

Le Surplus Art and Surplus Value

Pascale Beaudet

Volume 7, numéro 4, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/168ac>

[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

Beaudet, P. (1991). Le Surplus / Art and Surplus Value. *Espace Sculpture*, 7(4), 6–10.

Le surplus

Pascale Beaudet



Jean-Jules Soucy, Boîtes "enfer blanc", 1991. Bois, chamois, Q-tips, 2000
boîtes de conserve. Photo: Paul Cimon.

Il paraît que nous vivons dans l'ère postmoderne. C'est un bruit qui court. Elle se caractériserait dans les oeuvres par un éclectisme certain, une «combinatoire polymorphe» qui se manifesterait autant dans les oeuvres que chez l'individu.¹ C'est du moins ce qui ressort des écrits de plusieurs auteurs et qui sera discuté plus loin. Mais le surplus peut être considéré sous un angle perceptif, en tenant compte du léger supplémentaire de la présence du corps face à l'objet tridimensionnel - particulièrement dans l'installation. Ce léger supplémentaire, on se demandera par rapport à quoi il est nommé, si ce n'est la reproduction - je reprends ici la réflexion que Walter Benjamin lui a consacrée². Selon lui, l'oeuvre d'art perdrait son aura, lorsqu'elle est reproduite; l'aura, terme qui est à prendre

avec des pincettes aujourd'hui tant il se ressent de possibles associations avec le charlatanisme de la voyance et aussi avec la transcendance. Benjamin évite cela en définissant l'aura par l'ici et maintenant de l'oeuvre, l'unicité de sa présence là où elle se trouve, soit, par rapport à la reproduction, son authenticité. Sans adhérer complètement à son argumentation, car Benjamin se rebelle contre ce qu'il appelle «l'ébranlement de la tradition» de la peinture et considère le cinéma comme un art de masse qui favorise l'aperception (au contraire de la peinture qui «par essence» ne favorise pas la vision par un grand nombre), je reprendrai son idée d'unicité, de présence.

Benjamin prétend que l'aura de l'oeuvre, historiquement, vient de sa valeur culturelle, c'est-à-

dire son intégration dans les différents systèmes religieux. À partir de la Renaissance, la valeur d'exposition a progressivement remplacé la valeur culturelle, pour venir occuper tout le champ. Benjamin semble ambivalent à l'idée d'accepter ce changement, particulièrement en ce qui concerne le cinéma, dont il rejette la nature même, pétrie d'artifice. De plus, il établit des tautologies dangereuses : par exemple, la peinture n'étant pas un art de masse, la masse n'aimera donc pas la peinture surréaliste. Simplification hâtive qui était peut-être vraie dans les années trente mais qui demande révision aujourd'hui. La prévision de Benjamin s'est vérifiée en partie. Le cinéma, en effet, est devenu un art de masse; pourtant, il ne menace ni la peinture, ni la sculpture. Et la reproduction des œuvres, si elle contribue excellemment à leur diffusion, ne les remplace absolument pas, même si la photographie est devenue un genre artistique en soi - et même plus selon Rosalind Krauss, pour qui une bonne partie de l'art des années soixante-dix appartiendrait à un nouveau modèle opératoire, celui du photographique¹. De plus, rejeter un art sous prétexte que beaucoup de gens peuvent y accéder et en accepter un autre pour la raison inverse me paraît une base incertaine, non pour des raisons d'élitisme mais plutôt à cause de l'«aplatissement» de la notion que cela implique : n'y a-t-il pas un cinéma de cinéphiles, qui draine un public beaucoup plus restreint et une peinture «accessible à la masse» (chromos, peinture sur velours)?

Une photographie documentaire, qui plus est en noir et blanc, ne peut donner qu'une pâle idée, voire une idée incomplète d'une installation offrant des points de vue fragmentés, des parcours générateurs de surprises. Le document photographique s'inscrit inévitablement dans le moment passé - le *ça-a-été* barthésien -, alors que l'expérience de l'installation se déroule au présent. Ce décalage temporel pourrait s'appliquer aussi aux œuvres bidimensionnelles, bien que le phénomène soit moins accentué. L'unicité donc comme surplus, comme valeur ajoutée à la déambulation de la personne qui se déplace autour ou dans l'œuvre. Dans un des textes du présent dossier, Jocelyne Lupien décrira les modalités d'insertion du corps dans ce processus, lieu d'inscription de l'hétérogène, et les conclusions découlant de cette typologie, notamment l'établissement d'une relation entre le type d'installation et le degré d'investissement critique du lieu où se trouve l'œuvre.

Si je fonde avant tout la notion de surplus sur l'ici et maintenant de l'œuvre, je voudrais aussi la caractériser du point de vue formel. Le surplus, je le conçois formellement comme une profusion, un envahissement, un excès, un délire où l'objet-roi

méduse la personne qui regarde en saturant son espace visuel. La référence au baroque vient spontanément à l'esprit; il n'en reste pas moins qu'une foule d'époques ont vu un tourbillon d'objets ou de signes s'abattre sur elles. Surplus, donc, comme symptôme trans-historique. C'est l'angle sous lequel Claude-Maurice Gagnon envisage ce thème, en lui ajoutant l'aspect de la trans-disciplinarité. Il lui donne une profondeur historique en confrontant la peinture suprématiste pure de Malévitch à l'impureté de la sculpture constructiviste de Tatline et de Rodtchenko et à l'œuvre d'art totale de Kandinsky. À cet égard, on pourrait citer un autre artiste ayant adopté cette volonté d'œuvre d'art totale : Kurt Schwitters, dont les "merzbaum", constructions réclamant un maximum d'espace disponible, sont les précurseurs de bien des installations contemporaines. Gagnon termine son intervention en soulignant que la pureté d'une démarche peut mener à son épuisement et que la tendance actuelle au baroque conduit à l'interdisciplinarité, selon lui plus riche de possibilités.

Le rappel du baroque permet d'approfondir la notion de surplus, en ne lui conférant pas seulement un sens purement formel, mais en lui ajoutant une signification "horizontale", pour parler en économiste : coexistent en ce moment une multitude de courants contradictoires qu'on n'arrive pas à unifier, et dont on ne peut réduire la multiplicité. La "pureté" de l'art minimaliste et la sévérité de l'art conceptuel, alliées au dogmatisme de la théorie qui les accompagnait, font place aujourd'hui à ce qui a été appelé l'hétérogénéité par Jean Tourangeau, l'hybridité par René Payant ou, chez Scarpetta, l'impureté; ou encore, dirons-nous, le surplus. Prenons acte de ces années d'alignement des arts sur l'économie pour mieux en détourner le langage et les significations. Car le surplus produit par les artistes - surplus de sens ou d'expositions - ne correspond pas tout à fait au même surplus tel qu'entendu par Marx, qui est généré par le travail des ouvriers et engendré par leur exploitation, surplus économique, bénéfice encaissé par le patron. Encore que la même logique économique conserve une bonne partie des artistes dans l'exploitation, bien qu'il ou elle ne soit aliéné par son travail et ne soit pas asservi à un patron. Le travail "artisanal" ne permet pas à l'artiste de "rentabiliser" sa production, à plus forte raison dans des pays où l'étroitesse du marché limite les possibilités. Dans ces conditions, l'art devient donc un "luxe essentiel" pour ceux et celles qui le produisent.

Le surplus pourrait être employé comme fil conducteur, comme une façon autre d'appréhender le foisonnement des styles actuels. Il ne s'agit pas

d'approuver ou de désapprouver une production parce que l'abondance y figure, mais d'examiner les œuvres et de voir ce que le surplus amène.

Un des plus beaux exemples contemporains à citer serait celui de Frank Stella : sa production dominée aujourd'hui par des assemblages hétérogènes sinon hétéroclites d'une multitude de matériaux et de couleurs, ne rappelle en rien la figure de proue du minimalisme qu'il incarnait dans les années soixante, où les "shaped canvases" épousaient strictement le motif rigide déposé sur leur surface. Ce passage d'un extrême à l'autre, et de surcroît chez le même artiste, participe de ce changement de l'air du temps, et révèle l'accélération des modes.

Mais on peut aussi faire une lecture du surplus comme une invitation à la diversité, c'est-à-dire accepter l'existence d'œuvres plus mesurées, plus contenues ou plus symboliques. C'est la position prise par Jean-Pierre Le Grand, dont le texte inscrit d'abord le surplus dans le sens de l'abondance des biens produits et de l'illusion de la possession. Le dévoilement du monde s'opère par le surplus de connaissances accumulées et par la transparence de l'Image, leur suprême. Il reste toutefois un domaine dont le sens se dérobe, où le règne de l'incertitude s'installe : celui de l'art contemporain. Les codes y sont brouillés, altérés, d'où le scandale (pour reprendre un terme favori des existentialistes) éprouvé par le non-initié devant des œuvres austères.

En guise d'exercice de style, je commenterai le surgissement du surplus chez quatre artistes, selon deux modes : le surplus de signes et le délire comme surplus. Le surplus de signes n'engendre pas forcément une pléthore d'objets, mais augmente la force de l'œuvre; le délire, par contre, de par sa structure même, entraîne une surenchère d'objets.

Surplus de signes

Les installations de Dominique Blain et de Jocelyne Allouche produisent toutes deux un surplus de signes. L'une vise des territoires plutôt politiques, l'autre des espaces abstraits. Les étonnants mariages d'objets et d'images de Blain font naître la signification par leurs correspondances au niveau formel. Par sa maestria à se servir des codes sociaux, elle fait apparaître visuellement les mécanismes d'abus

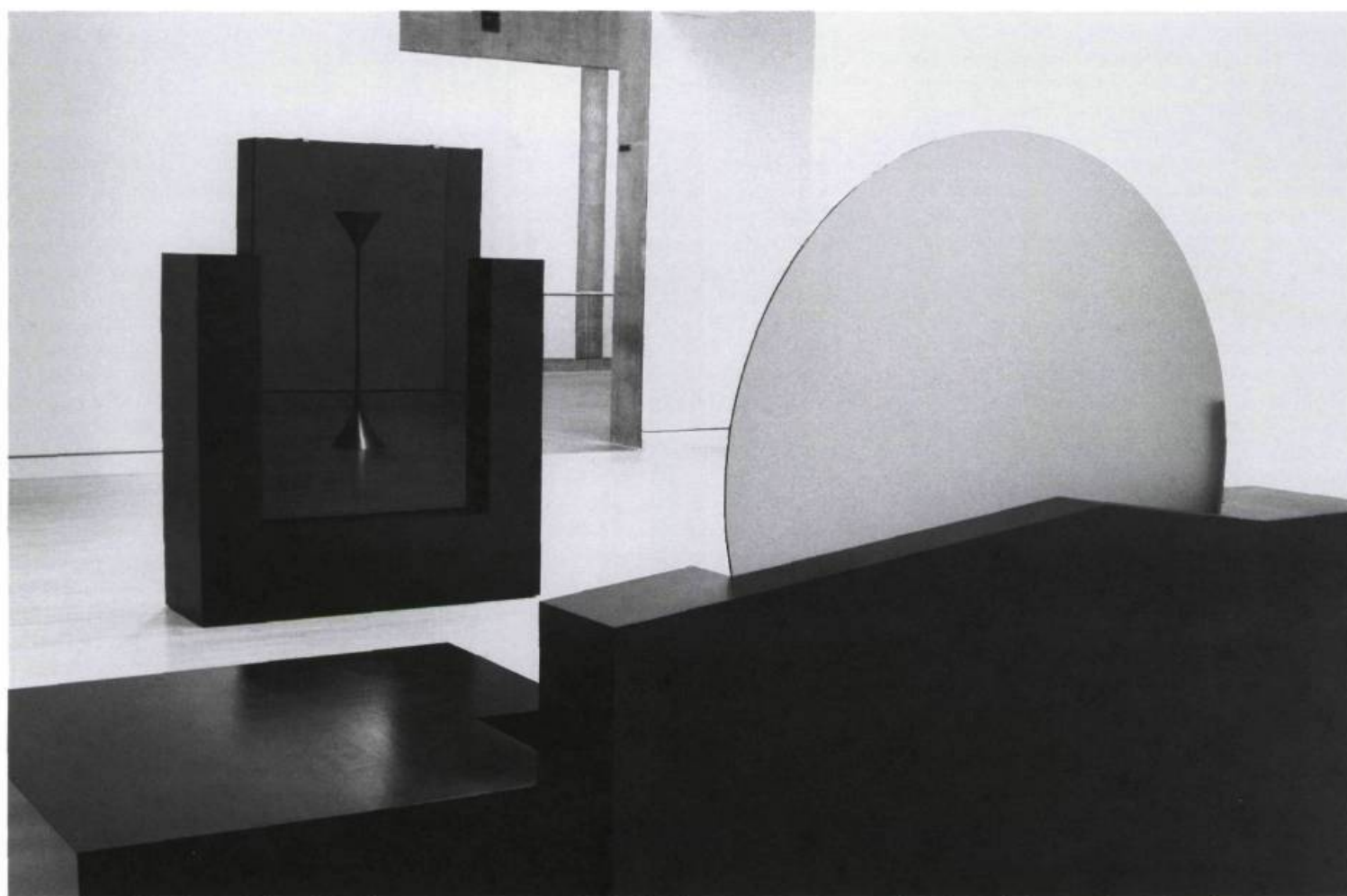
Le surplus comme délire

L'un des surplus les plus délirants, et dont on peut dire qu'il est l'élément caractéristique de l'œuvre, est celui du travail de Jean-Jules Soucy (voir à ce sujet mon article dans le numéro d'*Espace* de l'automne 1988). Ici, le surplus est la condition fondatrice - et récurrente - de l'existence de l'œuvre. L'accumulation et la répétition des éléments - qui ne sont pas identiques, ce qui les différencie de la série minimaliste -, leur prolifération envahissante dans tout l'espace disponible reviennent dans toutes ses installations. L'objet répété à des centaines d'exemplaires possède souvent un double sens, tels les

Il serait possible d'allonger encore le commentaire, jusqu'à constituer une typologie. Tel n'est pas mon propos. En outre, beaucoup d'autres artistes auraient pu être inclus.

Catégorie transgressive qui aborde plusieurs formules, plusieurs styles, qu'on peut retourner comme un gant, elle se moule à la postmodernité. Elle revêt de multiples formes, suscite des rapprochements inédits, entoure les œuvres d'un "manteau" théorique souple et ondoyant, comme on le verra dans les textes qui suivent.

Terminons en mentionnant ce que le surplus ne peut pas être : il ne peut y avoir un surplus d'idées



de pouvoirs de toutes natures : racisme, sexisme, colonialisme... Ses raccourcis saisissants possèdent l'impact de la caricature et la profondeur d'un discours savant. Chez Jocelyne Allouche, tout comme chez Dominique Blain, un même signifiant revêt plusieurs signifiés, et le surplus qui s'en dégage prend l'aspect du poétique. Océans ou volutes nuageuses sont évoqués par des formes spiralées dessinées sur du métal; les objets qui reçoivent ces surfaces prêtent autant à l'interprétation.

sapins de papier qui, considérés sous un autre angle, rappellent schématiquement les avions F-18.

Dans un autre registre, celui du délire interprétatif, les installations de Richard Purdy (voir mon article dans le numéro d'*Espace* d'hiver 1991) produisent un surplus de sens qui s'instaure "au-dessus" de l'accumulation des objets, à un second degré. Ce sens parodique a besoin des objets pour s'imposer et plus ces derniers sont nombreux, plus l'effet de réalité grandit. Ils doivent aussi mimer une quelconque réalité historique, la serrer au plus près tout en s'en distinguant légèrement afin que le discours s'installe. Ce surplus de spécificité gouverne inmanquablement le fonctionnement des installations de Purdy.

et de bonnes expositions, ni un surplus d'artistes (et de commentaires sur leurs œuvres). L'abondance est dans ce cas une garantie de vitalité pour une société. ♦

- 1 Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, coll. Les Essais, Paris, Gallimard, 1983.
- 2 Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.
- 3 Rosalind Krauss, "Notes on the Index", *October*, nos 3 et 4, printemps et automne 1977.

Jocelyne Allouche, *Specchio, spéculaire (pas encore et déjà)*, 1989. Bois laqué, verre teinté, bronze. Vue d'ensemble partielle de l'installation. Photo : Don Cormon. Gracieuseté de la Galerie Chantal Boulanger.

Art and Surplus Value

It would appear that we are living in the post-modern area - or so it has been rumoured. This period is said to be characterized by a certain eclecticism, a "polymorphic combination" that is manifest in works of art as well as the contemporary individual.¹ It is, in any case, the view which emerges from the many writings on this topic and will be the subject of discussion at a later point. The view presented here is that the notion of surplus may be carefully examined by taking into consideration the slight supplement brought to a work by the corporal presence in relation to the three-dimensional object - particularly as is the case with installations. One may ask what does this supplement refer to, if not to duplication? I would direct the reader to consider the view of Walter Benjamin on the subject². According to Benjamin, a work loses its aura when duplicated. But the term aura has become suspicious due to its potential reference to the charlatanism of clairvoyance and transcendence. Benjamin avoids this by defining the aura as the "here and now" of the work, the uniqueness of its presence, of where it is situated in relation to duplication, which lends to the work its authenticity. Without adhering completely to his argumentation, for Benjamin refutes what he terms "the shaking-up of the tradition" of painting and regards cinema as a mass art which favours aperception (in contrast to painting which "in essence" does not lend itself to viewing by a large number of people), I would like to return to his idea of uniqueness of presence. Benjamin asserts that, historically, the aura of a work comes from its worship value, that is to say, its role within the various religious systems; from the Renaissance onward exhibition value has progressively replaced worship value, finally becoming all important. However, Benjamin appears ambivalent in coming to terms with this transition, especially with regard to cinema, the very nature of which he rejects, for being riddled with artifice. Moreover he ventures into some dangerous redundancies. For instance, he asserts that since painting is not a mass art, the masses would not respond favourably to surrealist painting: a simplification which may have been applicable to conditions in the thirties but which today requires rethinking. Benjamin's prediction has been partially confirmed in that cinema has actually become a mass art, yet it does not pose a threat to painting or to sculpture and the reproduction of works, rather than replacing them cinema is contributing to their diffusion. This, even though photography has become an art form in itself - and according to Rosalind Krauss, has provided a new operational model to which much of the art of the seventies has adhered to³. Moreover, rejecting an art form for reasons of its mass appeal and accessibility, while accepting another for opposite reasons appears to be a feeble argument, not because the reasons may be said to be elitist, but because it also deflates the general idea being suggested: Is there not a

cinema for film enthusiasts which attracts a more limited public and painting which is well within the reach of the masses (chromos, painting on velvet)?

A documentary photograph, especially if it is in black and white, provides a limited perspective, which offers a fragmented view of an installation, pathways leading to surprises (this, for example, is found in a work by Robert Saucier soon to be installed in the lobby of the Cégep du Vieux-Montréal, as part of the Programme d'intégration des arts à l'architecture). The photographic document necessarily refers to the past - Barthe's "ça-a-été" (this has been) - while the installation refers to the present. This phenomenon of temporal interval could apply to a lesser extent to two-dimensional works. Its uniqueness, then, is surplus, a value brought to the individual who moves through the work and explores it. In this issue, Jocelyne Lupien describes several modes whereby the body is inserted into this process as the site of heterogeneity and concludes from this a typology, which establishes the relation between the type of installation and its critical implication for the site of the work. If I have up to this point based the notion of surplus primarily on the 'here and now' of the work, I would also like to characterize it formally. Surplus, may be formally conceived as profusion, an invasion, an excess, a frenzy in which the viewer is overwhelmed by the object that saturates the visual space. Reference to the baroque comes to mind; the fact remains that many historical periods have known the experience of receiving a deluge of objects. Surplus, then, can be seen as a trans-historic phenomenon. This is the angle from which Claude-Maurice Gagnon views this theme, elaborating on aspects of its transdisciplinarity. He brings to it an historic depth by contrasting the pure supremacist painting of Malevitch to the impurity of the constructivist sculptures of Tatlin and Rodtchenko, and to the total output of Kandinsky. In this respect we could quote another artist who has advocated this search for total art: Kurt Schwitters, whose "merzban" constructions require a maximum of available room and appear to be the precursors of many contemporary installations. Gagnon concludes by stressing the fact that the purity of a thought process may result in its exhaustion, and that the current trend toward the Baroque leads to interdisciplinarity. According to him, this process culminates in an enhanced richness of possibility.

By recalling the Baroque we allow for a broadening of the notion of surplus. To its purely formal sense is added an "horizontal" meaning expressed in economic terms: at present many contradictory trends coexist which are impossible to unify and their multiplicity cannot be reduced. The "purity" of minimalist art and the severity of conceptual art, combined with the dogmatism of the theory which accompanied them, give way today to what has been called heterogeneity by Jean Touran-

geau, hybridity by René Payant, or impurity by Scarpetta, in other words, surplus. Let us consider how the language of art has drawn from economics. The surplus produced by artists - surplus derived from meaning or generated by exhibitions - does not correspond exactly to the Marxian notion of surplus labour which is generated by workers under conditions of exploitation, where an economic surplus is appropriated by an employer. Yet the impact of this economic logic also serves to exploit artists, even if they are not directly alienated from the creative process, or necessarily subjected to an "employer". The "artisanal" aspect of artistic work does not easily render its production profitable. This problem is even more pronounced in countries where a narrow market limits the possibilities further. Under these conditions, art becomes an "essential luxury" for those who produce it.

The notion of surplus could then serve as a conceptual tool whereby we can apprehend the current profusion of multiplicity of stylistic expressions. The issue is not one of the multiplicity versus the uniqueness of the work, rather, the implication of the former on the notion of surplus.

A case in point would be the work of Frank Stella: in his present production there predominate heterogeneous assembling of a multitude of materials and colours which has nothing in common with the minimalism he favoured in the sixties, when the shapes of the canvases strictly followed the rigid design put down on their surface. This transition to its opposite extreme has partaken of a process which reflects the rapidly changing currents in art and is characteristic of our time.

We may also interpret the notion of surplus as an invitation to diversification, which would allow for an inclusion of works whose expression is more temperate, restrained or symbolic. This is the position adopted by Jean-Pierre Le Grand whose essay first situates the notion of surplus within the perspective of an abundant production of goods and the illusion of possession. It is an unveiling of the world which occurs through the surplus of accumulated knowledge and the transparency of the Image - the

ultimate illusion. What remains undisclosed however is a domain where meaning slips away and the realm of uncertainty presides; it is the realm of contemporary art. Here codes are mixed, altered, hence the scandal (to put in existentialist terms) felt by the uninitiated in front of austere works.

In terms of the stylistic composition, I would like to comment on

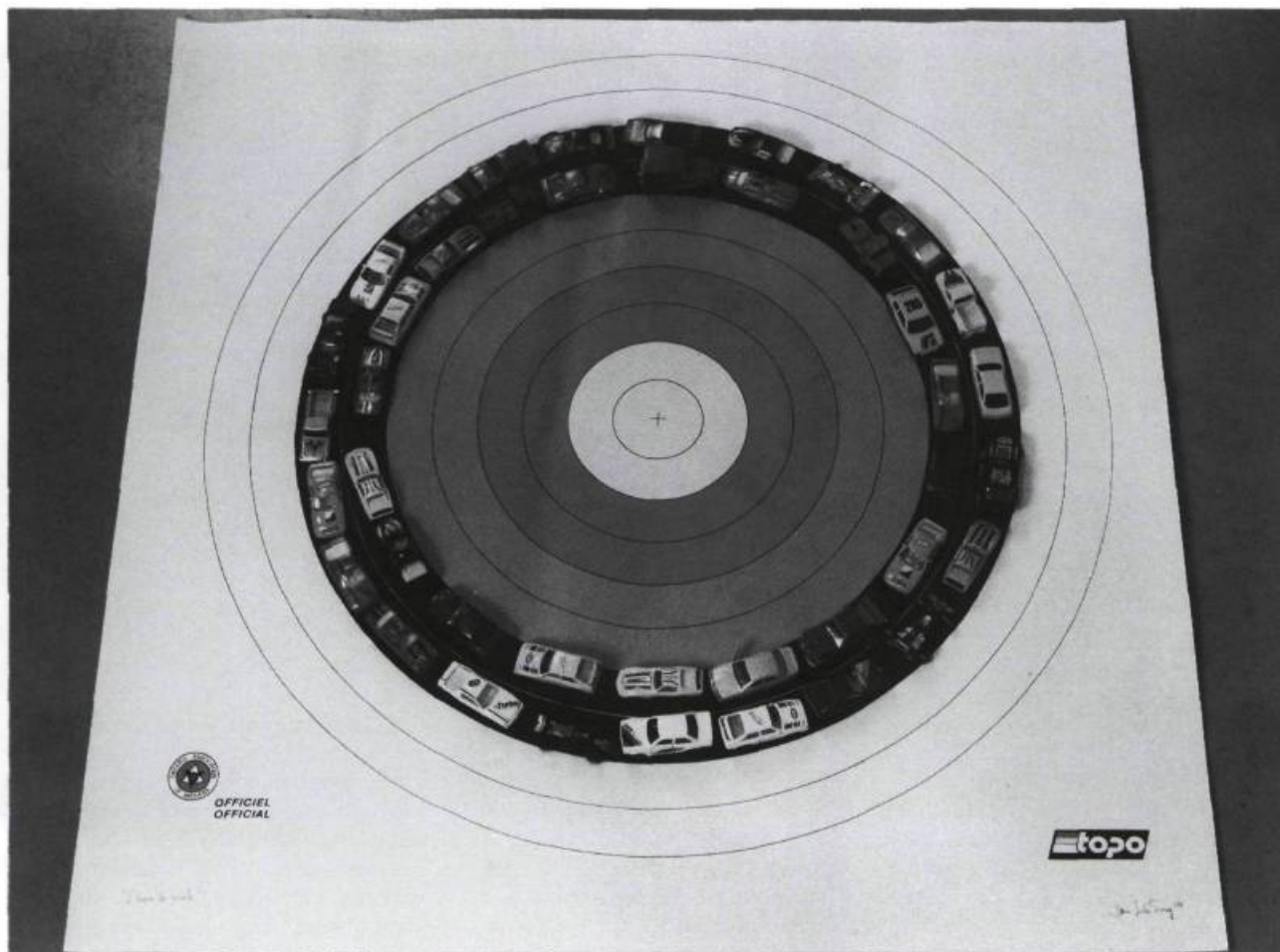
Surplus Generated by Signs

The installations of Dominique Blain and Jocelyne Allouche provide examples of surplus generated by signs; the first refers to political issues, the second, to abstract spaces. The astounding combination of objects and pictures by Blain give way to meaning which is created through their correspondence at a formal level. Through her mastery of social codes, she brings to light the mechanisms inherent in many forms of social oppression: racism, sexism,

the available space. The object, repeated in hundreds of copies will often acquire a double meaning, like the paper firs, which, when considered from a different point of view, recall schematically the F-18 Canadian jets.

In a different vein, the interpretative frenzy suggested by the installations of Richard Purdy (see my essay in the 1991 Winter issue) generates surplus by going beyond the mere accumulation of objects, arriving at another level of meaning. The paradoxical play which these works engaged in requires

objects in order for the narrative to impose itself on our perspective; the more numerous these are, the more realistic the work appears. These objects seek to imitate the historical authenticity of the artifact, closely emulating it, yet remaining slightly distinguished from it, so that a critical discourse may result. It is the specificity of this surplus which inevitably governs the functioning of Purdy's installations. While it would be possible to elaborate further and include the works of many other artist so as to create a typology, this is not the aim here. What I propose to here is to set up a category which transgresses many formulas and styles, molding itself to post-modernist aesthetics; it takes many forms, arouses new parallels, wraps the work with a supple and moving theoretical "mantle", as



the sudden appearance of surplus in the works of four artists, according to the following two categories: i) surplus generated by signs and ii) frenzy as a form of surplus. While surplus which is generated by signs does not imply an obligatory plethora of objects it does intensify the power of the work; frenzy on the other hand leads to an excess of objects, by the very nature of its structure.

Jean-Jules Soucy, *L'heure de pointe*, 1991. Autos miniatures, cible officielle de tir à l'arc. 91,4 x 91,4 cm. Photo : Paul Cimon. Présenté lors de l'installation *Entrepôt rouge et blanc*, Galerie L'Oeuvre de l'autre, Chicoutimi, janvier 1991.

colonialism... Her captivating shortcuts have the effect of caricature and the depth of scholarly thought. In Jocelyne Allouche's works, a similar signifier informs many signified and the surplus which is generated takes on a poetic aspect. Oceans or cloudy swirls are called to mind by means of spiral forms drawn on metal; the surfaces upon which these forms are etched are also left open to interpretation.

Surplus As a Form of Frenzy

An example of surplus generated by acute frenzy is found in the work of Jean-Jules Soucy (see my article in the 1988 Fall issue of *Espace*). Here, surplus refers to the original - and recurrent - condition of the work. It is a feature found in all his installations, where an accumulation and the repetition of elements - which contrary to the minimalist series, are not identical - results in an invading proliferation of

will become evident in the following essays.

In conclusion, let it be said that there can never be a surplus of the following: there cannot be a surplus of ideas or of exhibitions, nor of artists (and the commentary on their works). Abundance, in this case, is itself a measure of a society's vitality. ♦

Translated by Clément Fontaine

- 1 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, coll. Les Essais, Paris, Gallimard, 1983.
- 2 Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.
- 3 Rosalind Krauss, "Notes on the Index", *October*, nos 3 et 4, printemps et automne 1977.