de la performance en tentant d'attribuer un sens à l'œuvre.

L'effort d'assigner un sens à l'œuvre-performance est ce que je postule comme la clef du glissement dans le *live art* contemporain ; la création de ce « quelque chose d'autre », ainsi que l'a décrit Peggy PHELAN : « La performance n'a vie que dans le présent. La performance ne peut pas être sauvegardée, enregistrée, documentée, ou participer d'aucune autre façon à la circulation de représentations de représentations ; quand elle le fait, elle devient quelque chose d'autre que de la performance. »²

Ainsi, je postule qu'une telle exposition/publication, par son implication dans la formation de la compréhension de l'art, joue un rôle instrumental dans la production d'art vivant contemporaine. Et que, aujourd'hui, non seulement les artistes ont accès à la médiation de la performance, mais aussi ils saisissent le champ de la performance par la médiation. De plus, que de nombreux artistes ont pris conscience des méthodologies de la médiation et que de nombreux artistes ont aussi remplacé le débat portant sur le système capitaliste par le débat autour de la médiation.

L'exercice que nous propose Kevin HENDERSON dans son œuvre intitulée « *Pool* » peut être perçu comme un exemple de ce glissement. Cette œuvre, présentée lors de l'exposition *Beyond Borders Plus*, à la Context Gallery – dont j'étais aussi – a été décrite par James KERR comme étant une « discussion entre le produit et le processus dans la performance ».³

Dans la même critique, KERR décrit ainsi l'œuvre que j'ai créée lors de cette exposition : « L'intention est que l'image devienne une part aussi essentielle à la performance que la performance elle-même. Cependant, voilà que l'image enregistrée sur le papier photographique est un produit fini et, par le fait même, constitue bel et bien un objet en soi, donc se retrouve déconnectée de la performance. »⁴

Je trouve que la description que KERR donne de mon œuvre est centrée sur une compréhension de la performance ; une description apparentée à celle de PHELAN que j'ai citée ci-dessus – description d'ailleurs très proche de la mienne. Toutefois, je sens qu'il faut observer un autre point de vue lorsqu'il est question d'œuvres de cette nature. Ces deux œuvres comportaient un élément *live* qui impliquait manifestement que les résidus de cette activité peuvent exister au-delà du *live* et être vus par un auditoire. Ces deux œuvres englobaient cette notion du « quelque chose d'autre » comme étant intégrale à l'intention de l'œuvre d'art et confrontaient ouvertement ce glissement de ce que sous-tend le terme de « performance ».

Depuis au moins les deux dernières années, je me suis attardé à essayer de créer des pièces imbriquant la performance et sa documentation pertinente dans un tout. Mais je sentais que cette forme de production artistique ne collait pas à ma compréhension du vocable « art de (la) performance ». J'ai donc commencé à nommer cette pratique « performance/documentation ». C'est, je l'admets, une description moins séduisante que le terme « Installaction ».

Dans chacune des vingt pièces produites dans cette période, j'ai employé la technique de la chambre noire (le sténopé ou caméra à trou d'épingle) comme élément intrinsèque de l'œuvre d'art. Chacune de ces pièces commençait avec une documentation photographique particulière de performances antérieures, qui était tirée de publications.

Par la suite, j'essayais de recréer l'image de la documentation photographique de chaque œuvre en tant qu'événement *live*, le point de vue fondamental pour l'auditoire, tant pour le segment *live* que pour le résidu, étant le papier photographique.

Pendant la portion *live*, le public visionnait d'abord une projection en sténopé à l'intérieur de la caméra à trou d'épingle qui, elle, se retrouvait sur le papier photographique, celui-ci agissant à titre d'écran. À la fin de l'événement *live*, le papier photographique était développé. Le papier ainsi développé était ensuite réinstallé dans l'espace réservé au *live art* et agissait à titre de principal élément du résidu de *live art*.

J'ai intentionnellement tenté de situer l'œuvre d'art dans un débat portant sur l'événement *live* et sa relation aux éléments résiduels, principalement à l'image photographique.

La dernière de ces pièces, intitulée « *Lights, Camera, and a Little Action* », a été présentée lors d'une exposition mise sur pied spécialement pour explorer la relation entre l'événement *live* et ses reliquats matériels : « *Ashowabouttime* ». Cette exposition, menée sous l'égide de Sally TALANT, à Milch (Londres), incluait aussi Kevin HENDERSON.

Cette exposition comportait une intention commune à plusieurs autres expositions auxquelles j'ai participé au cours des deux dernières années. Une intention qui est à la fois liée et différente des expositions et des publications auxquelles je fais référence telle *Out of Actions*. Les expositions auxquelles j'ai participé accueilleraient des événements *live* d'artistes, événements ouverts au public et qui requièrent de l'artiste que celui-ci laisse le résidu matériel derrière lui pour la durée de l'exposition. L'exposition était ensuite ré-ouverte au public afin que celui-ci puisse contempler les restes matériels d'un événement artistique *live*. Cette ré-ouverture durait environ un mois. L'artiste participant à ce genre d'exposition et mis au courant de ces conditions particulières doit, en conséquence, garder à l'esprit toutes ces implications lorsqu'il conçoit son œuvre.

L'émergence de ce genre d'exposition ainsi que le type d'œuvres qu'on y montre me semble problématique à l'égard de ce que j'estime être de la performance artistique. Ainsi, ces genres artistiques produisent réellement des objets qui, à leur tour, pénètrent le système capitaliste de la consommation. À partir de cela, je considère donc qu'il y a eu un glissement majeur autant de la part de l'artiste que de la part de la galerie-institution en ce qui a trait à l'art de la performance – un changement que je postule avoir été influencé par une conscience des pratiques et des préoccupations passées, conscience acquise en partie via la médiation.

À travers ce texte, j'ai commenté ma perception de ce que je crois être un déplacement de la pratique basé sur une expérience et une conscience de la médiation. Je n'estime ceci nullement comme une valeur absolue et, par ce fait, ne serais pas prêt à désigner ce genre d'usage par le mot « Installaction ». Cependant, j'accueillerais cordialement tout réajustement du vocable « performance » en rapport à la production contemporaine.

1. SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions : Between Performance and the Object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, Thames & Hudson, p. 11.

2. PHELAN, Peggy. *Unmarked : The Politics of Performance*. London and New York, Routledge, 1993, p. 146.

3. KERR, James. *Circa*, n° 78, hiver 1996, p. 59.

4. *ib.*