



Road Runners

La route et l'automobile sont le sujet et l'objet d'œuvres littéraires, cinématographiques et artistiques significatives qui constituent le fondement d'un genre transdisciplinaire en évolution constante. Ce genre, désigné ici par le terme « Road Runner », se cristallise au cours des années 1950 et 1960 avec la parution du roman *Sur la route* de Jack Kerouac¹, l'expérience esthétique faite par Tony Smith sur une autoroute² et la sortie du film *Easy Rider* de Dennis Hopper³. Bien que le *road runner* soit caractérisé par des attitudes et des motifs variés, il n'en demeure pas moins que la route et l'automobile produisent, dans l'une ou l'autre de leurs formes, de nouveaux modes de représentation et de perception. Ainsi, pour Kerouac et Hopper, l'auto ou la moto assurent à leur héros une liberté et une mobilité totales alors que la route y figure le pavé des idéaux de leur génération. Pourtant, ces voyages initiatiques révèlent à leurs protagonistes que la liberté est encore loin puisque, ce qui compte, n'est pas tant d'arriver à une destination finale que de se déplacer constamment vers un lieu idéal. Kerouac comme Hopper partent d'une situation commune : l'errance d'individus qui choisissent de vivre d'expédients pour ainsi être confrontés à une conception nouvelle de la réalité. Mais si au cinéma et en littérature, le personnage est souvent déterminé par une quête identitaire qui donne lieu à un déplacement, à un besoin d'évasion, à un désir de voir et de révélation, l'artiste entreprend quant à lui une errance introspective, voire immobile.

Sur la route, le temps devient généralement secondaire et abstrait, produisant un état de flottement qui facilite le retrait dans l'espace mental. C'est un état particulièrement fécond pour permettre aux idées de prendre forme. Un état vraisemblablement recherché par Raymond Roussel qui est le premier écrivain à avoir littéralement travaillé *on the road*. Il conçoit en 1925 une roulotte pratique et luxueuse qu'il fait fabriquer en vue de satisfaire son besoin de mobilité. La voiture a ainsi représenté pour l'écrivain et pour plusieurs artistes un espace de production particulier d'où ils ont imaginé des œuvres significatives conduisant parfois à une nouvelle conception de l'art. Tel est le cas de Marcel Duchamp qui, ébloui par l'intensité des phares des voitures au moment d'un voyage sur la route Jura-Paris en 1912, aura l'idée de l'« enfant-phare » du XX^e siècle : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. C'est à une aussi fulgurante redéfinition de l'art que Tony Smith est soumis lorsque, au début des années 1950, il emprunte l'autoroute du New Jersey en construction, sans signalétique ni éclairage. Il fait alors une expérience « non structurée » du paysage qu'il ne peut encadrer ou transformer en œuvre d'art puisqu'elle demeure à jamais immatérielle. Ces récits inaugurent un rapport à l'art dans lequel l'objet artistique est déconstruit au profit d'un nouveau paradigme où la dimension conceptuelle et l'événement vécu domineront.

Ce paradigme donnera lieu à de nombreuses œuvres, à partir de la fin des années 1960, dont la route détermine la structure alors que la voiture y représente un atelier ambulant d'où le conducteur observe le monde qui défile en continu sur les écrans de ses vitres. Le cadrage des images est souvent redoublé par le cadre resserré des vitres de la voiture et le paysage aperçu se superpose aux visions reflétées par le pare-brise et les rétroviseurs. Cette manière d'observer le monde, largement répandue en Amérique du Nord et en particulier au Canada, aura une influence très grande sur plusieurs artistes conceptuels qui feront usage de la photographie pour en rendre compte. La vision, auparavant perçue comme étant transparente, devient le sujet même de leur production.

L'histoire de la photographie recèle également des *road runners* qui réalisent le relevé des transformations urbaines et sociales qui ont cours en Amérique du Nord. Les photographes s'intéressent en particulier aux non-lieux caractéristiques des paysages américains en portant leur attention sur les lieux de transit (motels, restaurants, stations-service) et les voies de communication (routes, croisements, autoroutes, boulevards). Jean Baudrillard réalise un tel *road trip* au milieu des années 1980 pendant lequel il documente sa vision de l'Amérique (Montréal y compris) et rédige un livre où il expose les concepts philosophiques qui la déterminent. Cette expérience rend manifeste l'effet de répétition qui caractérise les routes américaines où le même décor semble se déployer à des kilomètres de distance. Une impression comparable est relatée par Vladimir Nabokov dans *Lolita* : « mettant ainsi en branle la carte des États-Unis, je m'évertuais à la [Lolita] convaincre que nous ne roulions pas au hasard mais vers une destination précise, vers un plaisir exceptionnel [...] Nous avalions avec voracité ces longues autoroutes, la voiture glissait dans un silence extasié sur la surface noire et polie telle une piste de danse. » « Mais le mouvement n'apporta aucun progrès. Espoir aride est tout ce qui en restait »⁴.

À partir des années 1980, les productions d'images sur la route s'animent et le récit prend alors une place dominante. Le film et la vidéo deviennent plus importants ainsi que les structures narratives que ces médiums sous-tendent. Tel est le cas de l'installation vidéo *As the Hammer Strikes* réalisée en 1982 par John Massey où l'on aperçoit l'artiste converser avec un homme qu'il a pris en auto-stop en direction de Toronto. On entend le son ambiant à l'intérieur de la camionnette ainsi que les discussions entre les deux

hommes et, simultanément à cette première projection, deux autres projections montrent dans un montage alterné les pensées probables de chacun des protagonistes. Massey a du mal à comprendre son interlocuteur et les images révèlent alors les contradictions de cette communication. Cette installation inaugure un mode narratif déterminé par le fait que les artistes ou leurs personnages entreprennent des périple qui manifestent des états de présence ou d'absence et, par conséquent, ils nous situent dans des espaces équivoques. Plusieurs artistes empruntent ainsi les circuits routiers afin d'en proposer, parfois de manière critique, autrement de manière humoristique, des expériences inattendues.

La manifestation *Road Runners* présentée simultanément à VOX et à la salle Norman McLaren de la Cinémathèque québécoise réunit des œuvres et des documents des années 1920 à aujourd'hui. Elle sera complétée par une programmation de films intitulée *Sur les routes*, expressément élaborée par les conservateurs de la Cinémathèque québécoise. Pour des informations supplémentaires, consultez les sites Internet : www.voxphoto.com et www.cinematheque.qc.ca.

Marie-Josée Jean Commissaire

1. Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957.
2. Samuel Wagstaff Jr., « Talking with Tony Smith », *Artforum*, vol. 1, n° 4, New York, décembre 1966.
3. Dennis Hopper, *Easy Rider*, 1969, 95 min.
4. La dernière phrase est une traduction maison de la version anglaise considérant qu'elle n'apparaît pas dans la version française. Vladimir Nabokov, *Le don, Lolita, Pnine*, Paris, Gallimard, 1991, p. 648.



Fig. 1. — La « maison automobile » photographiée dans la propriété de M. Raymond Roussel, à Neuilly.

Nous n'avons pas ici la prétention d'apprendre aux lecteurs de la *Revue* du T. C. F. ce qu'est le Camping ni de leur énumérer les joies profondes qu'il procure à ses adeptes.

En effet, dans presque tous les numéros, un campeur nous écrie son allégresse de s'en aller le long des routes, libre, fort, de s'arrêter à sa fantaisie près d'un ruisseau, dans une

prairie, dans un champ, dans une forêt, de coucher enfin sous le ciel immense à l'abri d'un toit léger, loin des autres hommes qui dorment dans les maisons.

Nous voulons simplement signaler un mode extrêmement ingénieux et confortable de pratiquer le camping intégral.

M. Baudry de Saunier dans son

livre la « joie du camping » sépare les adeptes du camping en deux tribus, qui se jalouent un peu certes, mais qui s'aiment bien tout de même parce qu'en somme elles ont le même drapeau : la tribu des *Spartiates* et celle des *Sybarites*.

Les Spartiates ce sont ceux qui s'en vont, soit à pied, soit à bicyclette, en emportant leur maison sur leur dos (une maison de toile qui ne pèse pas 10 kilogs avec tout son mobilier). Ce sont les valeureux, les vaillants du camping.

Les Sybarites au contraire ce sont ceux qui font porter leur maison par un véhicule automobile. Et cette maison, ils la veulent bien entendu aussi confortable que possible. Ils entendent retrouver en plein bois ou en plein champs, les douceurs et les avantages du home familial.

C'est donc pour les Sybarites surtout que nous allons décrire la très luxueuse et très pratique maison roulante conçue par M. Raymond Roussel. L'auteur d'*Impressions d'Afrique*, dont tant d'esprits distingués vantent le génie, a fait établir sur ses plans, une automobile de 9 mètres de long sur 2 mètres 30 de large.

Cette voiture est une véritable petite maison. Elle comporte en effet, par suite de dispositions ingénieuses : un salon, (fig. 2), une chambre à coucher (fig. 3), un studio (fig. 4), une salle de bains (fig. 5), et même un

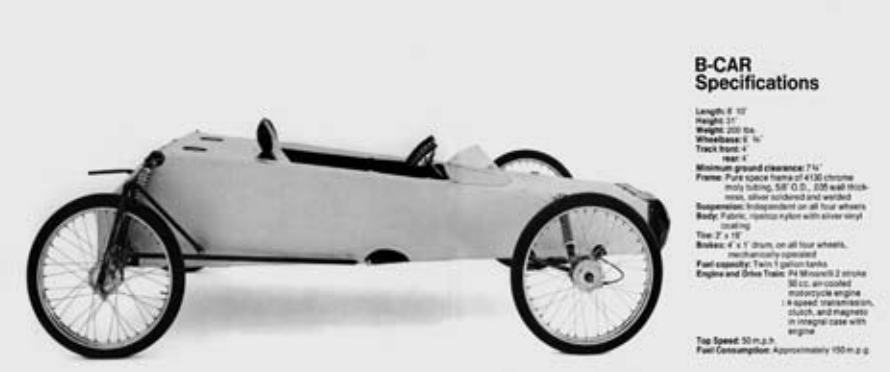


Fig. 2. — Le salon-chambre à coucher sous son aspect de salon, orné de glaces, éclairé par de larges baies et muni de fauteuils confortables.



Fig. 3. — Le salon-chambre à coucher disposé pour la nuit. On voit le lit qui, pendant le jour, est dissimulé dans l'encastrement de la cloison.





Chris Burden, *B-Car* (détail), 1977, Los Angeles, Choke Publications. Avec l'aimable permission de la Joan Flasch Artist' book collection, John M. Flaxman Library, School of the Art Institute of Chicago.
 Hans-Peter Feldmann, *Pictures of car radios taken while good music was playing* (détail), 2004, 5 épreuves couleur et argentiques, dimension variable. Avec l'aimable permission de la 303 Gallery, New York.
 Bill Vazan, *Highway 37* (détail), 8 août 1970, 159 épreuves à la gélatine argentique, 10,2 x 15,2 cm chacune et carte géographique. Avec l'aimable permission de l'artiste.
 Simon Morris, *The Royal Road to the Unconscious* (image fixe), 2003, DVD. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Page suivante : Jeff Wall, *Landscape Manual* (détail), 1969, édition à compte d'auteur, 28 x 21,5 cm. Avec l'aimable permission de la Scott Library, York University, Toronto.

Once these photographs are processed, there are several uses to which I might put them. For example, someone might be invited or constrained to hold the 36 small photographs on his lap in a moving car, flip through them as the car moves along, and attempt to "relate" them to a particular journey. I might bury them alongside the roadway or try to have them published in an automobile magazine. The car, just by its very nature & seemingly unconsciously, has created here a vast defeated region in which all information is ren-

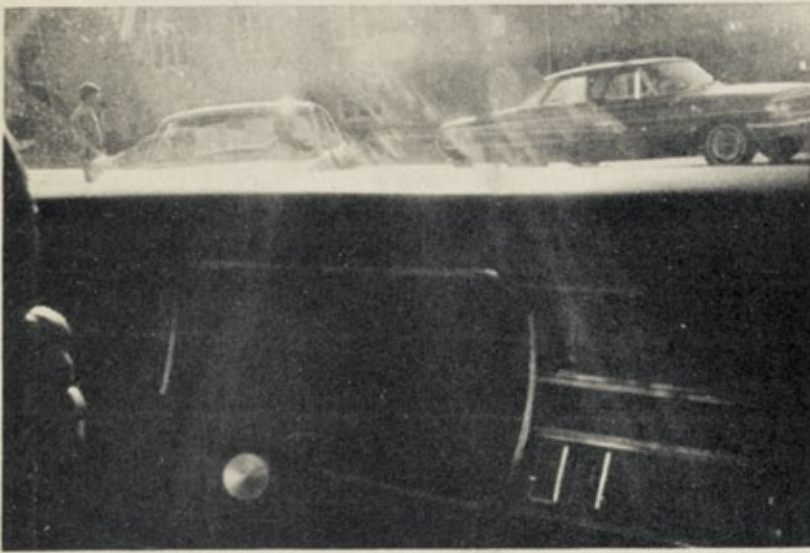


PHOTO 33 TIME 4:35 P.M.

SUN BREAKING

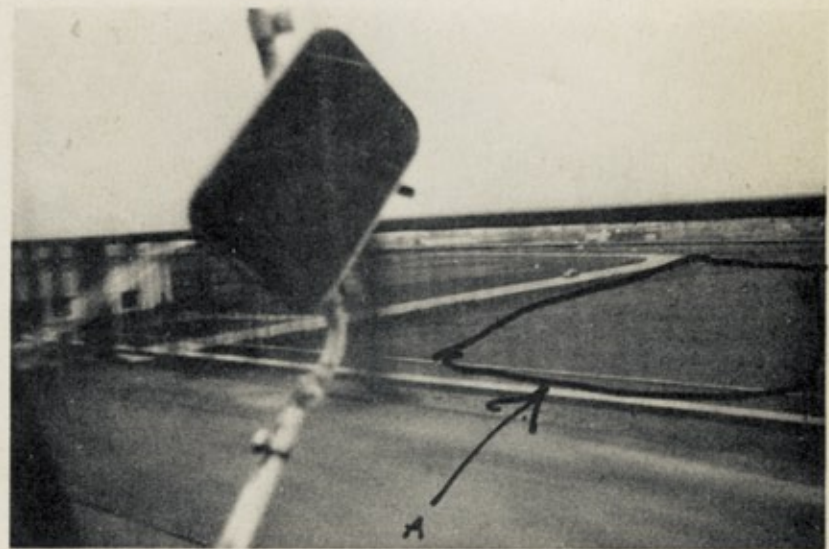
dered useless through the continuous and apparently imperceptible (at least to those not speaking this particular language) input of "energy" in the form of simultaneously continuous and apparently fragmented imagery.

In any case, whatever the process to which these small flat casebook photographs are subjected, they will comprise a basic and central factor in the structure of this ongoing analogue for real experience. As the project continues, however, it is becoming more and more apparent that this "ongoing analogue for real experience" is a great deal more "real" than much "other" experience—which is considered ceaselessly to be insistently "real". The high degree of self-consciousness in this analogical situation never detracts from its immediacy, but instead distinctly intensified that immediacy, meanwhile adding a functional precision. For art-making, this condition reduces one's needs—on all levels—to the near-zero point. (see photos attached)



attached photo — (extension)
precise drawing — away inter-
sections — interlocked (multiple)
possibilities etc.

A — possible (future) LOCATION



attached photo (reflection-extension) Note — divisions (further projected movement within A & B

TWO CAR RIDES

The two car-rides are—in another way of speaking, two aspects of the same car ride. That is, one of the car rides is a "reconstruction" of the other car ride, using photographs, maps possibly, written accounts, film-strips, tape recordings, even verbal accounts by some of the people involved in the car rides.

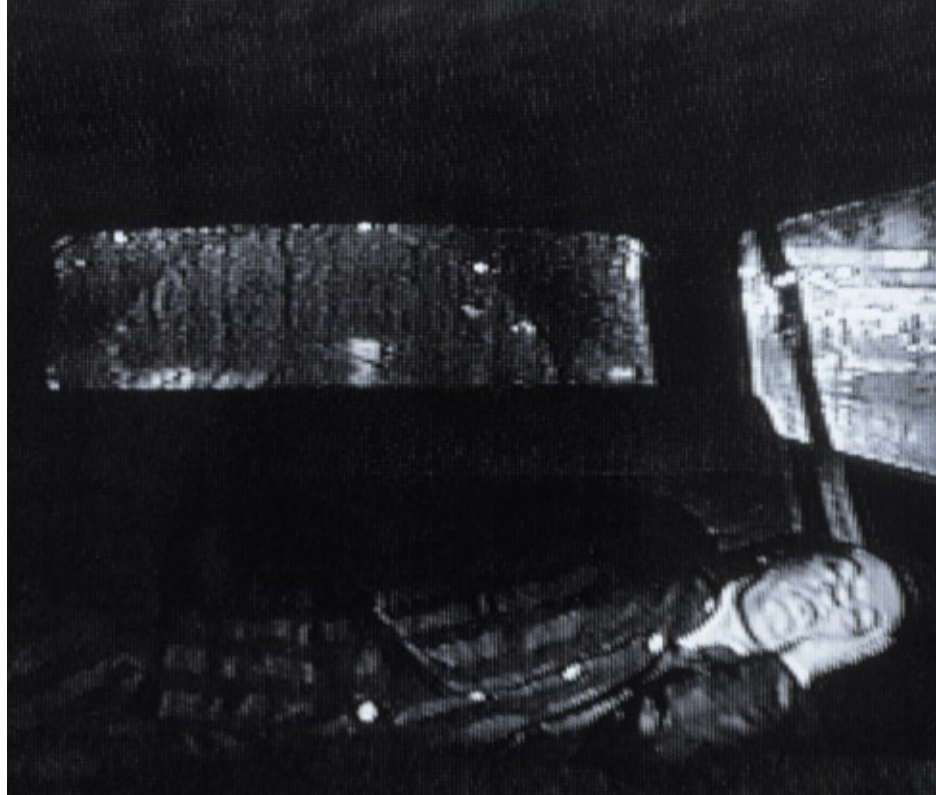


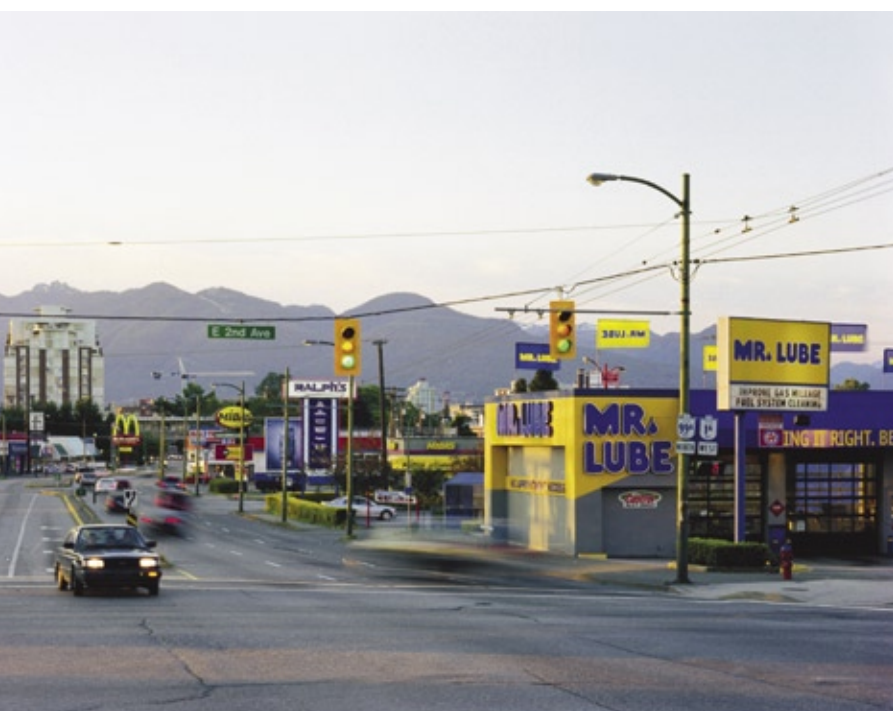
N.E. Thing Co., *Strip Mall, Toronto, Ontario*, 1974, duratrans, caisson lumineux, 45,7 x 68,6 x 14 cm. Avec l'aimable permission de la Corkin Gallery, Toronto.

Page suivante : Rodney Graham, *Halcion Sleep* (image fixe), 1994, projection vidéo, 26 min. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Kerry Tribe, *Near Miss* (image fixe), 2005, film 35 mm couleur transféré sur DVD, 5:25 min., épreuve couleur, 160 x 130 cm et texte. Collection privée. Avec l'aimable permission de la 1301PE Gallery, Los Angeles.

Michel de Broin, *L'épreuve du danger* de la série *Matière dangereuse*, 1999, épreuve à la gélatine argentique, 61 x 61 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Donald Brown, Montréal.





Peter Gnass, *Progression 3 temps* (détail), 1977, 6 épreuves à la gélatine argentique sur carton, 24,1 x 179,1 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste.
 Stephen Shore, *Chicago, Illinois July*, 1972, 1972/2005, épreuve couleur, 12,7 x 19,1 cm. Avec l'aimable permission de la 303 Gallery, New York.
 Ian Wallace, *Untitled*, 1969-1970, 2 épreuves argentiques, 157,5 x 99,1 cm chacune. Avec l'aimable permission de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.
 Margaret Lawther, de la série *Autopia*, 2005, épreuve couleur, 101,6 x 127 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Page suivante : Robert Barry, *Psychic Series*, 1969. Intervention réalisée dans le catalogue conceptuel publié par Seth Siegelaub et intitulé *Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd, Robert Smithson, Lawrence Weiner*, Juillet, Août, Septembre 1969, édition à compte d'auteur, New York, 27,7 x 21,2 cm. Avec l'aimable permission de la galerie Yvon Lambert, New York.

Psychic Series, 1969

Everything in the unconscious perceived by the senses but not noted by the conscious mind during trips to Baltimore, during the summer of 1967.

Série psychique, 1969

Toute chose dans l'inconscient perçue par les sens mais non dénotée par le conscient durant les voyages à Baltimore, pendant l'été 1967.

Psychische Serie, 1969

Alles im Unbewussten von den Sinnen wahrgenommen, von Bewusstsein jedoch unbemerkt, während Reisen nach Baltimore im Sommer 1967.



Abbas Kiarostami, *Roads of Kiarostami* (image fixe), 2006, DVD, 32 min. Avec l'aimable permission de l'artiste.
 Roman Signer, *Kayak* (image fixe), 2000, DVD, 5:18 min. Avec l'aimable permission de Videoart.ch, Zofingen.
 Jon Sasaki, *The Destination and the Journey* (image fixe), 2007, HDV, 2:05 min. Avec l'aimable permission de l'artiste.
 Ant Farm, *World's Longest Bridge* (image fixe), 1970, film transféré sur DVD, 24 min. Avec l'aimable permission de Chip Lord.

Road Runners

The road and the automobile are subjects and objects of major literary, cinematic and artistic works that laid the foundations of a cross-disciplinary genre—one which continues to evolve. The crystallization of that genre, here designated by the term “Road Runners,” came during the 1950s and 1960s with the publishing of Jack Kerouac’s novel *On the Road*,¹ Tony Smith’s account of his aesthetic experience on a highway,² and the release of the Dennis Hopper film *Easy Rider*.³ Though the road runner may be characterized by diverse attitudes and motivations, the road and the automobile have generated new modes of representation and perception, in one or another of these forms. For Kerouac and Hopper, the car and the motorcycle promised complete freedom and mobility, while the road was paved with the ideals of their respective generations. Paradoxically, though, their protagonists learned on their “trips” (in both senses of the word) that freedom remains a far-off goal: what matters isn’t so much the final destination as the “getting there”—a constant progression toward an ideal place. Kerouac and Hopper proceeded from the same starting point: the wanderings of individuals who chose to live by their wits and thus came to face a new conception of reality. But while in film and literature the road runner’s motivation is often an identity quest that sets him or her in motion, in response to a need for escape, a desire for vision and revelation, the artist’s wanderings are *introspective*—immobile, even.

On the road, time tends to become secondary, abstract—leading to a floating state that makes it easier to retreat into the mindscape. This state is a particularly fertile one, within which ideas can take shape. No doubt it was the state sought by Raymond Roussel, the first writer to literally work “on the road”: in 1925 he designed and had built for him a practical, luxurious trailer, to satisfy his need to move. For writers and for many artists, the automobile represented a singular space for creation that led them to produce significant works—and on occasion, to a new conception of art. As when Marcel Duchamp, dazzled by the brightness of onrushing headlights on a 1912 road trip between the Jura and Paris, hit upon the idea for his “beacon-child” of the 20th century: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. In the early 1950s, Tony Smith arrived at a staggering redefinition of art when he went for a night ride along the unfinished New Jersey Turnpike, without signs or lighting. He had an “unstructured” experience of the landscape, which he could not frame or transform into an art work because it remained forever immaterial. These narratives ushered in a new relationship to art in which the art object was deconstructed, giving way to a new paradigm wherein the conceptual dimension and the experienced event were most important.

Beginning in the late 1960s, that paradigm engendered countless works whose structure was informed by the road, with the car functioning as a moving studio—with the driver watching the world roll by, continuously, on the screens that are its windows. The framing of those road-images is often doubled by the tighter frame of the car windows, and onto the observed landscape are superimposed reflected views in the windshield and rear-view mirrors. This way of seeing the world, widespread in North America, and especially in Canada, was to exert a huge influence on several Conceptual artists, who used photography to record it. The very act of seeing, previously perceived as something transparent, became the subject of their art.

The history of photography is also replete with road runners, who along the way have produced a register of ongoing urban and social transformations in North America. Photographers are especially attracted to the non-spaces characteristic of American landscapes, focusing their attention on transitional spaces (motels, restaurants, gas stations) and arteries of communication (roads, crossroads, highways, boulevards). Jean Baudrillard made such a road trip in the mid-1980s, documenting his vision of America (Montreal included), and writing a book that expounded upon the philosophical concepts undergirding it. That experiment made manifest the repetitive effect of America’s roads, where the same setting seems to unfold, kilometre after kilometre. A comparable impression was related by Vladimir Nabokov, in *Lolita*: “By putting the geography of United States into motion, I did my best for hours on end to give her [Lolita] the impression of ‘going places’, of rolling on to some definite destination, to some unusual delight. [...] Voraciously we consumed those long highways, in rapt silence we glided over their glossy black dance floors.” “But movement brings no progress. Arid hopelessness is all that remains.”⁴

In the 1980s, image production on the road became animated, and storytelling began to predominate. Film and video became more prevalent, and artists employed the narrative structures characteristic of these media. A case in point is the video installation *As the Hammer Strikes*, created in 1982 by John Massey, in which the artist is seen conversing with a hitchhiker he has picked up on the way to Toronto. The ambient sound from

inside the van is heard, along with the two men’s discussions, while, simultaneously with this first projection, two others convey, in alternating montage, the probable thoughts of each protagonists. Massey has trouble understanding the hitchhiker, and the images reveal the contradictions in their communication. The installation inaugurated a narrative mode determined by the fact that artists or their subjects go on journeys that make manifest states of presence or absence—and, consequently, place us in ambiguous spaces. Several artists took to the road in this way, offering (with either critical or humorous aims) unexpected experiences.

Road Runners, presented concurrently at VOX and at the Norman-McLaren Gallery of the Cinémathèque québécoise, brings together works and documents from the 1920s to the present day. It will be complemented by a cycle of films entitled *Sur les routes*, put together especially for the occasion by the Cinémathèque québécoise’s curators. For more information, visit the websites: www.voxphoto.com and www.cinematheque.qc.ca.

Marie-Josée Jean Curator

1. Jack Kerouac, *On the Road*, New York: Viking Press, 1957.
2. Samuel Wagstaff, Jr., “Talking with Tony Smith,” *Artforum*, Vol. 1, No. 4, New York, December 1966.
3. Dennis Hopper, *Easy Rider*, 1969, 95 min.
4. Quoted in Gerald Silk, “The Automobile in Art,” *Automobile and Culture*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1984, p.108.



ROAD RUNNERS \ ANT FARM, ROBERT BARRY, MICHEL DE BROIN, CHRIS BURDEN, HANS-PETER FELDMANN, PETER GNASS, RODNEY GRAHAM, ABBAS KIAROSTAMI, MARGARET LAWTHOR, JOHN MASSEY, SIMON MORRIS, N.E. THING CO., EDWARD RUSCHA, JON SASAKI, ROMAN SIGNER, STEPHEN SHORE, KERRY TRIBE, BILL VAZAN, JEFF WALL, IAN WALLACE

COMMISSAIRE—CURATOR : MARIE-JOSÉE JEAN

**VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE \ DU 6 MARS AU 30 MAI 2009. VERNISSAGE LE JEUDI 5 MARS À 17H.
CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, SALLE NORMAN-McLAREN \ DU 11 MARS AU 26 AVRIL 2009. VERNISSAGE LE MERCREDI 11 MARS À 17H.**

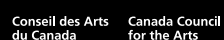
SUR LES ROUTES \ PROGRAMMATION DE FILMS

CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE \ DU 11 AU 19 MARS 2009.

INFORMATIONS EN LIGNE—ONLINE INFORMATION: WWW.VOXPHOTO.COM WWW.CINEMATHEQUE.QC.CA

VOX image contemporaine
contemporary image
NUMÉRO 30—MARS 2009

VOX centre de l'image contemporaine: 1211, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2X 2S6 [T] 514.390.0382 [F] 514.390.1293 vox@voxphoto.com www.voxphoto.com
Heures d'ouverture: du mardi au samedi de 11h à 17h—**Équipe de VOX** Direction: Marie-Josée Jean Adjointe à la direction: Claudine Roger Coordinatrice: Simone Lefebvre Assistant à la coordination: Mathieu Dubois Assistante à la production: Karine Cossette B. Technicien: Gilles Cousineau Traduction: Michael Gilson Correction: Micheline Dussault Graphisme: VOX
VOX est membre du RCAAQ et d'Imago.—ISSN 1706-2322.



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



John Massey, *Daybreak*, de la série, *This Land (The Photographs)*, 2008, épreuve numérique archive, 87,6 x 107,3 cm.
Avec l'aimable permission de Georgia Scherman Projects, Toronto. Couverture: Edward Ruscha, Patrick Blackwell et
Mason Williams, *Royal Road Test (détail)*, Los Angeles, édition à compte d'auteur, 1967. Avec l'aimable permission
d'Edward Ruscha et de la bibliothèque de l'Université McGill, Montréal.