

KLM *en u*

Musée d'art contemporain de Montréal

Dossier AVE
expo 007823

Ken Lum

Ken Lum

par

Manon Blanchette

*Une exposition organisée par le Musée
d'art contemporain de Montréal*

24 février au 22 mai



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Une exposition organisée par le Musée d'art
contemporain de Montréal

Conservateur: Manon Blanchette

Prêteurs: Ken Lum
Galerie Daniel Buchholz

Photographies des oeuvres: Daniel Roussel, Centre
de documentation Yvan Boulerice
Galerie Daniel Buchholz
Galerie Crouzel-Robelin

Conception graphique: Associés Libres

Typographie: Zibra Inc.

Impression: Boulanger Inc.

Imprimé au Canada

Le Musée d'art contemporain de Montréal est
subventionné par le ministère des Affaires culturelles
du Québec et bénéficie de la participation financière
des Musées nationaux du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1988
Cité du Havre, Montréal
Québec, H3C 3R4
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
1er trimestre 1988
ISBN 2-551-0685-0-9

Ce catalogue a été produit par la Direction des
communications

Données de catalogage avant publication (Canada)

Blanchette, Manon, 1952-

Ken Lum : peinture-langage

Catalogue d'exposition.
Texte en français et en anglais.
Bibliogr. : p.30

ISBN 2-551-0685-0-9

1. Lum, Ken, 1956- -Expositions. I. Musée
d'art contemporain de Montréal. II. Titre.

ND249.L85A4 1988 759.11 C88-096-44-2F

*Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné
par le ministère des Affaires culturelles du Québec et
bénéficie de la participation financière des Musées nationaux
du Canada.*

Avant-propos

Ken Lum s'est fait connaître comme artiste depuis une dizaine d'années surtout à Toronto et dans l'ouest du Canada. Quelles que soient les voies qu'elle emprunte pour s'exprimer, l'oeuvre de Ken Lum remet en question la fonction de l'art non seulement dans la vie sociale, mais aussi dans sa contribution à ce qu'il y a de plus intime en chaque individu.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est heureux de présenter à ses visiteurs quelques-unes de ses oeuvres récentes, des peintures conçues spécialement pour le musée et une installation. La conservatrice en chef du musée, qui a eu l'occasion de se familiariser avec la production des artistes de l'ouest du Canada pendant son séjour à la Walter Phillips Gallery, a accepté la responsabilité de cette exposition. Nous l'en remercions. Nos remerciements vont également à la Galerie Daniel Buchholz qui a accepté de nous prêter l'installation dont le musée avait besoin.

À nos visiteurs et à nos amis dont la présence au musée est une source d'encouragement et un stimulant, nous tenons enfin à exprimer notre reconnaissance.

Marcel Brisebois
Directeur

Remerciements

Nous tenons à souligner l'aimable collaboration de la Galerie Daniel Buchholz, à Cologne, et de la Galerie Crouzel-Robelin, à Paris. Nos remerciements vont aussi à Michelle Gauthier pour la révision de la bibliographie, à Suzanne Le Pan pour la traduction anglaise et à Jean-Pierre Le Grand pour la révision du texte français. Suzel Raymond a assumé le travail de secrétariat et Christine Bernier a coordonné le transport des oeuvres.

M.B.

Ken Lum

Si cette exposition Ken Lum regroupe actuellement une série de «peintures du langage» et une sculpture qui met en scène des meubles, là ne se limite cependant pas le travail d'investigation de l'artiste. De fait, Ken Lum, actif depuis un peu plus de dix ans, a mené sa recherche à travers la performance, l'installation et ensuite la peinture, la photographie et la sculpture. De toute évidence la nature de son art connaît une évolution qui démontre un goût pour la polyvalence.

De plus, si le travail de Ken Lum se situe en marge de cet important retour à la peinture qui s'est amorcé depuis le début des années quatre-vingt, il est symptomatique d'un tout autre mode de pensée et de confection. Plus proche de la démarche conceptuelle que de l'expressionnisme, l'oeuvre de Lum poursuit sans rupture le mouvement critique jadis amorcé par Marcel Duchamp. Tout comme celui-ci introduisit un jour le fameux urinoir dans le Musée, Ken Lum utilise aujourd'hui des objets préfabriqués, dans certains cas des images préfabriquées, produites par les médias de masse. Il opère ainsi un déplacement de la fonction de l'objet, qui, de bien de consommation est du coup promu au rang d'objet d'art.

Ajoutons encore que le travail de Ken Lum nous semble prémonitoire d'un imminent retour en force de la sculpture. Cette idée, née d'une comparaison entre les modes de fabrication de la sculpture actuelle et des oeuvres de Lum, nous porte à croire que même la peinture adoptera bientôt un mode de fabrication résultant d'une pensée plus globale, plus collective et plus contemporaine — d'où ce rapprochement avec la sculpture.

Choisir la polyvalence

Dès la fin des années soixante, au moment où une nouvelle forme d'art, la performance, émerge en Europe et en Amérique, la polyvalence est à l'ordre du jour. C'est alors que l'on commence à parler de la multidisciplinarité de l'oeuvre d'art, d'un état hybride qui met simultanément en jeu des disciplines fort différentes. Aussi la peinture et la sculpture s'associent-elles à la danse, au théâtre, à la poésie et à la musique. L'artiste introduit alors dans son oeuvre des notions nouvelles telles que la durée, le hasard et, par voie de conséquence, un certain amateurisme. La performance valorise l'expérimental, abolissant le mythe de l'artiste virtuose.

Bien que Ken Lum ne fabrique pas d'oeuvres multidisciplinaires incluant la musique ou la danse, il choisit sciemment plusieurs médias et plusieurs matériaux. C'est par exemple la première fois qu'il réalise certaines «peintures du langage» sur vinyle plutôt que sur bois.

Par le biais de cette polyvalence, Lum conteste le mythe de l'artiste virtuose ainsi que l'idée d'un art d'élite par opposition à cet art mineur que serait l'artisanat. Poussant à l'extrême cette prise de position, il fait fabriquer ses tableaux par des artisans ou des professionnels de la réalisation de panneaux publicitaires. Il valorise ainsi le travail de l'artisan et abolit toute distinction hiérarchique du travail. Il préconise un art non élitiste.

Cette polyvalence des moyens, qui débouche en plus sur une forme d'art où l'artiste n'intervient qu'au stade de la conception, amène Lum à critiquer la fonction traditionnelle de l'art. La même ouverture de la notion d'objet d'art le conduit à utiliser pour ses sculptures des meubles fabriqués en usine. Il exclut ainsi de la nature de l'art l'idée d'un processus de fabrication purement original. Lum critique ainsi un art défini par un système dont il estime qu'il est fondé sur la prétention. Il pousse la pensée vers de multiples questions sur la nature du kitsch, de l'originalité, de la virtuosité et du beau.

De plus, en transposant dans l'espace d'exposition des objets aux fonctions utilitaires spécifiques, Lum tente d'homogénéiser les concepts de public et de privé. Le lieu de l'exposition devient ainsi le lieu public où des meubles, ces objets privés, se transforment en objets d'art.

On avait d'ailleurs pu voir à l'oeuvre ce même souci de résorption des contradictions dans le travail de Lum sur les logotypes. Par une stratégie formelle de juxtaposition, il avait en effet associé des logotypes de compagnie (une image publique) avec des photographies professionnels (une image privée — quoiqu'il s'agisse bien de « clichés »). Si le logotype relève de la communication de masse et d'une volonté d'inspirer confiance, la photographie professionnelle relève pour sa part du privé, presque de l'intime. L'utilisation de meubles en sculpture revient à transposer un cadre d'habitation à l'intérieur de l'espace d'exposition et l'oeuvre tente de faire la synthèse de cette contradiction. De la même façon, les logotypes juxtaposent des éléments provenant de sphères de communication si différentes qu'ils réussissent à les mettre toutes deux en échec.

Dans les pas de l'art conceptuel

Tout comme ses logotypes, ses installations photographiques et ses sculptures avec meubles, les « peintures du langage » de Ken Lum prennent tout leur sens quand on les considère du point de vue de l'art conceptuel. D'abord purement auto-référentielles, elles n'ont pas pour seule vocation d'être considérées uniquement d'un point de vue esthétique,

mais en fonction des questions qu'elles provoquent.

Ces oeuvres mettent en scène des données du langage, afin de mieux les analyser et de mieux identifier le processus de communication. Les « peintures du langage » font donc prendre conscience d'une zone abstraite, d'un espace mental. Cet espace mental est à la fois familier et inconnu puisqu'illisible comme tel. Généralement invisible, il joue pourtant un rôle important dans le processus de toute communication. Il facilite le passage de l'information.

Il va donc sans dire que les préoccupations de Ken Lum sont abstraites. Elles touchent à l'art identifié à un moyen de communication et considéré comme un élément de ce système qu'est le milieu de l'art. Les « peintures du langage » sont donc le fruit d'une volonté d'analyser par l'art le processus de communication propre aux arts et aux médias de masse. L'artiste propose certes une évaluation des acquis mais sans suggérer d'alternative. Cette attitude est caractéristique d'un tel type de recherche artistique. On pourrait dire que l'art conceptuel a une vision incertaine de sa propre spécificité et que c'est pour cette raison qu'il ne propose pas de système théorique ni esthétique.⁽¹⁾

De plus, si l'art conceptuel adopte une attitude analytique à l'égard de l'activité artistique — donc de sa propre activité — cela n'exclut pas pour autant la présentation concrète. Le travail de Ken Lum relève d'une démarche conceptuelle, mais il n'est pas qu'idées. Il se manifeste dans un objet d'art, qu'il soit ici tableau, là installation ou sculpture. Il s'approprie les attributs de l'art. Par contre, ce à quoi renonce Ken Lum, c'est à l'expression individuelle, à la trace expressive, bref à toute forme d'art qui opterait pour l'émotionnel au détriment du rationnel. Il rejette toute règle esthétique préétablie, tout message artistique — qu'il soit de l'ordre du social ou de l'émotif.

Ajoutons par ailleurs que la méthode de travail de Ken Lum a quelque chose de scientifique. Une volonté d'objectivité anime en effet cette recherche sur l'art. Gommée sous la forme froide et rigoureuse de l'oeuvre, la personnalité de l'artiste n'a plus d'importance. Seul compte l'art, autant comme moyen critique que comme objet d'analyse dont on questionne les fonctions.

À ce titre, comme dans tout art conceptuel, le langage joue un rôle primordial dans le travail de Ken Lum. Il concourt en effet à la compréhension d'une oeuvre d'art: il

sert d'intermédiaire entre l'image, l'objet, et le spectateur — tout comme ici l'écriture.

Le langage fait donc partie de l'oeuvre et à ce titre il devient un élément susceptible d'être analysé par l'artiste. Si le langage écrit associé à une oeuvre d'art a pour fonction d'en favoriser l'accès, avec ses « peintures du langage » Lum veut faire prendre conscience du fait que l'écriture n'est qu'une étape dans le processus, une étape dotée elle aussi de sens acquis et de son micro-système de signes conventionnels.

Ainsi par exemple chaque peinture-langage est le résultat d'une analyse du langage publicitaire des panneaux commerciaux. Pareils à des oeuvres à message ou à contenu, ces panneaux véhiculent un sens fondamentalement axé sur la consommation. Après avoir vu et lu les panneaux en question, le regardant devrait être suffisamment convaincu du bien-fondé du produit pour en faire l'acquisition à la prochaine occasion. Le but du travail de Lum est de décortiquer ce processus de séduction si convaincant en publicité, de sorte que, par le rapprochement avec l'objet d'art, le regardant décortique aussi le mécanisme artistique.

Ajoutons à cela que la méthode de Lum se veut empreinte d'humour, d'ironie, voire de cynisme. Tant dans ses « peintures du langage » que dans ses sculptures et ses installations avec meubles, Ken Lum s'amuse à faire naître un sourire. C'est qu'il joue si bien sur les limites de la représentation et de l'objet d'art. Il se veut un analyste culturel qui présente avant tout des idées sous une forme visuelle associée à celle de l'art.

Inévitablement, Lum s'attaque ainsi aux clichés qui peuplent tant la vie en général que l'art en particulier. Ses « peintures du langage » dévoilent ces clichés, ces façons de faire si banales qu'elles frôlent par moments le ridicule et l'infantile. La sculpture *Sans titre* (1986), avec meubles rouges, réduit pour sa part le geste de l'artiste à sa plus simple expression: il ne décide que de l'arrangement — d'où le minimalisme de l'art de Lum. Quoi de plus étrange en effet qu'un fauteuil rendu inutilisable du fait qu'aucun espace n'est réservé au spectateur. L'objet-fauteuil devient ridicule sans perdre pour autant son identité de fauteuil. Il est aussi étrange en tant qu'oeuvre, puisqu'il ne répond pas non plus aux normes conventionnelles de l'art. Au sens métaphorique, ce transfert des fonctions des objets revient à critiquer l'art — ou plutôt ceux qui l'abordent comme un objet de consommation. Lum s'attaque ainsi à tout le système commercial de l'art et aux structures idéologiques qui le supportent.

En effet l'histoire de l'art nous a habitués à ce que la représentation mette en scène un idéal concret comme celui de la beauté physique d'un individu, d'un paysage ou d'une nature morte. Or, ce que Lum tente justement de faire ici, c'est de saper cet idéal en le situant non pas au niveau de la représentation, mais au niveau de l'espace mental, donc de l'abstrait. Il propose dans un premier temps d'identifier cet espace et dans un second temps de le contrôler complètement. L'identification se fait par les logotypes et les « peintures du langage ». En l'absence de toute proposition esthétique émise par l'artiste, la prise en charge de cet espace mental se fait par le regardant, qui demeure ainsi seul maître de son idéal.

Bref, en plus de questionner la forme artistique et le mythe de l'artiste virtuose, Lum met aussi en cause le sens de cette forme, ainsi que l'idéal qu'elle prétend véhiculer. Il critique le pouvoir de l'art, son pouvoir de révélation, son pouvoir de vérité, son droit de parole acquis par un contenu.

Un travail de sculpture

Bidimensionnelle ou tridimensionnelle, l'oeuvre de Lum fournit une alternative à l'art du tableau tel qu'il est célébré depuis maintenant près de dix ans. Nous parlons spécifiquement d'oeuvres appartenant aux mouvements expressionnistes allemand et italien, dits de la trans-avant-garde, mais aussi de tout tableau qui voudrait mettre en valeur une manière de peindre et une iconographie.

Si cette peinture a eu le mérite de faire prendre conscience des abus du système de l'art et du mécanisme de la mode, elle s'est aussi posée en avertissement. Avertissement surtout face aux dangers d'une conception de l'histoire de l'art qui évolue par la négation du passé. Le retour à la peinture expressionniste a en effet dévoilé les différences, révélé les laissés pour compte.

Une des conséquences de cette prise de conscience aura été de faire répertorier de manière quasi systématique toutes les productions artistiques exclues sous l'emprise de l'art américain. L'Allemagne et l'Italie ayant ouvert la voie, l'Europe est devenue le théâtre d'expositions majeures, mettant en scène l'art de l'Australie – y compris celui des Aborigènes – de l'Espagne et du Japon. L'Amérique emboîte le pas, avec des événements traitant entre autres de l'art allemand. On peut même prédire que New York aura bientôt son exposition d'art contemporain africain. Tout cela est hautement souhaitable, car cet

inventaire a pour effet de renouer les fils de l'histoire, de mettre à jour les différences culturelles et d'ouvrir de nouveaux horizons.

La peinture à contenu iconographique, qui n'avait pas eu voix au chapitre de l'histoire de l'art contemporain — puisqu'elle avait été exclue par l'abstraction américaine — a été récupérée par le système commercial de l'art. De plus, elle a maintenant un champ d'influence si grand qu'une multitude de copies, américaines ou autres, commence à inonder le marché de l'art. L'angoisse humaine devant la menace nucléaire, l'horreur de la guerre, une nouvelle spiritualité, pour n'en nommer que quelques-uns, voilà autant de thèmes exploités par cet art figuratif où le bon côtoie le moins bon, parfois le pire.

Or ces artistes de la peinture utilisent souvent des moyens parfaitement traditionnels. La fascination pour la représentation refait surface, et avec elle le danger de valoriser la manière, le procédé, l'objet artistique au détriment de l'imagination. En effet, si le retour aux valeurs traditionnelles en peinture nous a donné une leçon, il a par ailleurs temporairement délaissé l'imagination.

Si par imagination il faut entendre la «faculté que possède l'esprit de se représenter des images ou d'évoquer les images d'objets déjà perçus», le problème n'est pas que les artistes de la figuration manquent dans certains cas d'imagination, mais bien que peu de place soit laissée à celle du spectateur.⁽²⁾ Une peinture qui ne sollicite pas l'imaginaire du regardant revient aux valeurs axées sur l'individu artiste et son monde intérieur.

Au contraire, une démarche picturale qui emploie la citation ou l'appropriation ainsi que la simulation n'est pas touchée par cette critique: en effet c'est seulement par l'imagination, cet exercice de l'esprit, que l'oeuvre peut être comprise. Ainsi introduite à l'intérieur d'un second système faisant lui-même appel à un effort de l'esprit, la représentation ou l'image relève par ailleurs d'un processus de fabrication propre à la sculpture.

Ken Lum s'approprie par exemple les images des logotypes, mais il les juxtapose aussi à des portraits qu'il fait lui-même fabriquer. Il choisit en effet les accessoires, les vêtements, il dicte les poses et les attitudes. Ces photographies et ces logotypes constituent en fait le matériel «insignifiant» qu'il récupère, un peu comme des objets trouvés avec lesquels il fabriquera, construira son oeuvre. Avec ses peintures du langage, les panneaux publicitaires lui fournissent le matériel sur lequel il interviendra, non pas physiquement — puisque Lum ne réalise pas lui-même ses panneaux — mais intellectuellement.

Pour ses installations – ou sculptures avec meubles – Ken Lum utilise la transposition comme moyen de création. Cette fois, au lieu d'additionner deux éléments entre eux, il soustraira une des constituantes d'un élément unique. C'est ainsi qu'il garde la forme connue des lettres mais leur retire leur signification en termes de langage écrit : aucun de ces groupes de lettres ne forme un mot.

Avec l'addition et la soustraction, la transposition fait partie du répertoire des stratégies mises en oeuvre par Lum. Or ces stratégies relèvent du processus de fabrication de la sculpture classique et contemporaine.

On se souviendra en effet que les artistes académiques tiraient d'un bloc de pierre la forme – idéalisée – d'un corps humain. Au tournant du XXe siècle un groupe d'artistes russes et polonais modifient cette approche de la matière. Ils proposent l'addition d'éléments tridimensionnels, d'où leur surnom de «Constructivistes». L'influence du constructivisme fut marquante, si bien que la sculpture se caractérise encore aujourd'hui par cette manière de faire. L'addition comme processus de fabrication présente certains atouts importants. Entre autres, il reflète le contexte d'où les éléments ont été tirés. On peut supposer que l'art qui utilise un tel processus s'enracine fortement dans le réel. En d'autres termes, il tient compte de la collectivité qui produit ces objets, de l'esprit qui les fait naître et de la société qui les consomme d'une manière ou d'une autre.

L'art de Lum possède cette prégnance sur le réel d'une époque. Il ne fait pas abstraction du pouvoir que possèdent les médias, le désir de consommation et la technologie.

Enfin, si la peinture ou l'oeuvre bidimensionnelle adopte – comme le fait si bien le travail de Ken Lum – une façon de penser la réalisation d'une oeuvre qui s'apparente à celle de la sculpture, c'est que cette dernière possède une force que le médium peinture n'a pas. Or l'évaluation du développement historique et contemporain de la sculpture reste à faire. Seule la pleine reconnaissance des valeurs formelles et sociales de la sculpture déclenchera cette étude. Des oeuvres comme celles de Ken Lum annoncent que ce moment est proche.

Manon Blanchette
Conservateur en chef

(1) Cette idée est longuement développée par Catherine Millet dans son recueil de *Textes sur l'art conceptuel*, paru aux Éditions Daniel Templon (Paris), en 1972.

(2) Le Petit Robert

Les oeuvres

L'exposition est constituée de 10 tableaux intitulés *Language-paintings* et réalisée en 1987.
À ceci s'ajoute la sculpture *Sans titre*, (1986) réalisée à partir de fauteuils circulaires rouges.

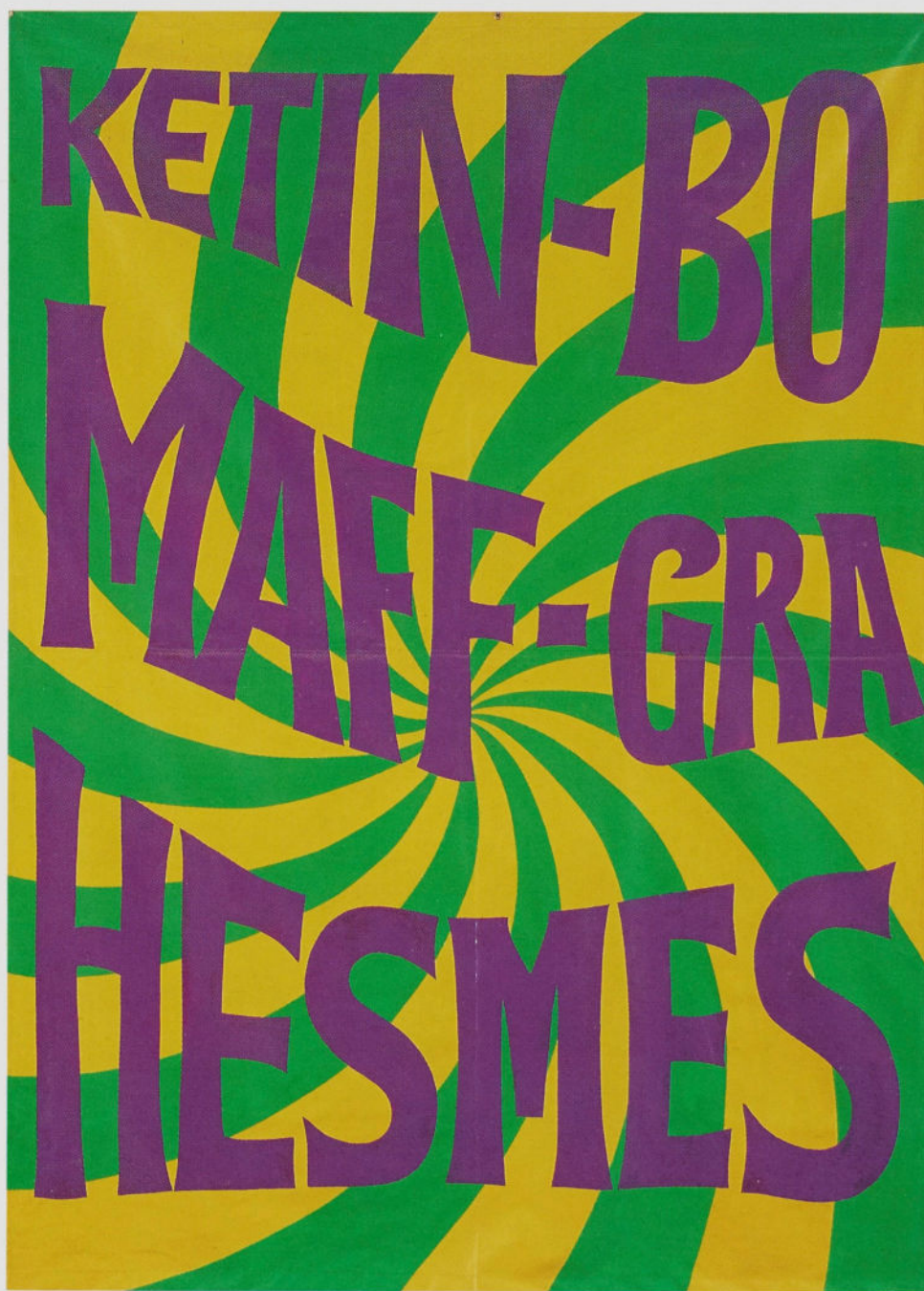


Language-Paintings, 1987
huile sur vinyle
242 X 120,5 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987

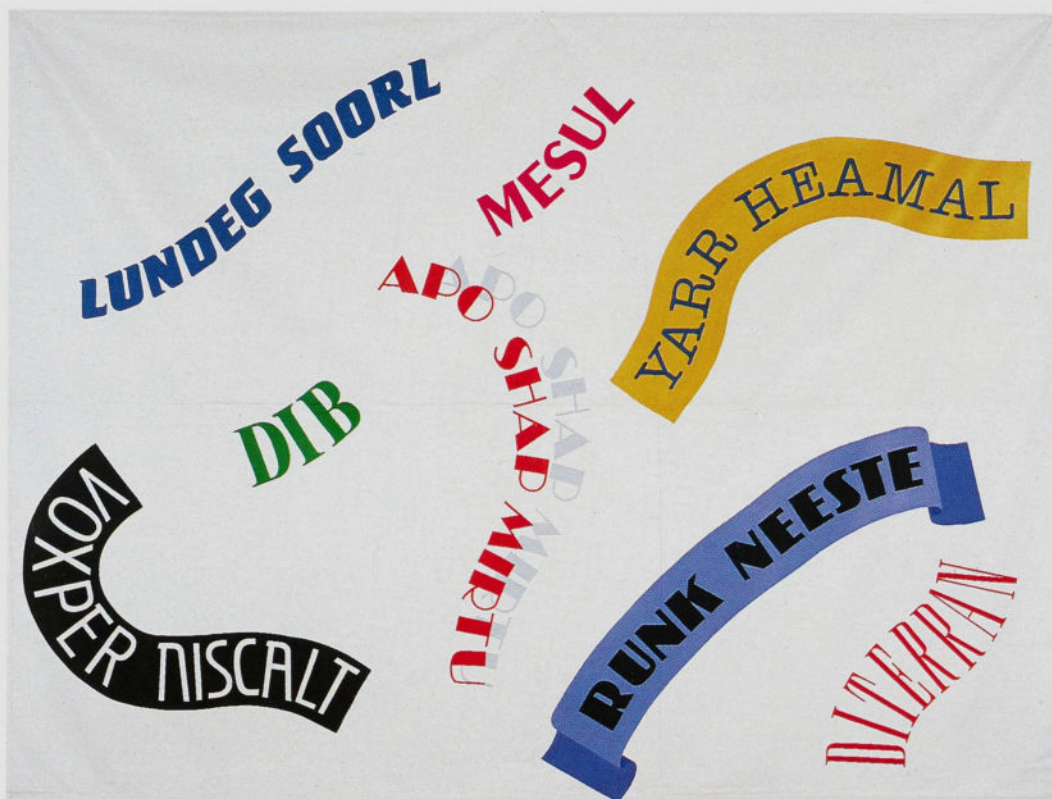
huile sur vinyle
275 X 272 cm
coll. de l'artiste



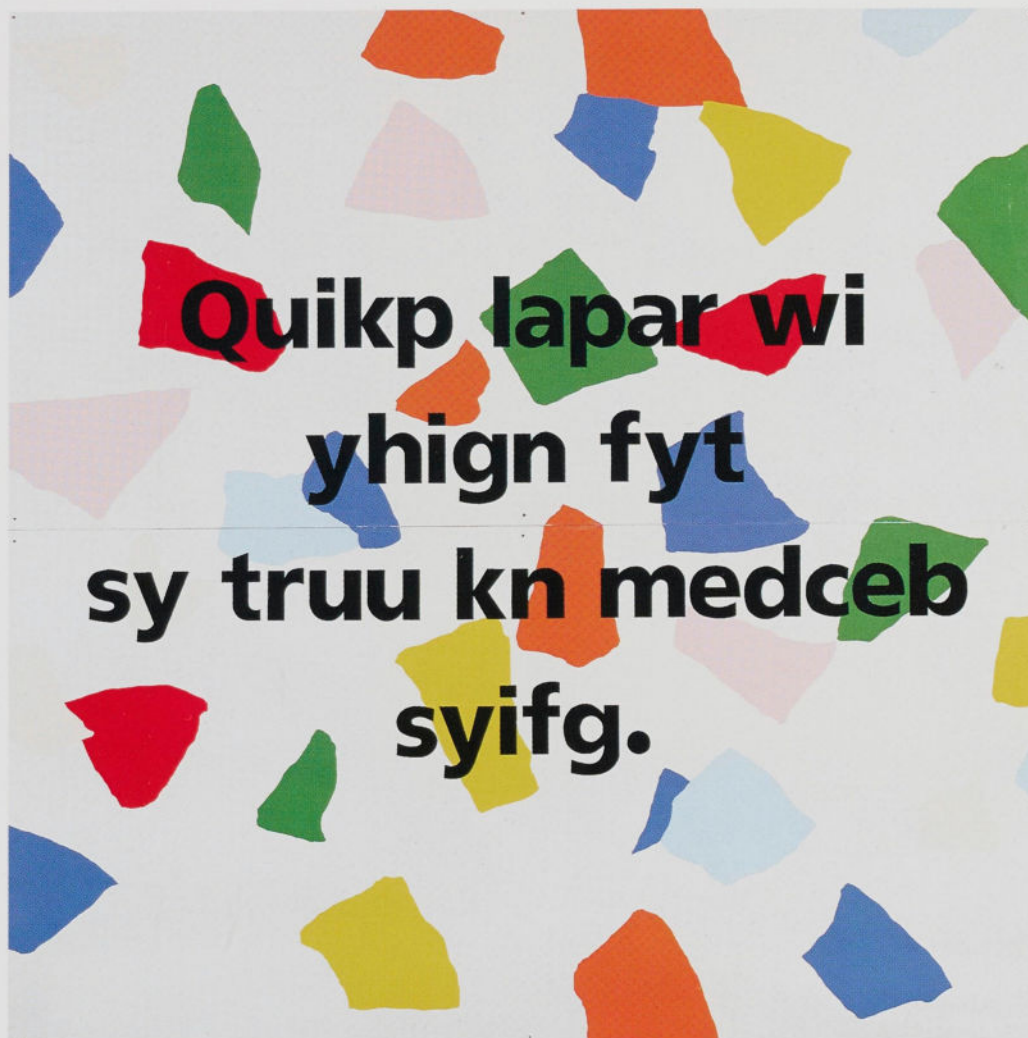
Language-Paintings, 1987
huile sur vinyle
212 X 296 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
huile sur vinyle
152,5 X 180,5 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
 huile sur vinyle
 205 X 229 cm
 coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987

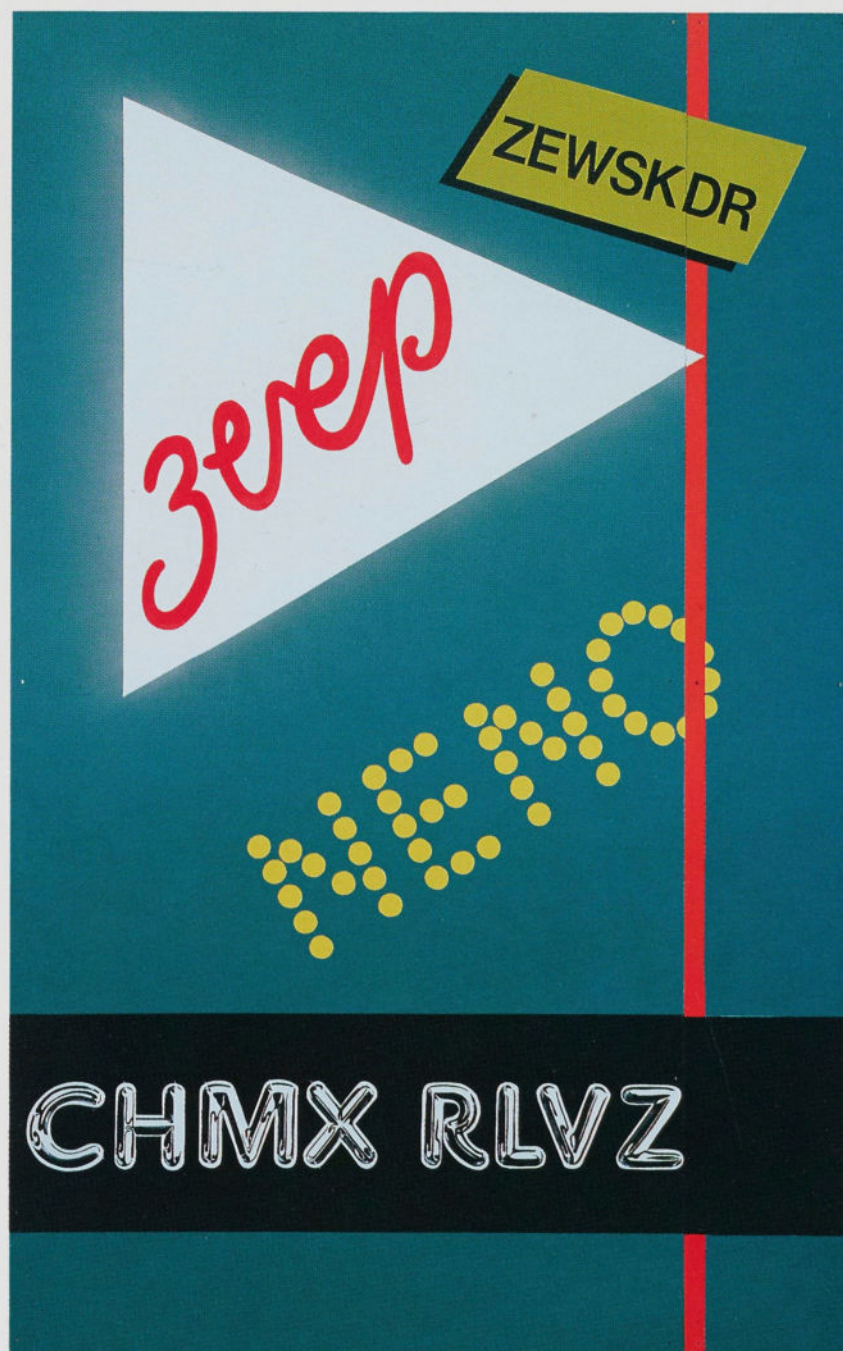
huile sur vinyle
244 X 244 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
huile sur bois
244 X 183 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
huile sur bois
244 X 182,6 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
huile sur bois
152,5 X 244 cm
coll. de l'artiste



Language-Paintings, 1987
huile sur bois
244 X 122 cm
coll. de l'artiste



JON & TERRY

Jon and Terry, 1987
huile sur bois
240 cm x 120 cm
coll. Galerie Daniel Buchholz
photo: gracieuseté Galerie Daniel Buchholz



Sans Titre, 1986
with red sofa
672 cm circonférence
68 cm hauteur
110 cm diamètre
coll. Galerie Daniel Buchholz



Sculpture avec meubles, 1987
342 X 297 cm
coll. Galerie Crousel-Robelin

Bio/Bibliographie

Né le 26 septembre 1956, à Vancouver, Colombie-Britannique.

Ken Lum est diplômé de Simon Fraser University et détient une maîtrise en arts plastiques de University of British Columbia.

Expositions solo:

- 1982 SFU Downtown Studio Gallery, Vancouver
- 1983 OR Gallery, Vancouver
- 1984 Coburg Gallery, Vancouver
- 1985 Coburg Gallery, Vancouver
Plug-In Gallery, Winnipeg
YYZ Gallery, Toronto
- 1986 Convertible Showroom Gallery, Vancouver
Gallery Nature Morte, New York
The Ydessa Gallery, Toronto
- 1987 Robbin Lockett Gallery, Chicago
Galerie Philip Nelson, Lyon, France
Galerie Daniel Buchholz, Cologne, République fédérale d'Allemagne
Gallery Nature Morte, New York

Expositions de groupe:

- 1982 "Real Life Magazine Presents", White Columns Gallery, New York
Artists Space Gallery, New York
- 1983 "Contact II", Walter Philips Gallery, Banff, Alberta
Artists Space Gallery, New York
- 1984 "Miyagi Biennale", Miyagi Museum of Art, Sendai, Japon
"Poco Rococo", Coquitlam, B.C.
- 1985 "Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace", 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, New York
"Ex-Academe", Contemporary Art Gallery, Vancouver
"Barbara Ess, Rodney Graham, Ken Lum", Galerie Rudiger Schottle, Munich, République fédérale d'Allemagne
"Transitional Objects: An Exhibition Organized by Joseph Kosuth", Galerie Philip Nelson, Lyon, France
"The Public Art Show", Nexus Centre for Contemporary Art, Atlanta, Géorgie;
North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina; Austin Pea State University Gallery, Austin, Texas

1986

"Damaged Goods; Desire and the Economy of the Object", The New Museum of Contemporary Art, New York
"General Idea, Sol LeWitt, Ken Lum", Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France

"James Casebere, Clegg and Guttman, Ken Lum", Galerie Bismarckstrasse (Rudolph Zwirner), Cologne,

République fédérale d'Allemagne
"Au Coeur du Maelström", Palais des Beaux Arts, Bruxelles, Belgique
"Foto Cliché", Victoria Miro Gallery, Londres, Grande-Bretagne; The Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord

1987

"Kunst mit Fotografie", Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart, République fédérale d'Allemagne
"Alan Belcher, Ken Lum", Coburg Gallery, Vancouver

"Recent Acquisitions", Vancouver Art Gallery, Vancouver

"Der Reine Alltag", Galerie Christoph Durr, Munich, République fédérale d'Allemagne

"Material Fictions", State University of New York (Binghamton) Gallery
The 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, New York

PERIODICALS/PÉRIODIQUES

"Living Statue Tries Experiment". *The Surrey Leader*, 8 July 1978.

Lum, Ken. "Walk". *High Performance*, 2 (2): 41; June 1979.

Daniel, Barbara. "Ken Lum". *Vanguard*, 11(2): 30; March 1982.

"Documentation: Ken Lum". *Real Life Magazine*, Summer 1982.

Johnson, Eve. "What you Might Call Cushioning the Shock". *The Vancouver Sun*, 29 December 1983.

Van Bentum, Henri. "Contact Two". *The Crag and Canyon*, 19 January 1983.

Carrico, Jim [Critique/Review]. *Issue*, November 1983.

Haraldsson, Arni Runar. "Ken Lum". *Vanguard*, 12 (10): 33-34; December-January 1983-1984.

Ramsey, Ellen. "Ken Lum". *Parachute*, 33: 47; décembre-janvier-février/December-January-February 1983-1984.

"No Label Can Make Art out of Sofa". *The Vancouver Sun*, 10 June 1984.

Lawson, Thomas & Lum, Ken. "Thomas Lawson & Ken Lum: A conversation Between Two Artists". *Flash Art*, 117: 54-55; April-May 1984.

Webb, Irish. "Suburban Culture at Poco Rococo". *The Coquitlam Herald*, 20 May 1984.

Johnson, Eve. "Modern Art from the Suburbs?". *The Vancouver Sun*, 5 June 1984.

"Three Sculptures by Ken Lum". *Rubicon*, Summer 1984.

"Recent Work by Ken Lum". *Real Life Magazine*, Winter 1984.

Town, Elke. "Between Affirmation and Contempt". *C Magazine*, 5: 43-45; Spring 1985.

"Orsen in der Wüste". *Süddeutsche Zeitung*, 169; Spring 1985.

Arden, Roy. "Ken Lum". *Vanguard*, 14 (8): 46-47; October 1985.

Lahnert, Petra. "Konzept Kunst". *Nike*, December 1985.

Mays, John Bantley. "An Encyclopedia of Fascinations: Collages Represent Pages from Artist's Life Story". *The Globe and Mail* (Toronto). 6 February 1986: E-5.

Corbeil, Carole. "Putting a New Face on the Use of Logos". *The Globe and Mail* (Toronto). 3 April 1986: D-7.

Hume, Christopher. "Making Privatness Public in Stunning Art". *The Toronto Star*, 4 April 1986.

Yanover, Shirley. "Corporate Oblivion". *C Magazine*, 10: 58-59; Summer 1986.

Giroud, Michel. "Enjeux de l'objet". *Kanal Magazine*, June 1986.

Staniszewski, Mary Anne. "Corporate Culture". *Manhattan Magazine*, June 1986.

Buckley, Anne. "Damaged Goods as Art Form". *Staten Island Advance*, 8 August 1986.

Raynor, Vivian. "Art: Objects are Subjects of 'Damaged Goods'". *The New York Times*, 18 July 1986: C-21.

Levin, Kim. "Shop Art". *The Village Voice*, 22 July 1986.

Heartney, Eleanor. [Critique/Review]. *The New Art Examiner*, September 1986.

Javault, Patrick. "Sol Lewitt, General Idea, Ken Lum". *Nike*, October 1986.

Linker, Kate. "Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object". *Artforum*, XXV (3): 133-134; November 1986.

Lurie, David R. "Consumer and Connoisseur: on the New Museum's Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object". *Arts Magazine*, 61 (3): 16-18; November 1986.

Moffarts, Eric de. "Au cœur du Maelstrom: une exposition 'difficile'". *Arte Factum*, 3 (16): 38; novembre-décembre 1986-1987.

File Magazine [Feuillet central/Centrefold], December 1986.

"Ensemble d'objets troisième version". *Des Arts*, 5: 113; hiver 1986-1987.

Wallace, Ian. "Image and Alter-image: Ken Lum". *Vanguard*, 15 (6): 23-25; December-January 1986-1987.

Kuspit, Donald. "Regressive Reproduction and Throwaway Conscience". *Artscribe International*, January 1987.

Wallace, Ian. "Image and Alter-Image II: Roy Arden". *Vanguard*, 16 (1): 24-27; February-March/février-mars 1987.

Javault, Patrick. "L'usage du mobilier dans l'art contemporain: double regard". *Art Press*, Hors série #7; 1987.

Beyer, Lucie. "Ken Lum, James Casebere, Clegg & Guttman". *Flash Art*, 132: 112; February/March 1987.

"New Faces". *The Toronto Star*, 7 March 1987.

Miller, John. [Exposition de groupe: critique/Review of Group Show]. *Artscribe International*, 82-83; March-April 1987.

Sinderen, Wim van. "Warhol Voorbij". *Vinyl*, 44-47; April 1987.

Godley, Elizabeth. "VAG Opens Display of Local Works". *The Vancouver Sun*, 4 April 1987.

Stainsby, Mia. "Some Steam behind the Polish". *The Vancouver Sun*, 16 April 1987.

"Schöne Madonnen und Reiner Alltag". *Süddeutsche Zeitung*, 23 April 1987.

"Review of Ken Lum at Lockett Gallery". *Chicago Tribune*, 14 May 1987: E-11.

Blase, Christoph. "Der reine Alltag und die kleinen Unterschiede". *Wolkenkratzer Art Journal*, 3: 63-64; mai-juin 1987.

"Debbie's Portrait Travelling to Europe". *The Revue*, 2 July 1987.

CATALOGUES

Miyagi Museum of Art. *Miyagi Biennale*, Sendai-Shi, [Japon] 1984.

The Nexus Centre for Contemporary Art. *Public Art: A Blunt Instrument*, Atlanta, Géorgie, 1985.

New Museum of Contemporary Art. *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object*, New York, 1986.

Centre national d'art contemporain. *Caravelles: quadriennale internationale de design*, Grenoble [France], 1986.

Palais des Beaux-Arts. *Au Coeur du Maelstrom*, Bruxelles, 1986.

Victoria Miro Gallery. *Foto Cliche*, Londres, 1986.

Christophe Durr Gallery. *Der Keine Alltag*, Munich, 1987.

Translation

Foreword

Ken Lum has made his name as an artist over the past ten years or so, mainly in Toronto and Western Canada. Whatever means of expression it uses, his work calls into question the function of art, not only in social life, but also in its contribution to what is most private in each individual.

The Musée d'art contemporain de Montréal is pleased to present to its visitors a selection of Lum's recent production, a number of paintings created especially for the museum and an installation. The Chief Curator of the museum, who had the opportunity to become acquainted with the work of Western Canadian artists during her time at the Walter Phillips Gallery, accepted the responsibility for organizing this exhibition. We thank her for her efforts. Our thanks are also due to the Galerie Daniel Buchholz, which agreed to lend us the installation we needed.

Finally, we wish to express our gratitude to our visitors and friends, whose presence at the museum is both a source of encouragement and an incentive.

Marcel Brisebois
Director

Ken Lum

While this exhibition of Ken Lum's work features a series of "language paintings" and a sculpture composed of furniture, the artist's investigations do not stop there. In fact, Lum, who has been active as an artist for a little more than 10 years, has conducted his research using performance, installation, painting, photography and sculpture. The nature of his art evidently goes through an evolution that favours versatility.

In addition, although Ken Lum's work is located on the fringe of the major return to painting that began in the early eighties, it is indicative of an entirely different way of thinking and making. Closer to the conceptual approach than to expressionism, Lum's work carries on, uninterrupted, the critical movement started earlier by Marcel Duchamp. Just as one day the latter artist introduced his famous urinal into the museum, today Ken Lum makes use of prefabricated objects, and in some cases prefabricated images, produced by the mass media. In so doing, he brings about a shift in the function of the object which, from being a consumer product, is thus promoted to the status of art object.

We also see in Lum's work a premonition of an imminent, energetic comeback by sculpture. This idea, which arises out of a comparison between the ways contemporary sculpture and Lum's works are made, leads us to believe that even painting will soon adopt a production method resulting from a broader, more collective and more contemporary thinking – hence the parallel with sculpture.

Choosing Versatility

Starting in the late sixties, when a new art form, performance art, emerged in Europe and America, versatility was the order of the day. People began to talk about the multidisciplinary of the work of art, of a hybrid state that simultaneously involved highly different disciplines. Painting and sculpture joined together with dance, theatre, poetry and music. Artists introduced into their work such new notions as duration, chance and, consequently, a certain amount of amateurism. Performance attached value to the experimental, abolishing the myth of the virtuoso artist.

Although Ken Lum does not produce multidisciplinary works that include music or dance, he purposely chooses several different media and materials. For example, these are his first "language paintings" made on vinyl rather than wood. Through this versatility, Lum challenges the myth of the virtuoso artist along with the idea of a high art as opposed to the supposedly lesser art of craft work. Taking this stand to an extreme, he has his paintings made by craftsmen or professionals specializing in billboards. He thus gives value to the artisan's work and abolishes any hierarchy of labour. He advocates a non-elitist art.

This versatility of means, which also leads to an art form in which the artist is involved only at the conception stage, brings Lum to criticize the traditional function of art. The same opening up of the notion of art object prompts him to use factory-built furniture for his sculptures. In this way, he excludes from the nature of his art the idea of a purely original production process, and criticizes a type of art defined by a system which he considers to be based on pretension. He pushes one's thought towards a variety of questions on the nature of kitsch, originality, virtuosity and beauty.

Furthermore, in transposing to the exhibition space objects with specific utilitarian functions, Lum attempts to blend together the concepts of public and private. The exhibition space consequently becomes a public space where pieces of furniture, normally private objects, are transformed into art objects.

We were previously able to see this same concern for eliminating contradictions in Lum's work on logotypes. There he applied a formal strategy of juxtaposition, combining corporate logos (a public image) with professional photographic portraits (a private image, even though these are really "stock" pictures). While logos relate to mass communication and a desire to inspire confidence, portrait photography is private, almost intimate. The use of furniture as sculpture amounts to transposing a home setting into an exhibition space, and the work attempts to synthesize this contradiction. Similarly, the logos juxtapose elements that come from spheres of communication so different they balance each other out.

In the Footsteps of Conceptual Art

Like his logos, photographic installations and sculptures using furniture, Ken Lum's "language paintings" take on meaning when we look at them from the angle of conceptual art. First of all purely self-referential, they are intended to be considered not just from a solely aesthetic point of view, but in terms of the questions they raise.

These works present elements of language in order to better analyse them and determine the communication process. The "language paintings" thus make the viewer aware of an abstract zone, a mental space. This mental space is both familiar and at the same time unknown, since it is illegible as such. Generally invisible, it nevertheless plays a significant part in the process of any communication, by facilitating the conveying of information.

It naturally follows that Lum's concerns are abstract. They relate to art identified with a means of communication and considered as an element of the art world system. His "language paintings" thus arise out of a desire to analyse, through art, the communication process peculiar to the arts and the mass media. The artist certainly offers an evaluation of the acquired knowledge, but without suggesting an alternative. This attitude is characteristic of such artistic research. One could say that conceptual art has an uncertain vision of its own specific nature and that is why it does not propose any theoretical or aesthetic system.¹

As well, while conceptual art adopts an analytic attitude to artistic activity (and therefore its own activity), this does not rule out concrete presentation. Ken Lum's work falls within a conceptual approach, but it is not limited to ideas. It expresses itself in an art object – sometimes a painting, sometimes an installation or sculpture. It appropriates the attributes of art. What Lum renounces, however, is individual expression, the expressive trace, in short, any art form that would opt for the emotional to the detriment of the rational. He rejects all pre-established aesthetic rules, all artistic messages, whether social or emotional.

Lum's work method also has something scientific about it. Indeed, a desire for objectivity is the driving force behind this research into art. Erased under the cold, severe form of the work, the artist's personality is no longer of any importance. Only the art counts, both as a critical means and as a subject of analysis whose functions are being questioned.

Consequently, as in any conceptual art, language plays a primary role in Ken Lum's work. It contributes to understanding the work of art; it acts as an intermediary between the image, the object and the viewer – just as writing does here.

Language is thus part of the work and, as such, it becomes an element that may be analysed by the artist. While the written language associated with a work of art is meant to promote access to the work, with his "language paintings" Lum wants to make us conscious of the fact that writing is only one step in the process, a step which also has an acquired meaning

and its own microsystem of conventional signs.

Each language painting, for example, is the result of an analysis of the advertising language of commercial billboards. Like works with a message or content, these billboards convey a meaning, one essentially based on consumption. After seeing or reading the billboards in question, the beholder should be sufficiently convinced of the value of the product to acquire it at the next opportunity. Lum's work aims to dissect this seduction process that is so convincing in advertising, so that, through the parallel with the art object, the viewer also dissects the mechanism involved in artistic production.

Lum's method is also meant to be full of humour, irony, even cynicism. Both in his "language paintings" and in his furniture installations, he enjoys bringing a smile; he plays effectively with the limits of the art object and its depiction. He strives to be a cultural analyst who primarily presents ideas in a visual form associated with that of art.

Inevitably, Lum tackles the clichés that fill both life in general and art in particular. His "language paintings" reveal these clichés, these habits that are so banal they sometimes come close to being ridiculous and infantile. *Untitled* (1986), a sculpture with red furniture, reduces the artist's gesture to its simplest form: he only decides on the arrangement, hence the minimalism of Lum's art. For what can be stranger than an armchair made unusable by the fact that no space is provided for the viewer. The object-chair becomes ridiculous without, however, losing its identity as a chair. It is equally strange as a work of art, since it does not fulfill conventional artistic standards, either. Metaphorically, this transfer of the objects' functions amounts to a criticism of art — or, rather, of those who approach it like a commodity to be consumed. Lum thus attacks the whole commercial system of art and the ideological structures that support it.

The history of art has accustomed us to seeing the depiction present a concrete ideal, such as that of the physical beauty of an individual, landscape or still life. What Lum tries to do here is undermine this ideal by placing it not at the level of the depiction, but at the level of the mental space, and therefore the abstract. He first proposes to identify this space and then to totally control it. The identification is made through logos and "language paintings". In the absence of any aesthetic proposal put forward by the artist, however, the mental space is taken over by the beholder, who thus remains the sole master of his ideal.

In short, in addition to calling into question the artistic form and the myth of the virtuoso artist, Lum

also challenges the meaning of this form, as well as the ideal it claims to convey. He criticizes the power of art, its power of revelation, its power of truth, its right to speak as a result of its content.

A Work of Sculpture

Whether two-dimensional or three-dimensional, Lum's work provides an alternative to the art of the painting such as it has been celebrated for some ten years now. We are referring specifically to works belonging to the German and Italian expressionist movements, of the "trans-avant-garde", as well as to any canvas that wishes to highlight a method of painting and an iconography.

While this painting has had the merit of making people aware of abuses in the art system and the mechanics of trends, it has also presented itself as a warning. A warning above all with respect to the risks of a conception of art history that evolves by negating the past. And the return to expressionist painting did uncover differences, reveal things left behind.

One of the consequences of this new awareness has been to make an almost systematic survey of all artistic productions that had been excluded under the ascendancy of American art. With Germany and Italy leading the way, Europe has become the stage of major exhibitions presenting the art of Australia — including Aborigine art — along with that of Spain and Japan. The United States is following close behind, with events covering German art, among others. We may even predict that New York will soon have its own exhibition of contemporary African art. All of this is highly desirable, since this inventory has the effect of reconnecting the links of history, revising cultural differences and opening up new horizons.

Painting with an iconographic content, which previously had no say in the history of contemporary art — because it was excluded by American abstract art — has been taken over by the commercial system of art. Moreover, it now has such a wide field of influence that a host of copies, both American and others, are beginning to flood the art market. Human anxiety in the face of the nuclear threat, the horror of war, a new spirituality, to mention only a few, are among the themes developed by this figurative art in which good is found right next to less good, and sometimes worse.

These painters often use quite conventional means. The fascination with representation is resurfacing, and with it the danger of placing value on the method, the process, the artistic object, to the detriment of the imagination. For while the return to traditional values in painting has taught us a lesson, it

has also temporarily left imagination behind.

If imagination is taken to mean the "ability of forming a conscious idea or mental image of something,"² the problem is not just that figurative artists sometimes lack imagination, but actually that little room is left for the viewer's imagination. A painting that does not appeal to the spectator's sense of the imaginary comes back to values centering on the artist as an individual and on his inner world.

However, a pictorial approach that uses quotation or appropriation as well as simulation is not affected by this criticism; it is only through the mental act of imagination that the work can be understood. Brought into a second system that itself requires a mental effort, the representation or image also falls within a production process characteristic of sculpture.

For example, Lum appropriates the images of logos, but he also juxtaposes them with portraits he puts together himself. He chooses the accessories and clothes and dictates the poses and postures. These photographs and logos constitute the "insignificant" material which he retrieves, a little like found objects which he uses to produce, to construct his work. With his language paintings, the billboards supply him with the material on which he will act, not physically — Lum does not execute his panels himself — but mentally.

For his installations (or furniture sculptures), Lum uses transposition as a means of creation. Here, instead of adding two elements together, he subtracts one component of a single element. In this way he retains the recognized form of the letters but takes away their meaning in terms of written language: none of these groups of letters forms a word.

Together with addition and subtraction, transposition is part of the repertory of strategies applied by Lum. These strategies relate to the process of producing both classical and contemporary sculpture.

It will be remembered that the academic artists drew out of a block of stone the form, albeit idealized, of a human body. At the turn of this century, a group of Russian and Polish artists modified this approach to the material. They proposed the addition of three-dimensional elements, for which they came to be known as "Constructivists". The influence of Constructivism was so great that sculpture today continues to be characterized by this way of doing things. Addition as a production process presents certain major advantages. Among other things, it reflects the context from which the elements were derived. We may assume that art that uses such a process is firmly rooted in reality.

In other words, it takes into account the community that produces these objects, the creative spirit that brings them into being and the society that consumes them in one way or another.

Lum's art has this meaningfulness with respect to the reality of a period. He does not overlook the power possessed by the media, the desire to consume and technology.

Finally, if a painting or two-dimensional piece adopts — as Ken Lum's work does so well — a way of thinking out its execution that is much like that of sculpture, it is because sculpture has a force that the paint medium does not. An assessment of the historical and contemporary development of sculpture remains to be done. Only a full recognition of the formal and social values of sculpture will set such a study in motion. Works like Ken Lum's tell us this moment is near.

Manon Blanchette
Chief Curator

1. This idea is explained at length by Catherine Millet in her collection *Textes sur l'art conceptuel*, published by Éditions Daniel Tempon (Paris) in 1972.

2. Webster's Third New International Dictionary.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL