



PIERRE DORION

PIERRE DORION

Mark Lanctôt

avec la
collaboration de
David Deitcher et
Stephen Horne

Du 4 octobre 2012
au 6 janvier 2013

Musée d'art
contemporain
de Montréal

Cette publication accompagne l'exposition *Pierre Dorion* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 4 octobre 2012 au 6 janvier 2013.

Commissaire : Mark Lanctôt

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves en français : Olivier Reguin

Révision en anglais : Judith Terry

Lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan

Photographie : Richard-Max Tremblay, sauf p. 14-15 : Musée des beaux-arts de Montréal, Brian Merrett ; p. 32 : Musée des beaux-arts de Montréal, Christine Guest ; p. 34, 45 : Musée des beaux-arts du Canada ; p. 40, 49 bas : John Berens

Biobibliographie illustrée : Martine Perreault, recherche et rédaction ; Stéphane Danis et Denis Labelle, traitement d'images

Conception graphique : Fleury/Savard, design graphique

Impression : Transcontinental Acme Direct

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2012

Dépôt légal : 2012

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Lanctôt, Mark, 1974–

Pierre Dorion

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 4 oct. 2012 au 6 janv. 2013.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25321-0

1. Dorion, Pierre, 1959– — Expositions. I. Deitcher, David. II. Horne, Stephen, 1948– . III. Dorion, Pierre, 1959– . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

ND249.D67A4 2012 759.11 C2012-941474-3F

Couvertures : *Intérieur*, 2008

Collection Loto-Québec, partenaire principal du Musée d'art contemporain de Montréal.

L'exposition *Pierre Dorion* est réalisée et mise en tournée avec l'appui financier du ministère du Patrimoine canadien par le biais du programme d'aide aux musées. La Dalhousie Art Gallery à Halifax sera son premier point de chute, du 15 mars au 5 mai 2013.

Distribution

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

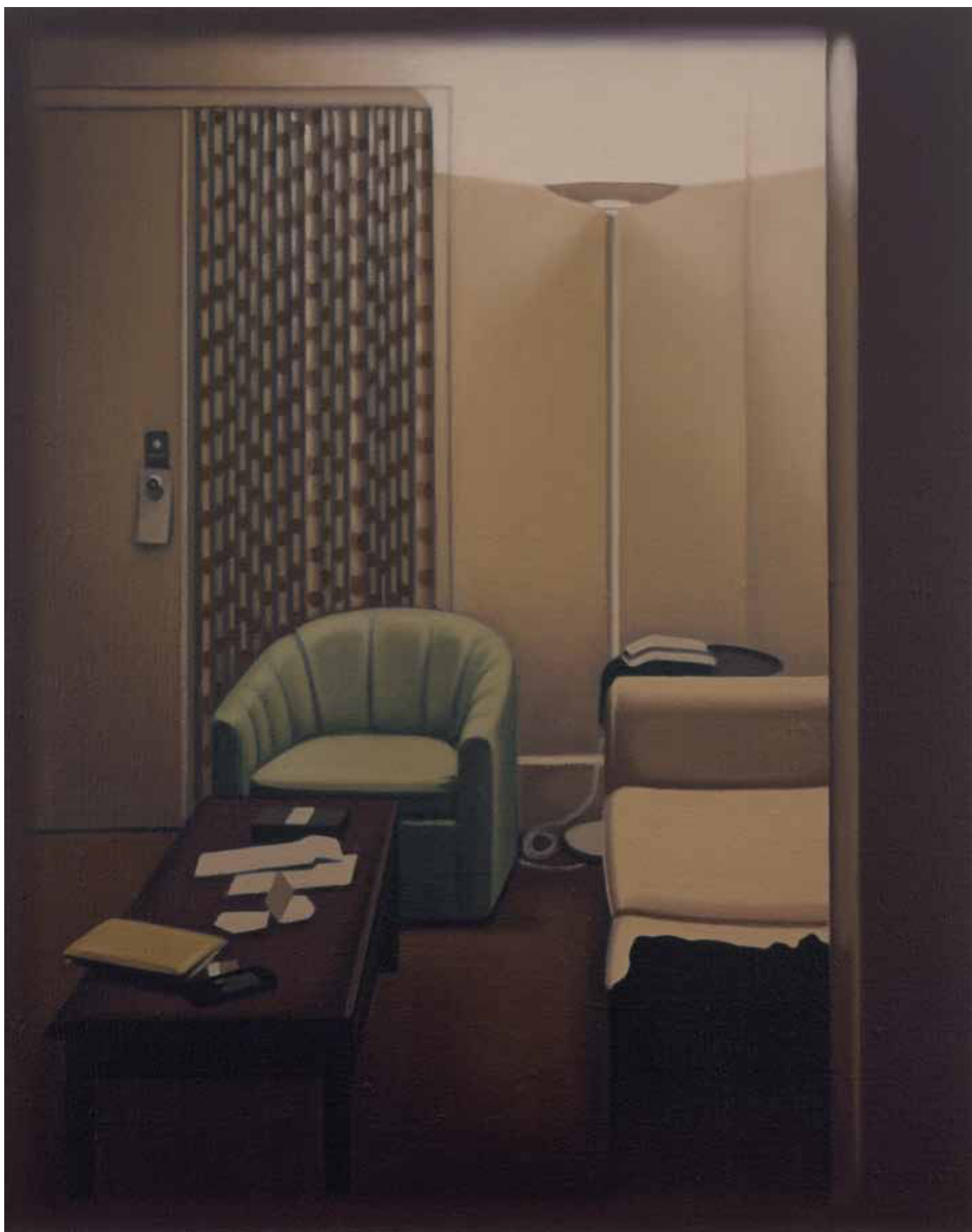
Remerciements

Le Musée remercie très chaleureusement les prêteurs qui ont consenti à se départir des œuvres de leurs collections le temps de cette exposition : le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec ainsi que les galeries René Blouin de Montréal, Jack Shainman de New York et Diaz Contemporary de Toronto.

L'artiste souhaite également remercier le Conseil des Arts du Canada.

Œuvres	7
Avant-propos PAULETTE GAGNON	104
Sans titre (Pierre Dorion) MARK LANCTÔT	107
<i>The Moving</i> : abstraction et émotion dans l'œuvre de Pierre Dorion DAVID DEITCHER	117
Pierre Dorion : lieux de désaffection STEPHEN HORNE	127
Chambres avec vues	133
Foreword PAULETTE GAGNON	134
Untitled (Pierre Dorion) MARK LANCTÔT	137
The Moving: Abstraction and Emotion in the Art of Pierre Dorion DAVID DEITCHER	147
Pierre Dorion : Spaces of Estrangement STEPHEN HORNE	155
Biobibliographie illustrée MARTINE PERREAULT	160
Liste des œuvres	174





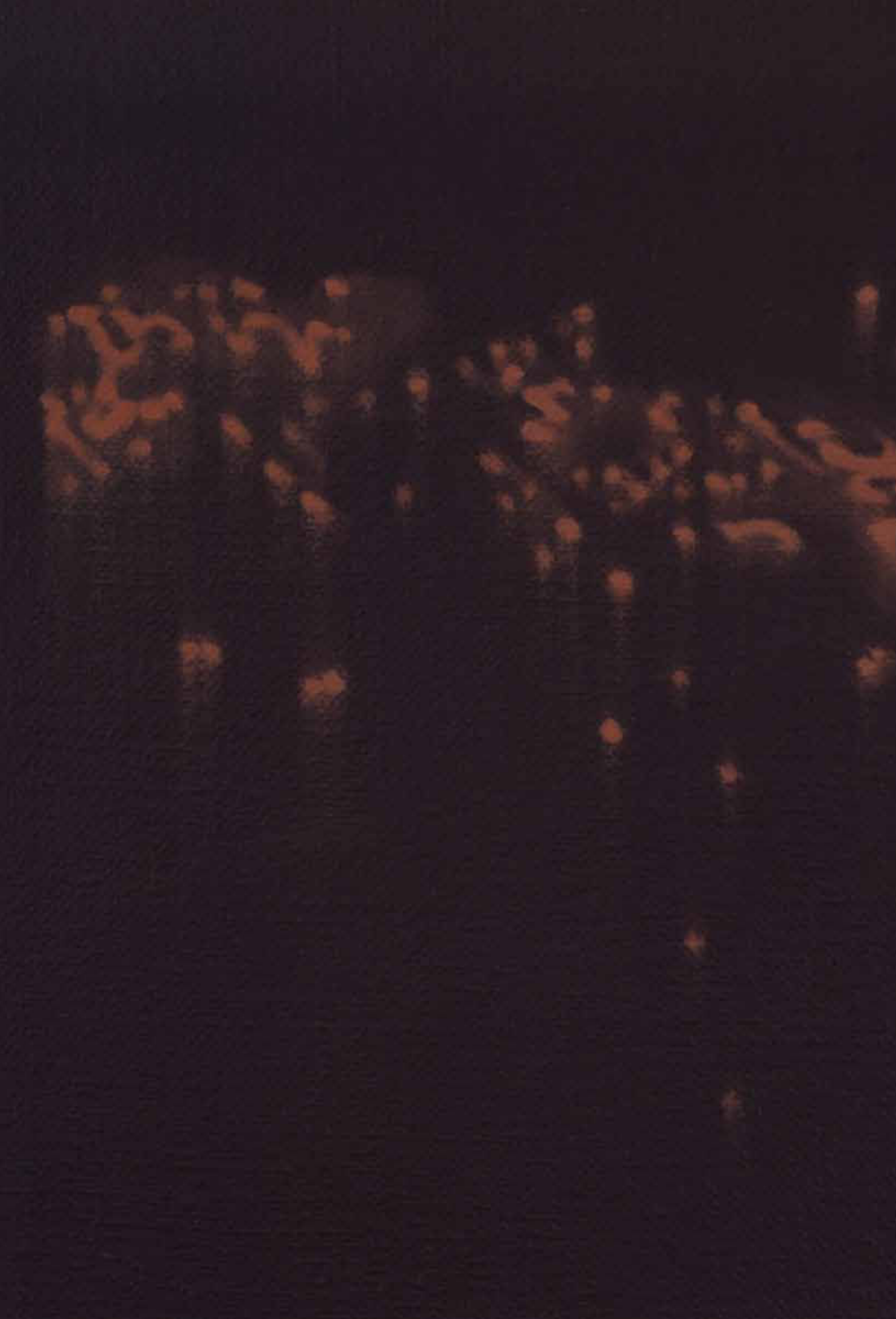




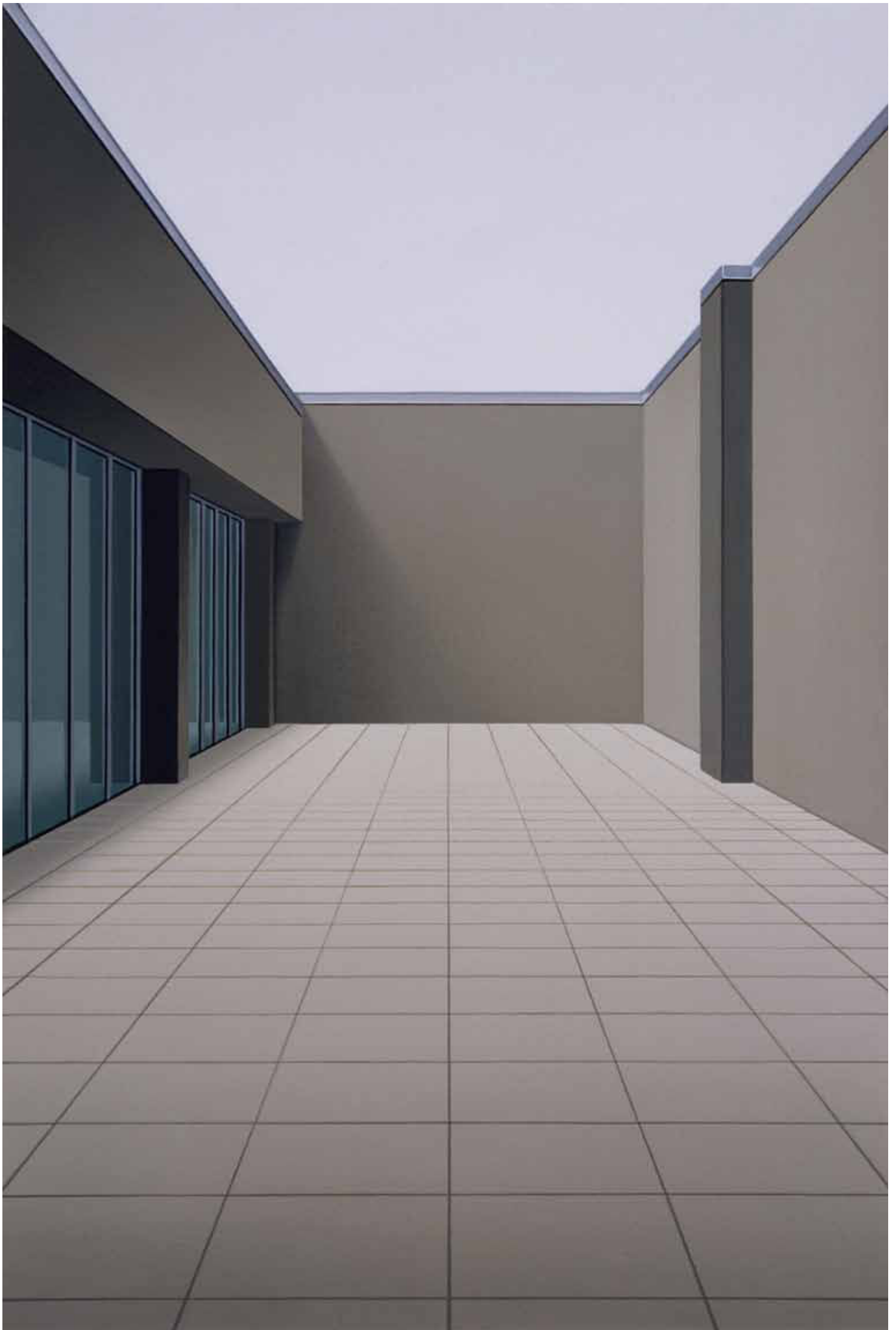






























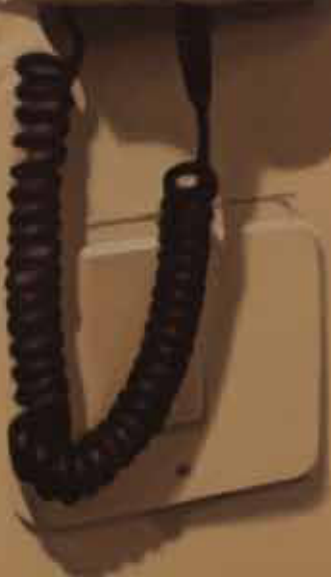








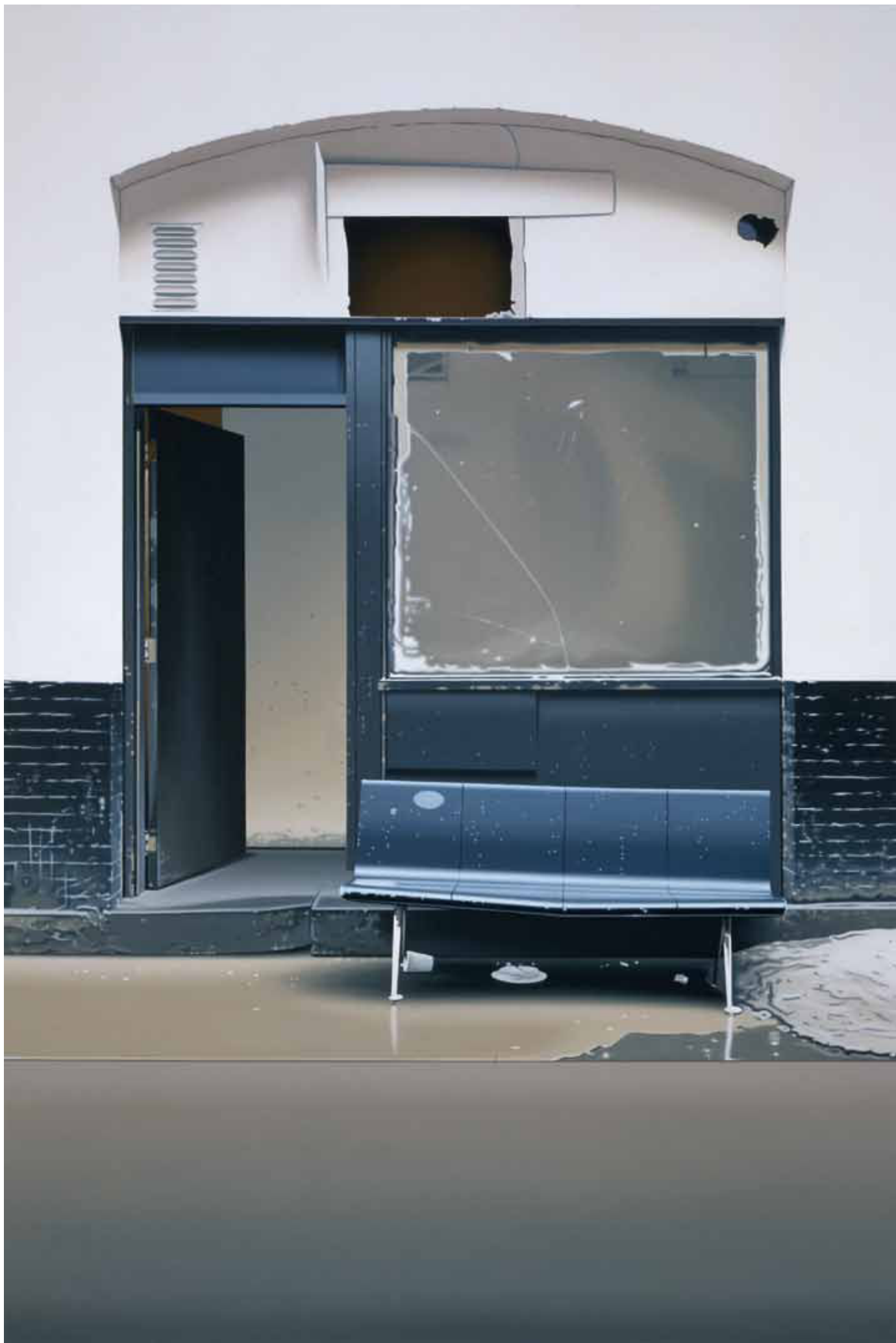














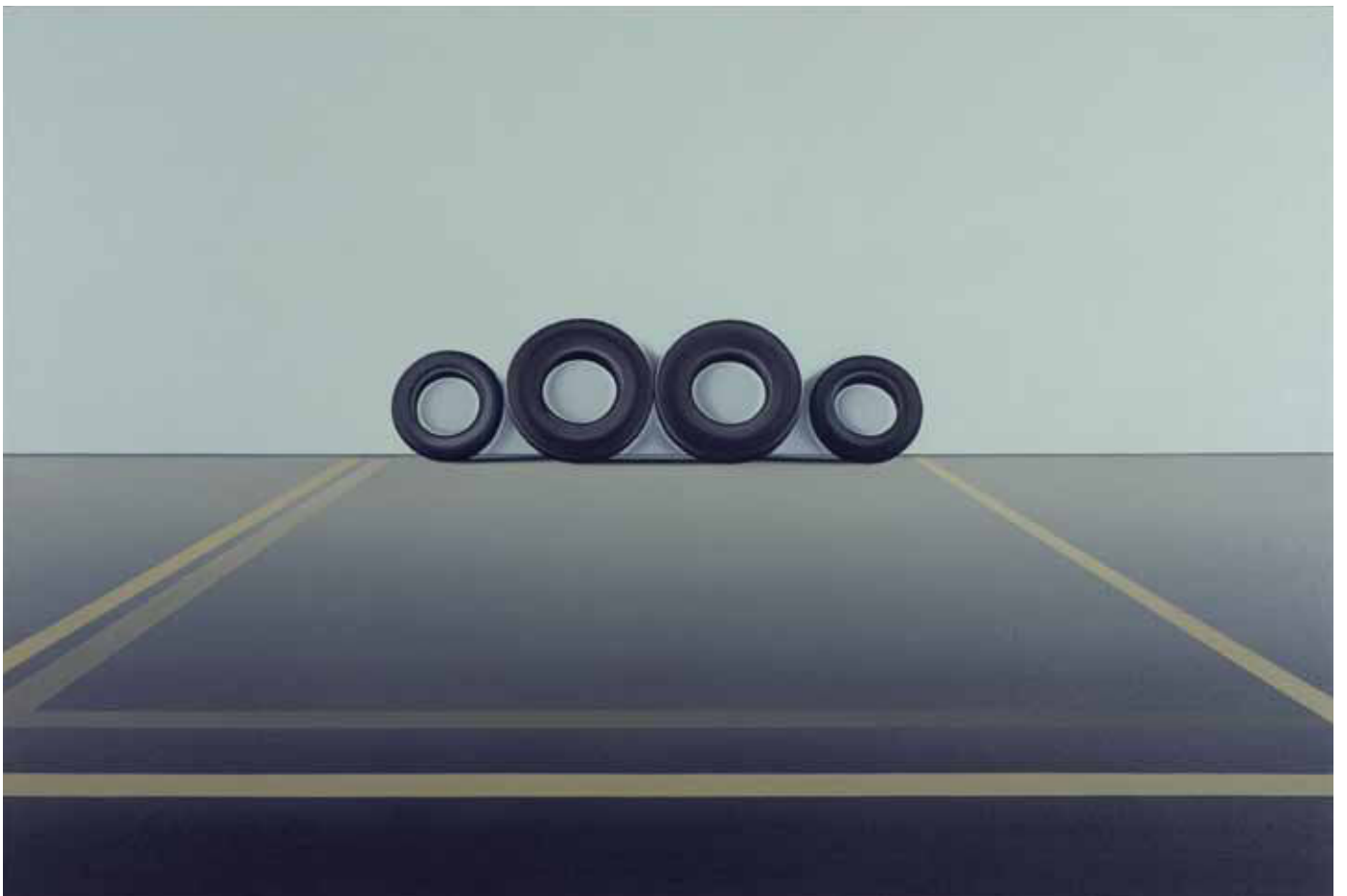


















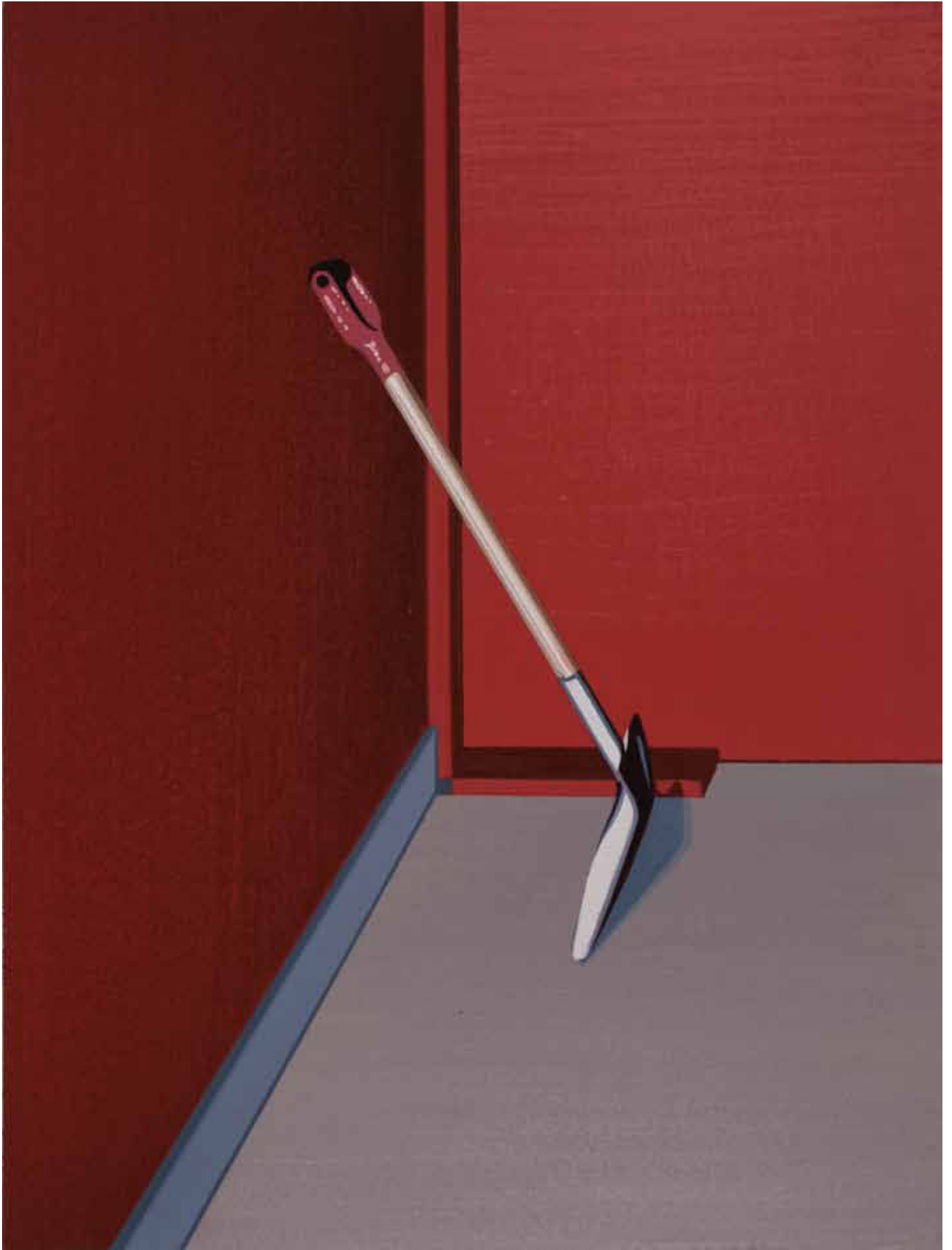




















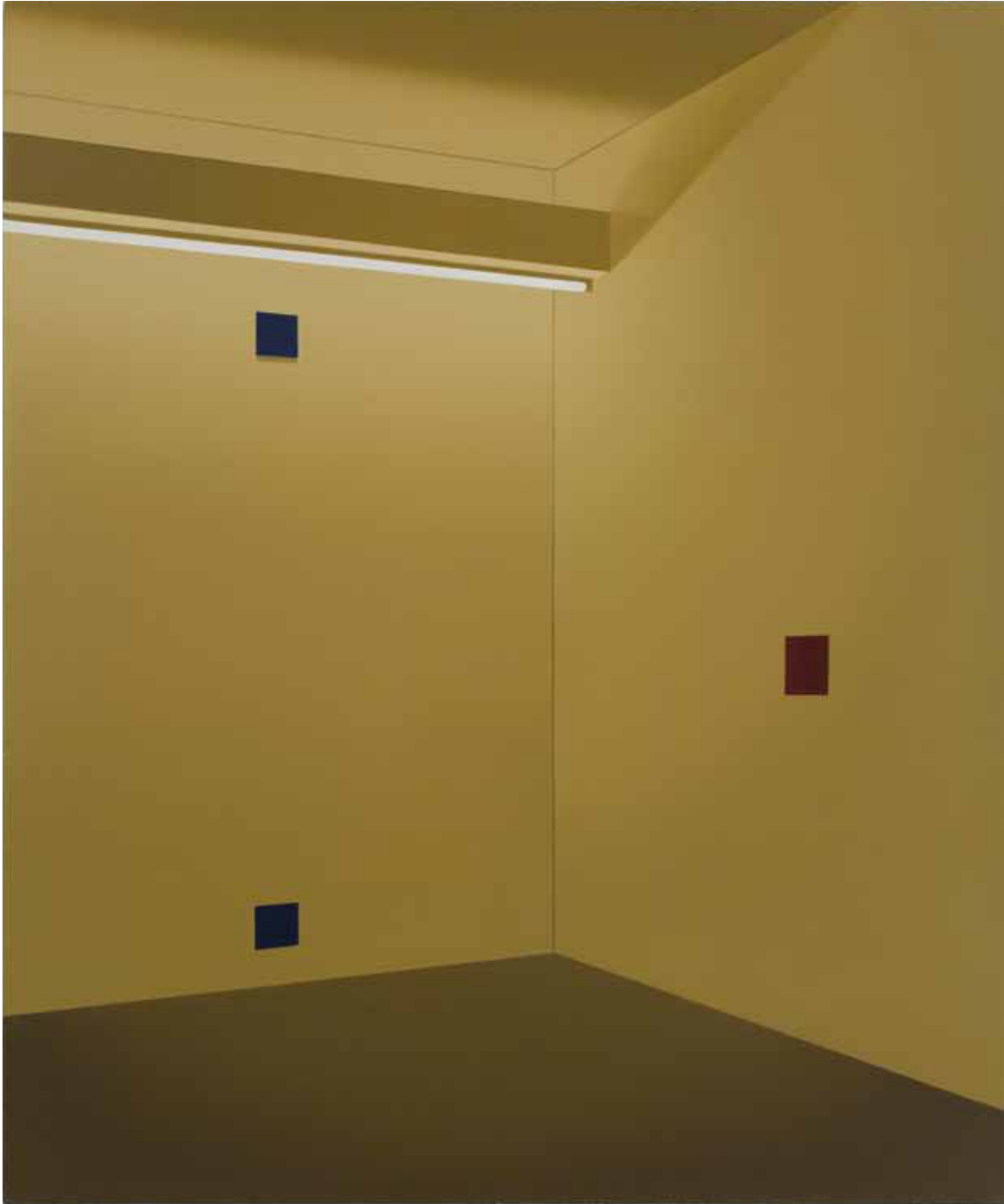


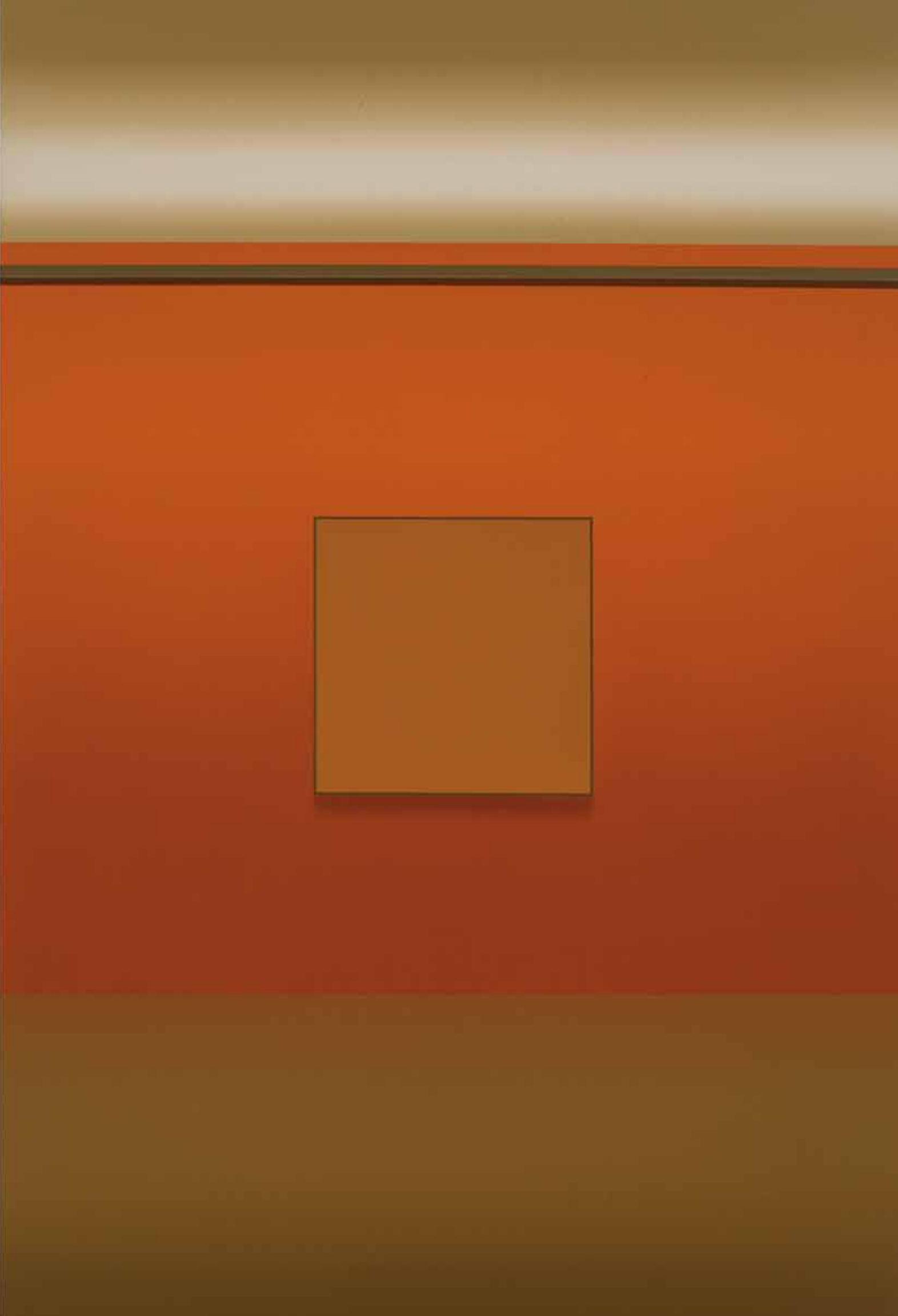




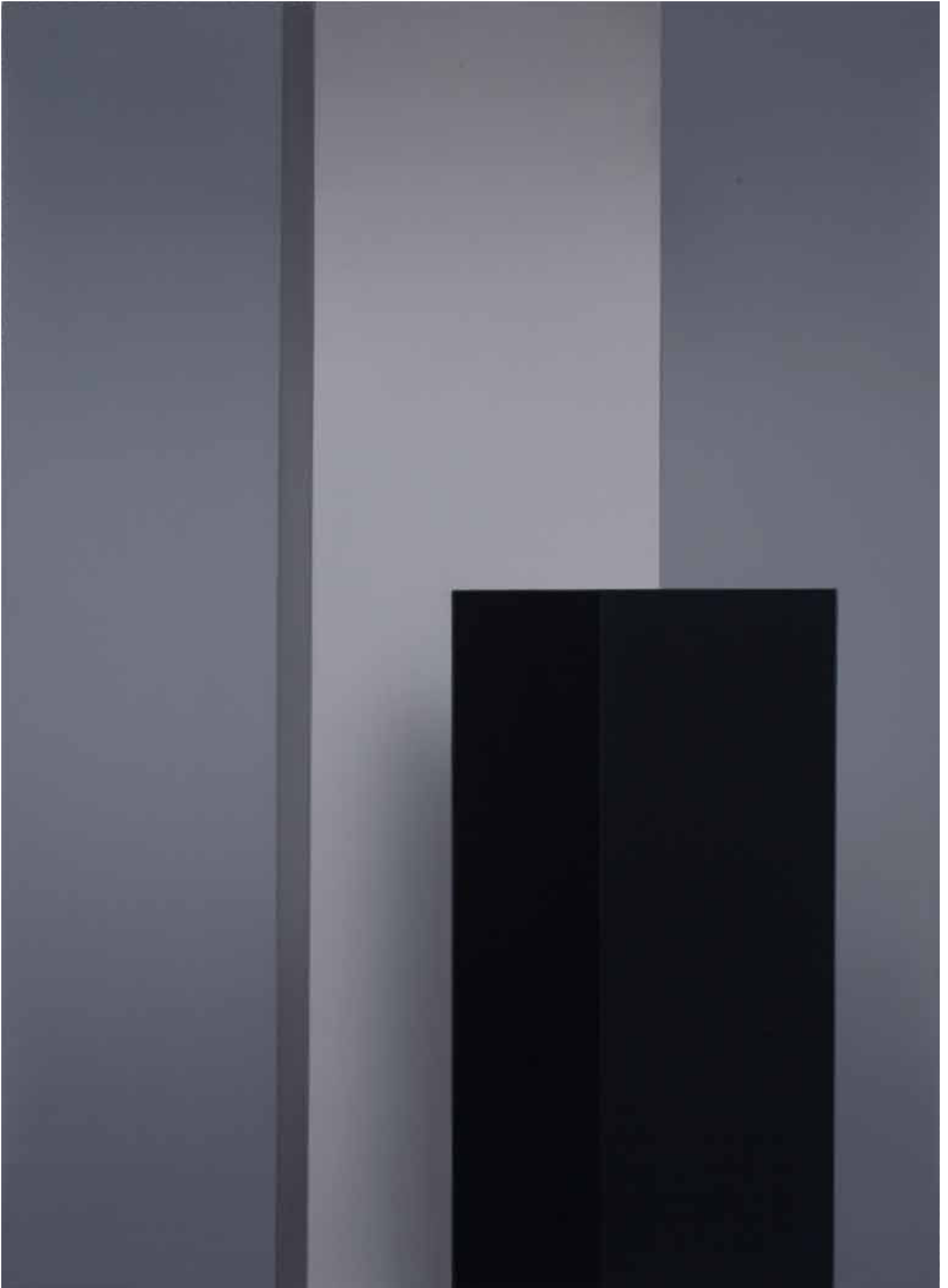






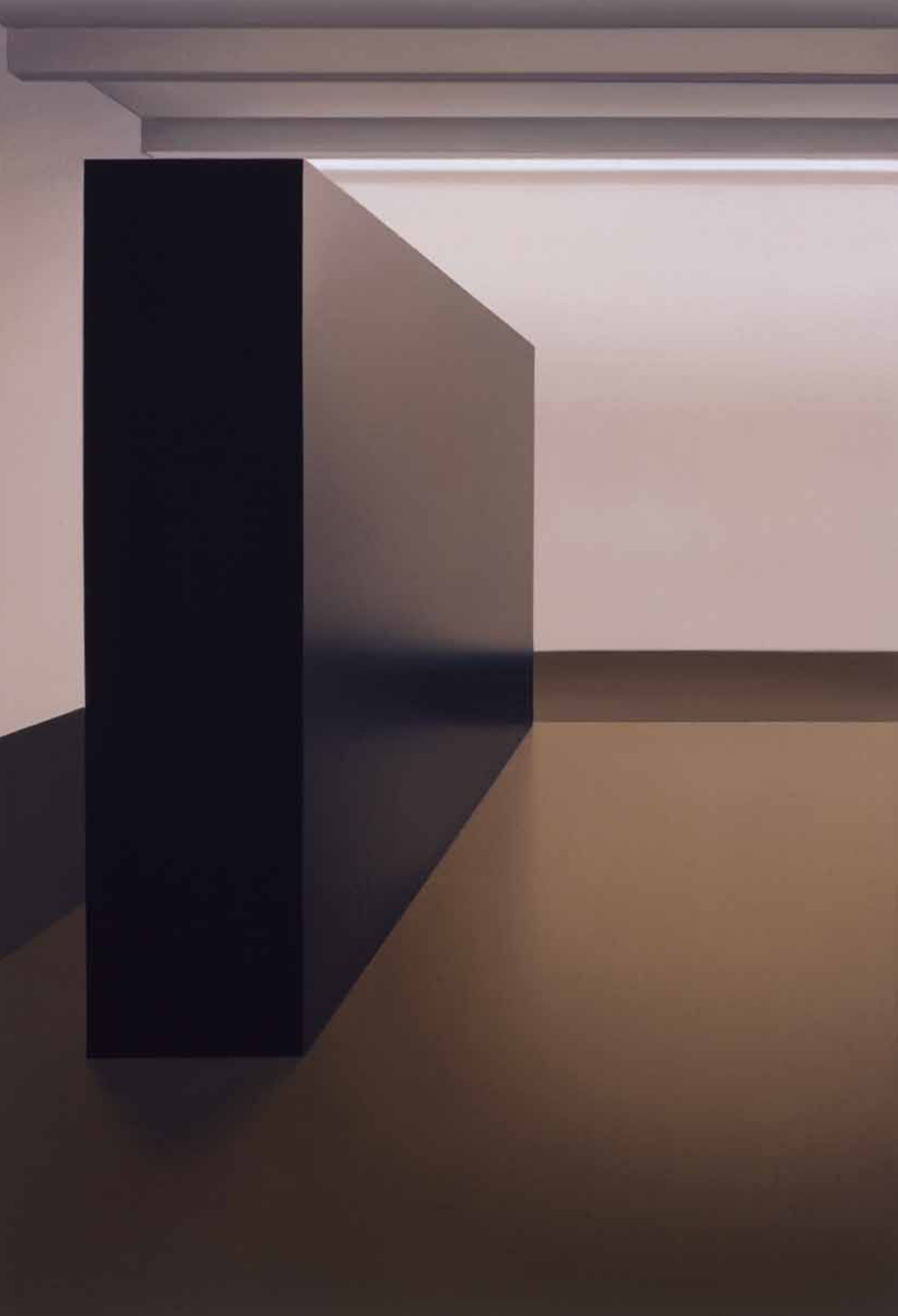










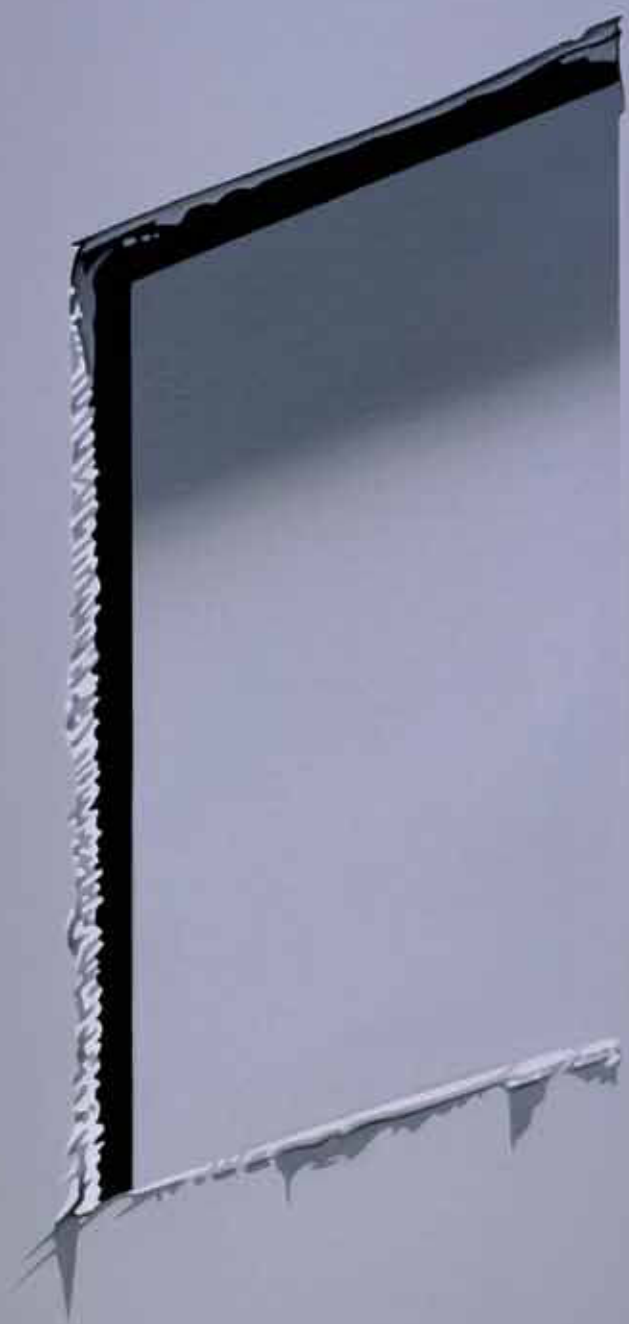




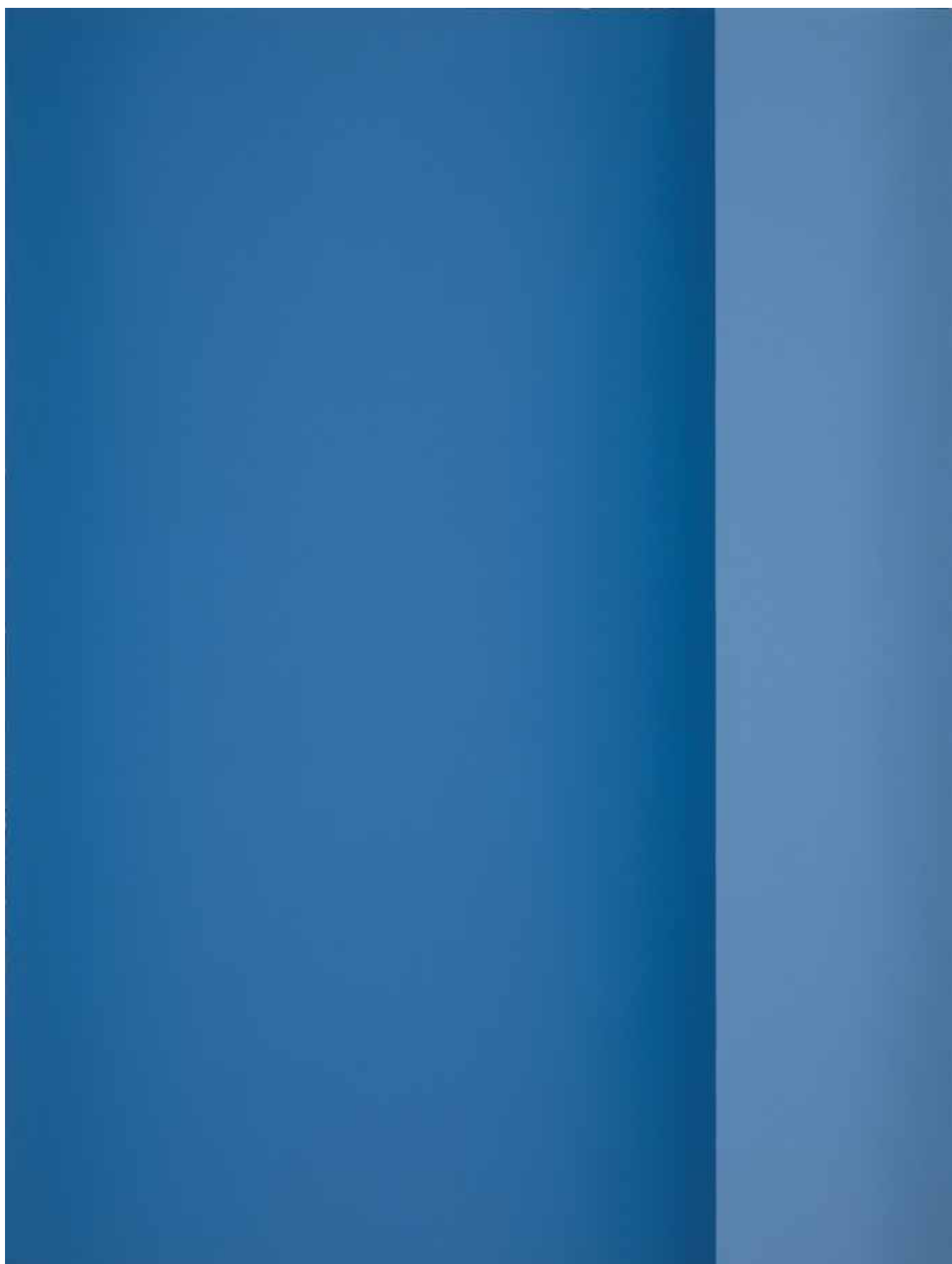


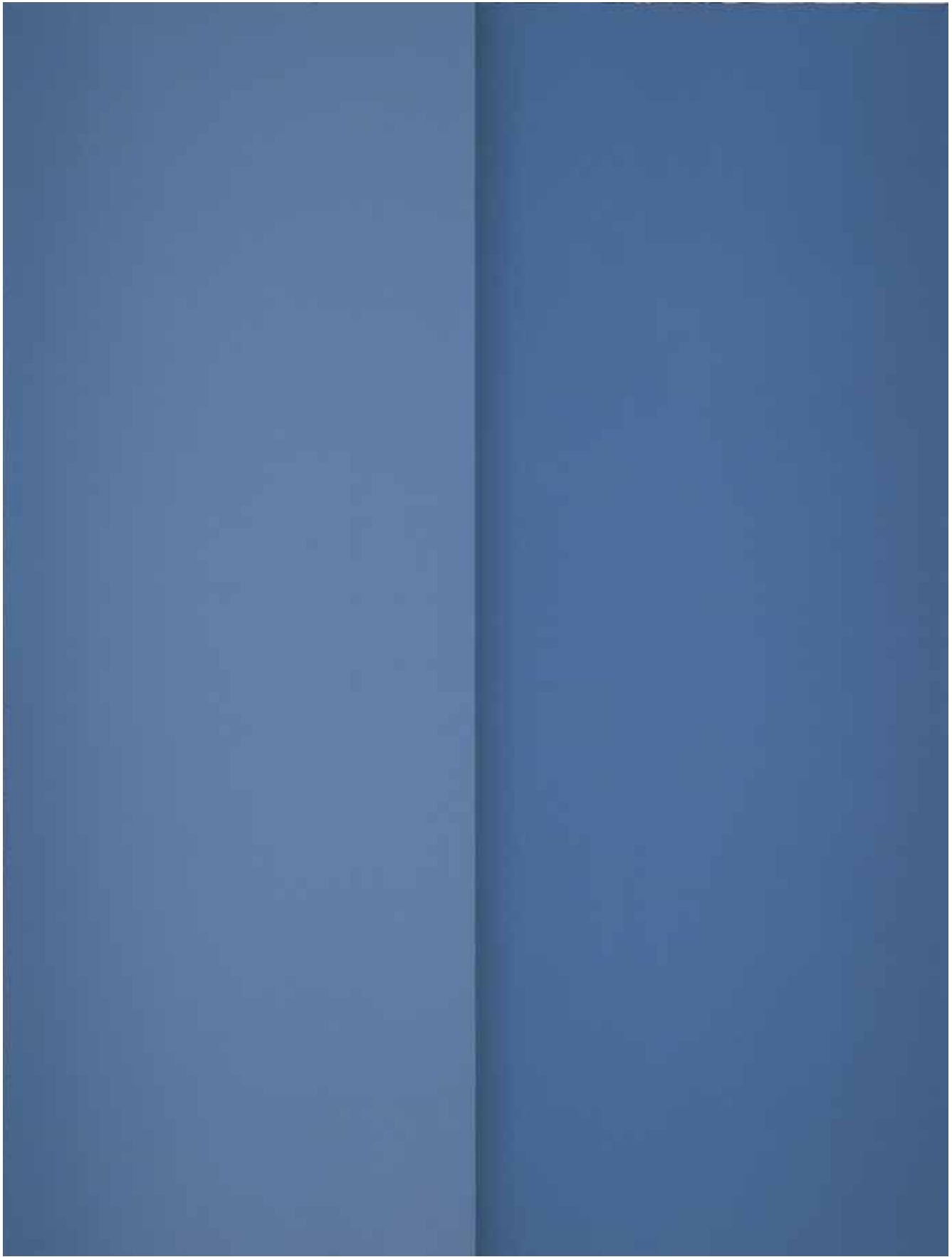


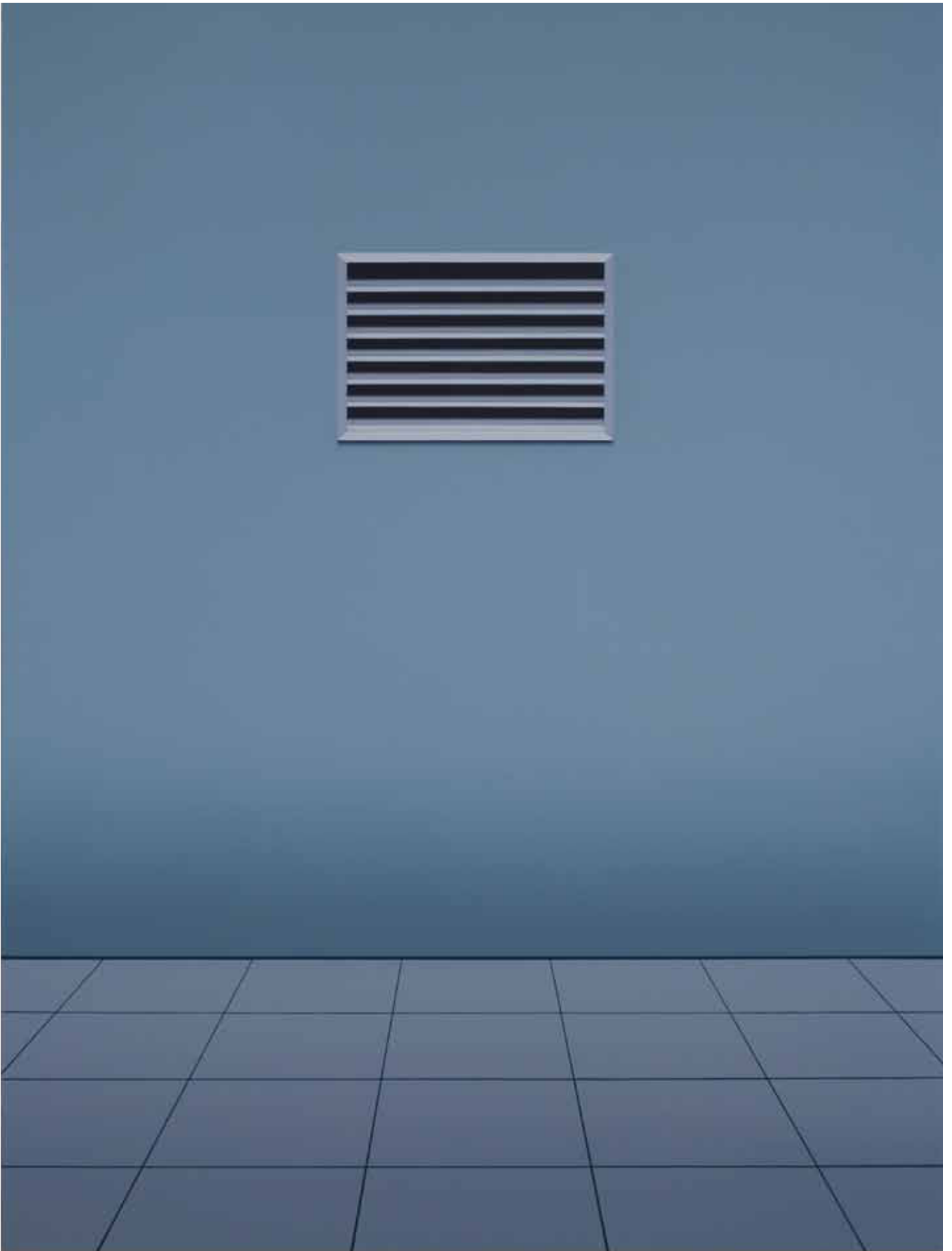






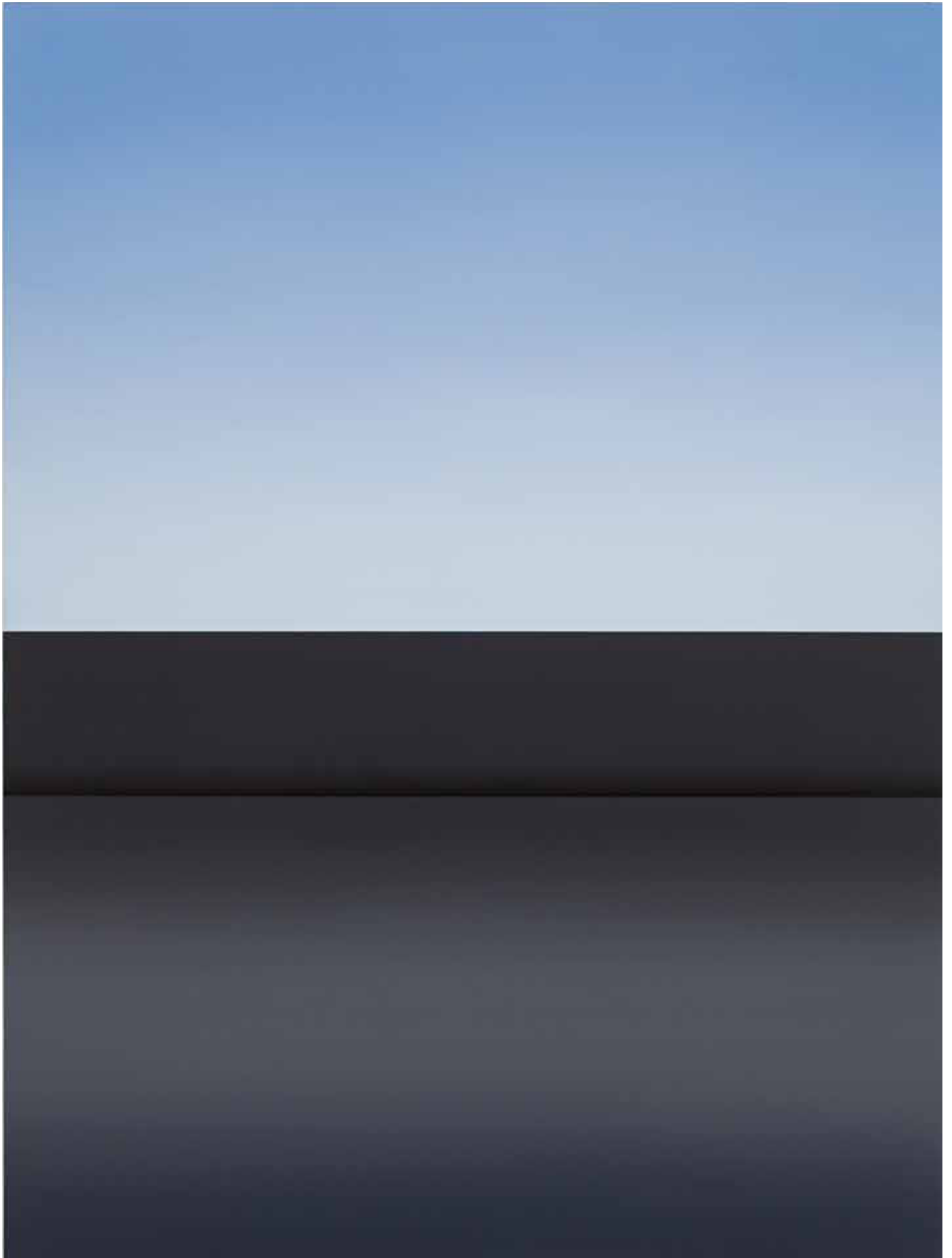


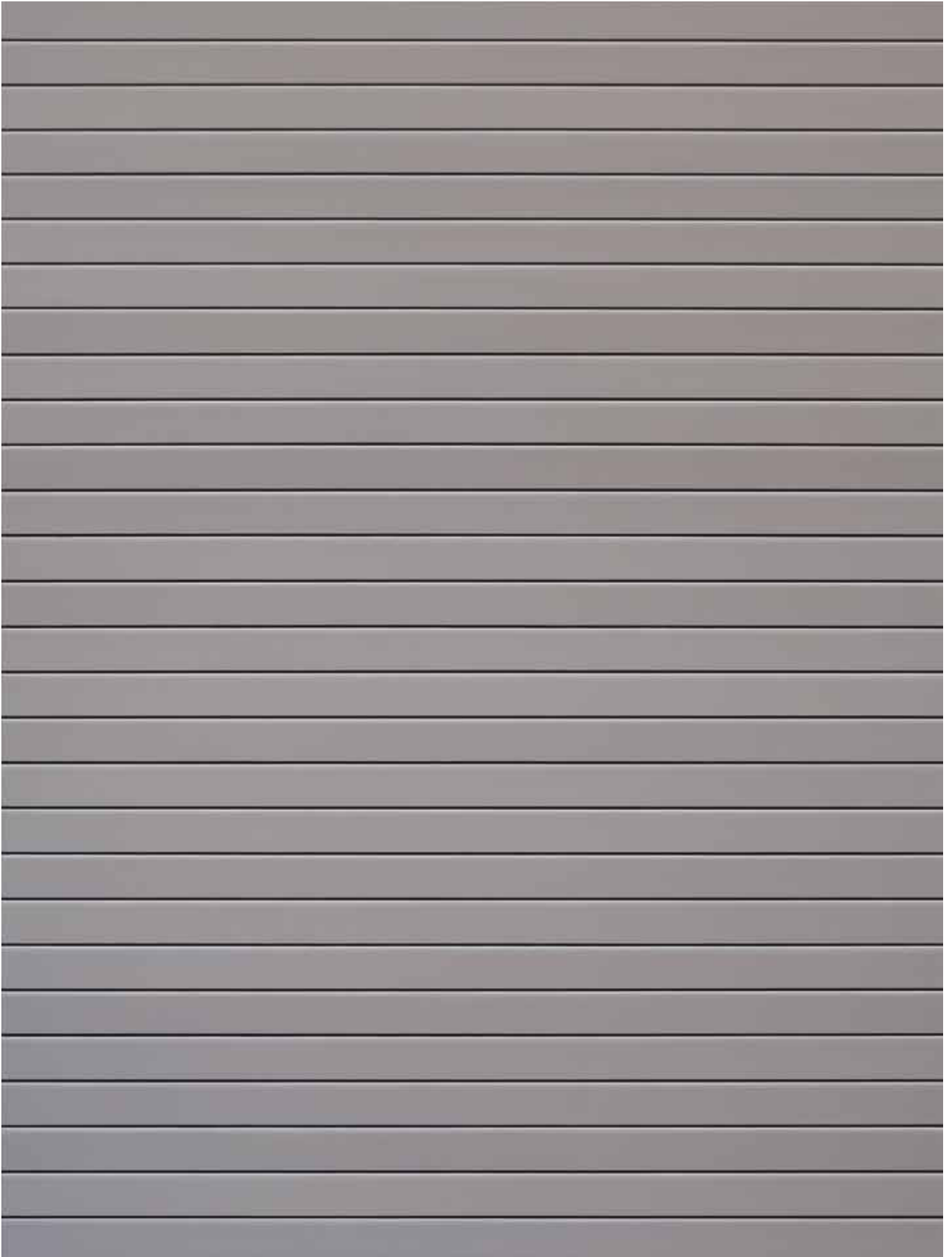






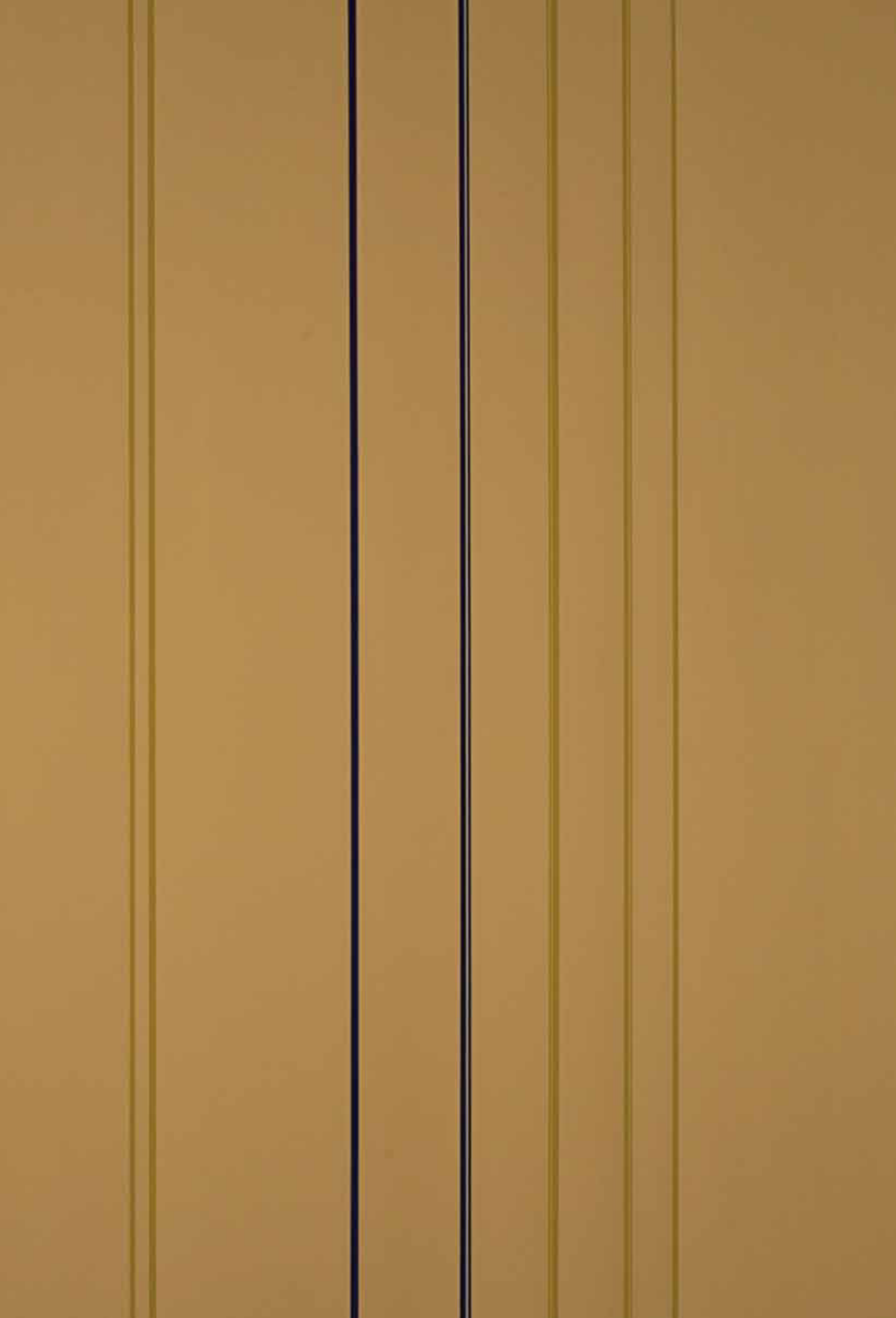










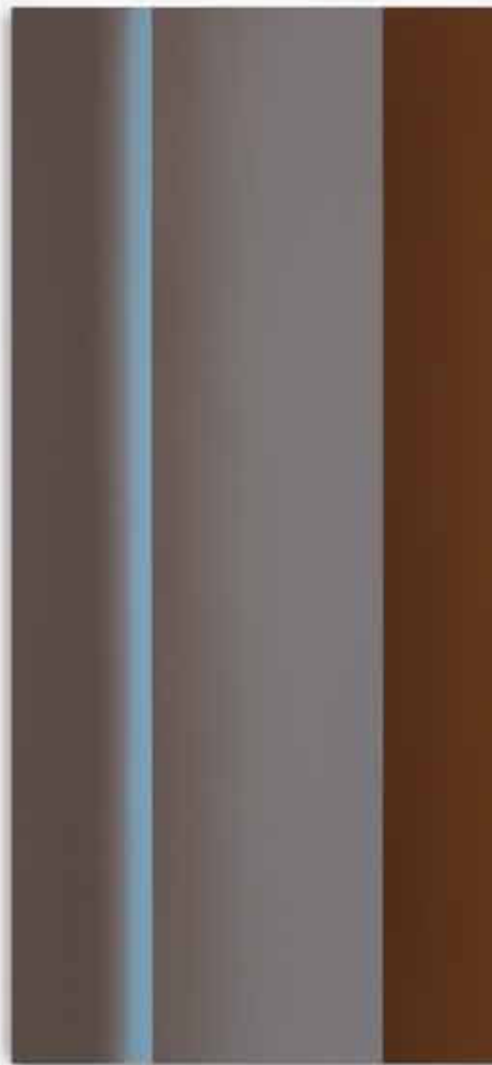










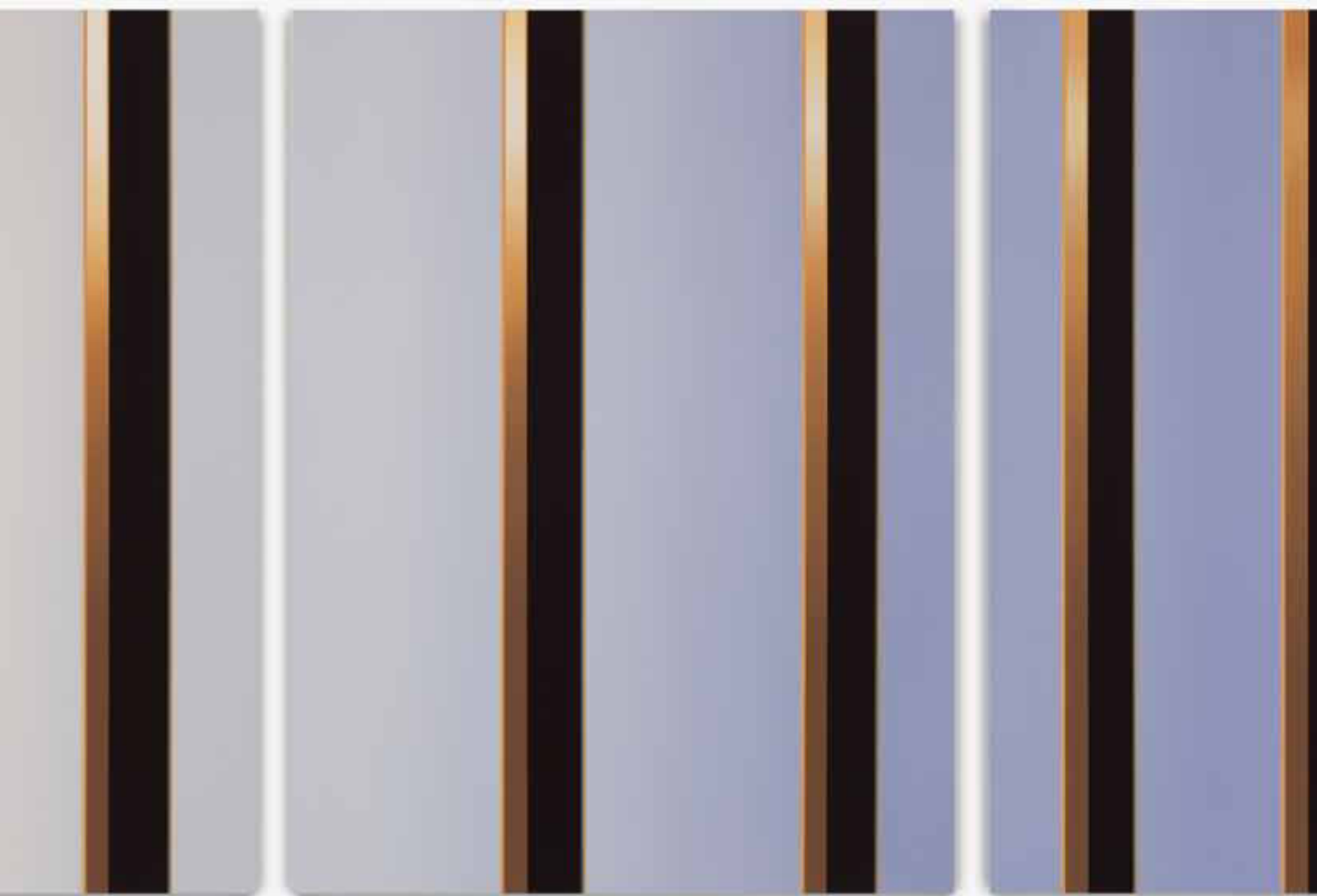


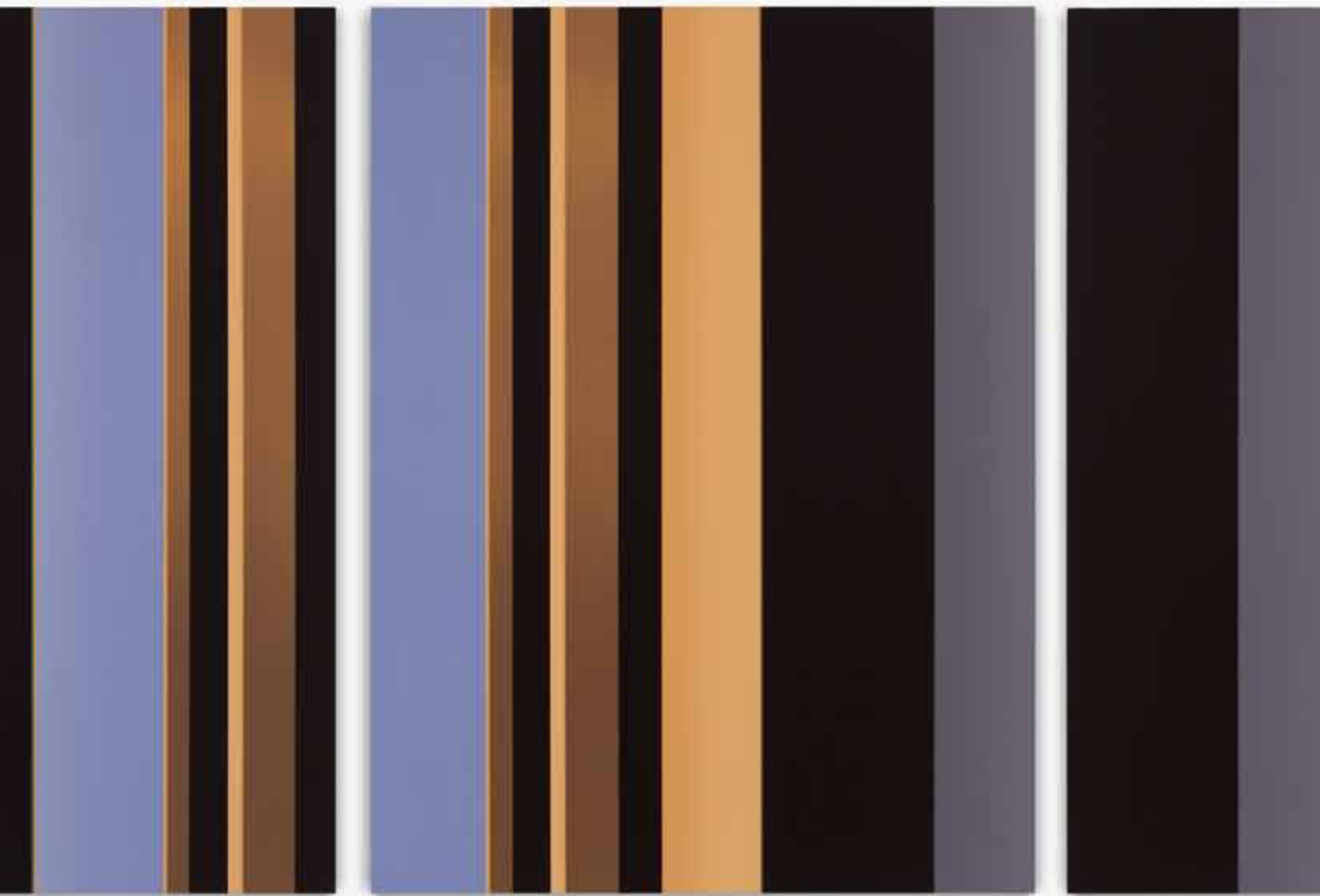


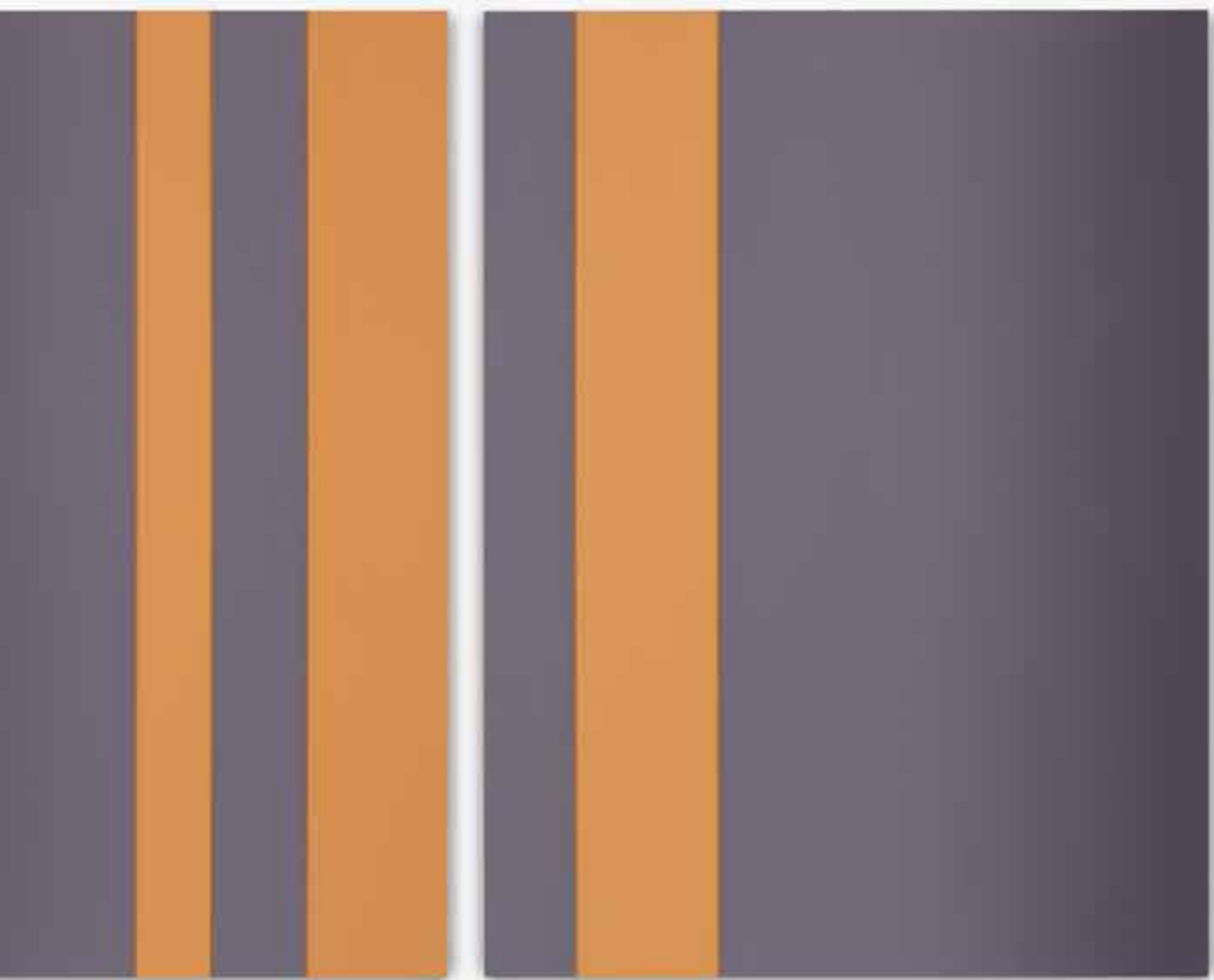












À côté de la monumentalité qui s'est imposée dans la peinture au cours des vingt dernières années, se déploie ici une alternative remarquable de plus de soixante-dix tableaux venus investir l'ordinaire des choses et proposer une approche intensément vécue du rapport à soi et à la vie. L'ampleur de l'œuvre de Pierre Dorion prend tout son sens dans son entièreté, et nous avons voulu mettre en évidence certaines des problématiques qui, dans un aller-retour de ses créations, se répondent et donnent à voir pour le plaisir des yeux et l'expérience du contenu. Cette production questionne en miroir notre façon de regarder et d'être, et si l'on examine de plus près l'ensemble des œuvres exposées, on constate que la démarche tout entière de Dorion est complice d'une installation réalisée en 1999 et intitulée *Chambres avec vues* : ce regroupement d'œuvres peut en effet servir d'ancrage au parcours de la présente exposition et rend compte d'un moment incontournable du travail de l'artiste. Cette installation picturale a naturellement une force et donne à l'artiste la possibilité de s'exprimer en tenant compte de ses intérêts primordiaux.

Pierre Dorion traite d'une peinture qui efface le superflu pour ne conserver que l'essentiel, la quintessence d'un instant. Toute son œuvre vise l'effacement progressif d'un monde pour permettre à l'imaginaire de se projeter vers un ailleurs et faire apparaître l'évidence sensible d'un lieu, d'un objet, tout simplement par la couleur. Celle-ci convoque la lumière qui filtre la

réalité des choses pour n'en garder que l'aura. Les fondements ontologiques de la peinture de Pierre Dorion ne se dessinent-ils pas au fil des œuvres, dont le cheminement est une expérience visuelle intense qui immerge le spectateur au cœur de son univers? Intimiste et sociétale, poétique et concrète, très souvent abstraite, l'œuvre embrasse le global et le particulier. Il s'agit plus spécifiquement de sonder les possibilités de la perception dans l'art de peindre. Se pose dès lors la question du juste rapport à entretenir avec l'espace et les choses par opposition aux caractéristiques du sublime et du dérisoire. S'agit-il ici de faire varier l'angle sous lequel on aborde le monde ou l'objet en particulier, ou bien de franchir la lisière et la frontière d'un autre monde? Car la couleur et la fragmentation de la couleur qui totalisent une expérience visuelle ne s'apparentent-elles pas désormais, dans plus d'une œuvre – dont les plus récentes de l'exposition: *Gate (The Piers)* et *Sans titre (DB)* –, à une dimension conceptuelle abstraite, comme une mise en abyme de l'objet et de l'espace? Leurs propriétés, complexités et modalités ont pour corollaire la maîtrise totale de la couleur. La démarche qui préside à l'élaboration de toutes les œuvres est incontestablement photographique. Elle présuppose une relation à l'espace très singulière et évoque un processus, une référence artistique et une source d'inspiration. Ce n'est pas la même chose que d'être immergé dans la couleur, qui apparaît comme le déploiement de ce qui n'est au départ que concept, et de percevoir l'espace comme un objet intemporel.

L'œuvre peinte de Dorion, dans son ensemble, contient toujours les éléments fondamentaux de tous ses travaux; il révèle une activité primordiale qui va de pair avec ses recherches sur la géométrie et l'architecture de lieux. L'artiste est avant tout un peintre et son art de peindre est le maillon reliant en continu les diverses facettes de sa production. Les tableaux exposés suffisent à nous faire entrevoir cette synthèse. On l'aura compris, Pierre Dorion ouvre la voie à de nouveaux développements dont le travail glisse vers davantage de conceptualisation. Et pour bien comprendre toute la richesse de cette démarche, il faut prendre le temps de regarder attentivement le travail, car aucun arbitraire ne vient affaiblir ces mises en espace du médium peinture, où la

couleur et l'intemporel font partie intégrante du tableau, et en quelque sorte l'achèvent. Un réseau foisonnant d'échos et de réflexions sur l'art de peindre se tisse, et par-delà cette étonnante tonalité critique, c'est une interrogation sur l'objet et l'espace que porte ce face à face de la peinture et du regardeur, de même que s'y opèrent les transferts d'une totale réversibilité des ordres de la réalité: une œuvre pensée pour réfléchir les conditions du regard et ses modalités perceptives.

Je désire remercier chaleureusement Pierre Dorion, qui a manifesté une très grande générosité durant toute la préparation de cette importante exposition. Je remercie le commissaire Mark Lanctôt pour avoir rassemblé ce corpus exceptionnel et pour sa juste analyse de l'ensemble de l'œuvre présentée. Ma reconnaissance va également aux deux autres auteurs au catalogue: David Deitcher et Stephen Horne. Enfin, j'adresse toute ma gratitude aux différentes institutions et collectionneurs qui ont si généreusement accepté de nous prêter leurs œuvres, de même qu'à la galerie René Blouin, de Montréal, à la galerie Jack Shainman, de New York, et à la Diaz Contemporary, de Toronto; et enfin à tous ceux qui ont contribué à la production de l'exposition et à cette publication.

Paulette Gagnon
Directrice



Vue de l'installation *Off the Wall*,
Galerie Leonard & Bina Ellen, 2009
(à gauche: Alexandre David,
Sans titre, 2009; à droite: Claude
Tousignant, *Sans titre*, 2009)
Photo: Paul Litherland. Avec l'aimable
permission de la Galerie Leonard & Bina
Ellen, Université Concordia

Sans titre (Pierre Dorion)

Mark Lanctôt

Dans la recherche d'une approche à adopter pour la conception de cette exposition, il nous est apparu important de profiter de l'occasion pour élargir le propos entourant la pratique picturale de Pierre Dorion, tout en évitant de refaire le bilan de l'ensemble des enjeux qui l'ont animée depuis la fin des années 1970¹. Si, au cours des dernières années, plusieurs ont souligné avec justesse l'importance de la photographie dans le processus d'élaboration des œuvres de Dorion², nous avons ici choisi de nous pencher sur les relations qu'entretiennent ses tableaux avec leur contexte de présentation. Utilisant comme point de départ les œuvres récentes de l'artiste qui ont comme sujet les espaces de galeries dits de type «cube blanc», nous avons opté pour une stratégie où une mise en espace des œuvres sélectionnées ferait écho à leurs compositions (et vice versa) afin d'approfondir les liens qui unissent sujets, objets et contextes, et de créer une plateforme d'où pourraient surgir de nouveaux rapports aux contenus véhiculés par les œuvres de l'artiste.

Le présent texte est un bref survol des différents projets produits par Pierre Dorion qui montrent une certaine affinité avec la pratique installative qu'il a développée au milieu des années 1980. Même si elle est survenue une quinzaine d'années après ses premières installations picturales, l'exposition *Chambres avec vues*, 1999, incarnait l'ancrage théorique de cette réflexion : elle marquait la résurgence de la pratique de l'installation, somme toute transformée, et qui,

comme le feront plus tard les tableaux d'espaces d'exposition, re-problématisait les questions entourant les liens entre la peinture et l'*in situ*³. Au fil des quatre dernières décennies, on a longuement discuté des notions de site, de lieu et d'espace. Mais en regardant de près comment elles se manifestent dans la production de l'artiste, nous nous heurtons à d'autres questions importantes, telles : est-ce que la pratique de l'*in situ* ne peut se concevoir que par l'entremise de l'installation et de ses variantes? Et quelles sont donc les limites de l'installation par rapport à la mise en exposition et aux démarches commissariales⁴?

Paramètres

Comme l'a défini Lesley Johnstone très clairement en 1985, «l'installation est un art non-objectal. Exposée dans un espace déterminé et créée en fonction de ce lieu, l'œuvre n'existe que pour une période de temps limitée et consiste en au moins deux éléments mis en corrélation. Les caractéristiques architecturales et spatiales, de même que celles jouant sur la perception de l'espace, sont intégrées à la structure de la pièce. Il en résulte une reformulation de l'espace inhérente au concept⁵.» Cette définition cadre bien dans le contexte qui a vu naître les pratiques installatives des années 1970 et 1980. Cependant, en privilégiant l'approche définie par Miwon Kwon, on réalise que l'idée de site sur laquelle repose l'installation s'est élargie au fil des années. Pour Kwon, les pratiques sur le site balancent entre les approches phénoménologiques, sociales/institutionnelles et discursives, mais non de manière exclusive⁶.

Johnstone revient cependant sur ces notions en abordant l'*exposition comme site* dans un texte publié à l'occasion de la *Triennale québécoise 2011*, où elle discute les pratiques qui opèrent «une translation de la définition même de l'exposition et de ce qu'il est possible de faire dans le cadre encore somme toute conventionnel qu'elle fournit⁷». Ce qui m'intéresse cependant dans la notion d'exposition comme site, c'est justement le fait que des installations à caractère pictural mettent à l'épreuve non seulement ce qui a toujours été entendu comme *installation* (indivisible et intimement liée à la spécificité

de son contexte de présentation), mais aussi ce qui est compris lorsqu'on parle d'une *exposition* de peinture conçue pour un lieu spécifique – potentiellement divisible et théoriquement reproductible hors du contexte d'origine. Dans ce sens, je me permettrai donc ici de discuter d'abord un projet que Pierre Dorion a récemment réalisé à titre de commissaire : *Off the Wall*.

Off the Wall

Pierre Dorion a donc agi à titre de commissaire d'*Off the Wall*, une exposition qui examinait de quelle manière certaines pratiques entretiennent un rapport au « mur du lieu d'exposition comme surface plane, picturale et sculpturale ou encore comme référence conceptuelle, espace de questionnement et matériau de l'imaginaire⁸ ». Présentée du 24 octobre au 12 décembre 2009 à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal, l'exposition regroupait des œuvres de Barry Allikas, Neil Campbell, Alexandre David, Betty Goodwin, Wanda Koop, Louise Lawler, Michael Merrill, Guy Pellerin et Claude Tousignant.



Si les installations picturales et sculptures murales choisies engagent effectivement un rapport actif avec les murs de la galerie qui les soutiennent, d'entrée de jeu, cependant, le propos s'élargit : « Au-delà et à travers ce travail autour du mur, il est aussi question de la représentation du lieu d'exposition et de son contexte, de la présence résiduelle de la peinture abstraite et du minimalisme, d'une certaine histoire de la peinture et de l'installation à Montréal, voire d'une conscience politique globale⁹. » L'exposition dresse des liens non seulement entre l'œuvre et son contexte immédiat (comment la première répond au site qui l'accueille), mais, par les choix d'œuvres et d'artistes opérés par Dorion, elle réunit peinture abstraite et installation dans un cadre d'exposition bien différent de celui qui a vu naître le mélange des genres du postmodernisme¹⁰. En s'en tenant à des pratiques réductionnistes, Dorion revient aux origines des réflexions sur le site que les pratiques minimalistes du milieu des années 1960 ont entamées. D'autre part, la soi-disant neutralité formelle qu'offre le cube blanc de l'espace galerie trouve son vis-à-vis « naturel » dans les œuvres exposées qui épousent

Betty Goodwin
Projet de la rue Mentana, 1978–1980
Photos : Gabor Szilasi, 1979. Avec
l'aimable permission de Gabor Szilasi

un style ou un sujet profondément ancrés dans la géométrie. Cependant, dans la sélection d'œuvres présentée, on retrouve une suite de photos prises par Gabor Szilasi de *Projet de la rue Mentana*, 1978–1980, de Betty Goodwin.

Si la présence de ce projet vient certes témoigner « d'une certaine histoire [...] de l'installation à Montréal », elle souligne aussi un contraste : la majorité des œuvres présentées dans l'exposition ont comme « habitat naturel » le cube blanc de la galerie d'art contemporain (galerie dans le sens que nous avons tendance à donner au mot *gallery* en anglais), tandis que le *Projet de la rue Mentana* démontre bien l'intérêt que Dorion accorde aux liens qui unissent espaces privés, domestiques, narratifs (et donc subjectifs) aux espaces empiriques, publics, abstraits (soi-disant objectifs).

Rue Mentana

Troisième de la même sorte réalisé par Betty Goodwin¹¹, le *Projet de la rue Mentana* est la transformation, sur presque trois ans, d'un appartement typique de Montréal, situé au rez-de-chaussée, par une suite d'interventions qui viennent souligner certains aspects propres au site. On y retrouve quand même un certain écart entre les gestes plus discrets posés par l'artiste (cirer les planchers fraîchement découverts, enlever le papier peint dans certains endroits, le rehausser à d'autres) et la manière dont elle transforme plus radicalement l'espace et y intègre différents matériaux inhabituels (retraits d'éléments architecturaux, utilisation du graphite, de la chaux, de plâtre ; insertion d'un long couloir doré à l'extérieur, mais dont les murs intérieurs sont couverts d'une mince couche d'argile) – l'objectif étant en partie de créer un espace d'évocation, une situation où la perception d'un espace serait liée à une quête existentielle.

En comparant le *Projet de la rue Mentana* aux projets d'installations de Pierre Dorion du milieu des années 1980, on remarque une différence significative dans la manière dont ce dernier décide d'agir sur les espaces domestiques qu'il occupe. Au lieu d'utiliser les sites de façon active et comme source de discours (l'œuvre a un sujet issu de l'histoire du site ou de sa fonction sociale), ses installations viennent oblitérer l'espace qui les

accueille en masquant la spécificité architecturale du contexte pour n'en garder soit que les volumes irréguliers, comme ce fut le cas dans *L'Atelier blanc*, 1984, soit les fonctions des différentes pièces (*Peintures/Paintings*, 1983). On dirait que c'est moins la nature intrinsèquement domestique et potentiellement anecdotique du lieu qui attire Dorion que le souci qui l'anime d'assumer une position a contrario : ces lieux NE SONT PAS des cubes blancs, et en tant que tels, ils permettent de mieux construire une fiction narrative qui lui sert du coup à développer une approche critique de la peinture.

Au-delà de la peinture

C'est dans la foulée de diverses pratiques de l'installation au Québec qu'au milieu des années 1980, Pierre Dorion présente quatre projets majeurs d'installation par année, sur trois ans¹² : *Peintures/Paintings* (avec Claude Simard), réalisé en 1983 au 3883, rue Clark, à Montréal ; *L'Atelier blanc*, exposition inaugurale de la galerie Appart' art actuel, à Montréal, du 2 au 27 octobre 1984 ; *Hall of Fame*, au 49^e Parallèle à New York, du 25 mai au 27 juillet 1985 ; et finalement, *Mes confessions*, un projet réalisé dans le cadre de l'édition inaugurale des Cent Jours d'art contemporain du CIAC, *Aurora Borealis*, présentée à Montréal du 15 juin au 30 septembre 1985, un événement qui s'était donné comme objectif de faire le point sur l'art contemporain canadien par le biais de l'installation¹³. À l'époque, plusieurs artistes, dont Martha Fleming / Lyne Lapointe, Irene F. Whittome et Eva Brandl, pour ne nommer que celles-ci, développent une pratique de l'installation qui procède à la théâtralisation et à la mise en récit d'espaces quotidiens, privés, souvent domestiques, toujours désaffectés. En continuité avec les projets qui l'ont précédé, le ton de *Mes confessions* est empreint d'ironie postmoderniste : dans un style figuratif, une panoplie de sujets pseudo-historico-religieux sont mis en scène dans un décor entièrement fabriqué à l'intérieur d'un volume conçu sur mesure par l'artiste. Ainsi, cette quatrième installation se distingue des précédentes en n'ayant aucun lien de parenté architecturale avec le lieu qui lui sert d'hôte. D'ailleurs, les installations précédentes servaient de contexte à des fictions déconnectées des histoires particulières des lieux occupés par Dorion¹⁴.

Chambres avec vues

Nous pouvons aborder l'exposition *Chambres avec vues*, de 1999, en tant qu'installation élaborée dans la même veine que celles créées 15 ans auparavant dans des appartements. S'il s'agit en effet d'une prise en charge d'un espace domestique par l'artiste, cette exposition tombe plus près cependant du type d'utilisation de l'espace qu'avait déployé Betty Goodwin 20 ans plus tôt – le lieu comme tel étant une partie de l'œuvre non seulement par l'intégration des éléments architecturaux existants, mais aussi parce qu'il représente intrinsèquement, au-delà de l'intervention de l'artiste (sa portée sémantique), ce que Goodwin a bien entendu cherché à souligner.

Au printemps 1999, Pierre Dorion installe 11 tableaux dans l'appartement 1112 des Dauphins sur le Parc, un immeuble à logements de luxe construit en 1972 et situé sur l'avenue Papineau, en bordure du parc La Fontaine, à Montréal. Les tableaux présentés sont hétéroclites dans leurs sujets, mais ils ont tous un ton mélancolique : un lit défait sous un tableau monochrome rouge de Claude Tousignant, un téléphone isolé sur un mur terne, le plafond défraîchi d'une brasserie, les trous laissés sur un mur après le retrait d'une plaque, etc.

Le choix de cet édifice n'est pas anodin. L'utopie moderniste qu'il représente, quoique tardive, nous ramène au moment où Montréal voyait grand. Vingt ans et deux récessions ont réussi à dépolir l'édifice, et au moment où Dorion décide d'y intervenir, le bâtiment représentait plutôt l'échec des utopies qu'il avait jadis incarnées. De plus, comme l'a déjà souligné David Deitcher, le parc La Fontaine, que les Dauphins surplombent, a longtemps été utilisé comme lieu de rencontre pour les hommes homosexuels à la recherche de relations sexuelles plus ou moins anonymes. L'idée d'une utopie perdue, d'un temps révolu, prend ici un tout autre sens. En effet, depuis la crise du SIDA, de tels lieux ont pris une coloration morbide (au pire) ou commémorative (au mieux) : « Le ton mélancolique de l'installation de Dorion ne provient pas seulement des tableaux eux-mêmes, mais aussi de l'expérience de les regarder dans ce décor domestique par ailleurs dépourvu

d'intérêt, qui surplombe un lieu où des hommes homosexuels se sont retrouvés bien longtemps pour draguer, s'envoyer en l'air et baiser en public, en toute impunité sanitaire (en dépit, cependant, d'un risque considérable d'agressions homophobes et / ou d'arrestation)¹⁵. » La simplicité des compositions trouve écho dans la simplicité du dispositif de présentation, permettant ainsi au lieu (et à son contexte élargi) d'agir sur le spectateur au même titre que les tableaux. La neutralité des propriétés formelles du lieu fait en sorte que le sens que nous donnons au site tend à s'éloigner du phénoménologique pour se rapprocher du discursif. C'est un appartement qui n'a pas été choisi et vidé par souci esthétique uniquement : il a été choisi afin de mieux souligner l'idée qui rassemble les œuvres réalisées pour y être présentées (et vice versa). Comme l'a souligné Miwon Kwon, « [...] dans les pratiques d'avant-garde des 30 dernières années, la définition opératoire du site a été transformée, de lieu physique (fondé, fixé, réel) en vecteur discursif (sans attache, fluide, virtuel)¹⁶. » Ainsi, à l'instar d'artistes américains contemporains de Dorion tels Tom Burr, John Lindell et Felix Gonzales-Torres, le site discursif en question serait la structuration et les dynamiques (homo)érotiques¹⁷.

Vidé de son contenu, l'appartement de *Chambres avec vues* se rapproche du cube blanc, archétype de l'espace de galerie moderne. Certaines œuvres réalisées avant *Chambres avec vues* laissent présager l'intérêt que l'artiste accordera aux espaces d'exposition : *San Luca*, 1994, et *101 Spring Street*, 1997, entre autres. Cependant, *Sans titre*, 1999, et *Chambre à coucher*, 1999, reprennent explicitement une composition qui fait écho à l'espace qui les accueille. Dans le cas de *Chambre à coucher*, le tableau est réalisé à partir d'une photo prise par Dorion dans l'appartement en question lors d'une de ses visites de repérage, et le tableau est installé dans la chambre à coucher photographiée. En continuité avec cette idée, Dorion réalise, après la fin de l'exposition, un tableau qui reprend une vue de l'exposition photographiée par Richard-Max Tremblay. Ces représentations de scènes d'intérieurs aux volumes blancs, simples et dépouillés, font le pont entre le cadre domestique spécifiquement choisi par Dorion et le cadre institutionnel qu'elles évoquent.

L'exposition *Chambre d'amis*, organisée par Jan Hoet à Gand, à l'été 1986, est un précédent qui aurait inspiré Dorion. Cette exposition majeure où chaque artiste participant (il y en avait 51) était invité à occuper/aménager/transformer une pièce d'un appartement de la ville, cherche à confronter «la dynamique concrète et historique d'une maison habitée à la neutralité intemporelle du musée¹⁸». Cette réaction contre le cube blanc et ses prétentions anhistoriques héritées du modernisme est monnaie courante à l'époque. Cependant, en décrivant l'intérieur des musées d'art contemporain comme étant le «degré zéro du style¹⁹», Hoet met en cause à la fois les caractéristiques formelles et les a priori idéologiques du cube blanc.

Musée mausolée

Le cube blanc en tant que modèle architectural de rigueur pour l'exposition de l'art moderne fait son apparition marquée dès l'entre-deux-guerres : d'une part à la Kunstverein de Hambourg, dont les plans tirent leur inspiration des théories développées au Bauhaus²⁰; et au Museum of Modern Art de New York, qui reprend ce modèle à la suite d'un voyage en Allemagne de son premier directeur, Alfred H. Barr Jr²¹. Cependant, au fil de leur évolution au cours du XX^e siècle, le musée en général et le cube blanc en particulier ne sont pas à l'abri des critiques : de la part d'abord de la culture d'avant-garde des années 1950; puis de la critique institutionnelle des années 1960 et 1970; de la déconstruction postmoderniste des années 1980 également; et encore des théories féministes et postcoloniales des années 1990.

La morbidité associée au musée en tant qu'institution est un des thèmes récurrents parmi ces critiques. Comme le remarque Theodor Adorno dès 1955, «l'adjectif "muséal" sonne désagréablement en allemand. Il qualifie des objets avec lesquels le spectateur n'entretient plus aucune relation significative et qui meurent d'eux-mêmes. Ces objets sont préservés pour des raisons historiques plus que par un besoin réel. Musée et mausolée ne sont pas reliés que par association phonétique²².» Plus tard, Allan Kaprow associe aussi le musée au mausolée, mais il s'intéresse tout de même aux propriétés formelles des musées : «Les musées tendent à

faire des concessions de plus en plus importantes à l'idée que l'art et la vie sont reliés. Or, ce qui ne fonctionne pas avec leur version de ce fait, c'est qu'ils produisent de la vie "en conserve", une illustration esthétisante de la vie. Ressentir de la vie dans un musée, ce serait comme de faire l'amour dans un cimetière. Je suis attiré par l'idée de vider entièrement les musées et d'en faire conserver les meilleurs, comme le Guggenheim, afin qu'ils existent en tant que sculptures, œuvres en soi, largement inaccessibles à la population. Ce serait un engagement positif en faveur de leur fonctionnement comme mausolées²³.»

Au-delà du cube blanc

En 2006, Pierre Dorion peint *Sculpture*, un espace blanc de galerie dans lequel se trouve la sculpture en question, une œuvre de Tony Smith intitulée *Wall*, 1964. Le tableau de Dorion marque une nouvelle exploration de l'espace galerie pour ce qu'il offre en tant que possibilités formelles. Il est intéressant de souligner que le sujet choisi par l'artiste soit une œuvre de Tony Smith, et d'autant plus qu'il s'agisse d'une œuvre qui rejoint ses préoccupations sculpturales et architecturales. *Wall*, comme son titre l'indique, vient brouiller les cartes entre l'œuvre et son contexte et illustre bien les relations avec le site préconisées par les démarches minimalistes des années 1960 et 1970. Mais ce n'est pas que le rapport au site qui nous permet de rapprocher ce choix de sujet des préoccupations de Dorion. Le caractère funèbre de la pratique sculpturale de Tony Smith est apparent dès *Die*, 1962 : une sculpture cubique noire dont le titre reprend la forme (*a die*, un dé) et évoque la mort (*to die*, mourir)²⁴.

Dans une mesure probablement plus discrète que va théoriser Daniel Buren dans les pages d'*Artforum* en 1973, le travail proto-minimaliste de Smith épouse une certaine relation réciproque avec le cube blanc qui l'accueille. Cependant, praticien de la critique institutionnelle, Buren semble vouloir attribuer au rapport entre objet et contexte un sens critique qui lui semble manquer au minimalisme : «Le lieu, quel qu'il soit, où l'œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre, quelle qu'elle puisse être. C'est-à-dire qu'elle soit, volontairement ou non, directement produite pour le musée, toute œuvre présentée

dans ce contexte, si elle ne se préoccupe pas de l'influence de ce contexte sur elle-même, tombe dans l'illusion de l'autosuffisance – ou dans l'idéalisme²⁵.» Quelques années plus tard, Brian O'Doherty reprend cette notion, mais en y voyant une possibilité d'influer sur le contexte plus directement : «Avec l'avancement du modernisme, le contexte devient le contenu. Par un renversement fort curieux, l'objet, une fois introduit dans le musée, "encadre" ce dernier ainsi que ses règles²⁶.»

La Piscine

En 2010, Pierre Dorion expose au Musée des beaux-arts de Montréal une suite de tableaux récents qui reprennent le type de sujet exploré par *Sculpture* deux ans plus tôt. Les œuvres présentées montrent des vues partielles de salles d'exposition. On n'y voit aucune salle en entier. Toute profondeur de champ est rabattue en surface. Seuls plans, lignes et angles traversés d'ombres et de lumières colorées demeurent. Ainsi dépouillées, ces représentations d'espaces de type «cube blanc» soulignent d'emblée la nature *de facto* abstraite de ces espaces. Le télescopage du traitement des sujets et de leur mise en exposition se fait comme si l'hégémonie du cube blanc s'était établie de connivence avec la prééminence du style moderniste greenbergien. Devant ces œuvres, une question vient à l'esprit : est-ce que le cube blanc en tant que convention inamovible deviendrait un espace autoréférentiel par défaut? Suivie d'une autre : cet espace peut-il signifier autre chose qu'une exposition?

Rosalind E. Krauss, dans un récent ouvrage, *Under Blue Cup*, réactualise les enjeux théoriques tournant autour de la spécificité du médium, si chers au modernisme : «Et si le médium n'avait pas de support matériel [...], [tels] les matériaux travaillés par les artisans? Et si c'était là le vrai fondement de la représentation, la façon dont l'échiquier de la peinture soutient les acteurs de sa scène? Et si c'était une question de logique plutôt que de matière²⁷?» Elle construit un argumentaire sur la persistance du médium en constatant la présence, dans les œuvres de certains artistes, de «supports techniques» reliés aux sujets traités : «Chacun de ces supports permet à l'artiste de découvrir ses "règles", qui deviendront en



Giardini, 2006
Huile sur toile de lin
122 x 183 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

retour la base de cette évidence récurrente de la spécificité du médium. En "inventant" leur médium, de tels artistes s'opposent à l'oubli, en art contemporain, du fait que c'est le médium qui sous-tend la possibilité effective de l'art²⁸. » Ce constat viendrait alors, selon Krauss, renforcer le rôle du cube blanc comme lieu privilégié de l'art : « Les inventeurs de supports techniques comme nouvelle forme de récursivité s'opposent à l'insistance "post-médium" sur la fin d'un espace spécifique à l'autonomie de l'art, que l'art conceptuel rejetait comme étant le cube blanc ; on se fie plutôt à la résistance de ses murs à la pénétration – tout comme les parois d'une piscine procurent au nageur un point d'appui d'où se propulser dans une nouvelle direction²⁹. »

C'est ici que les tableaux récents de Pierre Dorion exposés au MBAM prennent un sens inattendu. Il ne s'agit pas seulement de mises en abyme d'espaces quasi identiques à celui qui les accueille : les points de vue privilégiés par l'artiste se trouvent souvent là où les sols rejoignent les murs, créant des compositions qui referment l'espace fictif de la représentation, nous renvoyant vers l'espace réel, devant/sous les œuvres réelles et représentées. Le cube blanc devient chez Dorion le support technique qui sous-tend ses œuvres. C'est le cas avec *Sans titre (Terence Koh)*, 2009 ; *Sans titre (MoMA)*, 2009 ; *Sans titre (James Turrell)*, 2010³⁰. Ces tableaux seraient des abstractions (au sens propre du terme) des parois de la piscine évoquées par Rosalind Krauss et comme tels, ils nous conduisent vers un questionnement sur la manière dont la peinture, après le post-modernisme, pourrait revenir sur ses relations à la tautologie, au solipsisme, à l'auto-référentialité, à la récursivité et à sa spécificité en tant que médium. Des questions que Dorion avait esquissées dans l'élaboration de l'exposition *Off the Wall*.

En poussant le questionnement plus loin vers l'histoire particulière de l'art de Dorion, nous sommes donc en droit de nous demander si la représentation des cubes blancs dans ses tableaux est une réactivation de la circularité du « pittoresque » telle que discutée par Johanne Lamoureux au sujet des pratiques installatives au Québec dans les années 1980 : « On ne répétera jamais assez la difficulté qu'impose le pittoresque dans sa circularité et les contradictions qui s'y

enroulent. Ainsi le pittoresque peut désigner à la fois ce qui est relatif à la peinture ou la rappelle (la Nature copie la peinture) aussi bien que ce qui est digne d'être peint (la peinture copie la Nature), mais dont les critères de sélection sont bien sûr déterminés à partir d'une dissimulation de l'artifice d'un côté comme de l'autre³¹. » Et si nous remplaçons dans ce passage le mot « Nature » par « cube blanc » ? Est-ce que la Nature, site discursif des pratiques picturales associées au postmodernisme des années 1980, trouverait alors son pendant actuel dans la récurrence du cube blanc comme sujet / objet ?

Post-scriptum

L'un des deux polyptyques produits pour cette exposition s'intitule *Sans titre (DB)*, 2012. Le DB en question est Daniel Buren, ou plutôt un vase qu'il a réalisé, photographié sous plusieurs angles par Dorion dans une galerie new-yorkaise. Le polyptyque qui en résulte fait éclater l'objet et son contexte pour amener la scène aux abords d'une non-figuration quasi totale. La complexité de la composition est accentuée par la difficulté que l'on éprouve à distinguer la ligne où chacun des cinq panneaux se termine et où le panneau voisin commence : les interstices entre chaque élément font partie intégrante de l'œuvre. Si le Buren potier / céramiste évoqué nous semble assez loin de l'artiste qui nous mettrait en garde contre les dangers de « l'illusion de l'autosuffisance », Dorion semble nous rappeler avec cette œuvre la persistante interdépendance sémantique entre objet et contexte, entre installation et exposition.

- 1 Voir Laurier Lacroix, *Pierre Dorion*, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 2002. Et Catherine Crowston, «A Backwards Glance», dans *Pierre Dorion*, Art Gallery of York University, Toronto, 1995.
- 2 «Si j'avais à résumer, dit-il dans le texte affiché au musée, je dirais que je peins d'après photographie, mais que je photographie en peintre. Mon but est de faire de la peinture parce que je suis peintre et que ma vision, bien que filtrée ou relayée par la photographie, est toujours motivée par le désir de voir ces lieux traduits en peinture.» Extrait tiré du texte didactique qui accompagnait l'exposition *Pierre Dorion, peinture et photographie*, Musée des beaux-arts de Montréal, du 4 mars au 30 mai 2010, cité par Jérôme Delgado, «La réalité peinture», *Le Devoir*, 20 mars 2010, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/285327/la-realite-peinture>
- 3 Voir, entres autres, René Payant, «Une ambiguïté résistante: l'installation», in *Vedute: Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval (Québec), Éditions Trois, 1987, p. 335-338.
- 4 Sur les questions entourant les relations entre le travail de mise en exposition effectué par un commissaire et celui effectué par un artiste, voir Dieter Roelstraete, «Art Work. Some Notes on Status Anxiety» *Texte zur Kunst*, no. 86 (été 2012), p. 150-163.
- 5 Lesley Johnstone, «Installation: l'invention du contexte», dans René Blouin, Claude Gosselin et Norman Thériault (dir.), *Cent Jours d'art contemporain – Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985, p. 168.
- 6 «Of course, even if a particular formulation of site specificity dominates at one moment and recedes at another, the shifts are not always punctual or definitive. Thus the three paradigms of site specificity I have schematized here—phenomenological, social/institutional, and discursive—although presented somewhat chronologically, are not stages in a neat linear trajectory of historical development. Rather, they are competing definitions, overlapping with one another and operating simultaneously in various cultural practices today (or even within a single artist's single project).» Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. et Londres, The MIT Press, 2002, p. 30.
- 7 Lesley Johnstone, «L'exposition, un site où tout peut arriver», dans *La Triennale québécoise 2011: Le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 26.
- 8 Texte de présentation publié sur le site web de la Galerie Leonard & Bina Ellen: http://ellengallery.concordia.ca/fr/expositions_offthewall.php
- 9 *Ibid.*
- 10 René Payant, quand il discute des liens entre peinture et installation, s'en tient au style dominant de l'époque, soit le néo-expressionnisme. Voir René Payant, *art. cit.* note 3.
- 11 *Projet de la rue Clark et PS1 Project* le précédent. Voir Chantal Pontbriand, «Betty Goodwin», dans *Pluralités 1980 = 1980 Pluralités*, Jessica Bradley (dir.), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1980, p. 67-72. Et pour une description détaillée, voir Bruce Ferguson, «Rue Mentana. Betty Goodwin and Marcel Lemyre», *Parachute*, no 20 (automne 1980), p. 28-33.
- 12 Sans compter sa participation à l'exposition *Montréal tout-terrain*, 22 août–23 septembre 1984. Voir la biobibliographie dans le présent catalogue.
- 13 «Pourquoi l'installation? Parce que son idée hante littéralement le territoire de l'art depuis une trentaine d'années, qu'elle est le point fort de l'art canadien des années soixante-dix et que, par ses problématiques, elle touche le cœur de la production culturelle des années quatre-vingt.» René Blouin, «Aurora Borealis» in *Aurora Borealis*, *op. cit.* note 5, p. 8.
- 14 *Peintures/Paintings*, 1983, est un projet réalisé avec Claude Simard où les artistes ont tapissé les murs d'un appartement montréalais (rue Clark) de pastiches – assez grossièrement rendus – où chaque pièce de l'appartement ainsi occupée était dédié à un style ou à une école historique différente. Tandis que *L'Atelier blanc* était la reconstitution de l'atelier d'un artiste académique (pour ne pas dire pompier) fictif.
- 15 David Deitcher, «The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness», *Canadian Art*, vol. XXIV, no 3 (automne 2007), p. 105. Voir aussi le texte de David Deitcher dans le présent catalogue.
- 16 Miwon Kwon, *op. cit.* note 6, p. 29. [Notre traduction.]
- 17 «Sometimes at the cost of a semantic slippage between content and site, other artists who are similarly engaged in site-oriented projects, operating with multiple definitions of the site, in the end find their 'locational' anchor in the discursive realm. For instance, while Tom Burr and John Lindell have each produced diverse projects in a variety of media for many different institutions, their consistent engagement with issues concerning the construction and dynamics of (homo)sexuality and desire has established such issues as the 'site' of their work.» Miwon Kwon, *op. cit.* note 6, p. 28.
- 18 Jan Hoet, «Chambre d'amis: une évasion», dans *Chambre d'amis*, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986, p. 325.
- 19 *Ibid.*, p. 324.
- 20 «The earliest and most remarkable art gallery constructed in Germany according to this new understanding of white denoting an unbound, uncluttered and facilitating space was the Kunstverein, the art union building, in Hamburg. It was designed, for temporary exhibitions only, by the local Bauhaus-trained architect Karl Schneider and finished in 1930.» Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 123.
- 21 *Ibid.*, p. 137-138.
- 22 Adorno cité par Klonk, *Ibid.*, p. 185. [Notre traduction.]
- 23 Allan Kaprow dans Allan Kaprow et Robert Smithson, «What is a Museum? A Dialogue», dans *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), Cambridge, Mass. et Londres, The MIT Press, 2009, p. 57. La version originale a été publiée dans *Arts Yearbook*, no 9, 1967, p. 94-101. [Notre traduction.]
- 24 Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, collection «Critique», 1992. Plus spécifiquement, le chapitre intitulé «La dialectique du visuel», p. 53-84.
- 25 Daniel Buren, «The Function of the Museum», *Artforum* (septembre 1973), p. 68. [Notre traduction.]
- 26 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Santa Monica et

San Francisco, Lapis Press, 1986,
p. 15. Une version légèrement
différente de cet essai paraît
pour la première fois dans le
numéro de mars 1976 d'*Artforum*.
[Notre traduction.]

27

Rosalind E. Krauss, *Under Blue
Cup*, Cambridge, Mass. et
Londres, The MIT Press, 2011,
p. 16-17. [Notre traduction.]

28

Ibid., p. 19. [Notre traduction.]

29

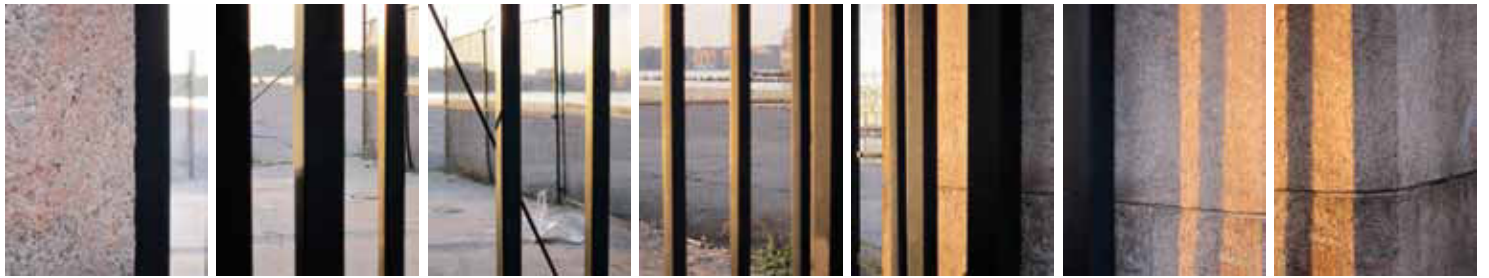
Ibid., p. 25. [Notre traduction.]

30

Parmi d'autres tableaux que
nous sommes tentés d'inclure
dans cette catégorie, on trouve
Angle, 2008; *Sonnabend I*, 2008;
Sonnabend II, 2008; *Exposition*,
2009; *Intérieur (Hambourg)*, 2009;
Ouverture II, 2009; *Partitions*,
2009; et *Sans titre (22nd Street)*,
2010.

31

Johanne Lamoureux, « Lieu
et non-lieu du pittoresque »,
Parachute, n° 47 (juin, juillet, août
1985), p. 13.



Images sources pour *Gate (The Piers)*

***The Moving* : abstraction et émotion dans l'œuvre de Pierre Dorion**

David Deitcher

Commençons par la fin : regardons le dernier tableau que Pierre Dorion a peint pour l'exposition bilan de mi-carrière qui lui est consacrée. Seul le titre – *Gate (The Piers)* – de cette œuvre monumentale (longue de presque neuf mètres), composée de bandes verticales colorées, larges ou étroites, méticuleusement peintes, indique qu'il ne s'agit peut-être pas d'«abstraction pure», car, par ailleurs, elle fait penser à la longue tradition de la peinture abstraite *hard-edge* à Montréal, qui remonte au milieu des années 1950 et aux œuvres des Plasticiens. Toutefois, malgré son incontestable allure d'abstraction, et comme la plupart des œuvres de Dorion depuis le milieu des années 1990, ce tableau est peint d'après une de ces photos que l'artiste prend partout où il va, ce qui revient à dire que, techniquement parlant, ce tableau n'est pas du tout abstrait¹. Dans ce qui suit, je vais soutenir que l'œuvre de Dorion entretient avec la tradition de la peinture abstraite *hard-edge*, qu'elle évoque délibérément, un rapport qui est aussi ambivalent et implicitement critique qu'il est profond.

En 1955, Rodolphe de Repentigny (*alias* Jauran) annonce, dans le *Manifeste des Plasticiens*, l'arrivée, à Montréal, d'une nouvelle génération de peintres dont les œuvres s'écartent délibérément de la peinture plus ou moins gestuelle, inspirée par le surréalisme, pratiquée par Paul-Émile Borduas et les automatistes². Sur un ton prosaïque et détaché, il évalue à quel point et de quelle manière les œuvres des Plasticiens prennent

leurs distances par rapport à celles de leurs devanciers avant-gardistes sur la scène locale. Roald Nasgaard a décrit ce *Manifeste* comme un «document curieusement insuffisant» qui «se trouve coincé, mal à l'aise, entre l'univers automatiste qu'il prétend abandonner et le nouvel univers de la géométrie qu'il fait sien³». Tout en insistant sur l'absence, dans cet art nouveau, de la touche agitée et de tous les autres effets picturaux employés par les automatistes afin de fournir la preuve, en peinture, d'une subjectivité qui s'exprime de façon singulière, le *Manifeste* soutenait que l'approche précisionniste de la peinture abstraite qu'adoptent les Plasticiens doit être comprise comme intuitive plutôt que mécanique – comme s'il fallait tuer dans l'œuf toute velléité de la part du spectateur de qualifier cet art de «froid» et de le rejeter pour cela⁴. Toutefois, malgré cette assertion, de Repentigny souligne aussi avec force l'inexistence de significations ultra-esthétiques, que le spectateur serait tenté de chercher dans les tableaux anti-expressionnistes, anti-romantiques et toujours plus formalistes des Plasticiens⁵. Il fait remarquer que la signification du nouvel art ne doit reposer que sur ses éléments purement plastiques, qui engendrent des «effets émotionnels» non définis⁶.

Selon l'historienne de l'art Marie Carani, peu important les effets émotionnels que ces tableaux pouvaient susciter chez le spectateur, les Plasticiens évitaient tout ce qui pouvait être interprété comme poignant, ou «émouvant»⁷. Compte tenu de l'importance qu'ils accordaient aux moyens purement plastiques de la peinture, on peut soutenir, tout simplement, que tout impact affectif de leurs œuvres repose sur des idées plutôt anciennes quant aux pouvoirs communicationnels de la couleur, de la ligne, de la texture, de la forme et du ton. Autrement dit, cela revient à la conception que l'on avait au XIX^e siècle quant à l'emploi d'éléments picturaux, en général, et de la ligne et de la couleur, en particulier, dans le but de produire des effets précis⁸. Un tel art donc ne peut affecter les spectateurs que sur le plan général d'une atmosphère ou d'une intensité vague, mais non sur un plan plus spécifique où, en passant par le langage, l'expérience subjective et l'histoire personnelle, ces formes d'intensité deviennent de véritables émotions⁹.

Les Plasticiens abandonnent délibérément « l'expression personnelle » ; les récits intimes qui suscitent l'émotion et, peut-être, la font partager. Cette renonciation à l'émotion au profit d'une intensité abstraite suggère un virage hésitant vers « l'affect ». Une telle attitude permet aux Plasticiens (et à leurs disciples) de désavouer la notion romantique de l'individu comme sujet centré et expressif – un désaveu que Pierre Dorion a longtemps partagé¹⁰. Mais ce virage vers l'affect a aussi un effet pervers : il prive le spectateur de toute participation active dans la construction du sens d'un tel art. La façon dont Pierre Dorion conçoit le rôle que le spectateur joue dans l'acte de création est très éloignée d'une contemplation aussi passive, et ses tableaux, sobres et énigmatiques, le montrent abondamment.



Parfois un cigare n'est qu'un cigare. Et, parfois, un tableau qui représente des rayures n'est *pas* qu'un tableau qui représente des rayures. Dorion est un postmoderniste consommé ; il comprend que le spectateur joue un rôle essentiel dans « l'achèvement » de l'œuvre d'art. Ainsi, il réserve un bon accueil au regardeur *intéressé*, pour qui vivre une expérience artistique, c'est prendre une part active dans la construction du sens, construction qui prend en compte bien des facteurs, dont la vie personnelle du regardeur. La valorisation du spectateur actif – qui est le contraire du consommateur passif – cadre parfaitement avec un *Urtext* du postmodernisme : *La mort de l'auteur*, de Roland Barthes. Car, dans ce texte, Barthes fait bien plus que déconstruire la conception bourgeoise de l'Auteur (ou de l'Artiste) moderne : il fait valoir que, par sa participation active, le lecteur ou le spectateur joue un rôle important dans le texte¹¹.

Dorion, qui se déplace rarement sans son appareil photo, a pris les clichés qui sont essentiellement à la source de *Gate (The Piers)*, lors d'un de ses voyages réguliers à New York pour voir des amis et visiter des expositions¹². En effet, c'est le 3 novembre 2011, en marchant au bord de l'Hudson, en direction nord, pour aller de chez Gavin Brown's Enterprise, dans le West Village, à la Jack Shainman Gallery, sur la 20^e Rue Ouest, dans Chelsea, qu'il s'arrêta pour prendre les



Pier 54, New York
Photo: Pierre Dorion

Ross Bleckner
Gate, 1985
© Ross Bleckner. Avec l'aimable permission de la Mary Boone Gallery, New York

sept photos dont chacune servira de document source pour l'une des sept toiles qui composent ce tableau monumental¹³. Mais, en prenant ces photos, il ne dirige pas l'appareil vers le haut pour capter le squelette élancé de l'arc métallique sur lequel on peut encore lire Cunard White Star Line et qui seul a survécu, en 1991, à la démolition et à la désaffectation de la gare maritime qui dominait le quai numéro 54 (*Pier 54*) pendant toutes les glorieuses années de navigation de cette compagnie¹⁴. C'est plutôt vers le bas et légèrement à gauche (sud) qu'il pointe son appareil pour prendre une porte assez étroite – ses piliers de granit grossièrement taillé et surmontés d'un linteau encadrant de sévères barreaux de fer – derrière laquelle on voit une clôture de treillis métallique qui traverse toute la largeur du quai pour opposer un second obstacle aux passants trop curieux. Et il cadre le tout de façon à éliminer le linteau qui porte maintenant un écriteau sur lequel on peut lire «NO TRESPASSING/ NY STATE» (Entrée interdite/État de New York). La plupart du temps, cette porte sert, pour ainsi dire, de première ligne de défense permettant aux gardes du Hudson River Park de fermer le quai après le coucher du soleil. Cela permet, entre autres choses, d'en interdire l'accès aux hommes gais de tous âges qui se rassemblaient autrefois sur ces quais. Parions que les riches habitants des condos «trophées» qui bordent West Street ne sont pas malheureux de les avoir délogés.

Ainsi, malgré son abstraction radicale, *Gate (The Piers)* évoque une dure réalité de la vie quotidienne en ville, à savoir le déplacement d'une population *queer* marginalisée qui, des décennies durant, gravitait vers cette partie délaissée de la ville, pour s'y faire de nouveaux amis ou en rencontrer d'anciens; pour s'y faire bronzer ou piqueniquer en été et/ou pour y draguer et s'abandonner aux dangereux frissons de relations sexuelles, anonymes et publiques, dans l'obscurité des gares maritimes, jadis éclairées et grouillantes d'activité. Par son titre soigneusement formulé et ses dimensions monumentales, le tableau commémore discrètement une époque et un style de vie ainsi que les hommes qui fréquentèrent les quais, de TriBeCa, à la pointe de l'île, à Chelsea, trois kilomètres plus au nord, depuis la libération gaie, au début des années 1970, jusqu'à la crise du SIDA, dans la première moitié des années 1980.

Ce tableau peut encore faire penser à ces jeunes hommes gais, bisexuels et transgenres, non-Blancs pour la plupart, qui venaient – et viennent encore – des arrondissements périphériques de New York et du New Jersey sur les quais (en particulier le quai numéro 45, à ciel ouvert, en face de Christopher Street), à la recherche d'autres jeunes *queers* qui voulaient, comme eux, briser l'isolement et trouver l'accueil positif, le soutien et l'amour que leurs parents – et la société hétéro-normative dans son ensemble – ne leur témoignaient pas¹⁵.

C'est une histoire que j'ai appris à connaître depuis mon arrivée à New York à la fin des années 1960 pour aller à l'université. Ainsi, lorsque je regarde *Gate (The Piers)* ce qui me vient à l'esprit, c'est «clôture» – comme dans «ENTRÉE INTERDITE». Mais l'esprit vagabonde et maintenant, je suis frappé par le contraste que *Gate (The Piers)*, de Pierre Dorion, forme avec le tableau intitulé *Gate*, 1985, de Ross Bleckner, et la noirceur de son filigrane tarabiscoté. Toutefois, malgré les énormes différences stylistiques et techniques qui les séparent, les deux tableaux peuvent perturber et peiner surtout les spectateurs gais qui, au début des années 1980, durent constater avec horreur et stupéfaction qu'une maladie sexuellement transmise provoquait une épidémie qui ciblait, *de fait*, les hommes homosexuels, comme pour exaucer le vœu meurtrier des bigots homophobes qui, comme le télévangéliste Jerry Falwell, qualifiaient le SIDA de «châtiment infligé par Dieu à une société qui n'obéit pas à ses règles¹⁶». Au milieu des années 1980, alors que des amis et des amants tombaient malades et mouraient de ce fléau qui allait décimer toute une génération d'homosexuels, l'horreur et la stupéfaction cédèrent la place à la première vague des deuils et de mélancolie. De nombreux hommes gais et des lesbiennes, personnellement ou par le biais des associations qu'ils formèrent, furent accablés par les soins qu'ils prodiguaient aux malades et aux agonisants, alors que les médecins et les infirmières (pour ne rien dire des familles) capitulaient devant la peur que le simple contact avec une personne infectée les expose à la contagion – cette peur était aussi irrationnelle que tenace dans les représentations du SIDA et de ses «victimes» dans les médias. Mais la mélancolie se transforma vite en une rage qui atteignit sa

«masse critique» en mars 1987, avec la fondation d'ACT UP/NY. Des lesbiennes et des hommes gais (dont moi-même) devinrent membres de cette coalition qui s'engagea à prendre «des mesures collectives et directes afin de venir à bout de la crise du SIDA». Dans la mesure où les tableaux hautement maîtrisés de Pierre Dorion puisent dans ce réservoir d'intenses émotions enchevêtrées, ils contribuent à l'émergence d'un art – militant ou autre – qui, au lieu de camoufler l'émotion, l'évoque, mais sans avoir recours à un discours expressionniste, comme celui qui dominait l'art le plus en vue au début des années 1980.



Les tableaux de Dorion rappellent aussi la notoriété des quais dans l'histoire de l'art. En 1971, Willoughby Sharp, promoteur d'art conceptuel, y présenta *Project: Pier 18* auquel participèrent, entre autres, Vito Acconci, John Baldessari, Daniel Buren, Douglas Huebler, Mario Merz, Richard Serra et Michael Snow. Puis, quatre ans plus tard, sur le quai numéro 52, Gordon Matta-Clark réalisa la plus spectaculaire de ses œuvres : *Day's End*, 1975. Suspendu très haut au-dessus du sol de la gare maritime et muni d'une tronçonneuse et de chalumeaux à acétylène, il découpa, sur la façade ouest du bâtiment, une ouverture monumentale en forme de croissant, qui fit (littéralement) entrer la lumière dans cet espace où des hommes gais animés par le désir d'avoir des relations sexuelles en public cherchaient à en faire l'expérience – ce qui semble avoir gêné quelque peu l'artiste casse-cou, mais hétérosexuel¹⁷. Ensuite, les quais attirèrent des artistes comme David Wojnarowicz, Alvin Baltrop, Peter Hujar et Leonard Fink. Certains réalisaient, à l'intérieur de hangars à l'abandon, des œuvres *in situ*, alors que d'autres documentaient – quand ils n'y participaient pas activement – le jeu des relations sexuelles anonymes en public¹⁸.

Ainsi, le sous-titre entre parenthèses (*The Piers*) renvoie en même temps à l'activité sociale, culturelle et sous-culturelle qui se déroulait «en marge» de la ville, à tout ce qui a changé depuis, et à la perte de toutes ces vies. Mais c'est d'une manière très discrète que le tableau va bien au-delà de sa ressemblance avec la peinture abstraite *hard-edge* de Montréal, ou d'un

prolongement non critique de cette tradition. Le tableau, comme les photos d'après lesquelles il est peint, invite les spectateurs à associer librement, à spéculer, à imaginer, à se remémorer et/ou à entreprendre leurs propres recherches. Par conséquent, des tableaux de ce genre doivent être conçus comme des déconstructions de la tradition de la peinture abstraite *hard-edge*, qu'ils évoquent de façon si habile et agréable.



L'étendue des associations que nous venons d'évoquer a sans doute joué un rôle dans la décision de Dorion de prendre les photos d'après lesquelles il a peint ce tableau, le plus grand qu'il ait jamais réalisé. En prenant ces instantanés pour *Gate (The Piers)*, il a cadré chaque image de façon très serrée, ce qui a eu pour effet de réduire la verticalité de la porte et d'élargir considérablement les piliers et les barreaux ainsi que l'espace qui les sépare. En ce sens, Dorion a composé son tableau, progressivement, dans son appareil. En regardant les photos côte à côte, on se rend compte du peu de distorsion qu'il a fallu pour parvenir à la largeur monumentale et à l'extrême simplicité de cette œuvre. Le peintre a éliminé tout ce qu'il considérait comme du contenu visuel superflu dans chaque photo. C'est ainsi que la banale grille à mailles qui apparaît sur certaines d'entre elles au second plan manque sur le tableau. De la même manière, Dorion n'a pas tenu compte de la profondeur, sur les photos, de la perspective menant à une bande horizontale dans le lointain (le New Jersey), en supprimant également cet élément. *Gate (The Piers)* ne sera donc dominé que par le staccato visuel de rayures verticales composées, tour à tour, d'un côté clair et d'un côté obscur de largeur et de couleur différentes et qui donnent à voir, de manière fidèle – malgré de légères modifications –, comment le soleil frappe le côté sud-ouest des barreaux carrés de la clôture et laisse dans l'ombre, sinon carrément dans le noir, leur côté nord-est.

De la même façon, Dorion élimine des détails comme la texture rugueuse du granit des piliers que l'on voit sur la photo. Cependant, le mauve froid qu'il étale sur une grande surface reprend avec une justesse saisissante la couleur de la

partie ombragée du granit. Dans le tableau, le rendu mauve, orange et noir des piliers fixe les limites latérales de la même façon que les piliers eux-mêmes délimitent la largeur beaucoup plus réduite de la porte du nord au sud. Ces différences témoignent donc du fait que ces tableaux peints d'après photos sont aussi des abstractions, ne serait-ce que dans le sens limité où les décisions concernant les proportions, la couleur, la lumière, la texture et les détails doivent correspondre aux exigences formelles de chaque tableau.

En représentant la lumière entre les rayures, Dorion établit un équilibre entre les impératifs de la figuration et de l'abstraction dans sa pratique picturale afin de suggérer qu'un éclairage de fin d'après-midi du mois de novembre peut évoquer une aspiration transcendante. Cet effet spécial néo-romantique est perceptible dans tous les interstices du tableau, mais, tout particulièrement, dans les trois toiles à gauche, où le soleil délave pratiquement le bleu du ciel, qui s'approfondit en s'éloignant progressivement de cette lumière éblouissante. J'interprète la lumière dans ce tableau comme une version hautement laïque des éclairages, délibérément dramatiques, d'innombrables Annonciations et autres appels à l'extase religieuse que l'on trouve dans l'histoire de l'art. La subtilité avec laquelle Dorion fait ici allusion à la tradition transcendantale et la finesse avec laquelle il gère le contenu affectif de ses œuvres, illustrent bien la stratégie de discipline et de modération – des caractéristiques dont est dotée toute l'œuvre de Dorion – qui est nécessaire pour que les femmes et les hommes gais puissent, comme la penseuse de la *queer theory* Eve Kosofsky Sedgwick avance que c'est possible, réhabiliter le sentimental¹⁹.

Si l'on compare des tableaux plus anciens du peintre, comme ces intérieurs sur les murs desquels sont accrochés des peintures religieuses, avec ses plus récentes œuvres, on est frappé par l'aspect sombre des premiers par rapport à l'intensité chromatique des seconds. La subtile gradation de la lumière dans le présent tableau suggère des espaces de transition (sinon de transsubstantiation), des espaces qui sont au-delà. En cela, le tableau s'apparente à des œuvres canoniques d'artistes *queer*, de Jean Cocteau (*Orphée*, 1950) et Jean Genet (*Un chant d'amour*,

1950) à Felix Gonzalez-Torres et Jim Hodges – chez qui le passage ou la transition sont des figures récurrentes²⁰.

Gate (The Piers) est parfaitement en phase avec cette thématique, dont j'ai déjà discuté ailleurs, de l'attraction de Dorion pour des lieux de débauche et de désolation qui, une fois transposés en peinture, deviennent immaculés. En dépit du caractère abstrait qu'il leur confère, il a fréquemment dépeint des lieux que certains hommes homosexuels reconnaîtraient comme des sites de drague²¹. Ainsi, en mai 1999, alors qu'il choisit de montrer ses tableaux en dehors du réseau musées/galleries, il présente, dans un modeste appartement vide (le 1112) d'une tour résidentielle nommée (sans excès de modestie) Les Dauphins sur le Parc, une suite de petits tableaux qui évoquent le passé de manière lancinante. Le projet, intitulé *Chambres avec vues*, 1999, est composé d'une série de tableaux dont l'effet général va du banal menaçant (*Téléphone*, 1998) au douloureusement poignant (*La Chambre verte*, 1998; *Les Cosmos*, 1998; *Le Quai de Béthune*, 1998). *Le Quai de Béthune* est un tableau hautement métaphorique, peint d'après une vue en plongée, prise par Dorion, d'un quai de la Seine, partiellement inondé et boueux, bien connu à Paris comme lieu où rôdent les hommes gais. Il n'est d'ailleurs pas sans importance de noter que les fenêtres de l'appartement donnaient sur le parc La Fontaine, bien connu autrefois parmi les homosexuels, à Montréal, comme un terrain de drague convivial.

Parmi les travaux récents du peintre, on trouve des toiles qui, comme *Gate (The Piers)*, paraissent abstraites, mais qui, comme *Blind*, 2011 – peint d'après une photo de la porte de sécurité fermée d'une galerie à Chelsea –, constituent une occasion de nouer un dialogue avec les œuvres des artistes qu'il admire. *Blind* est une image qui reflète l'idée de Leo Steinberg voulant que l'art «postmoderne» rejette la conception moderniste de la peinture selon laquelle le plan pictural, par sa verticalité, est, métaphoriquement, le tenant-lieu de l'artiste.²² L'œuvre établit aussi un rapport ludique avec celles d'Agnes Martin et fait aussi allusion à *Shade*, 1959, de Jasper Johns. Pierre Dorion prend toujours plaisir à trouver des allusions *readymade* aux œuvres des modernistes

aussi bien que des postmodernistes, de Lucio Fontana à Anni Albers, Fred Sandback et Felix Gonzalez-Torres.

Kitty Scott propose que l'on interprète des œuvres récentes comme *Partitions*, 2009, *Intérieur*, 2008 et *Sonnabend I*, 2008, comme une réflexion dépassionnée sur le fait que le gigantisme et la richesse toujours plus extravagante des galeries d'art illustrent parfaitement la valeur « somptuaire » des œuvres, tout en y contribuant²³. En effet, lors de ses visites systématiques des expositions dans Chelsea Ouest et au-delà, Pierre Dorion pointe souvent son appareil photo sur des détails architecturaux singuliers de ces galeries – depuis longtemps les bouches d'aération et autres curieuses ouvertures dans les murs exercent leur attrait sur lui. Affichant une parenté avec le drain d'évier en étain que Robert Gober façonna à la main et fixa dans le mur (*Drain*, 1989), une œuvre qui renvoie aux *glory-holes*, des tableaux comme *Trappe*, 2005, *Ouverture*, 2006, et *Ouverture II*, 2009, réfèrent également à ce que nous ne pouvons pas savoir sur ces espaces où Pierre Dorion aperçoit de l'art. Toutefois, ces œuvres portent moins sur la critique institutionnelle (à la Daniel Buren ou Michael Asher) que sur l'absolument inconnaissable : l'inconscient. Comme celle de Louise Lawler, dont les œuvres ont été présentées récemment dans une exposition organisée par Pierre Dorion, la curiosité de ce dernier pour les équipements des galeries et des musées demeure ambivalente : elle ne s'oriente pas vers une prise de position essentiellement critique²⁴.

Lorsque les tableaux « se retirent » afin de permettre une vue plus large et plus complète de l'art et de ses espaces de présentation (*101 Spring Street*, 1997, *Sculpture*, 2006, *Marfa*, 2006, *Sans titre [James Turrell]*, 2010), l'ambivalence qui autrefois fit dire au peintre « j'étais amoureux de la peinture et, en même temps, j'ai essayé de la tuer²⁵ » cède la place à quelque chose qui ressemble au plaisir que l'on prend à vivre la grande complexité d'un engagement ressenti, d'un dévouement à l'art, qu'il s'agisse de peinture abstraite ou non.

Traduction de Monica Haim

- 1 Je dis bien «la plupart» parce que, de temps à autre, Dorion laisse de côté les œuvres d'après photo et l'exigeante méthode de travail qu'elles imposent pour se tourner vers la création de tableaux abstraits, de dimensions modestes, axés sur le processus, et dont plusieurs sont monochromes.
- 2 Le *Manifeste* est signé par Louis Belzile, Fernand Toupin, Jean-Paul Jérôme et Jauran, mais il a été rédigé par Rodolphe de Repentigny (*alias* Jauran). Voir le *Manifeste des Plasticiens*, Montréal, le 15 février 1955 : http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_plasticiens.htm. La deuxième génération des Plasticiens (dont, entre autres, Guido Molinari et Claude Tousignant) fait progresser les conceptions de base du programme original sans adhérer nettement aux principes avancés par le manifeste et sans reprendre bien des aspects de l'art des premiers Plasticiens. Les œuvres de cette génération reflètent un changement d'orientation de l'avant-garde montréalaise, qui se détourne de la peinture de chevalet toujours pratiquée par le groupe Cercle et Carré et autres peintres abstraits, à Paris, pour trouver soutien et inspiration plus près de chez eux, c'est-à-dire à New York, chez des peintres comme Barnett Newman et les jeunes praticiens de l'abstraction post-picturale. L'abstraction *hard-edge*, à Montréal, évoluera davantage encore dans l'œuvre d'Yves Gaucher et dans certains aspects de celle de Charles Gagnon. En ce qui a trait aux Plasticiens et à leurs héritiers, j'adopte la périodisation proposée par Marie Carani. À l'exception de Gaucher et Gagnon, ce découpage ne fait état que de deux générations de peintres. Voir Marie Carani, «Rodolphe de Repentigny : critique d'art, théoricien et artiste», *Voix et Images*, vol. X, n° 3 (printemps 1985), p. 144.
- 3 Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & MacIntyre, 2007, p. 166. [Notre traduction.] Le *Manifeste des Plasticiens*, par son style littéraire et par son programme, pâlit en comparaison du *Refus global*, 1948, de Borduas, qui, en raison de sa charge contre l'Église et son appel, prophétique, à une transformation radicale de la société, de la culture de la politique et de l'art au Québec, mérite pleinement d'être qualifié de «manifeste», mais aussi parce qu'en épousant l'idée de l'intégration de l'art et de la vie, il s'inscrit dans la lignée des «avant-gardes historiques». Sur ce que l'on entend par «avant-garde historique» ou par la «néo-avant-garde» de l'après-guerre, voir Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- 4 «Si leur nécessité apparaît plus logique qu'intuitive, c'est que la simplification des moyens conduit à un résultat épuré conventionnellement admis comme excluant la personnalité.» *Manifeste des Plasticiens*, *op. cit.* note 2, p. 1.
- 5 «Les Plasticiens ne se préoccupent en rien, du moins consciemment, des significations possibles de leur peinture. Mais comme en ne cherchant pas à lui donner une valeur littérale, ils n'excluent aucune des significations inconscientes possibles, elle devient, de ce chef, le reflet de leur propre humanité.» *Manifeste des Plasticiens*, *op. cit.* note 2, p. 2.
- 6 «Toutes considérations littéraires poétiques ou oniriques, tout contenu symbolique servant à mettre en évidence tel aspect référentiel du tableau, se trouvaient alors éliminés au profit d'un art expressif ne se référant qu'aux éléments plastiques du tableau et à leur effet émotif.» Marie Carani, *art. cit.* note 2, p. 145.
- 7 «Repentigny formulait la réalisation d'une "pure problématique plastique" de "détermination de forme" abstraite géométrique, évacuant toute référence à ce qu'il nomme "l'émouvant".» Marie Carani, *art. cit.* note 2, p. 146.
- 8 Ces idées éculées, mais qui, de toute évidence, ne sont jamais devenues entièrement caduques, voient le jour pour servir, bien plus que les beaux-arts, les arts appliqués et la publicité, qui prend son essor à cette époque. *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839, rédigé par le chimiste Michel-Eugène Chevreul, alors directeur de la manufacture des Gobelins, demeure le traité scientifique le mieux connu sur ce sujet. Des peintres néo-impressionnistes comme Paul Signac et Georges Seurat adoptèrent et adaptèrent les enseignements de Chevreul.
- 9 «L'émotion, c'est de l'intensité tempérée. Autrement dit, c'est le point convenu et consensuel de l'introduction d'intensité dans des progressions sémantiquement et sémiotiquement organisées, dans la narrativisation des circuits d'action-réaction, dans la fonction et la signification. Enfin, c'est l'intensité assumée et reconnue.» Voir Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 28. [Notre traduction.]
- 10 «Depuis des années j'essaie de ne pas être romantique.» Pierre Dorion, cité dans mon article «The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness», *Canadian Art*, vol. XXIV, n° 3 (automne 2007), p. 104. [Notre traduction.]
- 11 C'est afin de souligner le caractère divin attribué aux écrivains par les conventions bourgeoises que Barthes écrit «Auteur» avec majuscule. Dans la dernière phrase de l'essai, il résume l'implication sociale et culturelle de son argument comme suit : «La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur.» Voir Roland Barthes, «La mort de l'auteur», 1968, dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points-Essais, 1984, p. 61-67. Dix ans auparavant, en avril 1957, Marcel Duchamp prononce devant la American Federation of Arts, à Houston, au Texas, une conférence intitulée *The Creative Act*, dans laquelle il devance la visée émancipatrice de Roland Barthes en affirmant que l'acte de création — qui est loin d'être la prérogative de l'artiste doté de pouvoirs uniques — exige la participation du spectateur afin d'être parfaitement abouti. Voir Michel Sanouillet et Elmer Peterson (dir.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1975, p. 138-140.
- 12 Je dis «essentiellement» parce que Dorion travaille aussi avec un photographe commercial qui re-photographie ses photos avec un objectif macro pour obtenir des diapositives couleur 35 mm, qu'il projette ensuite sur la toile, amorçant ainsi le processus de redessiner et de peindre. Voir «The Missing», *art. cit.* note 10, p. 104.
- 13 Conversation avec l'auteur le 30 mai 2012.
- 14 Œuvre de Warren et Wetmore (architectes du Grand Central Terminal, à New York), la première gare maritime est construite au début du XX^e siècle. Elle est reconstruite en 1932, à la suite d'un incendie. Pour illustrer le passé glorieux du quai numéro 54, citons l'arrivée, le 13 septembre 1907, du *RMS Lusitania* après son voyage transatlantique inaugural. Huit ans plus tard, cet immense paquebot est torpillé et coulé par un sous-marin allemand, précipitant ainsi l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale. Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/RMS_Lusitania
- 15 Pour une présentation fascinante de la «ball culture», qui trouve ses origines dans la sous-culture *queer* des jeunes qui fréquentaient les quais, voir le documentaire de Jennie Livingston *Paris Is Burning*, 1990.
- 16 Falwell, cité par Douglas Crimp dans «AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism», dans *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (dir.),

Cambridge, Mass., The MIT Press, 1988, p. 8. [Notre traduction.] Pat Robertson, un autre célèbre intégriste chrétien et télévangéliste états-unien qui, malheureusement, est encore actif dans la vie politique des États-Unis, avait emprunté une métaphore jardinière : « Le SIDA est le moyen que Dieu a choisi pour sarcler son jardin. » Robertson, cité dans Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 129.

17
Pour un commentaire avisé sur l’ambivalence de Matta-Clark quant aux gens qui fréquentaient l’endroit où il créa *Day’s End*, voir Douglas Crimp, « Action Around the Edges », dans *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, Lynne Cooke, Douglas Crimp et Kristin Poor (dir.), Cambridge, Mass., The MIT Press, 2011, p. 114.

18
Le tableau de Dorion arrive au moment où les historiens de l’art et les commissaires d’expositions manifestent un intérêt croissant pour l’art et la sous-culture sexuelle des hommes gais qui s’épanouissaient au beau milieu des quais délabrés de l’Hudson dans les années 1970 et 1980. À ce sujet, voir *Mixed Use, Manhattan*, op. cit. note 17, ainsi que Jonathan Weinberg, « City-Condoned Anarchy », dans la brochure de l’exposition *The Piers: Art and Sex Along the New York Waterfront*, organisée par Jonathan Weinberg et Darren Jones et présentée au Leslie+Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, New York, 4 avril-7 juillet 2012.

19
Epistemology of the Closet, op. cit. note 16, p. 131-181.

20
Pour ne nommer que deux artistes contemporains qui ont travaillé sur les thèmes reliés de la transition et du passage, voir les œuvres de Felix Gonzalez-Torres *Untitled (Orpheus Twice)*, 1991, *Untitled (Passport)*, 1991, *Untitled (Welcome)*, 1991, ainsi que les rideaux de perles tels que *Untitled (Chemo)*, 1991, *Untitled*

(*Golden*), 1995, et *Untitled (Blood)*, 1992. Dans une veine semblable, les amples rideaux de fleurs de soie de Jim Hodges, qui font penser à cette cascade de fils lumineux de Gonzalez-Torres intitulée *Untitled (North)*, 1993, attribuent une qualité visionnaire à la vue, à l’imagination et/ou à la réflexion.

21
« The Missing », art. cit. note 10, p. 104.

22
Pour une discussion de la conception moderniste de la surface en peinture en tant que remplacement métaphorique de la figure de l’artiste, voir Leo Steinberg, « Other Criteria », dans *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 55-92.

23
Cf. Kitty Scott, « Pierre Dorion », dans *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*, préface par Barry Schwabsky, Londres, Phaidon, 2011, p. 92-93. Pour un exposé de la notion de valeur somptuaire, voir Jean Baudrillard, « L’enchère de l’œuvre d’art. Échange / signe et valeur somptuaire », dans *Pour une critique de l’économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 127-143.

24
Dorion présente l’œuvre de Louise Lawler *No Charges Filed*, 2008, dans le cadre de l’exposition qu’il organise, en 2009, à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l’Université Concordia. Intitulée *Off the Wall*, l’exposition se penchait sur le rôle joué par le mur dans une galerie d’art ou dans un musée, sujet qui repose clairement sur une analyse des fonctions des institutions, comme celle proposée par Daniel Buren dans « Fonction du Musée », 1971, dans Daniel Buren, *Les Écrits, 1965-1990*, tome I : 1965-1976, Paris, CNAP et Flammarion, 2012, p. 169-173.

25
Cité dans « The Missing », art. cit. note 10, p. 104. [Notre traduction.]



Bowring Park III, 2006
Huile sur toile de lin
91,5 x 244,5 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Pierre Dorion : lieux de désaffection

Stephen Horne

Être humain, c'est être dans une relation [...] qui repose non pas sur l'identité ou le bien commun, mais sur l'«expérience de l'étrangeté».

– MAURICE BLANCHOT¹

Le sentiment du passé est bien un sentiment du présent.

– WILLIAM JAMES

L'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit.

– MARCAUGÉ

Pierre Dorion peint et fait de la photographie. Qui plus est, sa pratique implique la contamination d'un médium par l'autre, et tout indique que cette interaction est à l'origine de l'impression de désolation – de désaffection – presque palpable qui se dégage de ses œuvres. La combinaison des deux systèmes de représentation transparaît dans ses tableaux, dont les sujets consistent essentiellement en des salles vides, des paysages urbains inhabités, parfois des ruines ou des parcelles de paysages.

Le tableau *Minerva Medica*, 1994, montre les vestiges d'un bâtiment qu'on croyait autrefois être un temple dédié à la «Minerve médecin», pour découvrir plus tard qu'il s'agissait d'un *nymphaeum*, un sanctuaire dédié aux nymphes, dont la fonction avait part à l'approvisionnement de Rome en eau. Le point de vue privilégié par l'artiste lui permet d'intégrer dans la composition les voies ferrées qui longent aujourd'hui les ruines, pour se diriger vers un complexe architectural moderne se détachant à l'horizon. Cette insertion anachronique démontre l'intérêt de Dorion pour les déplacements temporels et spatiaux ainsi

que sa préoccupation pour la mémoire et pour son influence sur la notion de «donner lieu». Les paysages et panoramas urbains *Overpass (via Casilina)*, 1994, et *Landscape with Lamppost and Blue Building*, 1996, proposent, eux aussi, une vision intemporelle et dystopique qui fait écho aux univers moroses de l'écrivain J. G. Ballard.

La Chambre à l'atelier, 1996, révèle la fascination de Dorion pour la création de lieux inconfortables. L'œuvre consiste en une chambre meublée d'un lit à une place à armature en métal de style évoquant un passé rapproché et d'une chaise noire plaquée contre un radiateur; le lit est fait, et deux oreillers y sont superposés. Au mur arrière apparaissent plusieurs petites images, dont certaines sont encadrées, d'autres pas. Les images encadrées se voient recadrées par les parties renfoncées du mur – un peu comme des fenêtres – qui leur servent d'étagères. Ces détails contribuent à créer un espace exigu, où tous les éléments sont entassés dans un coin, afin de former, ce qui est ici très important, une image qui témoigne clairement de l'approche photographique du cadrage et de la fragmentation. Une des caractéristiques de ces compositions «instantanées» consiste en leur capacité à conférer au sujet une atmosphère exagérément familière: la chambre devient le souvenir vague d'un lieu que l'on n'a jamais visité, mais qui exhale une ambiance connue. À ceci se mêle le sentiment que cette chambre, ou le souvenir que l'on en conserve, appartient à une autre époque, voire à une génération passée. De tels déplacements temporels, qui sont souvent au cœur du travail de Dorion, permettent d'éviter l'identification à une «culture», dans le sens d'une conception générale et mythologisée du monde ou d'un quotidien socialement déterminé. La culture, dans ce sens, peut servir de stratagème pour occulter le fait que le monde n'est pas aussi familier et domestique qu'il y paraît.

Toujours sur ce thème, le tableau *Chambre à coucher*, 1999, dépeint aussi un lieu malcommode et intense sur le plan perceptuel. Cette chambre est essentiellement une boîte. Le point de vue, du fond de la chambre, est orienté vers un mur extérieur muni d'une fenêtre confinée dans un coin, signe que l'appartement en question a été construit dans les années 1960 ou 1970. Il n'y a rien dans la pièce, mis à part une plinthe de

chauffage longeant le mur de la fenêtre et une petite planche de bois appuyée contre un des grands murs latéraux. La présence singulière de cette planche personnalise le lieu tout en donnant l'impression qu'elle se trouve «là» à l'intention de l'observateur/artiste, ce qui peut être significatif. Dans les tons bleu-gris, à l'exception de la planche, le tableau est pratiquement monochrome. Cette tonalité accentue l'artificialité de la scène, son élaboration à l'aide de la photographie. Il en est de même de la luminosité extrême et de la distorsion de la pièce en forme de boîte.

Dans un essai paru en 1995, Catherine Crowston met en valeur la pertinence des écrits de Barthes sur la photographie pour l'interprétation de la pratique artistique de Dorion. Elle explique que «contrairement à la peinture, l'appareil photo capte un instant et immobilise le "ça a été"².» Il est frappant que, dans sa phénoménologie sartrienne de l'image photographique, Barthes ne mentionne pas l'importance de «l'étrangeté» en la matière – c'est d'autant plus surprenant que la morbidité et la mortalité sont des thèmes majeurs de son essai. Tout aussi étonnant est le fait que Freud, dans son célèbre essai *L'inquiétante étrangeté*, ne mentionne pas une seule fois la photographie.

Il est tentant de poursuivre en affirmant que les tableaux de Pierre Dorion sont des manifestations de quelque chose de profondément humain. Cette approche tiendrait compte de la manière dont ils interpellent les questions de l'humeur, de l'affect et du potentiel de compassion devant la mort. Dans un article sur Dorion paru en 2007, David Deitcher analyse l'usage classique et dérisoire du terme «sentimental», et soutient que l'artiste réussit habilement à recodifier et à réhabiliter cette perception péjorative³.

On doit cependant tempérer cette première mention de la dimension humaine, du moins partiellement, pour expliquer l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté, voire d'obscurité, qui règne de toute manière là où il est question des tableaux de Dorion. Cette dissonance pourrait être le fruit de la contamination de sa peinture par une architecture sous-jacente, une «mise en image», comme disait Gerhard Richter en parlant de la photographie. Mais l'atténuation des détails dans

l'ensemble, qui maintient un effet de distance, de brouillard ou «d'égarement», en est peut-être aussi une cause.

L'usage par Dorion de l'appareil photo est singulier; il en est de même de sa façon de peindre à partir d'une photographie. Quel est l'apport de l'appareil photo, ou de la photographie, à la construction de ses tableaux? En quoi l'image photographique est-elle un aspect de la sensibilité dominante de cette peinture, cette atmosphère particulière de mélancolie, d'oubli et de désolation?

La désaffection, si manifeste dans un tableau comme *Bowring Park III*, 2006, illustre ce qui a conduit à la conception prédominante de l'œuvre de Dorion, à savoir qu'elle traite de perte, de vide et d'absence. Cette perception nous incite à réfléchir sur la relation paradoxale entre distance et intimité: *Bowring Park III* est désespérément «minimaliste» d'un côté, et rempli de nostalgie de l'autre. La désolation et la mélancolie caractérisent l'espace représenté dans ce «paysage». Les tableaux de Dorion semblent conjurer l'image même de la ruine, mais on pourrait aussi dire qu'ils révèlent la ruine de l'image.

Curieusement édulcoré par le traitement pictural, *Bowring Park III* est représentatif de la production de Dorion entre 1994 et 2006. La liminalité et l'ambivalence sont des composantes prééminentes dans ces tableaux obscurs qui évoquent avec tant de puissance des temps très durs. Le caractère muet des images est contredit par le sentiment qu'une architecture sous-jacente, tenant lieu d'appui, a été brouillée par le traitement pictural. L'analyse de *Minerva Medica* renforce cet effet de tension – tension, peut-être, entre histoire et mémoire, entre l'espèce de factualité attribuée à ce qui a été mémorisé et la facticité qui ressortit au domaine de la vie personnelle.

Avec *Minerva Medica*, Dorion nous transporte sur le chemin de la mélancolie en créant une image de la désolation. La peinture elle-même, image et représentation, y est traitée comme une ruine. Cette réflexion s'étend également à la production antérieure de l'artiste, alors qu'il explorait la perte des rituels catholiques (*Mes confessions*,

1985), la représentation du « Nouveau Monde » par les artistes de la Hudson River School au XIX^e siècle (*Tempérance*, 1998) ainsi que l'abstraction moderne et les projets sociaux qui lui étaient associés. Ces sujets renvoient à la notion de perte pour l'individu, personnelle, mais aussi au « désastre », tel qu'invoqué par Maurice Blanchot dans ses écrits. Le « désastre » peut être envisagé sous l'angle de la violence, de la maladie et du traumatisme. Ou, de manière abstraite, il figure l'anéantissement de la pensée par le passage du temps, voire la représentation même de « l'impossible ».

En considérant encore une fois l'exemple de *Bowring Park III*, nous y décelons un point de vue qui nous incite à regarder légèrement au-dessus de l'étendue d'un sol nu qui rejoint le ciel à l'horizon. On voit, se dressant contre le ciel, une clôture du genre de celles qui entourent fréquemment les terrains de sport des écoles – une longue grille horizontale qui s'étend sur presque tout l'étroit rectangle que forme cette toile très oblongue.

La ligne d'horizon revêt une importance capitale et la clôture est clairement le sujet du tableau, qui du reste compte peu d'éléments. Gênée par la clôture, la traversée au-delà de la crête de la colline est vouée à l'échec. L'observateur demeure à l'avant-plan, dans la partie inférieure du paysage, de ce côté-ci de la barrière. Autrement dit, nous sommes privés de l'espace transitoire qu'est l'horizon. Celui-ci devient un espace inaccessible, propice aux apparitions et aux disparitions, un espace naturel, lieu de vide périodique, espace de désaffection. Il forme un espace qui met en question le caractère pictural de la composition, et relève davantage d'une mise en image photographique, en conférant une spécificité à certains détails normalement exclus dans un tableau. Ces détails posent un défi à cause de leur indétermination : devrait-on tenir compte du fait que la clôture comprend un grand poteau qui s'élève au-dessus de tous les autres et chercher un sens à ce détail précis ou s'agit-il d'un simple « fait », comme il serait considéré d'un point de vue photographique ? Tout comme Luc Tuymans et Gerhard Richter, Dorion préfère maintenir l'ambiguïté.



La Chambre à l'atelier, 1996
Huile sur toile de lin
61 x 40,6 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Dans le tableau se trouve un espacement tout juste entre la limite supérieure du terrain et la base des trois poteaux de la clôture qui se déploient dans le ciel. Dans cet espace circonscrit (mais situé au loin), on discerne sur presque toute la largeur du tableau un liseré sombre aux contours imprécis. Or, on comprend en regardant le côté droit de l'image que cette bande irrégulière est formée par la cime des épinettes poussant au-delà de la colline. Le traitement de cet espace «horizontal» dénote un regard et une approche photographiques; on y flaire un travail de cadrage et de composition, réalisé à l'aide du viseur et de l'objectif. Cette bande étrange et visuellement discordante entre le terrain et la barre transversale de la clôture ne ferait pas normalement partie de la composition d'un tableau. Sa présence révèle l'intervention d'un dispositif mécanique, l'appareil photo. Le tableau est dorénavant une composition perturbée par le regard photographique.

Ce regard dépend évidemment du dispositif photographique, l'appareil qui définit et crée l'image. En tant qu'œil automatique, l'appareil photo déplace et supprime l'œil humain. Toute photographie comporte cette dimension «autre qu'humaine». La photographie est conforme à la logique de l'automate. Son objectivité et sa véracité lui sont conférées par le caractère «automatique» de l'appareil. C'est pourquoi l'idée d'«intention» photographique n'est pas envisageable du point de vue de l'humanisme classique. Cette suspension de l'intention a contribué à définir la photographie comme quelque chose d'étrange. C'est d'ailleurs ce qui a séduit les Surréalistes à l'origine.

La production artistique de Dorion est un exemple où le médium photographique est intégré à la peinture sans que celle-ci soit rattachée au photoréalisme. Plus précisément, on pourrait dire que Dorion utilise la photographie pour introduire l'étrangeté dans sa peinture. En cela réside l'origine de ses représentations de «lieux étranges» souvent associés au vide, à la désolation et à la perte. La définition que fournit Heidegger de l'étrangeté, plus que la célèbre version de Freud, permet d'établir des liens intéressants avec la pratique de Dorion. Pour Freud, l'étrangeté est quelque chose qui s'impose pour provoquer un moment passager

d'inquiétude, alors que pour Heidegger, il n'est pas question de moment d'inquiétude exposé au jour, puis dissimulé sous le voile de la culture ou de la sphère publique. Samuel Weber, qui a analysé cette dialectique, explique que, pour Heidegger, l'événement porteur d'étrangeté bouleverse les schèmes routiniers de l'entendement, il brise le cercle et engendre une possibilité d'ouverture à quelque chose d'autre, quelque chose d'étrange et de déroutant. Dans sa lecture de Heidegger, Weber insiste sur l'étrangeté comme possibilité d'ouverture, de changement, ou de répétition, mais avec une différence⁴. Vue sous cet angle, l'étrangeté présente des affinités évidentes avec l'œuvre d'artistes comme Pierre Dorion. C'est également la posture d'une certaine avant-garde toujours vivante – non pas en matière de style, mais d'attitude face au temps, à la temporalité et particulièrement à l'avenir. Telle est la portée des termes «vide», «désolation» et «perte» fréquemment employés pour décrire les œuvres de Dorion. Il faut comprendre cependant que l'artiste ne convoque pas ces notions par pessimisme, mais pour opposer une réponse ferme à l'anxiété suscitée par la puissance de la mort, qui nous entraîne vers la terre, et par la nature éphémère de l'existence en général.

Si les tableaux de Dorion créent un espace de réflexion où les relations entre la photographie et les formes traditionnelles de l'art sont soigneusement considérées – observation qui pourrait s'appliquer aux œuvres de Luc Tuymans, de Gerhard Richter et de Thomas Demand –, quelle vision personnelle cet ensemble de préoccupations appuie-t-il ?

L'élément essentiel réside ici dans l'intérêt de Dorion pour la nature de la mémoire et sa relation à la notion de lieu, ainsi que dans son questionnement sur l'influence de ce lien dans la construction de l'identité. C'est une convention culturelle que de penser la réalité en tant que lieu, «ce qui est concrètement là», une continuité latente et persistante, une présence permanente à laquelle on peut recourir pour justifier nos interprétations. Cela fait penser à la mémoire, du moins à son interprétation habituelle, et c'est à cela que réagissait Nietzsche avec son concept d'«oubli actif», ce procédé visant à lâcher prise sur les idées d'unité, d'autonomie et de stabilité.

Le travail de Dorion a tout à voir avec notre compréhension des notions de lieu et de chez-soi, de la demeure en tant « qu'être présent » et « être avec ». L'un après l'autre, ses tableaux nous montrent des pièces vides, des intérieurs domestiques, des ruines antiques et de tristes scènes urbaines. Ses œuvres récentes s'inscrivent aussi dans cette lignée, mais le point de vue y est plus rapproché, de sorte que ce qui est donné à voir, ce sont des « façades ». On ne peut s'empêcher de remarquer que le regard que pose Dorion sur l'« architecture » et les lieux d'habitation en général est par ailleurs suspicieux : ses œuvres provoquent le sentiment d'être (pour utiliser une expression récente) « déphasé ». L'artiste se pose comme étranger à l'idée d'une existence garantie par le concept de permanence et à la croyance sous-jacente en une réalité fixe. Ce commentaire, qui a peu à voir avec les détails de la vie personnelle de Pierre Dorion, découle plutôt de la grande fréquentation de ses œuvres. Celles-ci sont remarquables en raison de leur atmosphère de désaffection mélancolique qui n'est pas simplement « critique », mais qui encourage, par voie homéopathique, l'acceptation et la compassion face au « désastre ».

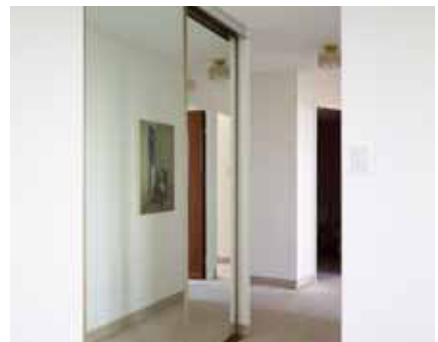
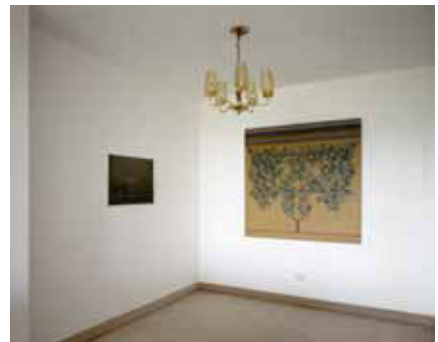
Traduction de Nathalie de Blois

1
Maurice Blanchot paraphrasé par Gerald L. Bruns dans *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 217. [Notre traduction.] La seconde épigraphe est tirée de William James, *The Principals of Psychology*, vol. 1, Boston, Harvard University Press, c1890, rééd. 1950, p. 627. Et la troisième est issue de Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 30.

2
Catherine Crowston, « A Backwards Glance », *Pierre Dorion*, Toronto, Galerie d'art de l'Université York, 1995, p. 15.

3
David Deitcher, « The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness », *Canadian Art*, vol. XXIV, n° 3 (automne 2007), p. 102-109.

4
Pour une réflexion approfondie sur l'analyse de Weber, voir Susan Bernstein, « It Walks: The Ambulatory Uncanny », dans *Experimenting: Essays with Samuel Weber*, Simon Morgan Wortham et Gary Hall (dir.), New York, Fordham University Press, 2007, p. 201.



Chambres avec vues
Les Dauphins sur le Parc
Montréal, 1999
Photo: Richard-Max Tremblay

Contrasting with the monumentality that has dominated painting for the last couple of decades, this exhibition offers a remarkable alternative in the shape of some seventy paintings that engage with the ordinariness of things via an intensely felt vision of the relationship to self and to life. The scope of Pierre Dorion's work truly emerges when it is taken as a whole, and our aim with this presentation has been to focus on some of the issues that, from canvas to canvas, recur and connect, simultaneously generating visual pleasure and existential content. Through a kind of interrogative mirroring, this practice explores our way of looking and of being. If we examine the works on view attentively and comprehensively, it becomes evident that Dorion's whole approach can be linked to a 1999 installation titled *Chambres avec vues*: serving in a sense as the anchor of the exhibition, this group of works represents a crucial point in the artist's development. It is a pictorial installation of considerable force that enabled the artist to shape his expression in a way that reflects his most deep-seated concerns.

Everything superfluous is eliminated from Pierre Dorion's painting, so that only the essential remains, the quintessence of an instant. The whole *oeuvre* is aimed at the gradual erasure of a world, so as to liberate the imagination and conjure the sensual evidence of a place or object simply through colour—colour whose light filters reality, retaining nothing but its aura. The ontological foundations of Dorion's art seem to emerge

as we move from one work to the next, for it is a potent visual journey that plunges us ever more deeply into his universe. At once intimist and societal, poetic and concrete—frequently abstract—his work embraces the universal and the particular. His specific goal is to measure the possibilities of perception through the art of painting, and this involves finding an equilibrium between space and objects on the one hand, the sublime and the trivial on the other. Is it, in fact, a matter of altering the angle from which we approach the world or a particular object, or of crossing a frontier into another world altogether? Certainly, the colour and fragmentation of colour that constitute a visual experience seem linked, in the case of several works—notably the most recent, *Gate (The Piers)* and *Sans titre (DB)*—to an abstract conceptual dimension, attained through a kind of *mise en abyme* of both object and space. Their properties, complexities and modalities necessitate a total mastery of colour. The exercise that precedes each painting—undeniably photographic—presupposes a singular relationship to space and reflects a process, an artistic grounding and a source of inspiration. Being immersed in colour—which appears as the manifestation of something that was originally pure concept—is not the same thing as perceiving space as an intemporal object.

Dorion's paintings, which invariably include the elements that are fundamental to his *oeuvre*, arise from a primal impulse coupled with a preoccupation with the geometry and architecture of places. This artist is first and foremost a painter, and his painting is the permanent binding that connects the various aspects of his production. The paintings in this exhibition offer a glimpse of this synthesis, but they also suggest that Pierre Dorion is turning toward new, more conceptual avenues. If the significance of this development is to be fully grasped, it is vital that we take time to contemplate the works: no arbitrary element compromises these demonstrations of the painting medium, whose accomplishment depends on the co-inherence of colour and intemporality. These canvases weave a complex fabric of echoes and reflections on the art of painting, but beyond this unexpectedly critical dimension, they force a head-to-head between painting and spectator that calls into question the nature of both object and

space. Turning the orders of reality on their head, this practice aims to sound the depths of the gaze and its perceptual modalities.

My warmest gratitude goes to Pierre Dorion, for his graciousness throughout the preparation of this major exhibition. I would also like to thank the curator Mark Lanctôt for having assembled a remarkable corpus of works and for the perceptive essay in which he discusses them. I am grateful, as well, to the catalogue's two other authors—David Deitcher and Stephen Horne. My thanks go to all the institutions and collectors who have generously agreed to lend works, together with the René Blouin Gallery, in Montréal, the Jack Shainman Gallery, in New York, and Diaz Contemporary, in Toronto. Finally, thank you to all those who have collaborated on the production of this exhibition and its catalogue.

Paulette Gagnon
Director



Installation view, *Off the Wall*,
Leonard & Bina Ellen Art Gallery,
2009 (front: Louise Lawler, *Soup
Can*, 2006–2007; back: Louise
Lawler, *No Charges Filed*, 2008)
Photo: Paul Litherland. Courtesy of
the Leonard & Bina Ellen Art Gallery,
Concordia University

Untitled (Pierre Dorion)

Mark Lanctôt

As the concept of this exhibition was being developed, one thing emerged clearly: here was an opportunity to broaden the discourse surrounding Pierre Dorion's painting practice—to do more than simply review the issues that have been discussed regularly since the late 1970s.¹ Although in past years a number of authors have, with good reason, stressed the important role played by photography in the production of Dorion's works,² we have chosen to focus attention on the relationships that exist between his paintings and their presentation context. Using as our starting point those recent works by the artist whose subject is the white-cube gallery space, we have opted for a strategy where the "staging" of the selected works echoes their composition (and vice versa), thereby emphasizing the links between subject, object and context, and creating a platform that might generate new connections to the content of the pictures.

This essay offers a brief survey of the various projects undertaken by Pierre Dorion that are affiliated with the installation aspect of his practice, which first emerged in the mid-1980s. Even though it took place some fifteen years after his first painting installations, the exhibition *Chambres avec vues*, 1999, embodied the theoretical grounding of this facet of his work: it marked a resurgence of the installation genre, but in a new mutation that re-problematized—as the pictures of exhibition spaces would later—issues related to the connections between painting and

in situ art.³ There have been repeated discussions over the past four decades centred on the notions of site, place and space. But if we look closely at how they are manifested in an artist's production, other vital questions arise: can *in situ* art only be conceived of in terms of installation and its variants? And what are the limits of installation in relation to exhibition strategies and curatorial approach?⁴

Parameters

As explicitly defined by Lesley Johnstone in 1985, "installation is non object art. Created for and exhibited in a particular space, existing for a limited period of time, installations consist of two or more interrelated elements which combine to create a single work. The architectural, spatial, or perceptual features of the space are integrated into the structure of the piece and as a result there is a reformulation of the space inherent in the concept."⁵ This definition accurately reflected the installation practices that developed in the 1970s and 1980s, but if we accept the analysis put forward by Miwon Kwon it becomes evident that the idea of the site upon which installation is based has broadened over the years. For Kwon, the approaches taken in site-specific practices shift between the phenomenological, the social/institutional and the discursive—and the three are not necessarily mutually exclusive.⁶

Johnstone revisited these notions, however, in an essay published at the time of *The Québec Triennial 2011*, where she explored the idea of *exhibition as site* and discussed practices that shift ideas "about what an exhibition can be, and what it is possible to do within the still quite conventional framework of the exhibition."⁷ What I find interesting about the idea of exhibition as site is precisely the fact that installations involving paintings challenge not only what is generally meant by *installation* (indivisible and closely linked to the specificity of its presentation context) but also what is understood when we talk of *an exhibition* of painting conceived for a specific place (potentially divisible and theoretically reproducible outside its original context). To examine these questions more closely, I shall begin by looking at a recent project curated by Pierre Dorion: *Off the Wall*.

Off the Wall

As curator, Dorion conceived the exhibition *Off the Wall* with the aim of examining how different practices relate to “the wall as a flat, pictorial or sculptural surface or, rather, as a conceptual reference, a site for questioning, or as material that informs the imaginary.”⁸ Presented from October 24 to December 12, 2009, at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University in Montréal, the show included works by Barry Allikas, Neil Campbell, Alexandre David, Betty Goodwin, Wanda Koop, Louise Lawler, Michael Merrill, Guy Pellerin and Claude Tousignant.

While all the selected painting installations and wall sculptures presupposed an active relation with the gallery walls that supported them, it was immediately clear that the discourse was broader: “Through and beyond these various manners of working off the wall various issues arise concerning the representation of the exhibition site and its context, the residual presence of both abstract painting and Minimalism, a particular history of painting and of installation in Montreal, and, indeed, a global political consciousness.”⁹ The exhibition not only established links between the works and their immediate context (how the former interacted with the sites that accommodated them), it also—through Dorion’s choice of works and artists—brought abstract painting and installation together in an exhibition framework very different from the one that had produced the genre mixes of postmodernism.¹⁰ By restricting his choice to reductionist practices, Dorion was revisiting the source of the reflections on site that had begun with the minimalist practices of the mid-1960s. In addition, the supposed formal neutrality provided by the white cube of the gallery space found its “natural” counterpart in the works on view, whose style or subject was grounded solidly in geometry. Among the selections, however, was a series of photos taken by Gabor Szilasi of Betty Goodwin’s *Mentana Street Project*, dating from 1978–1980.

Although the inclusion of this project certainly bore witness to “a particular history . . . of installation in Montreal,” it also pointed up a contrast: the “natural habitat” of most of the works in the show is the white cube of the

contemporary art gallery, but the *Mentana Street Project* clearly reflected the significance for Dorion of the ties linking spaces that are private, domestic and narrative (and so subjective) to those that are empirical, public and abstract (and supposedly objective).

Mentana Street

The Mentana Street Project, the third of its type executed by Betty Goodwin,¹¹ involved the transformation, over a period of almost three years, of a typical ground-floor Montréal apartment by means of a series of interventions pointing up various features of the site. There was a patent distinction, however, between the more discreet of the artist’s actions (polishing the newly uncovered floors; removing the wallpaper in some places and highlighting it in others) and the way in which she radically altered the space and introduced a number of unexpected materials (the removal of architectural elements; the use of graphite, whitewash and plaster; the addition of a long corridor, gilded on the outside but with interior walls covered in a thin layer of clay) in order to create a space of evocation, a situation where the perception of space would be linked to an existential quest.

Comparison of the *Mentana Street Project* with the installation projects undertaken by Pierre Dorion in the mid-1980s reveals a significant difference in the way he opted to act upon the domestic spaces he occupied. Rather than using the sites actively, as a source of the discourse (with the work’s subject rooted in the history of the site or its social function), his installations obliterated the spaces that contained them by masking the architectural specificity of the context and retaining nothing but irregular volumes (as in *L’Atelier blanc*, 1984) or the functions of the different rooms (as in *Peintures/Paintings*, 1983). It is as if Dorion were not so much drawn by the intrinsically domestic and potentially anecdotal nature of the site as driven by a desire to adopt an antithetical position: these places were NOT white cubes, and as a result they were better suited to constructing a narrative fiction that enabled him to take a critical approach to painting.

Beyond Painting

In the mid-1980s, when Québec was witnessing a wide range of installation practices, Pierre Dorion presented four major installation projects¹² over a three-year period: *Peintures / Paintings* (with Claude Simard), produced in 1983 at 3883, rue Clark in Montréal; *L'Atelier blanc*, the inaugural exhibition of Montréal's Galerie Appart' art actuel, held from October 2 to 27, 1984; *Hall of Fame*, held at the 49th Parallel in New York from May 25 to July 27, 1985; and *Mes confessions*, a project that was part of *Aurora Borealis*, the first edition of CIAC's Les Cent Jours d'art contemporain, presented in Montréal from June 15 to September 30, 1985. The specific aim of this latter event was to offer a survey of contemporary Canadian art through the prism of installation.¹³ At this period, a number of artists—Martha Fleming / Lyne Lapointe, Irene F. Whittome and Eva Brandl, for example—were pursuing an installation approach involving the theatricalization and narrativization of abandoned spaces that were quotidian, private and often domestic. Like the projects that preceded it, *Mes confessions* bore the stamp of postmodernist irony: in a figurative style, Dorion represented a panoply of pseudo historico-religious themes in an entirely constructed setting within a space he had designed especially. So this fourth installation differed from the earlier ones by displaying no architectural connection to its host site—although even the others had served as pretexts for fictional narratives that bore no relation to the particular histories of the places they occupied.¹⁴

Chambres avec Vues

The 1999 exhibition *Chambres avec vues* can be seen as an installation comparable to the apartment works executed fifteen years earlier. But though it once again involved the occupation of a domestic space by the artist, the way this exhibition exploited that space was closer to the approach adopted by Betty Goodwin two decades before: the site itself became a part of the work not only through the integration of existing architectural elements but also through its intrinsic character, independent of the artist's intervention (its semantic significance)—an aspect on which Goodwin had, as we know, laid considerable emphasis.



Betty Goodwin
Projet de la rue Mentana, 1978–1980
Photos: Gabor Szilasi, 1979
Courtesy: Gabor Szilasi

In the spring of 1999, Pierre Dorion installed eleven paintings in apartment 1112 of a luxury residential block called Les Dauphins sur le Parc, a building constructed in 1972 on Avenue Papineau, just across from Montréal's Parc La Fontaine. The subjects of the pictures on display varied, but the mood was uniformly lugubrious: an unmade bed beneath a red monochrome by Claude Tousignant, a telephone hanging isolated on a drab wall, a grubby tavern ceiling, the holes left in a wall after a plaque had been removed...

The choice of building was not random. The block had been constructed during a period when Montréal was booming and the modernist utopia it rather belatedly represented was still conceivable. By the time Dorion decided to intervene, twenty years and two recessions later, the building had come to symbolize the failure of the optimistic vision it had once embodied. In addition, though, as David Deitcher has noted, the park that Les Dauphins overlooks was for many years a meeting place for gay men seeking more or less anonymous sexual encounters. So the idea of a lost utopia, of a bygone but more hopeful era, assumes another meaning. Since the AIDS crisis, the atmosphere surrounding such places tends to be (at worst) morbid or (at best) commemorative: "The melancholy tone of Dorion's installation results not only from the paintings themselves but also from the experience of seeing them in this otherwise barren domestic setting, which overlooks a site where gay men for so long congregated to cruise, make out and fuck in public with medical impunity (though still at considerable risk of homophobic assault and/or arrest)." ¹⁵ The simplicity of the compositions was echoed in a simplicity of exhibition strategy that allowed not only the pictures but also the place (and its broader context) to have an impact on the viewer. Because of the neutrality of the venue's formal properties, the meaning assigned to the site shifted away from the phenomenological and toward the discursive. The apartment was not chosen and emptied for purely aesthetic reasons: also important was its capacity to reinforce the idea that united the works made to be displayed within its spaces (and vice versa). As Miwon Kwon has explained: "In advanced art practices of the past thirty years the operative definition of the site has been transformed from

a physical location—grounded, fixed, actual—to a discursive vector—ungrounded, fluid, virtual."¹⁶ In this case, as with such American contemporaries of Dorion as Tom Burr, John Lindell and Felix Gonzales-Torres, the discursive site consists of the construction and dynamics of (homo)eroticism.¹⁷

Cleared of its contents, the apartment of *Chambres avec vues* had much in common with the archetypal white cube of the modern gallery space. There had already been a few earlier works that hinted at the artist's growing interest in exhibition spaces—*San Luca*, 1994, and *101 Spring Street*, 1997, for example. But the compositions of *Sans titre*, 1999, and *Chambre à coucher*, 1999, both explicitly echoed the spaces of the apartment in which they were shown. *Chambre à coucher*, based on a photo Dorion had taken when he was initially scouting out his venue, was hung in the bedroom that it depicts. Once the exhibition was over Dorion pursued this idea even further by making a painting derived from an installation shot of the exhibition taken by Richard-Max Tremblay. These images of white interiors, simple and unadorned, establish a connection between the domestic environment consciously chosen by the artist and the institutional environment they evoke.

The exhibition *Chambre d'amis*, organized by Jan Hoet, in Ghent, in the summer of 1986, apparently served Dorion as a source of inspiration. For this major exhibition, each of the fifty-one participating artists was invited to occupy / decorate / transform a room in an apartment in the city. The aim was to contrast "the concrete, historical dynamic of an inhabited house with the timeless neutrality of a museum."¹⁸ This reaction against the white cube and the ahistorical pretensions inherited from modernism was common at the time. But in describing the interiors of contemporary art museums as the "degree zero of style,"¹⁹ Hoet was challenging not only the formal characteristics of the white cube but also its ideological preconceptions.

Museum/Mausoleum

It was between the wars that the white cube made its dramatic appearance as the architectural model *par excellence* for the display of modern art—first with Hamburg's Kunstverein, whose design was

based on theories developed at the Bauhaus,²⁰ and then at the Museum of Modern Art in New York, where the same approach was adopted following a trip to Germany by its first director, Alfred H. Barr Jr.²¹ As they evolved over the twentieth century, however, neither the museum in general nor the white cube went uncriticized: attacks came first from the cultural avant-garde of the 1950s; then via the institutional critiques of the 1960s and 1970s; later from the postmodernist deconstruction movement of the 1980s; and again from the feminist and postcolonial theories of the 1990s.

The sepulchral character of the museum as an institution is a recurring theme of these critiques. As Theodor Adorno remarked in 1955: "The expression 'museal' has an unfriendly tone in German. It designates objects to which the spectator no longer relates in any vital manner and which die by themselves. They are preserved more because of historical reasons than from a present need. Museum and mausoleum are not only related through phonetic association."²² Allan Kaprow has also associated museums with mausoleums, although he does seem interested in their formal properties: "Museums tend to make increasing concessions to the idea of art and life as being related. What's wrong with their version of this is that they provide canned life, an aestheticized illustration of life. 'Life' in the museum is like making love in a cemetery. I am attracted to the idea of clearing out the museums and letting better designed ones like the Guggenheim exist as sculptures, as works, as such, almost closed to people. It would be a positive commitment to their function as mausolea."²³

Beyond the White Cube

In 2006, Pierre Dorion made the painting *Sculpture*, which shows a white gallery space displaying a 1964 sculpture by Tony Smith called *Wall*. Dorion's picture marks the beginning of a new exploration of the formal possibilities offered by the gallery space. It is worth noting that not only is the chosen subject a work by Tony Smith, it is one that intersects with the artist's own sculptural and architectural interests. As its title suggests, *Wall* blurs the distinction between work and context, clearly illustrating the interaction with

site prescribed by the minimalist practices of the 1960s and 1970s. But it is not the relation to site alone that links the subject of Dorion's picture to his own preoccupations: the funereal dimension of Smith's sculpture was already evident in the 1962 work *Die*, a black cube whose title carries multiple allusions.²⁴

Undoubtedly in rather more subtle terms than those advocated by Daniel Buren in an article published in *Artforum* in 1973, Smith's proto-minimalist work established a reciprocal relationship with the white cube that contained it. But Buren, as a practitioner of institutional critique, seems to have perceived the object-context relationship of minimalism as lacking any critical element: "Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly—consciously or not—produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of self-sufficiency—or idealism."²⁵ Some years later Brian O'Doherty re-examined the issue, but identified the possibility of a more direct impact of object on context: "As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery 'frames' the gallery and its laws."²⁶

The Swimming Pool

In 2010, Pierre Dorion exhibited a series of recent paintings at the Montreal Museum of Fine Arts on a theme similar to the one explored two years earlier in *Sculpture*. All the works offer partial views of exhibition galleries. No room is shown in its entirety. There is practically no depth to the images. We see nothing but planes, lines and angles, crisscrossed by shadows and coloured light. Pared down to this degree, these representations of white-cube-type spaces highlight the essentially abstract nature of such spaces. The conflation of the subject with its exhibition seems to suggest that the hegemony of the white cube developed in complicity with the predominance of Greenbergian modernism. In the face of these works, a question arises: will the white cube, as a fixed convention, become a self-referential space by default? And then another: can this type of space signify anything other than an exhibition?



Swimming Pool, 2005
 Oil on linen
 61 x 40.5 cm
 Photo: Richard-Max Tremblay

In her recent book *Under Blue Cup*, Rosalind E. Krauss revisits some of the theoretical issues, so central to modernism, concerning the specificity of medium: “But what if,” she asks, “a medium were not a material support . . . the materials worked by the guilds? What if it were the very foundation of representation, the way painting’s chessboard supports the actors on its stage? What if it were a logic rather than a form of matter?”²⁷ Krauss goes on to defend the persistence of the medium by identifying the presence in the work of a number of artists of “technical supports” related to their particular practice: “Each of these supports allows the artist to discover its ‘rules,’ which will in turn become the basis for that recursive self-evidence of a medium’s specificity. If such artists are ‘inventing’ their medium, they are resisting contemporary art’s forgetting of how the medium undergirds the very possibilities of art.”²⁸ According to Krauss, this development extends the life of the white cube as the quintessential art space: “The inventors of technical supports as a new form of recursivity are challenging the post-medium insistence about the end of the space specific to art’s autonomy, what conceptual art dismissed as the white cube; instead they rely on the resistance of its walls to penetration the way the sides of a pool provide the swimmer with a kicking post against which to propel himself in a new direction.”²⁹

In light of this, the paintings Pierre Dorion exhibited at the MMFA take on new and unexpected meaning. They can no longer be seen simply as *mises en abyme* of spaces virtually identical to the ones in which they are shown: the viewpoints favoured by the artist are often located where floor meets wall, resulting in compositions that close off the fictional space of representation and project viewers into real space—the space in front of/below the works, real or represented. So in some of Dorion’s work the white cube becomes the “technical support” of the paintings—in *Sans titre (Terence Koh)*, 2009, *Sans titre (MoMA)*, 2009, and *Sans titre (James Turrell)*, 2010, for instance.³¹ These paintings could be seen as abstractions (in the literal sense) of the sides of the swimming pool imagined by Rosalind Krauss. As such, they trigger a reflection on how painting, in the post-postmodernist era, can reconstruct its relationships to tautology,

solipsism, self-referentiality, recursivity and medium specificity—a reflection whose parameters Dorion had already sketched out in his exhibition concept for *Off the Wall*.

If we focus this reflection on Dorion's practice in particular, it seems reasonable to wonder if the representation of white cubes in his paintings is not a reactivation of the "circularity of the picturesque" referred to by Johanne Lamoureux in her discussion of Québec installation practices of the 1980s: "It would be impossible to overstate the difficulties occasioned by the circularity of the picturesque and the contradictions bound up within it. Thus the picturesque can simultaneously designate what pertains to or reminds one of painting (Nature copies painting) as well as what is worthy of being painted (painting copies Nature)—on the basis, that is, of criteria made possible only by dissimulating the artifice existing on both sides."³¹ What happens if we replace the word "Nature" in this passage by "white cube"? Is it possible that Nature, the discursive site of painting practices associated with the postmodernism of the 1980s, has its present-day equivalent in the recurrence of the white cube as subject/object?

Post Scriptum

One of the two polyptychs produced for this exhibition is called *Sans titre (DB)*, 2012. The DB in question is Daniel Buren, or rather a vase made by him that Dorion photographed from several angles in a New York gallery. The resulting polyptych deconstructs the object and its context to the point that the image presented is essentially non-figurative. The composition's complexity is accentuated by the difficulty of discerning where one panel ends and the next begins, the interstices between each element being integral to the work. While the Buren (potter/ceramist) conjured by the work seems very different from the Buren (theorist) who warned of the dangers of falling into the "illusion of self-sufficiency," Dorion seems to be reminding us with this piece of the enduring semantic interdependence between object and context, between installation and exhibition.

Translation by Judith Terry

- 1 See Laurier Lacroix, *Pierre Dorion* (Sherbrooke: Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 2002); see also Catherine Crowston, "A Backwards Glance," in *Pierre Dorion* (Toronto: Art Gallery of York University, 1995).
- 2 The artist himself puts it thus: "If I had to sum up, I would say that I paint from photography, but I take photographs as a painter. My goal is to make a painting, because I am a painter, and because my vision, although filtered or relayed through photography, is always motivated by the desire to see these places rendered in painting." Excerpt from an explanatory panel accompanying the exhibition *Pierre Dorion, Painting and Photography*, held at the Montreal Museum of Fine Arts from March 4 to May 30, 2010; quoted by Jérôme Delgado in "La réalité peinture," *Le Devoir*, March 20, 2010, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/285327/la-realite-peinture>.
- 3 See, among others, René Payant, "Une ambiguïté résistante: L'installation," in *Vedute: Pièces détachées sur l'art, 1976-1987* (Laval, Québec: Éditions Trois, 1987), p. 335-338.
- 4 For an examination of the relationship between the exhibition strategies of curators and artists, see Dieter Roelstraete, "Art Work, Some Notes on Status Anxiety," *Texte zur Kunst*, 86 (summer 2012), p. 150-163.
- 5 Lesley Johnstone, "Installation: The Invention of Context," in René Blouin, Claude Gosselin and Normand Thériault, eds., *Cent Jours d'art contemporain – Aurora Borealis* (Montréal: Centre international d'art contemporain, 1985), p. 48.
- 6 "Of course, even if a particular formulation of site specificity dominates at one moment and recedes at another, the shifts are not always punctual or definitive.
- Thus the three paradigms of site specificity I have schematized here—phenomenological, social/institutional, and discursive—although presented somewhat chronologically, are not stages in a neat linear trajectory of historical development. Rather, they are competing definitions, overlapping with one another and operating simultaneously in various cultural practices today (or even within a single artist's single project)." Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2002), p. 30.
- 7 Lesley Johnstone, "The Exhibition: A Site Where Anything Can Happen," in *The Québec Triennial 2011: The Work Ahead of Us* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2011), p. 78.
- 8 Introductory text posted on the Leonard & Bina Ellen Art Gallery website: http://ellengallery.concordia.ca/en/expositions_offthewall.php.
- 9 Ibid.
- 10 In discussing the relationship between painting and installation, René Payant referred only to the predominant style of the time: neo-Expressionism. Payant (see note 3).
- 11 The others were *Projet de la rue Clark* and *PS1 Project*. See Chantal Pontbriand, "Betty Goodwin," in Jessica Bradley, ed., *Pluralités 1980 = 1980 Pluralités* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1980), p. 67-72. For a detailed description of the *Mentana Street Project*, see Bruce Ferguson, "Rue Mentana: Betty Goodwin and Marcel Lemyre," *Parachute* 20 (fall 1980), p. 28-33.
- 12 Not to mention his participation in the exhibition *Montréal tout-terrain* (August 22–September 23, 1984). For more details about Dorion's 1980s installation projects, see the biobibliography in this catalogue.
- 13 "Why installation? Because the concept has literally haunted the territory of art for about thirty years; because it was the strong point of Canadian art in the 70's; and because, in view of the questions it provokes, installation touches the very heart of cultural production in the 1980's." René Blouin, "Aurora Borealis," in *Aurora Borealis*, (see note 5), p. 165.
- 14 In *Peintures/Paintings*, a project undertaken jointly with Claude Simard, the artists covered the walls of a Montréal apartment (on Rue Clark) with quite crudely executed pastiches, dedicating each of the occupied rooms to a different painting style or movement. *L'Atelier blanc* was a reconstruction of the studio of a fictional academic artist.
- 15 David Deitcher, "The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness," *Canadian Art* 24, 3 (fall 2007), p. 105. See also the essay by David Deitcher in this catalogue.
- 16 Kwon (see note 6), p. 29.
- 17 "Sometimes at the cost of a semantic slippage between content and site, other artists who are similarly engaged in site-oriented projects, operating with multiple definitions of the site, in the end find their 'locational' anchor in the discursive realm. For instance, while Tom Burr and John Lindell have each produced diverse projects in a variety of media for many different institutions, their consistent engagement with issues concerning the construction and dynamics of (homo)sexuality and desire has established such issues as the 'site' of their work." Ibid., p. 28.
- 18 Jan Hoet, "Chambre d'amis: A Museum Ventures Out," in *Chambre d'amis* (Ghent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986), p. 343.
- 19 Ibid (trans. modified).
- 20 "The earliest and most remarkable art gallery constructed in Germany according to this new understanding of white denoting an unbound, uncluttered and facilitating space was the Kunstverein, the art union building, in Hamburg. It was designed, for temporary exhibitions only, by the local Bauhaus-trained architect Karl Schneider and finished in 1930." Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), p. 123.
- 21 "The kind of space for which MoMA was to become famous was, however, not in place when the museum opened on 7 November 1929. . . . Barr realised his ambitions most fully, both as to the form of the display and the content of the exhibition, in 1936 with an exhibition called *Cubism and Abstract Art*. . . . Photographs show that the Rockefeller townhouse was stripped entirely of its decorative features for the exhibition: the dado reduced to a skirting board, the adjustable spotlights discreetly hidden in casings on the ceiling, and the pictures hung more asymmetrically than Barr had ever dared before." Ibid., p. 137-138.
- 22 Adorno, quoted by Klonk, *ibid.*, p. 185.
- 23 Allan Kaprow in Allan Kaprow and Robert Smithson, "What is a Museum? A Dialogue," in Alexander Alberro and Blake Stimson, eds., *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2009), p. 57. The original version of this discussion was published in *Arts Yearbook* 9, 1967, p. 94-101.
- 24 See Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Éditions de Minuit, "Critique" series, 1992), particularly the chapter entitled "La dialectique du visuel," p. 53-84.

25

Daniel Buren, "The Function of the Museum," *Artforum* (September 1973), p. 68.

26

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube* (Santa Monica and San Francisco: Lapis Press, 1986), p. 15. A slightly different version of this essay first appeared in the March 1976 edition of *Artforum*.

27

Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 2011), p. 16-17.

28

Ibid., p. 19.

29

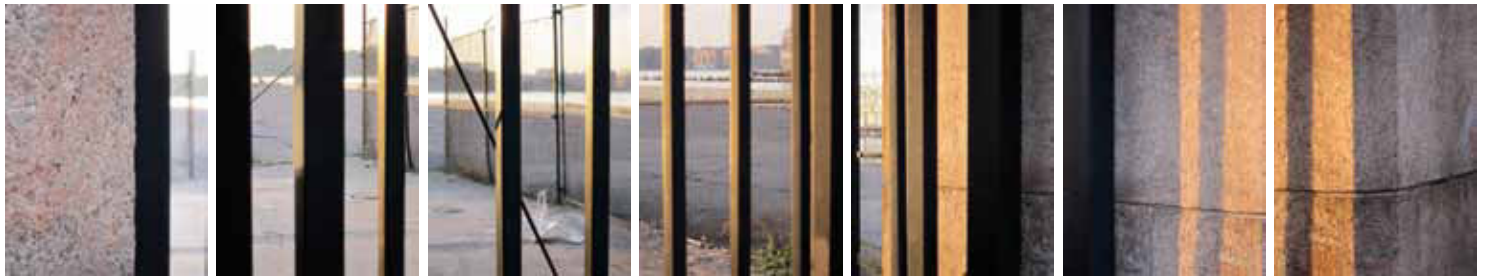
Ibid., p. 25.

30

Other paintings it is tempting to place in this category include *Angle*, 2008; *Sonnabend I*, 2008; *Sonnabend II*, 2008; *Exposition*, 2009; *Intérieur (Hambourg)*, 2009; *Ouverture II*, 2009; *Partitions*, 2009; and *Sans titre (22nd Street)*, 2010.

31

Johanne Lamoureux, "Places and Commonplaces of the Picturesque," in Jessica Bradley and Lesley Johnstone, eds., *Sightlines: Reading Contemporary Art* (Montréal: Arttexte editions, 1994), p. 290.



Source material for *Gate (The Piers)*

The Moving: Abstraction and Emotion in the Art of Pierre Dorion

David Deitcher

Let's begin at the end, by looking at the last painting Pierre Dorion completed for his mid-career survey. Only its title—*Gate (The Piers)*—suggests that this monumental (almost 29-foot-long) work, comprised entirely of meticulously rendered, broad and narrow vertical bands of colour, might be anything other than “pure abstraction.” As such, it brings to mind the long tradition of hard-edge abstract painting in Montréal, which dates back to the mid-1950s and the art of the *Plasticiens*. But despite this painting's indisputably abstract appearance, like almost all of Dorion's works since the mid-1990s it is based on the snapshots he takes wherever he goes; which is to say that this painting is not, technically speaking, abstract at all.¹ In what follows, I shall argue that the relationship between Dorion's art and the tradition of hard-edge abstraction that it deliberately recalls is as ambivalent and implicitly critical as it is deeply rooted.

In his 1955 *Manifeste des Plasticiens*, Rodolphe de Repentigny (aka Jauran) heralded the emergence of a new generation of painters in Montréal who deliberately shifted their works away from the Surrealist-inspired, more-or-less gestural precedents of Paul-Émile Borduas and the *Automatistes*.² In notably flat, matter-of-fact prose, de Repentigny calibrated the extent to which, and the ways in which, the *Plasticiens* distanced their art from that of its local vanguard antecedents. Roald Nasgaard has characterized

the *Manifeste* as a “curiously unsatisfactory document,” one that “stands uneasily wedged between the *Automatiste* world that it purported to put behind itself and the new geometric one that it embraced.”³ While emphasizing the absence from the new art of nervous brushwork and any other of the painterly effects that the *Automatistes* employed to generate pictorial evidence of singularly expressive subjectivities, the *Manifeste* also maintained that the *Plasticiens'* precisionist approach to abstract painting was to be understood as intuitive, rather than mechanical—as if to nip in the bud any inclination on the part of viewers to describe, and dismiss, their art as “cold.”⁴ Notwithstanding this assertion, de Repentigny also insisted on the absence from the new art of extra-aesthetic meanings that viewers might want to read into the *Plasticiens'* anti-expressionist, anti-romantic, increasingly formalist paintings.⁵ De Repentigny noted that the meaning of the new art must centre exclusively on its purely plastic elements, which yield unspecified “emotional effects.”⁶

Whatever emotional effects such paintings might elicit in viewers, according to art historian Marie Carani the *Plasticiens* avoided any that might be construed as poignant, or “moving.”⁷ Given the emphasis on purely plastic pictorial means, their works' affective impact arguably depended on some rather old ideas about the communicative powers of colour, line, texture, shape and tone, *tout court*; which is to say, on an ultimately nineteenth-century understanding of the ways in which specific deployments of pictorial elements in general, and particularly colour and line, convey specific effects.⁸ Such art might therefore affect viewers at the generalized level of mood or of inchoate intensity, but not at the more particularized level of those forms of intensity that, threaded through language, subjective experience and personal history, qualify as full-fledged emotion.⁹

The *Plasticiens* deliberately moved their art away from “self-expression”—away from the intimate narratives in relation to which people experience and possibly understand emotion. This move away from emotion in favour of abstract intensity suggests a tentative turn to “affect.” Such a turn enabled the *Plasticiens* (and their

followers) to disavow the expressive, centred subject of romanticism—a disavowal that Dorion has long shared.¹⁰ But this turn to affect also had the unintended effect of disempowering the viewer by depriving him or her of any active role in constructing such art's meaning. Dorion's understanding of the viewer's role in the creative act is far removed from such passive contemplation, as his enigmatic, low-key paintings make abundantly clear.



Sometimes a cigar is just a cigar. And sometimes a painting of stripes is *not* just a painting of stripes. Very much a postmodernist, Dorion understands the essential role of the viewer in "completing" the work of art. He welcomes the *interested* beholder, whose experience of art is an active process of meaning construction, as shaped by many factors, including but not limited to aspects of the viewer's personal life. This regard for active spectatorship, as opposed to passive consumption, is consistent with one of the ur-texts of postmodernism. Roland Barthes's "The Death of the Author" did more than deconstruct the bourgeois conception of the modern "Author" (or Artist); it argued for the importance to the text of the reader or viewer in his or her active engagement with it.¹¹

Rarely without his camera, Dorion took the snapshots that he used as the ultimate source material for the painting *Gate (The Piers)* during one of his regular visits to see art and visit friends in New York.¹² It was while walking north along the Hudson River on November 3, 2011, from the site of Gavin Brown's Enterprise in the West Village to the Jack Shainman Gallery on West Twentieth Street in Chelsea, that he paused to shoot seven pictures, each of which would serve as the source for one of the seven canvases that together comprise his monumental painting.¹³ Dorion did not aim his camera up to take in the soaring, skeletal, steel arch, still visibly inscribed "Cunard White Star Line," which is all that survived the 1991 demolition of the decommissioned terminal that dominated Pier 54 throughout its illustrious seafaring days.¹⁴ Instead, the artist aimed lower and slightly to the left (south), to take in a fairly narrow

gate—its rough-hewn granite pillars, surmounted by a granite lintel, framing forbidding iron bars—beyond which a chain-link fence can be seen extending across the pier's entire width to provide a second obstacle to overly curious strollers. Dorion framed his shots to leave out the granite lintel now emblazoned with a sign reading "NO TRESSPASSING/NY STATE." Most of the time, the gate provides a first line of defence, as it were, enabling the Hudson River Park rangers to padlock the pier after dusk to prevent trespassing—especially, but not exclusively, by gay men and boys like those who once congregated on such piers, and whom, I'd wager, the wealthy inhabitants of the trophy condos lining West Street are not unhappy to have displaced.

In such ways, *Gate (The Piers)* opens onto, even as it radically abstracts, such harsh realities of everyday urban life as the displacement of the socially marginalized queer demographic that migrated for decades to this once derelict part of town, whether to make new friends or meet with old ones; to sunbathe or picnic in summer; and/or to cruise and engage in the dangerous thrills of anonymous public sex in the dank shelter of once bright-and-teeming terminal sheds. With its carefully worded title and monumental scale, Dorion's painting discreetly memorializes a time and a way of life; as it also does the men who frequented the piers from TriBeCa downtown to Chelsea two miles to the north, from the post-Gay-Liberation years of the early 1970s through the emergence during the early- to mid-1980s of the AIDS crisis. Dorion's painting also has the potential to evoke the mostly non-white, gay, bisexual and transgendered youth from New York's outer boroughs and New Jersey, who were drawn—as some still are—to the piers (especially the open-air Pier 45, opposite Christopher Street) in search of other queer youths who, like themselves, have sought to overcome isolation and to find the affirmation, support and love that their families—and the hetero-normative society as a whole—have denied them.¹⁵

Since I came to New York to attend college during the late 1960s, these are facts with which I have become familiar. So when I look at *Gate (The Piers)*, I therefore think "fence"—as in "NO TRESSPASSING." But the mind does wander, turning now to the

stunning contrast between Pierre Dorion's *Gate (The Piers)* and Ross Bleckner's painting, *Gate*, 1985, in all its dark, filigreed fussiness. Notwithstanding their immense stylistic and technical differences, both paintings can induce distress and sorrow, especially among gay viewers who lived through the horror and disbelief that accompanied the realization from the early-1980s that a sexually transmitted epidemic actually was targeting gay men—as if to fulfil the murderous wishes of homophobic bigots who, like televangelist Jerry Falwell, described AIDS as “God’s judgment of a society that does not live by His rules.”¹⁶ By the mid-1980s, horror and disbelief had ceded ground to the first waves of grief and sorrow as friends and lovers sickened and died from a scourge that would result in the decimation of a generation of gay men. Whether individually, or in organizations they formed, many gay men and lesbians would find themselves burdened beyond reason as they looked after the sick and dying, even as doctors and nurses (to say nothing of family members) capitulated to fears of casual contagion that were as irrational as they were intractable throughout media representations of AIDS and its “victims.” But grieving soon turned into rage, which reached critical mass in March 1987 with the formation of ACT UP/NY. Lesbians and gay men (myself included) joined ACT UP to become part of the coalition committed to taking “collective direct action to end the AIDS crisis.” To the extent that Dorion’s ultra-controlled paintings tap into such tangles of intense emotion, they take their place within the corresponding emergence of art—activist and otherwise—that evokes emotion, rather than masking it, but that does so without resorting to expressionist rhetoric such as that which dominated the most visible art of the early 1980s.



Dorion’s painting also opens onto the piers’ illustrious art-historical past. In 1971, conceptual art impresario Willoughby Sharp organized *Project: Pier 18*, with contributions by, among others, Vito Acconci, John Baldessari, Daniel Buren, Douglas Huebler, Mario Merz, Richard Serra and Michael Snow. Four years later, Gordon Matta-Clark executed his most spectacular work, *Day’s End*, 1975, on Pier 52. Using chain saws and



Cunard and White Star Lines at Pier 54, North River, New York City, in 1951

Pier 54, New York
Photo: Pierre Dorion

acetylene torches, suspended high above the pier's floor, he cut a monumental crescent-shaped opening into the structure's west façade that shed light (literally) onto spaces in which gay men explored, looked for and acted on their desires for public sex—apparently not without causing some discomfort to the straight, daredevil artist.¹⁷ Still other piers have attracted such artists as David Wojnarowicz, Alvin Baltrop, Peter Hujar and Leonard Fink, some of whom created site-specific works inside derelict sheds, while others documented, when they did not also actively participate in, the play of anonymous public sex.¹⁸

Dorion's parenthetical subtitle, (*The Piers*), therefore refers to the social, cultural and subcultural "action around the edges" of the city, as well as to the memory of so much that has changed and of so many whose lives have been lost. With utmost discretion, his painting goes well beyond registering its resemblance to, or uncritically extending, the tradition of hard-edge abstract painting in Montréal. Like the photographs on which it is based, his painting extends an inexhaustible invitation to viewers who can free-associate, speculate, imagine, remember and/or be dispatched into conducting research on their own. Such paintings should therefore be understood as deconstructions of that hard-edge, abstract painting tradition that they skilfully and pleasurably recall.



The range of associations outlined above surely figured in Dorion's decision to take the pictures that he used to realize this, his largest painting ever. When he took the snapshots for *Gate (The Piers)*, he framed each picture in tight close-up; this had the effect of reducing the verticality of the actual gate and radically broadening the pillars and struts, as well as the spaces between them. In this sense, Dorion composed his painting, incrementally, in his camera. To line up and look at the snapshots beside one another is to grasp how little distortion was required to arrive at the final painting's monumental width and extreme simplicity. The artist eliminated what he judged to be extraneous visual information from each snapshot. The painting therefore lacks the soulless chain-link grid that appears in some of

the snapshots' middle ground. Likewise, Dorion omitted the photographic evidence of the pier's perspectival recession to a horizontal sliver of New Jersey in the distance, just as he also left out that sliver. *Gate (The Piers)* would therefore be dominated by the visual staccato of vertical stripes, each comprised of alternating lights and darks of varying width and colour that faithfully derive from—even as they subtly tweak—the stripes of sunlight on the southwest-facing sides of the fence's faceted iron struts, leaving the east and northward-facing sides shadowed, when not altogether black.

Similarly, Dorion eliminated such photographic details as the granite pillars' rough-hewn texture, yet with uncanny accuracy he generalized the cool mauve that finds its source in the granite's shadowed zones. The painting's mauve, orange and black rendering of the pillars anchors its lateral limits, just as the pillars themselves anchor the original gate's far narrower south and north ends. All of these variations attest to the fact that Dorion's photo-based paintings are also abstractions, albeit in the limited sense that when it comes to matters of proportion, colour, light, texture and detail, the artist's decisions must respond to his understanding of each painting's formal requirements.

In rendering the light between the stripes, Dorion balanced the representational and abstract imperatives of his practice to suggest the potential of the late-afternoon November sun to evoke transcendental longing. This neo-romantic special effect is discernible throughout the painting's interstitial spaces but especially in the three canvases on the left, where the sun effectively bleaches what is otherwise the deepening blue of the sky at progressively greater distances from its chromatically vaporizing glare. I read the light in this painting as a highly secular "take" on the more dramatically deliberate radiance in countless Annunciations and other art-historical invocations of religious ecstasy. The subtlety with which Dorion here hints at the transcendental tradition and with which he manages emotional content in his works typifies the strategic discipline and understatement—characteristic throughout Dorion's work—that are required if women and gay men can, as queer

theorist Eve Kosofsky Sedgwick has proposed that they could, rehabilitate the sentimental.¹⁹

To look back at some of Dorion's earlier paintings of interiors hung with religious paintings is to be struck by how dark they appear when compared with the chromatic intensity of his more recent works. This painting, with its subtly graduated light, implies spaces beyond, spaces of transition (if not of transubstantiation). As such, it relates to canonical works by queer artists extending from Jean Cocteau (*Orphée*, 1950) and Jean Genet (*Un Chant d'amour*, 1950) to Felix Gonzalez-Torres and Jim Hodges—artists for whom transition and passage have been recurring tropes.²⁰

Gate (The Piers) is entirely consistent with themes that I have discussed elsewhere in terms of Dorion's attraction to sites of desolation and debauchery that, once rendered into painting, become immaculate. Notwithstanding the abstraction to which he subjects them, he has often pictured places that some gay men would recognize as cruising grounds.²¹ This was the case back in May 1999 when, choosing to exhibit his paintings outside the gallery/museum nexus, Dorion installed a suite of intimately scaled, hauntingly retrospective paintings inside the modest, vacant apartment #1112 in the immodestly named residential tower, Les Dauphins sur le Parc. That project—*Chambres avec vues*, 1999—included a selection of paintings the overall effect of which ranged from the menacingly banal (*Téléphone*, 1998) to the achingly poignant (*La Chambre verte*, 1998, *Les Cosmos*, 1998, *Le Quai de Béthune*, 1998). *Le Quai de Béthune* is a highly metaphorical painting, for it is based on a snapshot Dorion took looking down on the partially flooded, muddy banks of the Seine at a location known in Paris to gay men on the prowl. Nor was it irrelevant to Dorion's project that the apartment's windows looked out over Montréal's Parc La Fontaine—itself well known, especially in the past, among the city's gay male community for its once convivial cruising grounds.

Dorion's most recent work also includes a number of canvases that, like *Gate (The Piers)*, look abstract, though sometimes, as in *Blind*, 2011—based on a picture of a Chelsea gallery's closed security gate—they provide the artist with

opportunities to engage in dialogues with works by admired artists. *Blind* is a picture that reflects Leo Steinberg's view that "postmodern" art rejects the modernist understanding of painting, according to which the picture plane, by its verticality, acts as a metaphorical stand-in for the artist. It also enabled him playfully to connect with the work of Agnes Martin, and to allude as well to Jasper Johns's *Shade*, 1959.²² Dorion has long derived pleasure from coming upon such ready-made references to the work of modernists and postmodernists alike, from Lucio Fontana and Anni Albers to Fred Sandback and Felix Gonzalez-Torres.

Kitty Scott has suggested that we read recent works such as *Partitions*, 2009, *Intérieur*, 2008, and *Sonnabend I*, 2008, as cool-headed reflections on the ever more gigantic and extravagantly capitalized galleries that epitomize, even as they serve, art's "sumptuary" value.²³ On his purposeful strolls through exhibitions in New York's West Chelsea and beyond, Dorion has frequently aimed his camera at idiosyncratic architectural details within such spaces, a practice that relates to his long-standing attraction to vents and other intriguing holes in walls. Not unlike Robert Gober's handcrafted, wall-embedded pewter *Drain*, 1989, with its evocation of glory holes, paintings like *Trappe*, 2005, *Ouverture*, 2006, and *Ouverture II*, 2009, also refer to what is unknowable about the spaces in which Pierre Dorion finds art. But such paintings pertain less to institutional critique (à la Daniel Buren or Michael Asher) than to the ultimate unknowable: the unconscious. As in the work of Louise Lawler, which Dorion included in a recent curatorial project, his ambivalent curiosity about the accoutrements of galleries and museums does not veer altogether toward the critical end of that spectrum.²⁴

When his pictures pull back to provide a broader, more complete view of art and the spaces in which it appears (*101 Spring Street*, 1997, *Sculpture*, 2006, *Marfa*, 2006, *Sans titre [James Turrell]*, 2010), the ambivalence that once led Dorion to state, "I was in love with painting, and at the same time I tried to kill it,"²⁵ gives way to something more like pleasure taken in the rich complexity of a soulful engagement with, and dedication to, art—be it abstract painting or not.

1
I write “almost all” because Dorion episodically departs from the technical demands of his photo-based working method to create modestly scaled, process-oriented abstract paintings, many of them monochrome.

2
The *Manifeste* was signed by Louis Belzile, Fernand Toupin, Jean-Paul Jérôme and Jauran, but was written by Rodolphe de Repentigny (aka Jauran). See *Manifeste des Plasticiens* (Montréal, February 15, 1955): http://www.conseilidesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_plasticiens.htm. The second-generation Plasticiens (among others, Guido Molinari and Claude Tousignant) advanced the fundamentals of the original program without notably adhering either to the terms of de Repentigny’s text or to many aspects of the original Plasticiens’ art. The works of that generation also reflected a broader shift in the outlook of the Montréal-based vanguard away from the easel painting tradition of Paris-based abstract artists (i.e. the group Cercle et Carré) to find support and inspiration closer to home, in paintings by such New York-based artists as Barnett Newman and the younger, mostly American practitioners of Post-Painterly Abstraction. Hard-edge abstraction in Montréal would develop further in the art of Yves Gaucher and some aspects of Charles Gagnon’s practice. I adopt Marie Carani’s periodization of the Plasticiens and their descendants, which, stopping short of Gaucher’s and Gagnon’s art, she limits to two generations. See Marie Carani, “Rodolphe de Repentigny: critique d’art, théoricien et artiste,” *Voix et Images* 10, 3 (spring 1985), p. 144.

3
Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada* (Vancouver: Douglas & MacIntyre, 2007), p. 166. In terms of both its prose style and its agenda, the *Manifeste des Plasticiens* pales by comparison with Borduas’s *Refus global*, 1948, in which the

artist’s radically anticlerical and prescient call for the sweeping social transformation of art, culture and politics in Québec not only fully merits the term “manifesto” but, in its espousal of the integration of art and social life, also establishes a place for itself within the legacy of the “historical avant-garde.” On the meaning of “historical avant-garde” and the postwar “neo-avant-garde,” see Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

4
“If their necessity seems more logical than intuitive, it is because the simplification of means leads to a purity that is conventionally regarded as precluding personality.” *Manifeste des Plasticiens* (see note 2), p. 1.

5
“The Plasticiens are entirely unconcerned, at least consciously, with the possible meanings of their paintings. But while not seeking to imbue them with literal meaning, they exclude none of the possible unconscious meanings, thereby making them the reflection of their own humanity.” *Manifeste des Plasticiens* (see note 2), p. 2.

6
“All literary, poetic or dream-related considerations, any symbolic content that could be used to emphasize referential aspects of the painting were thus eliminated to make way for an expressive approach that had no references but the plastic elements of the painting and their emotional effect.” Carani (see note 2), p. 145.

7
“De Repentigny formulated the realization of ‘purely plastic issues’ of abstract geometric ‘formal determination,’ eliminating all reference to what he called the ‘moving.’” Carani (see note 2), p. 146.

8
These old but seemingly never entirely exhausted ideas were developed in the interests less of fine art than of the applied arts, as well as the burgeoning

fields of product promotion and advertising. The most widely known of the scientific texts on this subject remains the chemist Michel-Eugène Chevreul’s *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839, which he wrote while serving as director of the Gobelins tapestry works. His ideas were adopted, and adapted, by such Neo-Impressionists as Paul Signac and Georges Seurat.

9
“Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.” See Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002), p. 28.

10
“I’ve been trying for years not to be a romantic.” Dorion, quoted in my article “The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness,” *Canadian Art* 24, 3 (fall 2007), p. 104.

11
Barthes deliberately wrote “Author” using the upper-case “A” to emphasize the god-like qualities that bourgeois convention attributes to writers or artists. In his essay’s final sentence, Barthes summarizes his argument’s social as well as cultural purpose: “The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.” See Roland Barthes, “The Death of the Author,” in Barthes, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 142-148. Marcel Duchamp’s lecture “The Creative Act” anticipated the emancipatory thrust of Barthes’s essay by more than a decade. Delivered before a meeting of the American Federation of Arts in Houston, Texas, in April 1957, Duchamp’s text asserted that the creative act—far from being the exclusive prerogative of the uniquely empowered artist—requires the viewer’s active participation to be complete. See Michel Sanouillet and Elmer

Peterson, eds., *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (London: Thames & Hudson, 1975), p. 138-140.

12
I say “ultimate source” because Dorion also works with a commercial photographer who uses a macro lens to reshoot Dorion’s snapshots, yielding the 35-mm colour slides that the artist then uses to project the image onto canvas, thereby beginning the process of redrawing and painting. See “The Missing” (see note 10), p. 104.

13
Conversation with the author, May 30, 2012.

14
Originally designed by Warren and Wetmore (architects of New York’s Grand Central Station) in the early twentieth century, the terminal had to be rebuilt in 1932 after a fire consumed its predecessor. As an example of Pier 54’s illustrious past, on September 13, 1907, the RMS *Lusitania* docked there on its maiden voyage across the Atlantic. Eight years later, the giant ship was torpedoed and sunk by a German U-boat, thereby hastening American entry into World War I. See <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lusitania-54.jpg>

15
For a compelling look at the “ball culture” that originated in the youthful queer subculture on the piers, see Jennie Livingston’s documentary film, *Paris Is Burning*, 1990.

16
Falwell, quoted in Douglas Crimp, “AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism,” in Crimp, ed., *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988), p. 8. Pat Robertson, another prominent American fundamentalist and televangelist who is, lamentably, still active in American political life, preferred to deploy a horticultural metaphor: “AIDS is God’s way of weeding his garden.” Robertson, quoted in Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), p. 129.

17

For an informative discussion of Matta-Clark's ambivalence regarding the denizens of the environment in which he created *Day's End*, see Douglas Crimp, "Action Around the Edges," in Lynne Cooke, Douglas Crimp and Kristin Poor, eds., *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011), p. 114.

18

Dorion's painting coincides with the heightened attention now being paid by art historians and curators to the art and gay sexual subculture that thrived amid the decay of the Hudson River waterfront throughout the 1970s and into the 1980s. See *Mixed Use, Manhattan* (see note 17); see also Jonathan Weinberg, "City-Condoned Anarchy," in the brochure accompanying the exhibition *The Piers: Art and Sex Along the New York Waterfront*, curated by Weinberg with Darren Jones and held at the Leslie+Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, New York, April 4–July 7, 2012.

19

See *Epistemology of the Closet* (see note 16), p. 131-181.

20

To name only two contemporary artists who have explored the related themes of transition and passage. See Felix Gonzalez-Torres's *Untitled (Orpheus Twice)*, 1991, *Untitled (Passport)*, 1991 and *Untitled (Welcome)*, 1991, as well as such beaded-curtain works as *Untitled (Chemo)*, 1991, *Untitled (Golden)*, 1995 and *Untitled (Blood)*, 1992; similarly, Jim Hodges's cascading curtains of silk flowers—which recall Gonzalez-Torres's cascade of light strings, *Untitled (North)*, 1993—also impart a visionary quality to seeing, imagining and/or thinking through.

21

"The Missing" (see note 10), p. 104.

22

For a discussion of the modernist conception of the painting's surface as a metaphorical stand-in for the artist, see

Leo Steinberg, "Other Criteria," in his *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 55-92.

23

See Kitty Scott, "Pierre Dorion," in *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*, intro. by Barry Schwabsky (London: Phaidon, 2011), p. 92-93. For a full account of the concept of sumptuary value, see Jean Baudrillard, "The Art Auction: Sign, Exchange and Sumptuary Value," in *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981), p. 112-122.

24

Dorion included Louise Lawler's work, *No Charges Filed*, 2008, in his curatorial project for Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery. Entitled *Off the Wall*, 2009, Dorion's project explored the function of the wall in art galleries and museums—a topic that clearly is informed by such early manifestations of "institutional critique" as Daniel Buren's text "Function of the Museum", 1971, reprinted in AA Bronson and Peggy Gale, eds., *Museums by Artists* (Toronto: Art Metropole, 1983), p. 57-60.

25

Quoted in "The Missing" (see note 10), p. 104.



Minerva Medica, 1994
Oil on linen
91.5 x 122 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Pierre Dorion: Spaces of Estrangement

Stephen Horne

Being human means being in a certain relation . . . that is not marked by identity or a common possession but rather by the "experience of strangeness."

— MAURICE BLANCHOT¹

The feeling of past time is a present feeling.

— WILLIAM JAMES

Oblivion is the life force of memory and remembrance is its product.

— MARCAUGÉ

Pierre Dorion creates paintings and takes photographs. His practice seems, moreover, to involve contaminations of each by the other, and there is powerful evidence that this interaction is the source of the almost palpable sense of desolation—of estrangement—his work evokes. The bringing together of the two representational systems is manifest in the paintings, which typically present subjects such as empty rooms, uninhabited urban cityscapes and, occasionally, ruins and fragments of landscape.

The painting *Minerva Medica*, 1994, shows the ruin of a building once thought to have been a temple dedicated to "Minerva the Doctor" but later identified as a nymphaeum, dedicated to the nymphs and functioning as part of Rome's water supply. The viewpoint adopted by the artist has allowed him to include the railway tracks that now run past the ruin toward a complex of modernist architecture on the distant horizon. With this anachronistic inclusion, Dorion introduces us to his concern with spatial and temporal displacements, and to his personal consideration of memory and its role in "giving place." Also in the genre

of urban landscape or cityscape, *Overpass (via Casilina)*, 1994, and *Landscape with Lamppost and Blue Building*, 1996, present a similarly timeless and dystopian vision that carries echoes of the bleak universe elaborated in the writings of J. G. Ballard.

In *La Chambre à l'atelier*, 1996, Dorion reveals his passion for creating uncomfortable spaces. In this work, he shows a room with a metal-framed single bed in the style of the recent past—made up, with two pillows, one over the other—and a black chair pushed tightly up against a radiator. Displayed on the back wall are numerous small images, some in frames some not. The framed images are propped up and reframed within window-like insets in the wall that function as shelves. These details add up to a very cramped space where all the elements are crowded into one corner to form, most importantly, a composition that clearly manifests a photographic style of framing and fragmentation. An aspect of this type of "snapshot" composition is its ability to confer an ambience of exaggerated familiarity with the subject: the room is like a fragment of a memory of a place that one has never actually experienced but that reeks with familiarity. This recognition is combined with the sense that the room itself, or perhaps our memory of it, is situated at some distance in time, perhaps in the time of the previous generation. Temporal displacements like this, which are often the focus of Dorion's work, serve to disrupt any identification with "culture" understood in terms of a general and mythologized worldview or socially determined daily routine. Culture in this sense can be used as a device for hiding from the knowledge that the world is not as familiar and homelike as it might seem.

Another painting of a bedroom, *Chambre à coucher*, 1999, also presents an awkward and perceptually intense space. This room is basically a box. The viewpoint is located at one end, looking toward an outside wall that has a window jammed up against one corner, identifying the setting as an apartment constructed in the 1960s or 1970s. There is nothing in the room but a baseboard heater running along the wall with the window and a small plank of wood leaning against one of the longer side walls. The singularity of the plank particularizes the space and gives it a sense

of having been “there” for the viewer/artist in some way that is significant. The image is nearly monochrome, with everything except for the plank painted in tones of blue-grey. This colouring emphasizes the artificiality of the scene—its constructedness by way of photography—as do the extreme lighting and the distortion of the room’s box-like shape.

In her 1995 essay on the artist, Catherine Crowston emphasizes the relevance of Barthes’s essay on photography to her interpretation of Dorion’s art practice. She notes that “unlike painting, the camera captures an instant, immobilizing a time ‘that-has-been.’”² What is remarkable about Barthes’s Sartrean phenomenology of photography is his failure to mention the place of “the uncanny” in his subject—all the more surprising since his essay makes morbidity and mortality a central theme. Equally remarkable, perhaps, is that Freud’s renowned essay on *The Uncanny* never once mentions photography.

It is tempting to proceed by saying that the paintings of Pierre Dorion are manifestations of something intensely human. This approach would take into account the way these works seem to engage us through mood, affect and the potential for compassion in the face of mortality. In a 2007 article on Dorion, David Deitcher discusses the conventionally derisory use of the term “sentimental” and argues that Dorion successfully recodes and rehabilitates this disparaged perspective.³

This initial mention of the human dimension needs to be at least partially tempered, however, if we are to explain the origin of the unsettling strangeness and even obscurity that has always persisted where Dorion’s paintings are concerned. This dissonance may be a result of his painting’s infection by an underlying architecture, or by “picturing,” as Gerhard Richter called photography. It may also be due to an overall softness of detail that leaves the images distant, fogged or “lost.”

Dorion’s use of the camera is singular, and so is his application of paint in accordance with a photograph. What is the contribution of the camera, of the photograph, in constructing his paintings? How is the photographic image an



Tempérance, 1998
Oil on linen
56 x 71 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Landscape with Truck, 2003
Oil on linen
122 x 183 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

aspect of this painting's dominant sensibility, that particular mood composed of melancholy, oblivion and destitution?

The estrangement that is so evident in a painting such as *Bowring Park III*, 2006 exemplifies what has led to the prevailing view of Dorion's work as concerned with loss, emptiness and absence. This perception draws us into considering the conflicted relationship between distance and intimacy: on the one hand, *Bowring Park III* is despairingly "minimal," yet on the other, it is replete with longing. In this "landscape," desolation and melancholy are characteristics of the space presented. Dorion's pictures seem almost to conjure the image of ruin itself, although they could equally be said to reveal a ruin of the image.

Strangely softened by the painter's touch, *Bowring Park III* is typical of Dorion's production from the period between 1994 and 2006. Liminality and ambivalence are prominent presences in these sombre paintings, which speak so strongly of destitute times. The mutedness of each painted image is contradicted by the sense of an underlying architecture, a support that has been blurred over by means of the painting process. A look back at *Minerva Medica* reinforces this impression of a tension—tension, perhaps, between history and memory, between the sort of factuality assigned to what has been recorded and the facticity that pertains to the realm of individual human life.

In *Minerva Medica*, Dorion takes us along the path of melancholy by picturing destitution. This is painting itself worked through as a ruin, the image and the picture as ruin. We can pursue this path by considering Dorion's exploration, in earlier years, of the ruin of Catholic ritual (*Mes confessions*, 1985), of the "new world" portrayed in the paintings of the nineteenth-century Hudson River School (*Tempérance*, 1998) and of modernist abstraction and its affiliated social program. These subjects function as intimations of personal, individual loss, but also of "the disaster" as elaborated in the writings of Maurice Blanchot. This "disaster" might be conceived of as violence, illness or trauma. Or, more abstractly, as the shattering of thought by time, or the picturing of "impossibility" itself.

Turning once again to *Bowring Park III*, we find a point of view impelling us to look slightly upward across an expanse of bare ground that rises to meet the sky at the horizon. Standing out against the sky is a fence of the sort that often surrounds a school sports field—a long, horizontal grid that stretches nearly right across the shallow rectangle of this very horizontal canvas.

The horizon line is crucially important to this painting and the fence is clearly its subject, there being little else in the picture. Blocked by the fence, our passing through to the crest of the rise fails. We remain in the lower range of this landscape, in the foreground, this side of the barrier. In other words, we are prevented from attaining the transitional space of the horizon. The horizon thus becomes an inaccessible space of emergence and disappearance, the space of nature, a cyclical space of emptiness, a space of estrangement. It is also a space where painterly composition is challenged by a more photographic kind of "picturing" in which details have a specificity that would typically be removed. These details in turn challenge us with their undecidability: should we consider the fact that the fence includes a single tall post standing above all the rest, and should we be looking for a meaning in this particular, or is it just a "fact" as it would be from the perspective of photography? Like Luc Tuymans and Gerhard Richter, Dorion prefers to stay with ambiguity.

There exists in this painting a space just between the upper edge of the rising field and the lower of the three fence rails posed against the sky. Within this framed space (but actually in the distance) can be discerned a ragged, dark ribbon that runs across almost the entire breadth of the painting. If we look at the right-hand side of the image, it is revealed that this ragged strip is formed by the tips of spruce trees growing beyond the hill. The treatment of this "horizontal" space denotes a photographic way of seeing and organizing, it smells of framing, of composing with a viewfinder and a lens. In the composition of a painting, the awkward and visually conflicted element of this space between the land and the fence rail would not typically be included. Its presence reflects the intrusion of a mechanical device, the camera. The painting is now a composition disrupted by photographic seeing.

Photographic seeing obviously depends on the apparatus of the camera, a machine for defining and creating pictures. Functioning as an automatic eye, the camera displaces and overtakes the supremacy of the human eye. In every photograph there is this “other-than-human” dimension. The photograph conforms to the logic of the automaton: it has an objectivity, a veracity, conferred by the camera’s “automatic” status. This is what undermines any possibility of photographic “meaning” in a conventional humanistic sense. This suspension of meaning has contributed to the photograph’s distinction as something uncanny. And such has been the basis of its appeal to the Surrealists.

Dorion’s body of work represents a case where the photographic medium is inserted into painting without its becoming affiliated to the genre of photorealism. It could be said, more precisely, that Dorion inserts the uncanny into the midst of painting by way of the photograph. This is the source of the “space of strangeness” that has frequently been associated with emptiness, desolation and loss. If we look at the uncanny as defined by Heidegger, rather than the more popular Freudian version, we find an interesting liaison with Dorion’s practice. For Freud, the uncanny is something that intrudes by creating a passing moment of anxiety, whereas for Heidegger there is no moment of anxiety that is exposed and then covered over by the veil of publicness or culture. Samuel Weber has explored this dialectic and explained how, for Heidegger, the uncanny happening or event disrupts the circular routine of understanding, breaks this circle apart and creates the possibility of an openness toward something other, something strange and alien. Weber’s reading of Heidegger focuses on the uncanny as the possibility of an opening, of change, of repetition with a difference.⁴ From this perspective, there is a clear kinship between the uncanny and art such as Dorion’s. It is also the perspective of a still operative avant-garde—understood not as a style but as an orientation toward time and temporality, particularly futurity. This is the significance of the frequent use, in descriptions of Dorion’s paintings, of such terms as “emptiness,” “desolation” and “loss.” It is essential, however, to see how his mobilization of such notions is not at all pessimistic but in fact

represents a radical response to a preoccupation with mortality’s earthward pull and the temporal nature of existence in general.

If Dorion’s paintings establish a speculative space where the relationship between photography and traditional forms of art making is thoughtfully considered—an observation that could also be applied to the works of Luc Tuymans, Gerhard Richter and Thomas Demand—what is the personal vision served by this set of concerns?

The crux here is Dorion’s interest in the nature of memory in its relationship to place and his questioning of the role played by this relationship in establishing identity. It is culturally conventional to think of reality as a place, as the “really there,” as an underlying and ongoing continuity, a permanent support to which we have recourse in order to legitimize our interpretations. This begins to sound like memory, at least a commonsense version of it, and it was to this that Nietzsche was reacting with his notion of “active forgetting,” a process through which one lets go of unity, self-sufficiency and groundedness.

Dorion’s paintings have everything to do with our understanding of place and home, with dwelling as “being-in-place” as well as “being-with.” In painting after painting, we are shown empty rooms, views into domestic interiors, antique ruins and desolate urban scenes. Recent works continue in this vein but with a closer focus, so that what we see is “façades.” It is notable, though, that the eye Dorion turns on “architecture” and dwelling in general is a suspicious one: with his works we are (in the language of the recent past) “decentred.” His perspective is that of an outsider to the notion of an existence secured by the concept of permanence and an underlying fixed reality. This observation has little to do with the factual details of Pierre Dorion’s personal life but arises from a repeated confrontation with his paintings. These works are remarkable for a mood of melancholic estrangement that is not simply “critical” but is homeopathically turned toward acceptance and compassion in the face of “the disaster.”

1

Maurice Blanchot, as paraphrased by Gerald L. Bruns in *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997), p. 217. The source of the second epigraph is William James, *The Principals of Psychology*, vol. 1 (Boston: Harvard University Press, [1890] 1950), p. 627; and of the third, Marc Augé, *Oblivion* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), p. 21.

2

Catherine Crowston, "A Backwards Glance," in *Pierre Dorion* (Toronto: Art Gallery of York University, 1995), p. 15.

3

David Deitcher, "The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness," *Canadian Art* 24, 3 (fall 2007), p. 102-109.

4

For a detailed discussion of Weber's analysis, see Susan Bernstein, "It Walks: The Ambulatory Uncanny," in Simon Morgan Wortham and Gary Hall, eds., *Experimenting: Essays With Samuel Weber* (New York: Fordham University Press, 2007), p. 201.



Pierre Dorion

Né à Ottawa, en 1959.

Vit et travaille à Montréal.

Sauf indication contraire, tous les documents visuels reproduits dans cette biobibliographie proviennent des archives personnelles de Pierre Dorion. Pour une version plus détaillée de cette biobibliographie, on consultera le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

1983

Pierre Dorion / Claude Simard :

Peintures / Paintings, 3889, rue Clark, Montréal, 15–30 oct. 1983 **1** **2**

- ▶ Payant, René. « Peintures/Paintings : Pierre Dorion et Claude Simard [...] » / sous : « Une effervescence nouvelle », *Spirale*, n° 40, févr. 1984, p. 12-13.
- ▶ Meilleur, Martine. « Pierre Dorion, Claude Simard », *Parachute*, n° 34, mars/avril/mai 1984, p. 42.
- ▶ Daigneault, Gilles. « [Pierre Dorion, Claude Simard] » / sous : « La grande tradition de Plotek », *Le Devoir* (Montréal), 22 oct. 1983, p. 23.
- ▶ Lepage, Jocelyne. « Un logement tapissé d'art », *La Presse* (Montréal), 29 oct. 1983, p. E2.
- ▶ Lamoureux, Johanne. « Lieux et non lieux du pittoresque », *Parachute*, n° 39, juin/juill./août 1985, p. 10-19.
- ▶ Pontbriand, Chantal. « Histoire et postmodernité : des exemples dans l'art canadien », *Parachute*, n° 47, juin/juill./août 1987, p. 4-10.
- ▶ Sioui Durand, Guy. « Les déterritorisations de l'installation », dans *L'Installation : Pistes et territoires : L'Installation au Québec, 1975–1995 : Vingt ans de pratique et de discours* (Anne Bérubé et Sylvie Cotton, dir.), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 55-73 (Dorion, p. 59-60).
- ▶ Tougas, Colette. « Le spéculaire chez Pierre Dorion », *Parachute*, n° 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.

Taking Off, Plexus, New York, 30 nov.–9 déc. 1983 (avec Myriam Laplante et Claude Simard)

- ▶ Meilleur, Martine. « Pierre Dorion, Claude Simard », *Parachute*, n° 34, mars/avril/mai 1984, p. 42.

Peintures – Installations en cours, restaurant La Paryse, Montréal, 12–16 déc. 1983 (avec Claude Simard)

- ▶ Payant, René. « Peintures/Paintings : Pierre Dorion et Claude Simard [...] » / sous : « Une effervescence nouvelle », *Spirale*, n° 40, févr. 1984, p. 12-13.
- ▶ Meilleur, Martine. « Pierre Dorion, Claude Simard », *Parachute*, n° 34, mars/avril/mai 1984, p. 42.

1984

Pierre Dorion : Paintings, Yarlow/Salzman Gallery, Toronto, 10 mars–7 avril 1984

- ▶ Bentley Mays, John. « Pierre Dorion at Yarlow/Salzman Gallery [...] » / sous : « McEwen's Sculpture a Voyage in Time: An Allegory of Human History », *The Globe and Mail* (Toronto), 15 mars 1984, p. E5.

Sylvie Bouchard / Pierre Dorion : Installation, Axe Néo-7 Centre d'art contemporain, Hull, 15 avril–3 mai 1984

- ▶ Baele, Nancy. « Exhibition Satirizes History », *The Citizen* (Ottawa), 27 avril 1984, p. 87.
- ▶ Roy, Denis. « Sylvie Bouchard, Pierre Dorion », *Vanguard*, vol. 13, n° 7, sept. 1984, p. 34–35.

Montréal tout-terrain, Clinique Laurier, Montréal, 22 août–23 sept. 1984

- ▶ Legris, Peter. « Overlapping Territories », dans *Montréal tout-terrain / Céline Baril et al.*, commissaires; textes de Lesley Johnstone et al., [Montréal], Comité d'organisation de l'exposition Montréal tout-terrain, [1984], p. 29-30 (Dorion, p. 30).

Pierre Dorion, Appart' art actuel, Montréal, 2–27 oct. 1984 **3**

- ▶ Lepage, Jocelyne. « Quand l'atelier devient l'œuvre », *La Presse* (Montréal), 20 oct. 1984, p. F8.
- ▶ Daigneault, Gilles. « [Pierre Dorion, galerie Appart'] », *Le Devoir* (Montréal), 20 oct. 1984, p. 40.
- ▶ Perrault, Marie. « Faire vivre un appartement », *Spirale*, n° 48, déc. 1984, p. 11.
- ▶ Godmer, Gilles. « Pierre Dorion », *Parachute*, n° 38, mars/avril/mai 1985, p. 36.
- ▶ Pontbriand, Chantal. « Histoire et postmodernité : des exemples dans l'art canadien », *Parachute*, n° 47, juin/juill./août 1987, p. 4-10.
- ▶ Loubier, Patrice. « L'idée d'installation : Essai sur une constellation précaire », dans *L'Installation : Pistes et territoires : L'Installation au Québec, 1975–1995 : Vingt ans de pratique et de discours* (Anne Bérubé et Sylvie Cotton, dir.), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 13-35 (Dorion, p. 22).
- ▶ Tougas, Colette. « Le spéculaire chez Pierre Dorion », *Parachute*, n° 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.

1985

The Power of the Cross, Studio 620, Toronto, 29 janv.–23 févr. 1985 (exposition organisée par Republic)

- ▶ Bentley Mays, John. « The Cross Evokes Captivating Collection », *The Globe and Mail* (Toronto), 31 janv. 1985, p. E4.
- ▶ Humes, Christopher. « Symbol of Cross Emerges in New Art », *Toronto Star*, 1^{er} févr. 1985, p. F6.
- ▶ McFadden, David. « The Power of the Cross », *Vanguard*, vol. 14, n° 3, avril 1985, p. 43.
- ▶ Grenville, Bruce. « The Republic », *Parachute*, n° 40, sept./oct./nov. 1985, p. 38-39.

1

Pierre Dorion, 3889, rue Clark, Montréal, 1983
Photo : photographe inconnue

2

Vue d'exposition, 3889, rue Clark, Montréal, 1983
Photo : Pierre Dorion

3

Vue d'exposition, Appart' art actuel, Montréal, 1984
Photo : Pierre Dorion

4

Vue d'exposition, MACM, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985
Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. Photo : Ron Diamond

5

Vue d'exposition (série *Hall of Fame*), 49^e Parallèle, New York, 1985
Photo : Louis Lussier

6

Vue d'exposition (installation *Mes confessions*, 1985), CIAC, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985
Photo : Pierre Dorion

Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 5 mai–23 juin 1985 **4**

- ▶ Godmer, Gilles. «Des affinités électives de la peinture», dans *Peinture au Québec: une nouvelle génération* / G. Godmer, Sandra Grant Marchand et Pierre Landry, commissaires; textes de G. Godmer et P. Landry, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 7-9 (Dorion, p. 8, 9); texte traduit en anglais.
- ▶ Sabbath, Lawrence. «Museum Gives Young Quebecers Their Due. Government-Owned Musée d'art contemporain Raises Visibility Level on 20th Anniversary», *The Gazette* (Montréal), 11 mai 1985, p. 19.
- ▶ Bentley Mays, John. «New Generation Reaffirms Old-Fashioned Formalism: Quebec Artists Heed the Call of Tradition», *The Globe and Mail* (Toronto), 18 juin 1985, p. 13.
- ▶ Tourangeau, Jean. «Peinture au Québec: une nouvelle génération», *Vanguard*, vol. 14, n° 7 (sept. 1985), p. 13-15; en anglais, p. 15-16 (reproduction).

Anne Billy, Pierre Dorion, Angela Grossman, Landon Mackenzie, 49^e Parallèle, New York, 25 mai–27 juill. 1985 **5**

- ▶ Dorion, Pierre. «[Série *Hall of Fame*], dans Anne Billy, Pierre Dorion, Angela Grossman, Landon Mackenzie / textes de Pierre Dorion et Scott Watson, New York, 49th Parallel/49^e Parallèle, [1985], p. [2-3].
- ▶ Tourigny, Maurice. «France Morin au "49^e Parallèle"», *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} févr. 1986, p. 21, 28 (reproduction).
- ▶ Pontbriand, Chantal. «Histoire et postmodernité: des exemples dans l'art canadien», *Parachute*, n° 47, juin/juill./août 1987, p. 4-10.

Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), Montréal, 15 juin–30 sept. 1985 **6**

- ▶ Blouin, René. «Aurora Borealis», dans *Aurora Borealis* / R. Blouin et Normand Thériault, commissaires; textes de R. Blouin, Lesley Johnstone et N. Thériault, [Montréal], Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 8-17 (Dorion, p. 13).
- ▶ Tourangeau, Jean; Dagenais, Francine. «Aurora Borealis: Un editoriale[sic] canadien», *Vanguard*, vol. 14, n° 9, nov. 1985, p. 21-25 (reproduction).
- ▶ Thériault, Normand. «Dorion», dans *De l'installation*, Outremont, NBJ, 1987, p. 44-45.
- ▶ Pontbriand, Chantal. «Histoire et postmodernité: des exemples dans l'art canadien», *Parachute*, n° 47, juin/juill./août 1987, p. 4-10.
- ▶ Tougas, Colette. «Le spéculaire chez Pierre Dorion», *Parachute*, n° 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.

The Allegorical Image in Recent Canadian Painting, Agnes Etherington Centre, Kingston, 15 juin–11 août 1985

- ▶ Grenville, Bruce. «Pierre Dorion», dans *The Allegorical Image in Recent Canadian Painting* / B. Grenville, commissaire, Kingston, Ont., Agnes Etherington Art Centre, 1985, p. 12-13.

1986

Jack Shainman Gallery, New York, 11 janv.–

2 févr. 1986 **7**

- ▶ Jaehne, Karen. «South of the Border Sales for Quebec Artists», *Canadian Art*, vol. 3, n° 4, hiver/déc. 1986, p. 18-20.

Pierre Dorion, Jack Shainman Gallery, Washington, D.C., 1^{er} mai–1^{er} juin 1986

- ▶ Power, Mark. «Dorion's Enigmatic Allegories», *The Washington Post*, 16 mai 1986, p. D7.
- ▶ Jaehne, Karen. «South of the Border Sales for Quebec Artists», *Canadian Art*, vol. 3, n° 4, hiver/déc. 1986, p. 18-20.

Séjour à Rio de Janeiro, sept. 1986–mai 1987

1988

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 19 mars–16 avril 1988 **8**

- ▶ Dumont, Jean. «Rita Letendre et la continuité... mais aussi Galerie Optica, Pierre Dorion et Sandra Meigs», *La Presse* (Montréal), 26 mars 1988, p. K8.
- ▶ Lehmann, Henry. «Fifties Kitsch, Cartoons in Downtown Galleries», *Montréal Daily News*, 30 mars 1988, p. 30.
- ▶ Gascon, France. «Raymond Lavoie, Will Gorlitz, Pierre Dorion: De nouveau la peinture», *ETC Montréal*, été 1988, p. 28-30.
- ▶ Meilleur, Martine. «Pierre Dorion: galerie René Blouin, Montréal 19 mars–16 avril», *Parachute*, n° 52, sept./oct./nov. 1988, p. 52-53.
- ▶ Lehmann, Henry. «Focus on Pierre Dorion» / sous: «Focus», *Canadian Art*, vol. 5, n° 3, automne 1988, p. 129.

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1^{er} juin–11 sept. 1988 [itinéraire (1989–1991): Musée des Augustins, Toulouse; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons; Mackenzie Art Gallery, Regina] **9**

▶ *Les Temps chauds* / Josée Bélisle et al., commissaires; textes de J. Bélisle et al., Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, 72 p. (comprend un encart en anglais).

1990

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 17 févr.–17 mars 1990 **10**

- ▶ Cron, Marie Michèle. «Pierre Dorion: Semeur de toiles», *Voir* (Montréal), 8/14 mars 1990, p. 19.
- ▶ St-Gelais, Thérèse. «Pierre Dorion: galerie René Blouin, Montréal, 17 février–17 mars», *Parachute*, n° 59, juill./août/sept. 1990, p. 31-32.
- ▶ O'Brien, Peter. «Pierre Dorion», *C magazine*, n° 27, sept. 1990, p. 64-66.

Pierre Dorion: Recent Paintings, Oakville Galleries: Centennial Gallery, Oakville, 30 juin–2 sept. 1990

- ▶ St-Gelais, Thérèse. «Pierre Dorion» / trad. du français par Lesley Johnstone, dans *Pierre*

7

Vue d'exposition, Jack Shainman Gallery, New York, 1986
Photo: Alison Rossiter, avec l'aimable permission de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York

8

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 1988
Photo: Louis Lussier, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

9

Sans titre, 1988. Don de madame Janine et de monsieur René Dorion, Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.
Diptyque présenté dans le cadre de l'exposition *Les Temps chauds*, MACM, Montréal, 1988
Photo: Richard-Max Tremblay

10

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 1990
Photo: Louis Lussier, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

11

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 1991
Photo: Louis Lussier, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

12

Reliquaire (vue partielle), 1990. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.
Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *La Collection: Tableau inaugural*, MACM, Montréal, 1992
Photo: Louis Lussier





13



15



16



17



14

- Dorion: Recent Paintings* / texte de T. St-Gelais, Oakville, Ont., Oakville Galleries, Centennial Gallery, 1990, p. [4-6].
- ▶ Hubbard, Jackie. «Exhibit Offers a Glimpse into a Distant World», *Oakville Today*, 12 juill. 1990, p. 20.
 - ▶ Mays, John Bentley. «Playing with History», *The Globe and Mail* (Toronto), 27 juill. 1990, p. C4.

Reliquaire, Jack Shainman Gallery, New York, 8 sept.–6 oct. 1990

- ▶ Cummins, Louis. «Pierre Dorion et Evergon», *Parachute*, n° 61, janv./févr./mars 1991, p. 49-50.

1991

Premier d'une suite de séjours à Rome, mars-sept. 1991 (autres séjours : oct.–nov. 1991 et mars 1992)

Pierre Dorion, Michel Dénéé, galerie René Blouin, Montréal, 23 mars–20 avril 1991 **11**

- ▶ Dumont, Jean. «P. Dorion, M. Dénéé[sic], J. F. Houle : Convertir le regard en discours», *Le Devoir* (Montréal), 6 avril 1991, p. C10.

AnniNovanta, Galleria comunale d'arte moderna, Bologne, 28 mai–8 sept. 1991

- ▶ Barilli, Renato. «Guida al grande cruciverba», dans *AnniNovanta* / R. Barilli, commissaire; textes de R. Barilli et al., [Milano], Arnoldo Mondadori Arte, 1991, p. 11-21 (en italien, Dorion, p. 13).

1992

Pierre Dorion, Galleria Sprovieri, Rome, mars 1992

- ▶ *Avvistamenti : Giovani artisti internazionali, a cura di Achille Bonito Oliva : Pierre Dorion* / Achille Bonito Oliva, commissaire; texte de Luigi Scialanga, [Roma], Galleria Sprovieri, 1992, 1 f. pliée [8] p. (en italien).

La Collection : Tableau inaugural, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 28 mai–11 oct. 1992 **12**

- ▶ B[lanchette], M[anon]. «[Pierre Dorion, *Reliquaire*, 1990]», dans *La Collection : Tableau inaugural* / Josée Bélisle et al., commissaires; textes de J. Bélisle et al., Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 404.

Diagonales Montréal, 3576, avenue du Parc, Montréal, 1^{er} août–1^{er} nov. 1992 (exposition présentée dans le cadre de la 7^e édition des Cent Jours d'art contemporain de Montréal) **13**

- ▶ St-Gelais, Thérèse. «Pierre Dorion», dans *Diagonales Montréal : 10 Monographies* (Chantal Pontbriand, dir.; textes de T. St-Gelais; [trad., Colette Tougas]), Montréal, *Parachute*, 1992, [8] p. (texte en français et en anglais sur des col. parallèles).
- ▶ Dumont, Jean. «Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal : Le temps de l'affirmation», *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} août 1992, p. A1 (reproduction).

Pierre Dorion, Sarah Stevenson, galerie René Blouin, Montréal, 12 déc. 1992–6 févr. 1993

- ▶ Aquin, Stéphane. «Pierre Dorion : Journal d'un innocent», *Voir* (Montréal), 28 janv./3 févr. 1993, p. 21.
- ▶ Dumont, Jean. «Le regard détourné», *Le Devoir* (Montréal), 5 févr. 1993, p. B2.

1993

Pierre Dorion, Charles Gagnon, Will Gorlitz, galerie René Blouin, Montréal, 31 mars–8 mai 1993 **14**

- ▶ Hakim, Mona. «Le glissement entre l'absence et la présence», *Le Devoir* (Montréal), 1^{er}/2 mai 1993, p. C15.

Avvistamenti, Schola dei Mureri di San Samuele, Venise, été 1993 (exposition collective organisée en collaboration avec le Studio d'Arte Barnabò et présentée à l'occasion de la 45^e *Biennale de Venise*; il s'agit des mêmes artistes qui ont exposé à Rome à la Galleria Sprovieri, entre févr. 1992 et févr. 1993)

Look at the Window, Museum Het Kruidhuis, Bois-le-Duc [s-Hertogenbosch] (Pays-Bas), 5 sept.–31 oct. 1993

- ▶ Stals, José Lebrero. «Drempels», dans *Look at the Window: over representatie in hedendaagse schilderkunst = About Representation in Contemporary Painting* / J. L. Stals, commissaire, 's-Hertogenbosch, Kruidhuis, 1993, p. 9-14 (Dorion, p. 12); en anglais, p. 19-23.

1994

Pierre Dorion: Recent Paintings, Jack Shainman Gallery, New York, 16 avril–7 mai 1994

Le Lieu de l'être : lieux de passage et portraits d'être, Musée du Québec, Québec, 14 sept. 1994–21 mai 1995

- ▶ Mercier, Guy. «Pierre Dorion : ... Les premiers jours de la révolution», dans *Le lieu de l'être : Lieux de passage et portraits d'être* / texte de G. Mercier, [Québec], Musée du Québec, 1994 (*Le Musée du Québec en images*; 8), p. 50-51.

Pierre Dorion, Auto-portraits : 1990–1994, Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), Montréal, 20 oct.–27 nov. 1994 (exposition organisée dans le cadre des Cent Jours d'art contemporain de Montréal; commissaire, Sylvie Raymond) **15 16**

- ▶ Stals, José Lebrero. «Pierre Dorion : Autoportraits 1990–1994» / trad. de Jean-Pierre Fournier, assisté de Emeren Garcia et Henri P. Vasquez, dans *Les Cent Jours d'art contemporain, 9^e édition. Du 1^{er} septembre au 27 novembre 1994* / textes de Wanda Koop et al., [Montréal], Centre international d'art contemporain de Montréal, [1994], p. [15-16].
- ▶ Aquin, Stéphane. «La mélancolie critique», *Voir* (Montréal), 25/31 août 1994, p. 49.
- ▶ Houle, Alain. «Pierre Dorion : Point de vue sur le moi absent» / sous : «Les Cent Jours d'art contemporain», *Parcours*, vol. 1, n° 1, automne 1994, p. 79.

13

Double autoportrait aux grilles, 1992. Auj. dans la Collection de la Banque du Canada. Œuvre présentée dans le cadre des Cent Jours d'art contemporain de Montréal, CIAC, Montréal, 1992
Photo: Denis Farley

14

Porteur de relique, 1992 (huile et bois sur toile, 213 x 153 cm [diptyque], n° d'accession : 1997.162). Don de René et Janine Dorion, Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Pierre Dorion, Charles Gagnon, Will Gorlitz*, galerie René Blouin, Montréal, 1993
Photo: MNBAQ, Patrick Altman

15-16

Vues d'exposition, CIAC, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1994
Photos: Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission du CIAC, Montréal

17

Vue d'exposition, AGYU, Art Gallery of York University, Toronto, 1995
Photo: Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la AGYU, Toronto

- ▶ Aquin, Stéphane. «Un rêve familial», *Voir* (Montréal), 3/9 nov. 1994, p. 58.
- ▶ Cron, Marie-Michèle. «Une peinture à haut indice de mélancolie», *Le Devoir* (Montréal), 5/6 nov. 1994, p. D11.
- ▶ Racine, Yolande. «Le peintre et son projet», *ETC*, no 28, 15 nov. 1994/15 févr. 1995, p. 22-24.
- ▶ Lepage, Jocelyne. «La figuration ressuscitée», *La Presse* (Montréal), 19 nov. 1994, p. E6.
- ▶ Duncan, Ann. «Cent Jours Picks Up Where Museums Have Left Off», *The Gazette* (Montréal), 19 nov. 1994, p. 11.
- ▶ Aquin, Stéphane. «Pierre Dorion», *Voir* (Montréal), 22 déc. 1994/5 janv. 1995, p. 49.
- ▶ *Pierre Dorion* / Catherine Crowston, commissaire; textes de José Lebrero Stals et C. Crowston, Toronto, Art Gallery of York Gallery, [1995?], 63 p. (voir: J. L. Stals, «Rupture of Meaning» / trad. de l'espagnol par Kim Bradley, p. 9-13; C. Crowston, «A Backwards Glimpse», p. 15-21; J. L. Stals, «Insomnia in an Uncertain Place» / trad. de l'espagnol par K. Bradley, p. 23-31).
- ▶ Taylor, Kate. «Dorion Conjures Fresh Magic from an Old Bag of Tricks», *The Globe and Mail* (Toronto), 14 janv. 1995, p. C17.
- ▶ Por, Peter Alexander. «The Remote Formal Ambiance of Artist Pierre Dorion», *Excalibur* (Toronto), 8 mars 1995, p. 15.

- ▶ Johnson, Carl. «[Pierre Dorion]», dans *Pierre Dorion* / texte de C. Johnson, Rimouski, Musée régional de Rimouski, [1996?], p. [2-4].

Sur les œuvres de la série des *Autoportraits*, voir aussi :

- ▶ *Collection Prêt d'œuvres d'art*, vol. 3 / [comité de rédaction, Guy Mercier et al.; photographie, Patrick Altman, Jean-Guy Kérouac et Guy Couture], [Québec], Musée du Québec, 1994, 1 emboîtement [24 feuillets] (voir: Nicole Allard, *Pierre Dorion*, [4] p.).
- ▶ Patton, Andy. «A Compromised Light: Some Thoughts on the Self-Portraits of Pierre Dorion», *Cmagazine*, hiver 1995, no 44, p. 40-46.
- ▶ Tougas, Colette. «Le spéculaire chez Pierre Dorion», *Parachute*, no 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.
- ▶ Cummins, Louis. «Feintes et secrets achriens», dans *Lectures obliques: Douze pratiques d'écriture reliées à l'art contemporain* (Louise Déry et Nicole Gingras, dir.), Hérouville Saint-Clair, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie/Centre national des lettres de Basse-Normandie, 1999, p. 66-73 (Dorion, p. 71).
- ▶ Enright, Robert. «Simply Deep: An Interview with Pierre Dorion» / sous: «Three Painters: Harold Klunder, Eleanor Bond, Pierre Dorion: Interviews by Robert Enright», *Border Crossings*, vol. 23, no 3, issue 91, août 2004, p. 92-101.
- ▶ Landry, Pierre. «[Pierre Dorion, Porteur de relique, 1992]», dans *La Collection du Musée national des beaux-arts du Québec: une histoire de l'art du Québec* (Yves Lacasse et John R. Porter, dir.), [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, [2004?], p. 219.
- ▶ «Pierre Dorion | Citadelle, 1994-2007», dans *Collection d'œuvres d'art*, tome 1 / Caisse de dépôt et placement du Québec, [Montréal], Caisse de dépôt et placement du Québec, 2008, intercalaire p. X.

1995

Pierre Dorion, Art Gallery of York University, Toronto, 11 janv.-12 mars 1995 [itinéraire (1995-1997): MacKenzie Art Gallery, Regina; Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge; Musée régional de Rimouski, Rimouski; London Regional Art & Historical Museums, London (Ont.)] 17

Sur la série des *Images romaines*, voir aussi :

- ▶ Tougas, Colette. «Le spéculaire chez Pierre Dorion», *Parachute*, no 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 18 mars-22 avril 1995

- ▶ Aquin, Stéphane. «Art poétique», *Voir* (Montréal), 6/12 avril 1995, p. 50.
- ▶ Couëlle, Jennifer. «Pierre Dorion» / sous: «McEwen intime», *Le Devoir* (Montréal), 15/16 avril 1995, p. D6.

Human/Nature, New Museum, New York, 20 avril-18 mai 1995

Art sans frontière / Art Without Border, École du Versant, Larouche, QC, 2 juill.-14 août 1995 (exposition organisée par Claude Simard, en collaboration avec Langage Plus, Alma) 18

1996

Pierre Dorion: «Histoires d'images» Œuvres 1986-1996, galerie René Blouin, Montréal, 1^{er} juin-3 août 1996

- ▶ Couëlle, Jennifer. «La présence du silence», *Le Devoir* (Montréal), 22/23 juin 1996, p. D6.
- ▶ Liss, David. «Exhibition Hints at More Rewards to Come from Dorion», *The Gazette* (Montréal), 13 juill. 1996, p. G65.
- ▶ Horne, Stephen. «Pierre Dorion», *Flash Art*, vol. 29, no 191, nov./déc. 1996, p. 107.
- ▶ Horne, Stephen. «Pierre Dorion», *Parachute*, no 85, janv./févr./mars 1997, p. 56-57.

Juego de Ojos, Galeria Helga de Alvear, Madrid; Galeria d'Art Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, Barcelone (Dorion dans: *Visions de la Ciutat*, Galeria d'Art Palma Dotze, 24 août-30 sept. 1996) 19

- ▶ Stals, José Lebrero. «Juego de ojos», dans *Juego de ojos: Visiones de la ciudad: Cicle d'exposicions Temporada, 1995-96* / concepte, J. Lebrero Stals, [Vilafranca del Penedès, Galeria Palma Dotze, 1996], p. 9-17; en anglais, p. 80-85 (Dorion, p. 83-84).

18

Portraits des maires de Larouche, 1995. Auj. dans une collection privée. Œuvre présentée dans le cadre des expositions *Art sans frontière*, École du Versant, Larouche (QC) et *Pierre Dorion: «Histoires d'images» Œuvres 1986-1996*, galerie René Blouin, Montréal, 1995
Photo: Richard-Max Tremblay

19

Sans titre (V.D.P.), 1996. Auj. dans la collection de Renée Van Halm et Pietro Widmer. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Visions de la Ciutat*, à la Galeria d'Art Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, 1996
Photo: Richard-Max Tremblay

20-21

Vues d'exposition, église Saint-Pierre-Apôtre, Montréal, 1997
Photos: Richard-Max Tremblay

22

Departure Lounge, 1997. Auj. dans une collection privée. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Pierre Dorion: Tempérance*, galerie René Blouin, Montréal, 1998
Photo: Richard-Max Tremblay

23

Vue d'exposition (vue partielle de l'installation *100 images*, 1988-2000), galerie René Blouin, Montréal, 2000
Photo: Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal



19



22



18



20



21



23



24



26



25



27



29



30



28

1997

Résidence d'artiste, Cité internationale des Arts, Paris, mars–juin 1997

Five Years of Collecting: A Selection of New Acquisitions / Cinq ans de la collection permanente. Nouvelles acquisitions, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 23 oct.–5 déc. 1997

Blaast, église Saint-Pierre-Apôtre et autres lieux, Montréal, 21 nov.–7 déc. 1997 (exposition organisée par la Galerie Rochefort) [20](#) [21](#)

► Lamarche, Bernard. «Du ralentissement de l'image», *Le Devoir* (Montréal), 29/30 nov. 1997, p. D11.

Obtention du Prix Louis-Comtois, déc. 1997

1998

Pierre Dorion: Tempérance, galerie René Blouin, Montréal, 10 janv.–14 févr. 1998 [22](#)

- Aquin, Stéphane. «Le temps suspendu», *Voir* (Montréal), 22/28 janv. 1998, p. 40.
- Lamarche, Bernard. «Des occasions de peinture», *Le Devoir* (Montréal), 31 janv./1^{er} févr. 1998, p. D9.
- Kozinska, Dorota. «Some Very Different Ideas of a Canvas [...]», *The Gazette* (Montréal), 7 févr. 1998, p. K4.
- Couëlle, Jennifer. «Pierre Dorion – David Elliott», *art press*, no 234, avril 1998, p. 72-73.
- Bogardi, Georges. «Temperance Movement», *Canadian Art*, vol. 15, no 2, été/juin 1998, p. 68-69.

Sur la série d'œuvres réunies sous le titre *Tempérance*, voir aussi :

- Tougas, Colette. «Le spéculaire chez Pierre Dorion», *Parachute*, no 91, juill./août/sept. 1998, p. 5-7.

1999

Pierre Dorion: Chambres avec vues, Les Dauphins sur le Parc (3535, avenue Papineau, app. 1112), Montréal, 5–30 mai 1999

- *Pierre Dorion: Chambres avec vues: Les Dauphins sur le Parc, Montréal, 5. V – 30 V. 1999*, cahier spécial publié dans *Parachute*, no 95, juill./août/sept. 1999, p. 1-8 (voir: André Lamarre, «Le corps et la grille», et Bruce Hugh Russel, «On the Passage of Modernism», p. 1-8 (textes en français et en anglais sur des col. parallèles).
- Deitcher, David. «The Missing: Pierre Dorion and the Art of Emptiness», *Canadian Art*, vol. 24, no 3, automne 2007, p. 102-109.

Les Peintures, galerie René Blouin, Montréal; galerie Lilian Rodriguez, Montréal, 29 juin–14 août 1999

Pierre Dorion: Recent Paintings, Jack Shainman Gallery, New York, sept.–oct. 1999

- Bowyer Bell, J. «Pierre Dorion, Recent Paintings, Jack Shainman Gallery [...]», *Review* (New York), 15 sept. 1999, p. 51.

2000

Résidence d'artiste, Studio du Québec, New York, 1^{er} janv.–1^{er} juill. 2000

Ailleurs. Carte grise à Pierre Dorion: Édouard Baldus, Robin Collyer, Guy Pellerin, Dazibao, Montréal, 27 avril–28 mai 2000 (commissaire: Pierre Dorion)

- Cousineau-Levine, Penny; Dorion, Pierre. «[Entretien]», dans *Ailleurs. Carte grise à Pierre Dorion* (France Choinière, dir.), Montréal, Dazibao, centre de photographies actuelles, [2000?], p. [2-10]; en anglais / trad. de Robert Majzels et Colette Tougas, p. [20-28].

100 Images: Robert Bordo, Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 19 août–23 sept. 2000 [23](#)

- Krishtalka, Sholem. «Bag of Tricks», *Mirror* (Montréal), 24/31 août 2000, p. 38.
- Mavrikakis, Nicolas. «Pierre Dorion: Expression formelle», *Voir* (Montréal), 31 août/6 sept. 2000, p. 52.
- Lehmann, Henry. «From Picturesque to Total Abstraction», *The Gazette* (Montréal), 2 sept. 2000, p. J2.
- Lamarche, Bernard. «Figures de paysage», *Le Devoir* (Montréal), 9/10 sept. 2000, p. D9.

Concordia Collects: Selected Art Acquisitions, 1974–2000 = Un quart de siècle de collection d'art à Concordia, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 23 août–23 sept. 2000

- *Concordia Collects: Selected Art Acquisitions, 1974–2000 = Un quart de siècle de collection d'art à Concordia* / texte de Karen Antaki, commissaire, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2000, 72 p.

2001

Artcité. Quand Montréal devient Musée, Musée d'art contemporain de Montréal et autres lieux, Montréal, 10 août–8 oct. 2001 [24](#)

- Bélisle, Josée; Gagnon, Paulette. «La Collection: un épisode hors-les-murs et intra-muros», dans *Artcité. Quand Montréal devient musée* / J. Bélisle et P. Gagnon, commissaires, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p. 7-11 (Dorion, p. 11).
- Sirois, Guillaume. «[Pierre Dorion, *Transept*, 1992]», dans *Artcité. Quand Montréal devient musée = When Montréal Turns Into a Museum* / [publication réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal; textes de Nathalie Garneau et al.], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p. 57 (aussi publié en anglais).

Growth and Risk, World Financial Center Courtyard Gallery, New York, 14 sept.–7 oct. 2001 (exposition organisée dans le cadre de l'événement *Québec! New York 2001* mais annulée avant d'être inaugurée en raison des attentats du 11 sept. 2001)

24

Vue d'exposition (*Transept* [vue partielle], 1992). Collection du Musée d'art contemporain de Montréal), basilique-cathédrale Marie-Reine-du-Monde, Montréal, 2001.

Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. Photo: Richard-Max Tremblay

25

Vue d'exposition, Jack Shainman Gallery, New York, 2002
Photo: Pierre Dorion

26-27

Vues d'exposition, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 2004
Photos: Denis Farley, avec l'aimable permission de la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Montréal

28

Douche, 2004. Auj. dans la collection de Michel et Sylvie Poirier.
Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Pierre Dorion*, Sable-Castelli Gallery, Toronto, 2004
Photo: Richard-Max Tremblay

29

Monument, 2003. Auj. dans une collection privée. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Pierre Dorion*, Sable-Castelli Gallery, Toronto, 2004
Photo: Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la Jack Shainman Gallery, New York

30

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 2006
Photo: Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

► Gosselin, Claude. «Pierre Dorion», dans *Growth & Risk: Quebec New York 2001* / C. Gosselin, commissaire, Québec, Ministère des Relations internationales du Québec, 2001, 16 p. (Dorion, p. 5).

2002

Pierre Dorion: I Must Have Been Blind, Jack Shainman Gallery, New York, 19 avril–18 mai 2002 ²⁵

- Tousignant, Isa. «NYC, PQ», *Hour* (Montréal), 9/15 mai 2002, p. 26.
- Johnson, Ken. «Pierre Dorion» / sous : «Art Guide», *The New York Times*, 10 mai 2002, p. B38.
- Milroy, Sarah. «Brushes with the Best», *The Globe and Mail* (Toronto), 11 mai 2002, p. V10.
- Mac Adam, Alfred. «Pierre Dorion: Jack Shainman», *ARTnews*, vol. 101, n° 7, été 2002, p. 177.
- Wolin, Joseph R. «Pierre Dorion», *Border Crossings*, vol. 21, n° 3, issue 83, août 2002, p. 81-82.

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 16 nov.–21 déc. 2002

- Lamarche, Bernard. «Pierre Dorion» / sous : «Bravo Occurrence», *Le Devoir* (Montréal), 21/22 déc. 2002, p. E7.

Solo: La peinture de Pierre Dorion / Solo: The Painting of Pierre Dorion [itinéraire (2002–2004) : Macdonald Stewart Art Centre, Guelph; Art Gallery of Greater Victoria, Victoria; Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal; Pulperie de Chicoutimi, Chicoutimi; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke] ²⁶ ²⁷

- Lacroix, Laurier. «Solo. La peinture de Pierre Dorion», dans *Pierre Dorion* / texte de L. Lacroix, Sherbrooke, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, [2002?], p. 7-63; en anglais / trad. de Wanda Romer Taylor et Colette Tougas, p. 67-84.
- Johnson, Mia. «"Solo": The Painting of Pierre Dorion: Art Gallery of Greater Victoria [...]», *Preview* [en ligne], 3 avril 2003.
- Amos, Robert. «Presence of Absence», *Times Colonist* (Victoria), 8 mai 2003, p. C9.
- Paulsen, Ingrid. «Pierre Dorion's Perspective», *Victoria News* (Victoria), 14 mai 2003, p. B4.
- Rhodes, Richard. «Pierre Dorion», *Canadian Art*, vol. 20, n° 2, été 2003, p. 15.
- Tousignant, Isa. «Solo: The Nowhere Man», *Hour* (Montréal), 27 nov./3 déc. 2003, p. 22.
- Mavrikakis, Nicolas. «Pierre Dorion: Sortir du cadre», *Voir* (Montréal), 27 nov. 2003.
- Lamarche, Bernard. «À demi-mot», *Le Devoir* (Montréal), 20/21 déc. 2003, p. E5.
- Lacroix, Laurier. «Pierre Dorion», dans *Solo: La peinture de Pierre Dorion = The Painting of Pierre Dorion* / texte de L. Lacroix, [Sherbrooke, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 2004], p. [2-4]; en anglais, p. [5-7].
- St-Gelais, Thérèse. «Pierre Dorion», *Parachute. Para-para-014*, n° 114, avril/mai/juin 2004, p. 2.

2003

Are You Talking To Me? Conversation(s), Galerie de l'UQÀM, Montréal, 16 janv.–15 mars 2003 [itinéraire (2003) : Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton]

- *Are You Talking to Me?: Conversation(s)* / textes de Louise Déry, commissaire, Marie-Pierre Sirois et Didier Prioul, co-commissaires; [trad., Donald Pistoletti], Montréal, Galerie de l'UQÀM, [2003?], 271 p. (voir : L. Déry, «La conversation : Are You Talking to Me?», p. 15-45 [Dorion, p. 38, 39, 42]; en anglais, p. 183-210; M.-P. Sirois, «De l'œuvre à dire : n'en savoir mot», p. 49-61 [Dorion, p. 57-58]; en anglais, p. 213-224).
- Charron, Marie-Ève. «Cris et chuchotements», *Le Devoir* (Montréal), 25/26 janv. 2003, p. E7.

2004

Pierre Dorion, Sable-Castelli Gallery, Toronto, 3–24 avril 2004 ²⁸ ²⁹

Regarder, observer, surveiller, Galerie Séquence, Chicoutimi, 7 mai–22 août 2004

- Gingras, Nicole. «Une affaire de regards», dans *Regarder, observer, surveiller* / N. Gingras, commissaire, Saguenay, Séquence, arts visuels et médiatiques, [2004], p. 15-60 (Dorion, p. 26-27).

Parution d'un entretien avec Robert Enright dans *Border Crossings*. («Simply Deep [...]», vol. 23, n° 3, issue 91, août 2004, p. 92-101.)

2006

The Whole World is Rotten, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 21 janv.–16 avril 2006

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 13 mai–24 juin 2006 ³⁰

- Tousignant, Isa. «Happy Gallery Hop: Love Fest: How Do I Love Thee, Montréal Art World? Let Me Count The Ways...», *Hour* (Montréal), 1^{er}/7 juin 2006, p. 31.
- Crevier, Lyne. «Intérieurs/Extérieurs», *Ici* (Montréal), 1^{er}/7 juin 2006, p. 33.
- Delgado, Jérôme. «Peindre la vie», *La Presse* (Montréal), 2 juin 2006, p. A55.

Habitat, Jessica Bradley Art + Projects, Toronto, 9 déc. 2006–27 janv. 2007

2007

Libre < échange, extraits de la collection, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 12 janv.–10 févr. 2007

- Beaupré, Marie-Ève. «Pierre Dorion, *Portrait of Charles, 2001-2004* [...]», dans *Libre échange: Extraits de la Collection de l'UQÀM* / M.-È. Beaupré, commissaire, Montréal, Galerie de l'UQÀM, [2008?], p. 54.

Pierre Dorion: Cabin Fever, Jack Shainman Gallery, New York, 11 oct.–10 nov. 2007 ³¹

31

Vue d'exposition, Jack Shainman Gallery, New York, 2007
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York

32

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 2008
Photo : Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

33

Vue d'exposition, galerie René Blouin, Montréal, 2009
Photo : Richard-Max Tremblay, avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

34

Sans titre (Gris), 2005–2008.
Collection de l'artiste. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition *Abstractions*, galerie René Blouin, Montréal, 2009
Photo : Richard-Max Tremblay

35

Vue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, 2010
Photo : Richard-Max Tremblay

36

Vue d'exposition, Jack Shainman Gallery, New York, 2011
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York

37

Vue d'exposition, Diaz Contemporary, Toronto, 2011
Photo : Toni Hafkenscheid, avec l'aimable permission de Diaz Contemporary, Toronto



- ▶ « Pierre Dorion, *Cabin Fever*, Jack Shainman Gallery [...] », *Chelsea Clinton News* (New York), 18 oct. 2007, p. 17.
- ▶ Baker, R. C. « 'Eternal Ancestors', Pierre Dorion, and Charles Searles », *The Village Voice* (New York), 23 oct. 2007.

Sur les œuvres de cette période, voir aussi :

- ▶ Scott, Kitty. « Pierre Dorion », dans *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*, London, Phaidon, 2011, p. 92-93.

2008

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 13 sept.–25 oct. 2008 [32](#)

Idées de paysage / Paysages d'idée 2, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 6 nov. 2008–4 janv. 2009

2009

Pierre Dorion: Abstractions, galerie René Blouin, Montréal, 24 janv.–28 févr. 2009 [33](#) [34](#)

- ▶ « Pierre Dorion: Abstraction, Gymnastics and Memory », *Canadian Art Online*, 29 janv. 2009.
- ▶ Charron, Marie-Ève. « Les couleurs, pas en reste », *Le Devoir* (Montréal), 21/22 févr. 2009, p. E6.

As Much As Possible Given the Time and Space Allotted, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 11 mars–17 avril 2009

The Collector: Glen Bloom, Carleton University Art Gallery, Ottawa, 14 sept.–8 nov. 2009

Off the Wall: Barry Allikas, Neil Campbell, Alexandre David, Betty Goodwin, Wanda Koop, Louise Lawler, Michael Merrill, Guy Pellerin, Claude Tousignant, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 24 oct.–12 déc. 2009 (commissaire : Pierre Dorion)

- ▶ Charron, Marie-Ève. « Revisiter le cube blanc », *Le Devoir* (Montréal), 7/8 nov. 2009, p. E5.
- ▶ « Off the Wall: A Floor-to-Ceiling Effect », *Canadian Art Online*, 26 nov. 2009.

2010

Pierre Dorion, peinture et photographie, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 4 mars–30 mai 2010 [35](#)

- ▶ Richard, Jocelyn. « Pierre Dorion », *Le Polyscope* (Montréal), vol. 43, n° 20 (19 mars 2010).
- ▶ Delgado, Jérôme. « La réalité peinture », *Le Devoir* (Montréal), 20/21 mars 2010, p. E6.
- ▶ Horne, Stephen. « Pierre Dorion », *Border Crossings*, vol. 29, n° 3, issue 115, sept./oct./nov. 2010, p. 125-126.

Pierre Dorion, galerie René Blouin, Montréal, 10 avril–15 mai 2010

- ▶ Horne, Stephen. « Pierre Dorion », *Border Crossings*, vol. 29, n° 3, issue 115, sept./oct./nov. 2010, p. 125-127.

2011

Pierre Dorion: Distraction, Jack Shainman Gallery, New York, 17 mars–16 avril 2011 [36](#)

With the Void: Stephen Andrews, Pierre Dorion, Dara Gellman, Diaz Contemporary, Toronto, 14 juill.–27 août 2011

Pierre Dorion: Recent Paintings, Diaz Contemporary, Toronto, 15 sept.–15 oct. 2011 [37](#)

Cabinet d'images: L'Œuvre de l'art, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 27 oct. 2011–29 avril 2012

- ▶ « [Pierre Dorion, *Wavelength (pour Claude et Michael)*, 2000] », dans *Cabinet d'images: L'Œuvre de l'art* / texte de Marie-Josée Jean, commissaire, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 2011, p. 48-49; en anglais / [trad., Timothy Barnard], p. 89.
- ▶ Jean, Marie-Josée. « L'Œuvre de l'art », dans *Cabinet d'images: L'Œuvre de l'art* / M.-J. Jean, commissaire, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 2011, n. p. (aussi publié en anglais).

2012

À ciel ouvert. Le nouveau pleinairisme, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 15 mars–25 juin 2012 (commissaire : Kitty Scott; commissaire du volet historique : Pierre Dorion)

- ▶ *À ciel ouvert: Le nouveau pleinairisme* / Kitty Scott, commissaire; textes de K. Scott, Pierre Dorion et Johanne Sloan; [commissariat du volet historique, P. Dorion; trad. française, Nathalie de Blois], Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, 127 p. (voir : K. Scott, « Le nouveau pleinairisme », p. 9-11 (Dorion, p. 11); P. Dorion, « L'expérience du paysage et de la nature », p. 13-25).

Pierre Dorion, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 4 oct. 2012–6 janv. 2013 [itinéraire à compter de mars 2013 : Dalhousie Art Gallery, Halifax]

Colligée par Martine Perreault



1
San Luca, 1994
 Huile sur toile de lin
 56 x 81,5 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

2
Chambre d'hôtel, 1995
 Huile sur toile de lin
 71 x 56 cm
 Achat pour la Collection Prêt
 d'œuvres d'art en 1997, transfert
 à la Collection permanente du
 Musée national des beaux-arts
 du Québec

3
*Musée du Purgatoire,
 Empreintes et Passage*, 1995
 Huile sur toile de lin
 40,5 x 61 cm et 61 x 40,5 cm
 Achat pour la Collection Prêt
 d'œuvres d'art du Musée national
 des beaux-arts du Québec

4
Black Box, 1996
 Huile sur toile de lin
 27 x 41 cm
 Musée des beaux-arts de Montréal
 Achat, Programme d'aide aux
 acquisitions du Conseil des Arts
 du Canada et legs Horsley et
 Annie Townsend

5
Cherry Beach, 1996
 Huile sur toile de lin
 41 x 27 cm
 Collection particulière

6
*Landscape with Lamppost
 and Blue Building*, 1996
 Huile sur toile de lin
 71 x 56 cm
 Achat pour la Collection Prêt
 d'œuvres d'art du Musée national
 des beaux-arts du Québec

7
Naples III (balcon), 1996
 Huile sur toile de lin
 41 x 27 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

8
101 Spring Street, 1997
 Huile sur toile de lin
 63,5 x 43 cm
 Collection particulière

9
La Chambre verte, 1998
 Huile sur toile
 84 x 56 cm
 Collection de Byron Aceman

10
Les Cosmos, 1998
 (refait en 2012)
 Huile sur toile de lin
 84 x 56 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

11
Le Quai de Béthune, 1998
 Huile sur toile de lin
 46 x 61 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23

12
La Samaritaine, 1998
 Huile sur toile de lin
 127 x 127 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

13
Téléphone, 1998
 Huile sur toile de lin
 61 x 40,5 cm
 Jack Shainman Gallery, New York

14
Les Tuiles (Marseille), 1998
 Huile sur toile de lin
 84 x 56 cm
 Collection de la Banque d'œuvres
 d'art du Conseil des Arts du Canada

15
Belvédère, 1999
 Huile sur toile de lin
 56 x 84 cm
 Collection particulière

16
Chambre à coucher, 1999
 Huile sur toile de lin
 62,5 x 84 cm
 Jack Shainman Gallery, New York

17
Paris 15 août, 1999
 Huile sur toile de lin
 84 x 56 cm
 Collection de Roger Bellemare

18
Plafond (Bruxelles), 1999
 Huile sur chanvre
 92 x 168 cm
 Musée des beaux-arts du Canada,
 Ottawa

19
Sans titre, 1999
 Huile sur chanvre
 112 x 56 cm
 Musée des beaux-arts de Montréal
 Achat, fonds Hugh G. Jones

20
*The Window (Saint-Gervais-
 Saint-Protais)*, 1999
 Huile sur toile de lin
 152,5 x 101,5 cm
 Achat pour la Collection Prêt
 d'œuvres d'art en 2001, transfert
 à la Collection permanente du
 Musée national des beaux-arts
 du Québec

21
Sans titre, 2000
 Huile sur toile
 40,5 x 26,5 cm
 Collection de Claude-Philippe
 Benoit

22
*Vestibule (Chambres avec
 vues)*, 2000
 Huile sur toile
 56 x 61 cm
 Collection particulière

23
Rock, 2001
 Huile sur toile
 26,5 x 38 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York





24



25



26



27



28



29



30



31

24
Store Front (8th Avenue)
 2001
 Huile sur toile de lin
 183 x 122 cm
 Collection Ivanhoé Cambridge

25
Store Front (15th Street)
 2001
 Huile sur toile de lin
 183 x 122 cm
 Collection de la docteur
 Gail Postal

26
The Window (Signal Hill)
 2001
 Huile sur toile de lin
 183 x 122 cm
 Jack Shainman Gallery, New York

27
Closer, 2002
 Huile sur toile de lin
 122 x 183 cm
 Collection de Helen Sinclair et
 Paul Cantor

28
Minimalist Space; No View
 2002 (refait en 2012)
 Huile sur toile de lin
 122 x 183 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

29
Ornement II, 2002
 Huile sur toile de lin
 183 x 122 cm
 Musée des beaux-arts du Canada,
 Ottawa

30
Intérieur (Chelsea), 2003
 Huile sur toile
 84 x 56 cm
 Collection particulière

31
Stack, 2003
 Huile sur toile
 122 x 183 cm
 Collection de Todd et
 Natalka Sharman



32



33



34



35



36

37



38



39



40



41



32
Storefront (Center Street)
2003
Huile sur toile de lin
153 x 102 cm
Collection du Granite Club, Toronto

33
Monte-charge (Elevator)
2004
Huile sur toile de lin
40,5 x 26 cm
Collection de Glen Bloom et
Deborah Duffy

34
Terminal, 2005
Huile sur toile de lin
183 x 122 cm
Collection particulière

35
Trappe, 2005
Huile sur toile de lin
84 x 56 cm
Collection de R. Renaud

36
Arrangement, 2006
Huile sur toile de lin
183 x 122
Collection du Club universitaire
de Montréal

37
Bowring Park IV, 2006
Huile sur toile de lin
183 x 122 cm
Collection de la Banque Royale
du Canada

38
Marfa, 2006
Huile sur toile de lin
101,5 x 117 cm
Collection de l'artiste, avec
l'aimable permission de la galerie
René Blouin, Montréal

39
Ouverture, 2006
Huile sur toile de lin
84 x 56 cm
Collection particulière

40
Sculpture, 2006
Huile sur toile de lin
61 x 41 cm
Collection de François Lacasse

41
Latrines, 2007
Huile sur toile de lin
183 x 122 cm
Collection Giverny Capital





42



43



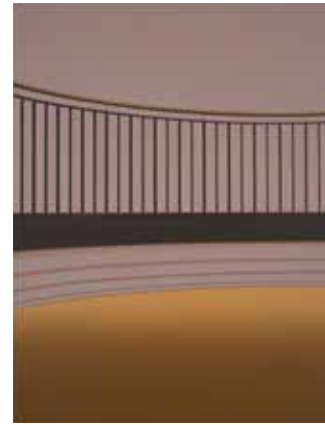
44



45



46



47

48



49



50



51



52



42
Purple Shack, 2007
Huile sur toile de lin
84 x 61 cm
Collection Investissements
Moncalieri inc.

43
Socle, 2007
Huile sur toile de lin
84 x 61 cm
Collection de Sylvia et
Jim McGovern

44
White Box, 2007
Huile sur toile de lin
84 x 56 cm
Collection particulière

45
Alcôve (19th Street), 2008
Huile sur toile de lin
183 x 122
Collection particulière

46
Angle, 2008
Huile sur toile de lin
61 x 51 cm
Collection Majudia

47
Berggruen, 2008
Huile sur toile
244 x 183 cm
Collection particulière

48
Exposure, 2008
Huile sur toile de lin
153 x 101,5 cm
Collection Majudia

49
Intérieur, 2008
Huile sur toile de lin
183 x 137 cm
Achat, grâce au Symposium des
collectionneurs 2008, Banque
Nationale Gestion privée 1859
Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

50
Sonnabend I, 2008
Huile sur toile de lin
182,9 x 137,2 cm
Collection Battat Contemporary

51
Sonnabend II, 2008
Huile sur toile de lin
61 x 40,5 cm
Collection particulière

52
La Chambre verte II, 2009
Huile sur toile de lin
84 x 56 cm
Collection particulière



53



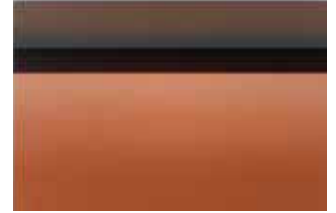
54



55

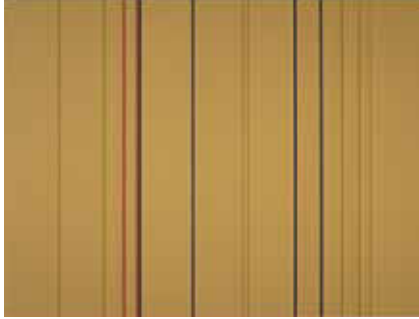


56



57

58



59



60



53
Exposition, 2009
Huile sur toile de lin
183 x 122 cm
Collection particulière

54
Intérieur (Hambourg), 2009
Huile sur toile de lin
51 x 61 cm
Collection Battat Contemporary

55
Ouverture II, 2009
Huile sur toile
183 x 137 cm
Collection de l'artiste, avec
l'aimable permission de la galerie
René Blouin, Montréal

56
Partitions, 2009
Huile sur toile de lin
115 x 153 cm
Collection de l'artiste, avec
l'aimable permission de la galerie
René Blouin, Montréal

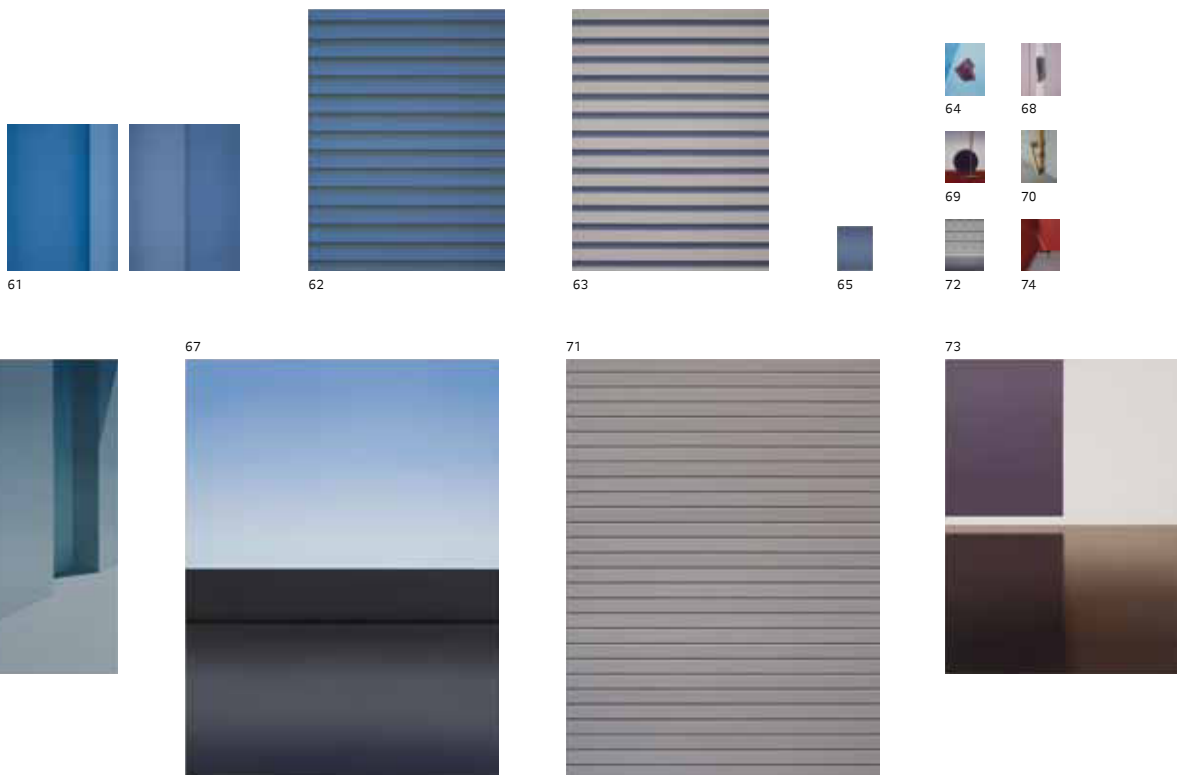
57
Red Cabin II, 2009
Huile sur toile de lin
122 x 183 cm
Collection de l'artiste, avec
l'aimable permission de
Diaz Contemporary, Toronto

58
Sans titre (Fred Sandback)
2009
Huile sur toile
183 x 244 cm
Collection de l'artiste, avec
l'aimable permission de la
Jack Shainman Gallery, New York

59
Sans titre (MoMA), 2009
Huile sur toile
183 x 137 cm
Collection de Eleanor et
Francis Shen

60
Sans titre (Terence Koh)
2009
Huile sur toile
244 x 183 cm
Collection Majudia





61
Vitrines, 2009
 Huile sur toile de lin
 2 éléments de
 86,5 x 63,5 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de
 Diaz Contemporary, Toronto

62
Canterbury I, 2010
 Huile sur toile de lin
 152,5 x 114,5 cm
 Collection de Nadir et
 Shabin Mohamed

63
Canterbury II, 2010
 Huile sur toile de lin
 152,5 x 114,5 cm
 Collection de Nadir et
 Shabin Mohamed

64
Carpet, 2010
 Aquarelle sur papier
 38 x 28 cm
 Image 30,5 x 20,5 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

65
Sans titre, 2010–2012
 Huile sur toile de lin
 25,5 x 20,5 cm chaque
 élément
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

66
Sans titre (22nd Street), 2010
 Huile sur toile
 183 x 137,5 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

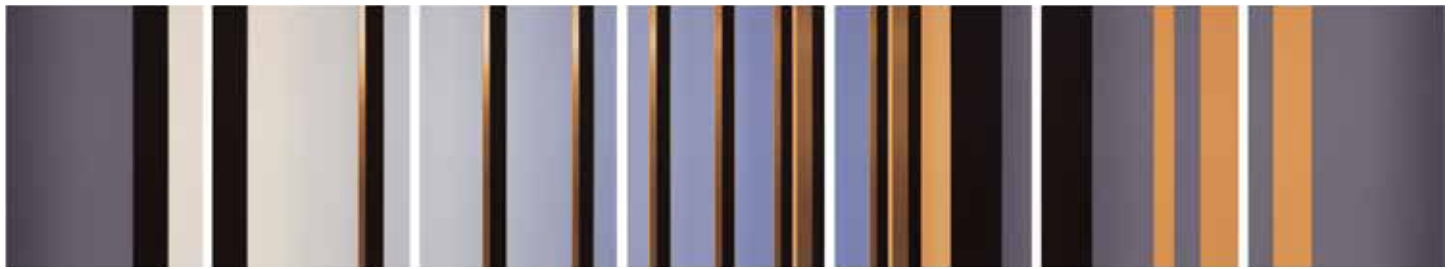
67
Sans titre (James Turrell)
 2010
 Huile sur toile
 244 x 183 cm
 Collection Majudia

68
Towel, 2010
 Aquarelle sur papier
 Image 30,5 x 20,5 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

69
Arrangement III, 2011
 Aquarelle sur papier
 Image 30,5 x 20,5 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

70
Beams, 2011
 Aquarelle sur papier
 Image 30,5 x 20,5 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

71
Blind, 2011
 Huile sur toile de lin
 244 x 183 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de
 Diaz Contemporary, Toronto



76

75



72
Gate II, 2011
 Aquarelle sur papier
 Image 30,5 x 20,5 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

73
Louise, 2011
 Huile sur toile de lin
 183 x 137 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

74
Pelle, 2011
 Aquarelle sur papier
 Image 30,5 x 23 cm
 Papier 38 x 28 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

75
Gate (The Piers), 2012
 Huile sur toile de lin
 7 éléments de
 152,5 x 114,5 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la galerie
 René Blouin, Montréal

76
Sans titre (DB), 2012
 Huile sur toile de lin
 5 éléments de
 152,5 x 114,5 cm
 Collection de l'artiste, avec
 l'aimable permission de la
 Jack Shainman Gallery, New York

Non illustrée
4 Corners, 2012
 Série de 4 disques images
 33 tours
 Tirage limité de
 100 exemplaires
 Production : Oral, Minute
 et Pierre Dorion

