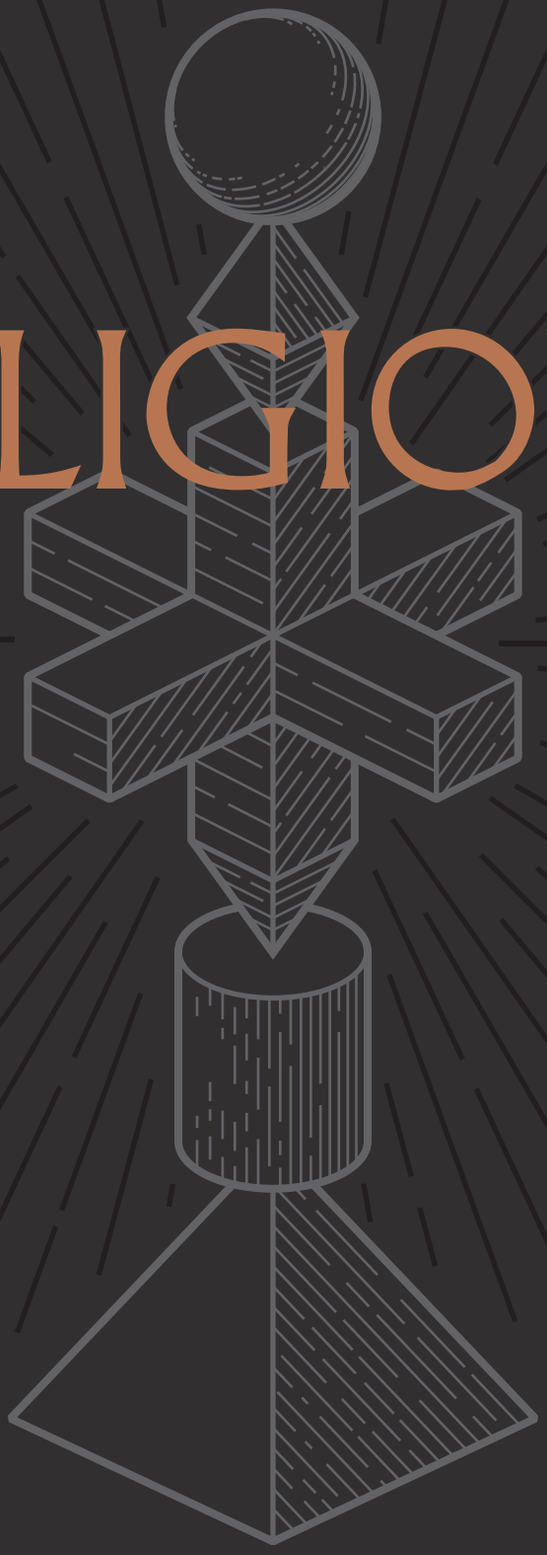
esse
arts + opinions

RELIGIONS



83

Direction
Editor
Sylvette Babin

Comité de rédaction
Editorial Board
Sylvette Babin, Marie-Ève Beaupré, Katrie Chagnon, Ariane De Blois
Eduardo Ralickas

Conseil d'administration
Board of Directors
Sylvette Babin (trés.), Anne-Claude Bacon (prés.), Julie Bélisle (v.-p.), Bastien Gilbert (admin.), Jean-Pierre Desrosiers (admin.), Michel Paradis (admin.)

Coordination de production
Production Manager
Catherine Fortin

Adjointe à l'administration
Administrative Assistant
Marlène Renaud-Bouchard

Marketing et publicité
Marketing and Publicity
Jean-François Tremblay

Développement web
Web Development
Jérémi Linguenheld

Abonnements
Subscriptions
Marlène Renaud-Bouchard
abonnement@esse.ca

Conception graphique
Graphic Design
Feed

Infographie
Computer Graphics
Catherine Fortin, Feed

Révision linguistique
Editing
Céline Arcand, Louise Ashcroft, Sophie Chisogne, Joanie Demers, Lin Gibson, Pauline Morier, Käthe Roth, Vida Simon

Correction d'épreuves
Proofreading
Céline Arcand, Vida Simon

Traduction
Translation
Louise Ashcroft, Oana Avasilichioaei, Erik Bordeleau, Gabriel Chagnon, Sophie Chisogne, Ron Ross, Käthe Roth

Impression
Printing
Imprimerie HLN inc.

Distribution : LMPI (Pour connaitre les points de vente, composez le 514-355-5674 ou le 1-800-463-3246.) / Distribution Europe francophone : Dif'Pop' S.A.R.L. (Pour connaitre les points de vente, composez le +33 [0]1 43 62 08 07.) *esse* est indexée dans ARTbibliographies Modern, BHA et Repère et diffusée sur la plateforme Érudit / Dépôts légaux Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 0831-859x (revue imprimée), ISSN 1929-3577 et ISBN 978-2-924345-06-1 (revue numérique) / Envoi de publication : Enregistrement n° 40048874.

Distribution: LMPI (For information on points of sale, dial 514-355-5674 or 1-800-463-3246.) / French Europe Distribution: Dif'Pop' S.A.R.L. (For information on points of sale, dial +33 [0]1 43 62 08 07.) Indexed in ARTbibliographies Modern, BHA and Repère, available on the Érudit platform and in legal deposit at the Bibliothèque nationale du Québec and the National Library of Canada. ISSN 0831-859x (printed magazine), ISSN 1929-3577 and ISBN 978-2-924345-06-1 (digital magazine) / Publications Mail Registration No. 40048874.

Politique éditoriale
Editorial Policy

Les auteurs sont invités à proposer des textes de 1000 à 2000 mots les 10 janvier, 1er avril et 1er septembre de chaque année. Les documents doivent être envoyés par courriel en format Word ou rtf à redaction@esse.ca. Toutes les propositions seront soumises au comité de rédaction. Nous demandons aux auteurs de joindre leurs coordonnées (adresse postale, téléphone et adresse électronique), ainsi qu'une courte notice biographique et le résumé de leur texte.

Prenez note que les Éditions esse utilisent la nouvelle orthographe.

esse est soutenue financièrement par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. esse est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Writers are invited to submit essays ranging from 1,000 to 2,000 words. The deadlines are January 10, April 1, and September 1. These must be emailed in Word format or RTF format to redaction@esse.ca. All proposals will be forwarded to the Editorial Board. Writers should include their postal address, telephone numbers, and email address, as well as a short biography and an abstract of their text.

esse receives financial support from the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, and the Conseil des arts de Montréal. esse is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Abonnement
Subscription

Canada & U.S.A.
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	28 $ CA / 32 $ US
Étudiant | Student	24 $ CA / 28 $ US
OBNL | NPO	35 $ CA
Institution	50 $ CA / 50 $ US

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	48 $ CA / 56 $ US
Étudiant | Student	40 $ CA / 48 $ US
OBNL | NPO	65 $ CA
Institution	85 $ CA / 85$ US

International
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	30 €
Étudiant | Student	26 €
Institution	42 €

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	50 €
Étudiant | Student	42 €
Institution	72 €

Taxes et frais d'envoi inclus
Taxes & shipping included
TPS 123931503RT
TVQ 1006479029TQ0001

Correspondance
Correspondence
esse arts + opinions
C.P. 47549, comptoir Plateau Mont-Royal
Montréal (Québec)
Canada H2H 2S8
T. 514-521-8597
F. 514-521-8598
Courriel : revue@esse.ca
www.esse.ca

esse.ca

RENDEZ-VOUS SUR NOTRE SITE INTERNET POUR VOUS ABONNER EN LIGNE !

VISIT OUR WEBSITE TO SUBSCRIBE ONLINE!

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Emploi Québec

ÉDITO

2
Sylvette Babin
La prégnance du religieux
The Prevalence of Religion

RELIGIONS

4
Boris Groys
Religion in the Digital Age
La religion à l'ère du numérique

14
Emily Rosamond
Transfusing Abstraction: Darren Harvey-Regan's *Metalepsis*
Metalepsis ou l'abstraction transfusée

22
Nathalie Desmet
Abraham Abraham et *Sarah Sarah*
Abraham Abraham and *Sarah Sarah*

28
Vanessa Morisset
Red Room : La pop religiosité des années à venir selon Arseniy Zhilyaev
Red Room: The Future's Pop Religiosity According to Arseniy Zhilyaev

36
Erik Bordeleau
Facing Gaia with the Resources of Apocalypse and Art
Faire face à Gaïa avec les ressources de l'art et de l'apocalypse

42
Pierre Rannou
Du paradis perdu à la religion de l'art
From Paradise Lost to the Religion of Art

PORTFOLIO

48
Mehdi-Georges Lahlou

ARTICLES

56
Ariane De Blois
Romeo Gongora, *Just Watch Me*

60
Jean-Philippe Uzel
Michael Blum, *Notre histoire || Our History*

64
Jane Sammuels
Radiabolus: Notes on the Melodic Violence of Recruitment

68
Anne-Marie St-Jean Aubre
Voir : un acte d'interprétation informée. Quelques notes sur le Festival Actoral

72
Emily Rosamond
Rafael Lozano-Hemmer: *Obra Sonora*

SCHIZES en compagnie de Pinocchio

76
Michel F. Côté / Catherine Lavoie-Marcus
Tout du long du nez, un encan

COMPTES RENDUS
REVIEWS

78
Peter Flemming
Montréal, Galerie B-312

79
Noa Bronstein
Toronto, Ryerson Image Centre

Maud Jacquin
New York, MoMA PS1

80
Chantal Boulanger
Saint-Jean-Port-Joli, La Biennale de sculpture

81
Nathalie Desmet
Paris, Backslash Gallery

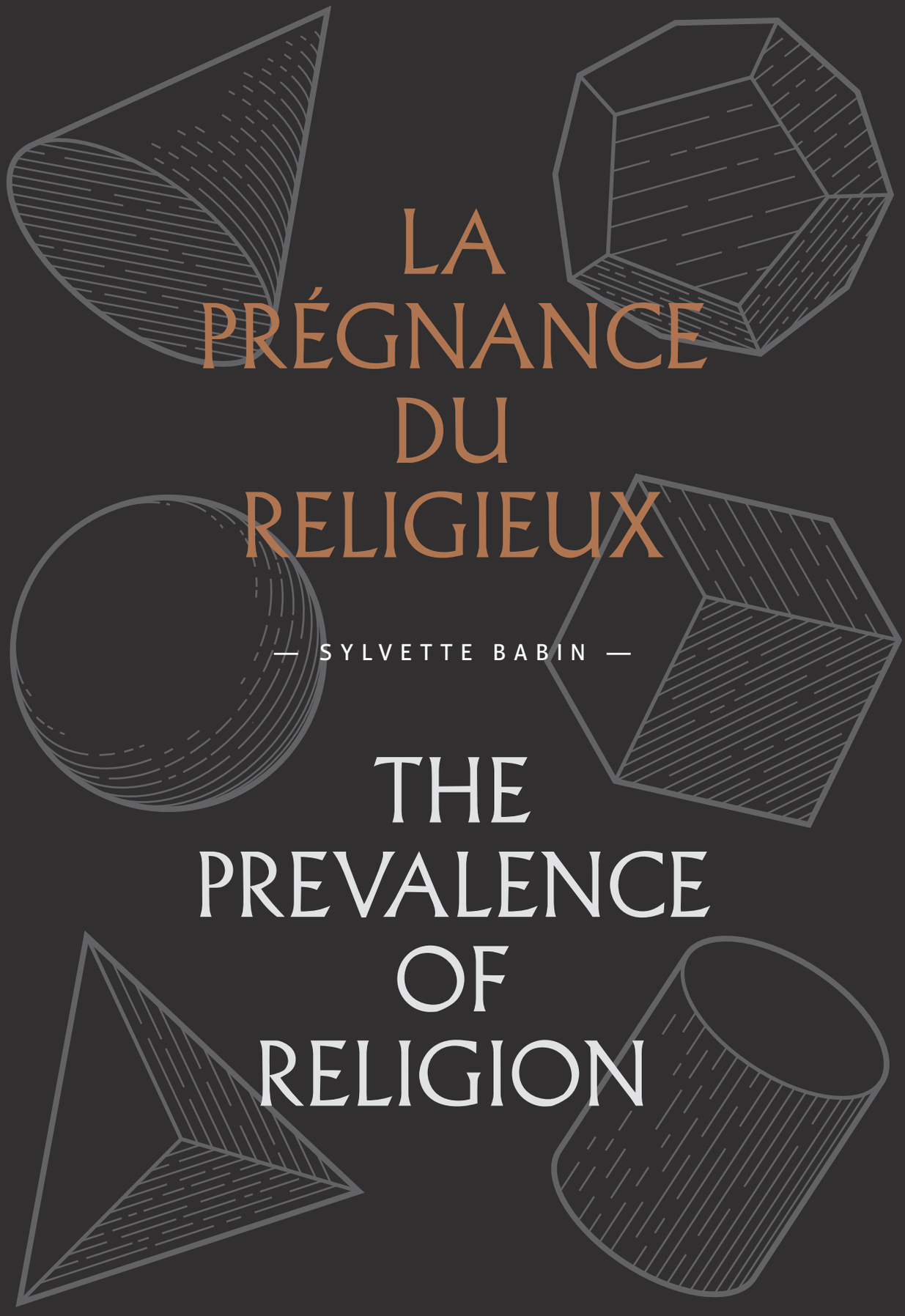
Vanessa Morisset
Paris, Galerie Nivet-Carzon

82
Katrie Chagnon
Parachute: The Anthology, Les Presses du Réel

The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World, Steinberg Press

83
Ariane De Blois
Auto/Pathographies, Sagamie édition d'art

Katrie Chagnon
moi aussi, Éditions les petits carnets



LA PRÉGNANCE DU RELIGIEUX

— SYLVETTE BABIN —

THE PREVALENCE OF RELIGION

Tour à tour répressive et réprimée à travers les époques, la religion provoque encore aujourd'hui de nombreux débats, incitant *esse* à réfléchir sur ses échos dans le champ des arts visuels. Dans ce contexte, nous avons volontairement contourné les questions du « spirituel dans l'art » ou de l'expérience du sacré pour nous attarder plutôt aux enjeux politiques, sociaux, philosophiques et esthétiques que soulève actuellement le religieux dans les pratiques artistiques. Que ce soit par la création d'œuvres de fiction à caractère critique ou humoristique, par l'emprunt, la subversion ou l'amalgame des codes religieux, par des références directes ou symboliques, ou encore par la reproduction de certains rituels, les artistes dont le travail est mis en valeur dans ce numéro abordent le thème des religions par l'entremise de problématiques qui révèlent le caractère actuel de sa prégnance.

Dans le texte qui ouvre ce dossier, Boris Groys souligne que « toute religion constitue une représentation sociale et politique d'un non-savoir individuel et privé », c'est-à-dire qu'elle est basée sur une foi impossible à prouver puisque « Dieu et Sa volonté se situent hors du champ de la connaissance ». Traçant un parallèle entre la religion et la technologie, Groys rappelle que l'image numérique est construite au moyen de codes invisibles tout aussi intangibles et immatériels que Dieu, et, donc, que « son identité demeure une question de foi ». Le concept de foi se retrouve d'ailleurs, sous différentes formes, dans plusieurs des textes du dossier : une foi non confinée à son sens religieux, ni à celui de la croyance – dont il se distingue nettement, selon le philosophe Bruno Latour –, mais qui entretient également un rapport avec l'invisible et, par extension, avec l'immatériel. C'est l'occasion de revoir, sous un angle nouveau, de quelle manière la foi en l'image s'articule dans des œuvres abstraites, en l'occurrence la foi en la relation qui unit les images et leurs référents supposés (Rosamond).

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *PARADIS INCERTAIN*, 2014.

La notion de rituel est aussi abordée dans ce dossier, non pas dans la dimension sacrée ou exutoire qu'on lui attribue souvent, mais plutôt par l'exploration du mécanisme des gestes et des actes codifiés qui viennent en quelque sorte tracer le territoire de ceux qui les accomplissent (Desmet). Étant donné leur actualité médiatique, l'épineuse question territoriale de même que la problématique de l'affirmation des identités culturelles et religieuses auraient pu prendre une place importante dans un numéro portant sur les religions. C'est pourtant de façon très subtile qu'elles s'y inscrivent, par des pratiques qui, bien qu'empreintes d'un certain positionnement critique, démontrent également un désir de rapprochement interculturel et interreligieux. Le travail de Mehdi-Georges Lahlou, présenté en portfolio, propose un bel exemple de ce métissage des identités religieuses, culturelles et sexuelles.

Le dossier se conclut par un regard pénétrant porté sur les soubassements religieux de l'imaginaire contemporain. À cet égard, les artistes et les auteurs qui réfléchissent au présent révèlent que c'est encore, en partie, dans la pensée théologique que s'ancre notre rapport inquiet au temps, notamment par la réappropriation d'anciennes mythologies (la déesse Gaïa) ou à travers les thèmes de l'apocalypse et du paradis perdu, des notions qui traduisent certainement nos angoisses actuelles et les fantasmes collectifs auxquels elles se rattachent. Rappelons toutefois, à la suite de Bruno Latour dont les positions sont analysées dans le texte d'Erik Bordeleau, que le sens profond de l'apocalypse n'est pas nécessairement la catastrophe, mais « la certitude que le futur a changé de forme, et qu'on peut faire quelque chose ».

By turns repressive and repressed over the centuries, even today religion continues to provoke numerous debates, and *esse* decided to explore how these ideas are reflected in the field of the visual arts. In this context, we have deliberately bypassed questions concerning "spirituality in art" or the experience of the sacred to look instead at the political, social, philosophical, and aesthetic issues that religion raises in contemporary art practices. The artists featured in this issue create fictional works with a critical or humorous slant; borrow, subvert, or combine religious codes; make direct or symbolic references; or reproduce certain rituals. They address the theme of religion through situations that reveal the nature of its current significance.

In the opening essay of the thematic section, Boris Groys emphasizes that "every religion functions as a social and political representation of individual, private non-knowledge"—that is, religion is based on a faith that is impossible to prove, as "there can be no knowledge of God and His will." Describing a parallel between religion and technology, Groys notes that the digital image is built by means of invisible codes that are as intangible and immaterial as God and that the image's identity thus "remains a matter of faith." The concept of faith is found elsewhere, in different forms, in a number of the essays in this issue: a faith that is confined neither to its religious sense nor to the meaning of belief—from which it is clearly distinct, according to philosopher Bruno Latour—but that maintains a relationship with the invisible and, by extension, the immaterial. This idea provides an opportunity to take a new look at how faith in the image is articulated in abstract works—in this case, faith in the relationships that unite images and their supposed referents (Rosamond).

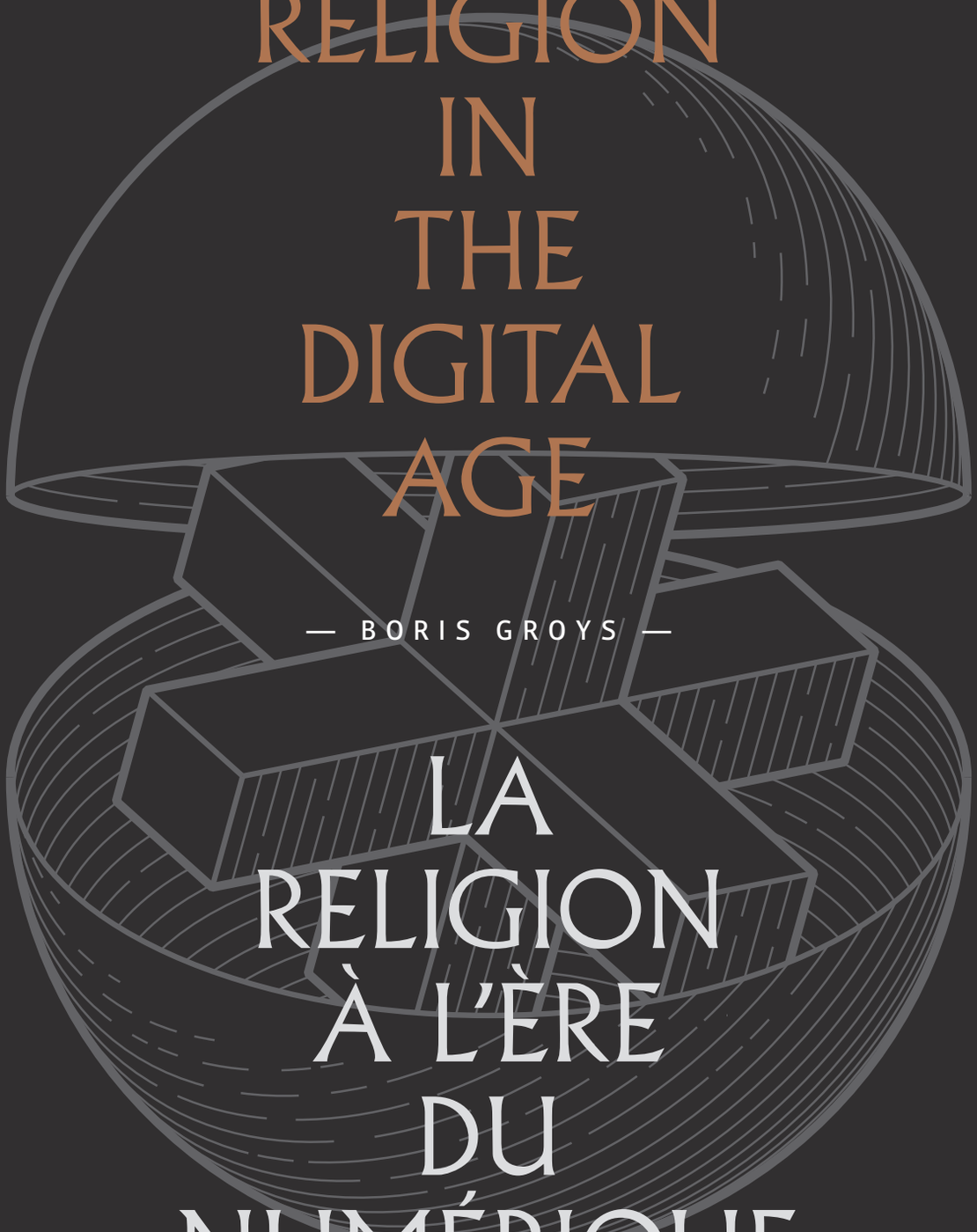
The notion of ritual is also addressed in this issue—not through the sacred or cathartic dimensions that are often attributed to it, but through an exploration of the mechanisms of codified gestures and acts that, in a way, trace the territory of those who perform them (Desmet). Considering their wide coverage in the media these days, the thorny question of territory and the affirmation of a cultural and religious identity might have featured prominently in an issue bearing on religions. Instead, they are inscribed very subtly, through practices that, although imbued with a certain critical positioning, also demonstrate a desire for intercultural or interreligious dialogue. The work of Mehdi-Georges Lahlou, presented in the portfolio, offers a good example of this intermingling of religious, cultural, and sexual identities.

The thematic section ends with an in-depth look at the religious foundations of the contemporary imagination. In this regard, the artists and authors who reflect on the present reveal that our uneasy relationship with time is still anchored, in part, in theological thought, notably by the appropriation of ancient mythologies (the goddess Gaia) or through the themes of apocalypse and paradise lost, notions that certainly convey today's anxieties and the collective fantasies to which they are joined. However, if we follow the thought of Bruno Latour, whose positions are analyzed in Bordeleau's essay, the most profound meaning of apocalypse is not necessarily catastrophe, but "the certitude that the future has changed shape, and that we can do something."

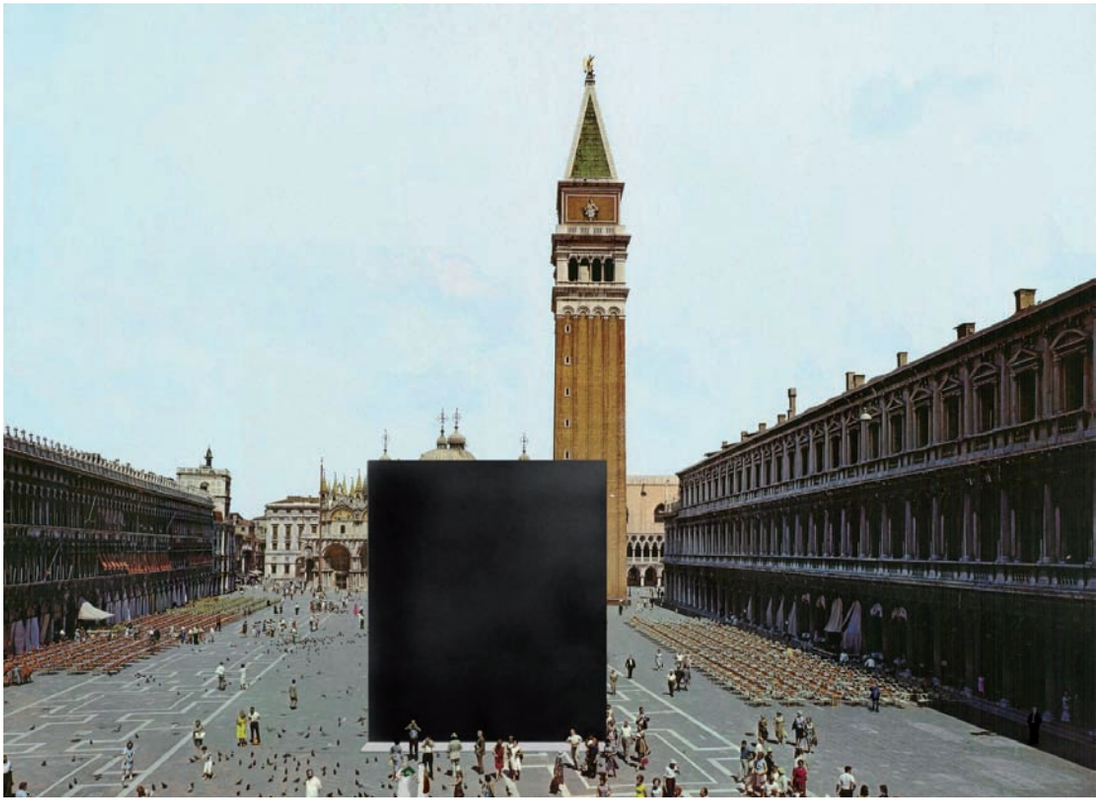
[Translated from the French by Käthe Roth]

RELIGION IN THE DIGITAL AGE

— BORIS GROYS —



LA RELIGION À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE



GREGOR SCHNEIDER, *CUBE VENICE*, 2005.
© GREGOR SCHNEIDER / SODRAC (2014)
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Dans les sociétés occidentales contemporaines laïques et démocratiques, les religions – toutes les religions – fonctionnent selon le principe de la liberté de croyance. Après la victoire des Lumières, la foi est devenue une affaire privée. La liberté de croyance signifie que toute personne est libre de croire ce qu'elle choisit de croire, et aussi qu'elle est libre d'organiser sa vie personnelle et privée conformément à ses croyances. Mais cela signifie également qu'il est interdit d'imposer sa propre foi dans la sphère publique et aux institutions de l'État. Les changements engendrés par les Lumières ont donné lieu non pas à la disparition de la religion, mais à sa privatisation, à sa relégation dans la sphère privée. Dans les conditions propres au monde contemporain séculier, la religion est devenue une question de gout personnel, un peu comme l'art et le design. Cela ne veut pas dire qu'elle ne puisse faire l'objet de débats, mais que sa place y est la même que celle de l'art telle qu'elle a été décrite par Kant dans sa *Critique du jugement* : la religion peut être discutée publiquement, à condition de n'entrainer aucune conclusion qui serait contraignante pour ses participants ou pour la société dans son ensemble. L'engagement envers une foi religieuse ou une autre relève d'une décision personnelle, privée et souveraine qui ne peut être dictée par aucune autorité publique, y compris les autorités démocratiques légitimement élues. Mais surtout, une telle décision – comme c'est le cas pour l'art – n'a pas besoin d'être défendue à la face du monde. Elle est plutôt censée être socialement acceptée sans qu'aucune explication ne soit exigée. La légitimité des croyances personnelles ne se fonde pas sur leur pouvoir de persuasion, mais sur le droit souverain de chaque individu d'accepter ou de rejeter ces croyances.

La science, en revanche, est une affaire publique. Les connaissances obtenues, formulées et présentées scientifiquement sont essentielles à la gouvernance des démocraties libérales occidentales contemporaines issues des Lumières. Comme Michel Foucault l'a souligné à maintes reprises, dans les conditions de la modernité, le savoir scientifique va de pair avec le pouvoir. La technologie moderne se fonde sur des

The regime under which religion—any religion—functions in contemporary secular, democratic Western societies is freedom of belief. After the victory of the Enlightenment, faith became a private affair. Freedom of belief means that everybody is free to believe what he or she chooses to believe, and also that everybody is free to organize his or her personal, private life according to his or her beliefs. But at the same time it means that it is forbidden to impose one's own faith on public life and state institutions. The work of the Enlightenment resulted not in the complete disappearance of religion but in its privatization, its withdrawal into the private sphere. Under the conditions of the contemporary secularized world, religion has become a matter of private taste—it functions in a way that is analogous to the functioning of art and design. This does not mean that religion is not publicly discussed. However, the place of religion in its relationship with public discussion is the same as the place of art as it was described by Kant in his *Critique of Judgment*: religion can be publicly discussed, but such a discussion cannot result in any conclusion that would become binding for the participants in this discussion or for society as a whole. The commitment to this or that religious faith is a matter of a personal, private, sovereign decision that cannot be dictated by any public authority—and that includes any democratically legitimized authority. Even more important, such a decision—as is the case for art—does not need to be publicly argued for and legitimized. Rather, it is supposed to be socially accepted without any further explanation. The legitimacy of personal faith is based not on its persuasive power but on the sovereign right of the individual to accept or reject this faith.

Now, science is, on the contrary, a public affair. Knowledge that is obtained, formulated, and presented scientifically is central to the governing of contemporary enlightened, liberal Western democracies. As Michel Foucault repeatedly stressed, under the conditions of modernity scientific knowledge equals power. Modern technology is based on sciences such as physics and biology. Modern governing practice is based on the positive sciences, such as law, political science, economics, psychology,

WIM DELVOYE, *TIM*, 2006-2008.
© WIM DELVOYE / SODRAC (2014). PHOTO : ANATOLE SEREXHE,
© ZKM, KARLSRUHE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

sciences comme la physique et la biologie, et la pratique moderne de la gouvernance s'appuie sur les sciences positives telles que le droit, la science politique, l'économie, la psychologie et la sociologie. Tout cela signifie qu'il ne peut y avoir de liberté scientifique au même sens qu'une liberté de croyance. Dans le cadre d'une discussion scientifique, toutes les opinions peuvent et doivent être justifiées ou réfutées sur la base de certains faits, à l'aide de certaines règles. Chacun est assurément libre – du moins en théorie – de formuler sa position et de la défendre. Mais la validité d'une opinion scientifique ne peut être soutenue sans explication, à contrecourant des données probantes et sans arguments plausibles et convaincants.

Il existe donc aujourd'hui deux types de libertés à l'œuvre dans notre culture. L'une, conditionnelle, est la liberté d'opinion scientifique qui dépend de la capacité à justifier une opinion en ayant recours à certaines règles publiquement établies. La seconde, la liberté de croyance, est une liberté inconditionnelle et souveraine parce qu'il est impossible de prouver que la foi d'une personne est erronée, pas plus qu'il n'est possible de prouver qu'elle est fondée. En d'autres mots, toute religion constitue une représentation sociale et politique d'un non-savoir individuel et privé. L'idéologie des Lumières tend à suggérer qu'un jour la sphère du non-savoir sera remplacée par des connaissances intégrales ou, autrement dit, la science sera en mesure de répondre à toutes les questions imaginables.

La religion, au contraire, ne cherche pas à s'affranchir du non-savoir. Elle le perçoit plutôt comme l'horizon suprême et insurpassable de l'existence humaine. Ainsi, Dieu et Sa volonté se situent hors du champ de la connaissance. Dieu échappe à toute rationalité parce qu'Il est souverain et qu'Il n'est pas tenu d'expliquer ni de justifier Ses actes et Ses décisions (*Livre de Job*). Ce divin libre arbitre souverain surpasse toutes les certitudes, les preuves et les convictions de la raison. Par conséquent, seul le sujet religieux est véritablement sceptique : il ne croit pas même aux preuves directes et il n'assujettit pas ses croyances au pouvoir d'un meilleur argument. Pour lui, le monde n'est pas la surface d'un objet qui doit être exploré scientifiquement, mais constitue une interface, un extérieur derrière lequel se cache la subjectivité divine. La relation entre un sujet religieux et Dieu est la même que celle entre un spectateur et un artiste. En effet, on aime une œuvre d'art précisément parce qu'on ne la comprend pas. Les rouages de l'acte de foi fonctionnent de la même façon que ceux d'une décision dictée par le gout.

La différence entre la science et la religion peut donc être décrite comme étant la différence entre la production et la consommation de vérité. Cela explique pourquoi l'attitude religieuse est devenue si populaire dans la société contemporaine, qui est, après tout, principalement une société de consommation. Aujourd'hui, notre position s'apparente plus à celle d'Abraham qu'à celle de Platon. Et d'ailleurs, l'époque est révolue où l'individu ne se voyait offrir aucune vérité ou n'avait accès qu'à quelques vérités et traditions publiquement reconnues, comme c'était le cas au temps de Platon et au début des Lumières. Le sujet contemporain est interpelé, voire attaqué de toutes parts par toutes sortes de vérités. Ces dernières ne se contentent pas d'attendre tranquillement quelque part qu'on les trouve, qu'on les découvre, qu'on les affronte. Loin de là. Elles sont agressives, elles sont insistantes, elles s'emploient à faire leur propre promotion et elles sont souvent terrifiantes. Elles nous disent que le climat se réchauffe et que nous allons mourir tous ensemble dans un avenir proche, ou encore qu'un trépas solitaire nous guette, causé par le tabagisme, le cholestérol, le terrorisme islamiste ou quoi encore. Ces vérités et bien d'autres sont produites et disséminées par des agences et des organisations impersonnelles.

Ces vérités qui exigent notre acceptation nous sont surtout transmises par les médias, particulièrement Internet. Le cyberespace est devenu la première source de connaissance sur le monde contemporain et le principal médium de communication avec celui-ci. De plus, Internet n'est dirigé par aucune instance publique. Il s'agit d'un espace public occupé par des intérêts privés et souverains. L'information qui nous vient

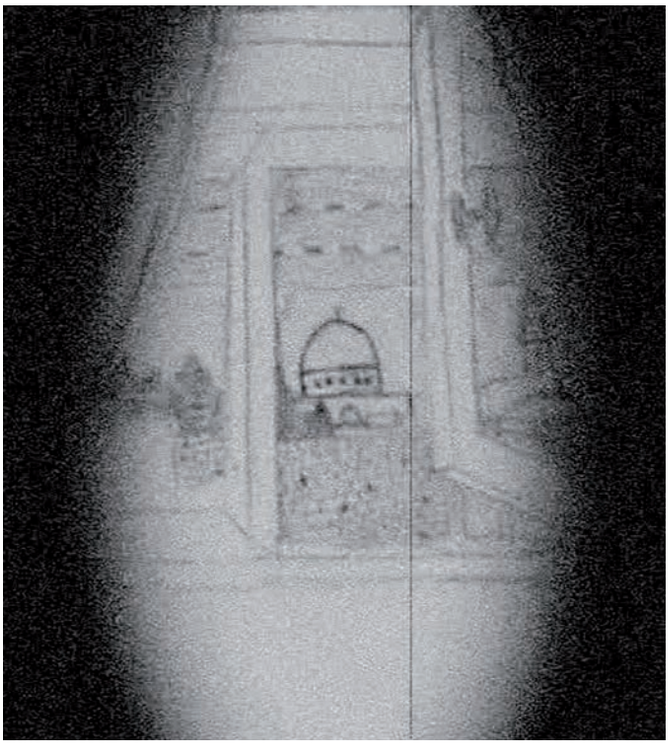
WIM DELVOYE, *TIM*, VUE D'EXPOSITION | EXHIBITION VIEW, *MEDIUM RELIGION*, ZKM | CENTRE D'ART ET DE TECHNOLOGIE DES MÉDIAS, KARLSRUHE, 2008. © WIM DELVOYE / SODRAC (2014) PHOTO : TOBIAS EFTHYMIADES, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

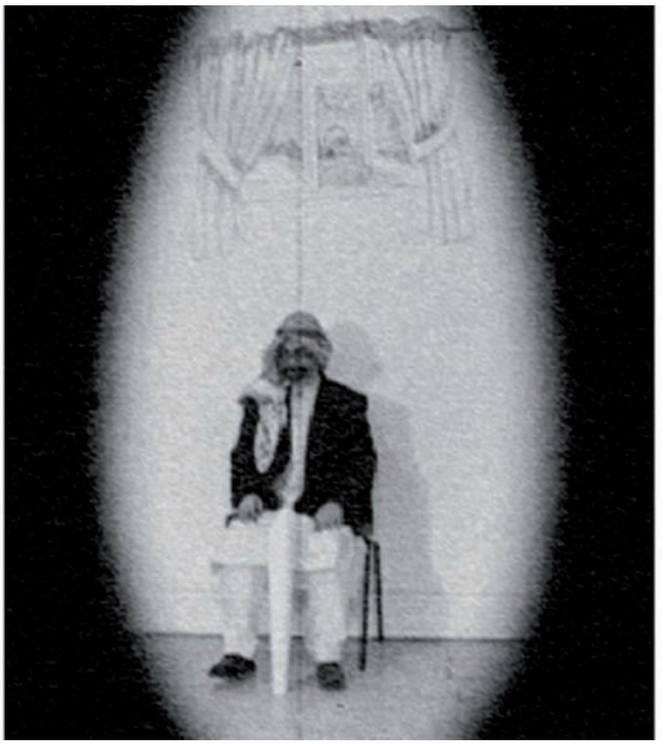
and sociology. All this means that there can be no freedom of science in the same sense as there is freedom of belief. In the context of a scientific discussion, every opinion can and must be argued for, substantiated or falsified by certain facts, proved according to certain rules. Every participant in such a discussion is certainly free—at least theoretically—to formulate his or her own positions and to argue in their favour. But one cannot insist on a certain scientific opinion without any justification, against all proof and evidence to the contrary, without producing any arguments that would make one's position plausible and persuasive to others.

So there are today two types of freedom operating on our culture. Freedom of scientific opinion is conditional. It is conditioned by one's ability to justify, to legitimize, one's opinion according to certain publicly established rules. Freedom of belief is an unconditional, sovereign freedom because there is no possibility of proving that someone's faith is wrong—just as there is no possibility of proving that someone's faith is true. Or to put it a different way: every religion functions as a social and political representation of individual, private non-knowledge. The ideology of the Enlightenment tends to suggest that the whole sphere of non-knowledge will eventually be replaced by all-encompassing knowledge, or to put it another way, in the future, science will find appropriate answers to all possible questions.

Religion, on the contrary, does not seek to overcome non-knowledge. Instead, it perceives non-knowledge as the ultimate, unsurpassable horizon of human existence. Indeed, there can be no knowledge of God and His will. God exceeds any rationality because He is sovereign and does not need to explain or to justify His acts and decisions (Book of Job.) This divine sovereign free will undermines all the certainties, evidences, and convictions of reason. Therefore, only the religious subject is truly skeptical—he does not believe even in direct evidence, and he does not submit it to the power of a better argument. For a religious subject the face of the world is not the surface of an object that should be scientifically investigated, but an interface—a surface behind which divine subjectivity is hidden. The relationship of the religious subject with God is the same as the relationship of a spectator with an artist. One likes an artwork precisely because one does not understand it. A leap of faith functions in the same way as a decision of taste.

The difference between science and religion can therefore be described as the difference between production of truth and consumption of truth. This explains why the religious attitude has become so popular in contemporary society, which is, after all, predominantly a society of consumption. Today we are more in the position of Abraham than in





OREET ASHERY, *OH JERUSALEM*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2005.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

d'Internet n'est pas le fruit d'une discussion publique rationnelle. Chaque utilisateur possède un droit absolument souverain d'afficher n'importe quelle opinion et n'importe quelle information non vérifiée sur le Web, sans avoir à les justifier. Aujourd'hui, Internet est le principal véhicule par lequel la sphère privée envahit l'espace public. De plus, comme tous les médias de masse contemporains, Internet ne fait aucune distinction entre les vérités religieuses et scientifiques.

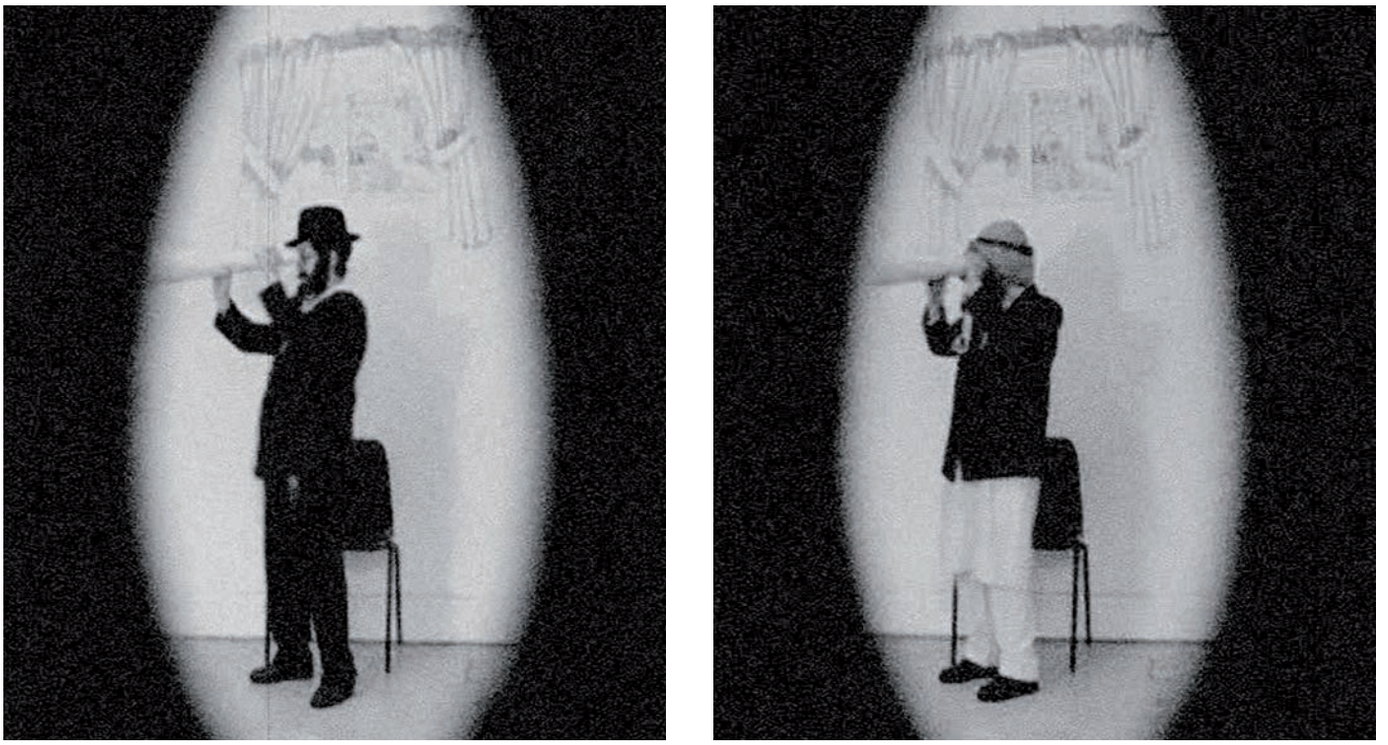
Jadis, les mouvements religieux utilisaient habituellement le texte imprimé, l'image peinte et la sculpture pour véhiculer leur message. Au cours des dernières décennies, la vidéo – diffusée par la télévision, Internet, les clubs vidéos et autres – est devenue leur médium de prédilection pour la propagande. Cela est particulièrement vrai des mouvements religieux plus récents, plus actifs et plus agressifs, qui sont surtout actifs sur Internet en ayant recours à la reproduction numérique et non mécanique. Les mouvements évangéliques, notamment, utilisent ce moyen de communication. Quand on leur demande de l'information, on reçoit tout d'abord une vidéo. Quant à l'islam, il constitue un exemple particulièrement éloquent à cet égard. Les vidéos montrant les confessions des auteurs d'attentats-suicides et de nombreux autres types de productions vidéos reflétant la mentalité de l'islam radical nous sont devenues familières. Il est bien connu que cette religion interdit la production d'images de personnes vivantes, mais elle n'interdit pas leur reproduction, c'est-à-dire l'usage d'images déjà existantes. Elle interdit (indirectement) la création individuelle de ces images, mais permet de facto les pratiques d'appropriation et les readymades. Il est devenu banal de dire que l'islam n'est pas moderne, et pourtant, à cet égard, cette religion est de toute évidence postmoderne.

À ce sujet, je dirais que l'utilisation de la vidéo comme principal médium de communication par les mouvements religieux contemporains est intrinsèque au message qu'ils diffusent. J'ajouterais même qu'elle n'est pas étrangère à la compréhension du sentiment religieux qui sous-tend cette utilisation. Loin de suggérer, à la suite de Marshall McLuhan, qu'ici le médium est le message, je suis d'avis que le message est devenu le médium, et qu'un certain message religieux est devenu le code numérique.

the position of Plato. And indeed, today we are beyond the time when an individual was offered no truth at all, or a couple of publicly recognized truths and traditions, as in the time of Plato or the early Enlightenment. The contemporary subject is addressed, even attacked, from all directions by truths of every description. These truths are not simply waiting quietly somewhere to be found, to be discovered, to be engaged. Not at all. They are aggressive, they are pushy, they are busy advertising themselves—and they are often terrifying. They tell us that the earth is warming and we will all die together in the near future. And if not together, then everybody will die alone from smoking, from cholesterol, from Islamist terrorism, or from other things. These and other truths are produced and distributed today by impersonal agencies and organizations.

The truths that demand our acceptance are mostly truths that are brought to us by the media—above all, today, by the Internet. The Internet has become the main source of our knowledge about the contemporary world and the main medium of communication with this world. At the same time, the Internet is not controlled by any public agency. Rather, it is a public space occupied by private interests and private, sovereign commitments. The information that is brought to us by the Internet is not a result of any rational public discussion. Each individual user has a completely sovereign right to put every personal opinion and any unchecked information on the Web, without being obliged to justify this information. Today, the Internet is the main vehicle by which the private invades the public space. Moreover, the Internet does not differentiate between religious or scientific truths. The same can be said about all contemporary mass media.

The new religious movements operate primarily through the Internet by means of digital, and not mechanical, reproduction. In recent decades, video has become the chosen medium of contemporary religious propaganda, and it is distributed through TV channels, the Internet, commercial video stores, and other means. This is especially so in the case of the most recent, most active, aggressive religious movements. Confession videos by suicide bombers, and many other kinds of video production reflecting the mentality of radical Islam, have become familiar. The new evangelical movements operate through the same medium of video. If one asks those responsible for public relations in these movements to provide informa-



OREET ASHERY, *OH JERUSALEM*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2005.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Les images numériques ont la particularité d'être générées, multipliées et distribuées de façon quasi anonyme à travers les champs ouverts créés par les moyens de communication modernes. L'origine de ces messages est difficile, voire impossible à déterminer, tout comme celle des messages divins et religieux. Par ailleurs, la numérisation semble garantir la reproduction littérale d'un texte ou d'une image plus fidèlement que toute autre technique connue. Bien sûr, ce n'est pas tant l'image numérique elle-même que le fichier image, les données numériques, qui demeurent identiques au cours des processus de reproduction et de distribution. Or le fichier n'est pas une image, car il est invisible. L'image numérique est un effet de la visualisation du fichier invisible, des données numériques invisibles. Seuls les protagonistes du film *Matrix* (1999) sont capables de voir les fichiers images, le code numérique comme tel. Le spectateur ordinaire, quant à lui, ne possède pas de pilule magique qui lui permet, comme le personnage principal de *Matrix*, de pénétrer dans l'espace invisible dissimulé derrière l'image numérique et de se trouver directement en présence des données numériques. Et ce spectateur ne maitrise pas la technique qui lui donnerait le pouvoir de transférer les données directement dans son cerveau et de les percevoir en un mode de pure souffrance impossible à visualiser, comme le décrit le protagoniste d'un autre film, *Johnny Mnemonic* (1995). (En fait, la souffrance pure est, comme nous le savons, l'expérience qui s'apparente le plus à l'invisible.) Les données numériques doivent être visualisées, devenir une image pouvant être vue. Ici, l'éternelle dichotomie entre esprit et matière est réinterprétée comme étant une dichotomie entre le fichier numérique et sa visualisation, ou entre l'information « immatérielle » et l'image « matérielle », laquelle inclut le texte visible. En termes plus théologiques, disons que le fichier numérique joue le rôle d'un ange, celui d'un messager invisible qui transmet un commandement divin. Mais l'être humain demeure extérieur à ce message, à ce commandement, et il est donc condamné à n'en contempler que les effets visuels. Nous sommes ici en présence de la transposition d'une dichotomie entre le divin et l'humain de la sphère métaphysique à la sphère technique, transposition qui, comme l'affirmerait Martin Heidegger, n'est possible qu'en vertu du fait que cette dichotomie est implicitement technique dès le départ.

tion, one is initially sent a video. This use of video as the major medium of self-presentation among different religious movements is a relatively new phenomenon. The standard traditional media were once scripts, books, painted images, and sculptures. Islam is an especially good example here. It famously forbids the production of images of living persons—but it does not forbid their reproduction, the use of already-existing images. It (indirectly) forbids individual authorship of such images but de facto allows the practices of appropriation and the ready-made. It has become a banality to say that Islam is not modern—but it is obviously postmodern.

At this point, I would argue that contemporary religious movements' use of video as the principal medium is intrinsic to these movements' message. Nor is it extrinsic to the understanding of the religious, as such, that underlies this use. This is not to suggest, following Marshall McLuhan, that here the medium is the message; rather, I would argue, the message has become the medium—a certain religious message has become the digital code.

Digital images have the propensity to be generated, multiplied, and distributed almost anonymously through the open fields of the contemporary means of communication. The origin of these messages is difficult, or even impossible, to locate, much like the origin of divine, religious messages. At the same time, digitization seems to guarantee a literal reproduction of a text or an image more effectively than any other known technique. Of course, it is not so much the digital image itself as the image file, the digital data, that remains identical through the process of its reproduction and distribution. However, the image file is not an image—an image file is invisible. The digital image is an effect of the visualization of the invisible image file, of the invisible digital data. Only the protagonists of the movie *Matrix* (1999) were able to see the image files, the digital code as such. The average spectator, however, does not have the magic pill that would allow him or her, like the protagonists of *Matrix*, to enter the invisible space otherwise concealed behind the digital image for the purpose of directly confronting the digital data. And such a spectator is not in command of the technique that would enable him or her to transfer the digital data directly into the brain and to experience them in the mode of pure, non-visualizable suffering as depicted

Par extension, une image numérique qui peut être vue ne peut être simplement exposée ou copiée (comme dans le cas d'une image analogique) ; elle ne peut qu'être réalisée ou exécutée. Ici, l'image peut être comparée à une œuvre musicale : comme on le sait, la partition n'est pas « identique » au morceau de musique, elle n'est pas musique puisqu'elle est muette. Pour qu'on entende la musique, la partition doit être exécutée. On pourrait conclure ici que la numérisation transforme les arts visuels en arts du spectacle. Or, exécuter ou jouer quelque chose signifie l'interpréter, ce qui implique une trahison, une déformation. Toute exécution est une interprétation, et toute interprétation est un détournement. La situation devient particulièrement difficile dans le cas de l'original invisible. Quand l'original est visible, il peut être comparé à une copie, et cette copie peut être corrigée afin de réduire l'effet de déformation. Mais si l'original est invisible, il est impossible de faire une telle comparaison, et toute visualisation entretient une relation incertaine avec l'original ; on pourrait même dire que chaque exécution ou interprétation devient elle-même un original.

En outre, de nos jours, les technologies de l'information sont en perpétuel changement – matériel, logiciels, etc. Pour cette seule raison, l'image est transformée chaque fois qu'on la regarde au moyen d'une technologie nouvelle ou différente. Nous pensons maintenant à la technologie en termes de générations : générations d'ordinateurs, générations d'équipement photographique et vidéographique. Mais qui dit générations dit conflits de générations, combats œdipiens. Toute personne qui tente de transférer de vieux fichiers textes ou images vers de nouveaux logiciels fait l'expérience du pouvoir du complexe d'Œdipe sur la technologie actuelle : des données sont détruites, s'évaporent dans le vide. La métaphore biologique dit tout : ce n'est pas seulement la vie qui se distingue en cette matière, mais aussi la technologie ; la technologie, prétendument l'opposé de la nature, est devenue le médium de la reproduction non identique. L'hypothèse centrale de Benjamin formulée dans son célèbre essai intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936) – selon laquelle une technologie avancée garantit l'identité matérielle entre l'original et la copie – ne s'est pas confirmée avec l'avènement des avancées techniques subséquentes. Dans les faits, les progrès technologiques sont allés dans la direction opposée, vers une diversification des conditions dans lesquelles une copie est produite et distribuée et, conséquemment, une diversification des images visuelles résultantes. Et même si la technologie garantissait l'identité entre les différentes visualisations des mêmes données, ces données resteraient tout de même non identiques en raison des contextes sociaux changeants dans lesquels elles sont apparues.

L'acte de visualiser des données numériques invisibles est donc analogue à l'apparition de l'invisible à l'intérieur de la topographie du monde visible (en termes bibliques, les signes et les miracles) sur laquelle sont

OREET ASHERY, *SELF-PORTRAIT AS MARCUS FISHER II*, 2000.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

by the protagonist of another movie, *Johnny Mnemonic* (1995). (Actually, pure suffering is, as we know, the most adequate experience of the invisible.) Digital data should be visualized, should become an image that can be seen. Here, we have a situation in which the perennial spirit–matter dichotomy is reinterpreted as a dichotomy between the digital file and its visualization, or between "immaterial" information and "material" image, including visible text. In more theological terms, the digital file functions as an angel—as an invisible messenger transmitting a divine command. But a human being remains external to this message, to this command, and thus is condemned to contemplate only its visual effects. We are confronted here with a transposition of a dichotomy between the divine and the human, from a metaphysical to a technical level—a transposition that, as Martin Heidegger would argue, is possible only by virtue of this dichotomy being implicitly technical from the outset.

By extension, a digital image that can be seen cannot be merely exhibited or copied (as an analogue image) but always only staged or performed. Here, the image begins to function as a piece of music, whose score, as is generally known, is not identical to the piece of music—the score being not audible, but silent. For the music to resound, it has to be performed. One could argue that digitization turns visual arts into performing arts. To perform something, however, means to interpret it, betray it, distort it. Every performance is an interpretation, and every interpretation is a misuse. The situation is especially difficult in the case of the invisible original. If the original is visible it can be compared to a copy—so the copy can be corrected and the feeling of distortion reduced. But if the original is invisible no such comparison is possible, and any visualization remains uncertain in its relationship with the original; one could even say that every such performance itself becomes an original.

Moreover, today information technology is in a state of perpetual change—hardware, software, simply everything. For this reason alone, the image is transformed with each act of visualization that uses a different and new technology. Today we think of technology in terms of generations: we speak of computer generations, of generations of photographic and video equipment. But where generations are involved, so too are generational conflicts, Oedipal struggles. Anyone attempting to transfer old text or image files to new software experiences the power of the Oedipus complex over current technology—many data are destroyed, evaporate in the void. The biological metaphor says it all: it is not only life that is notorious in this respect, but technology as well; technology, supposedly opposing nature, has now become the medium of non-identical reproduction. Benjamin's central assumption in his famous essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936)—that an advanced technology can guarantee the material identity between original and copy—was not borne out by later technological developments. Real technological development went in the opposite direction, toward diversification of the conditions under which

ALEXANDER KOSOLAPOV, *THIS IS MY BODY, THIS IS MY BLOOD*, 2002.
© ALEXANDER KOSOLAPOV / SODRAC (2014)
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

OREET ASHERY, *DANCING WITH MEN*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2003.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

fondés les rituels religieux. Sous ce rapport, l'image numérique fonctionne comme une icône byzantine, comme une représentation visible de données numériques invisibles. Le code numérique semble garantir l'identité des différentes images qui en sont des visualisations. L'identité est établie ici non pas dans la sphère de l'esprit, de l'essence ou du sens, mais dans la sphère matérielle et technique. C'est donc ainsi que la promesse d'une répétition littérale semble acquérir un solide fondement ; le fichier numérique, après tout, est censé être quelque chose de plus matériel et tangible qu'un dieu invisible. Toutefois, le fichier numérique reste effectivement invisible, caché. Ce que cela signifie, c'est que son identité demeure une question de foi. En effet, nous sommes portés à croire que chaque acte de visualisation de certaines données numériques équivaut à une révélation des mêmes données, tout comme nous sommes obligés de croire que chaque exécution d'un certain rituel religieux se rapporte au même dieu invisible. Et cela signifie que toute opinion sur

a copy is produced and distributed and, accordingly, diversification of the resulting visual images. And even if technology were to guarantee the visual identity between the different visualizations of the same data, those data would still remain non-identical due to the changing social contexts of their appearances.

The act of visualizing invisible digital data is thus analogous to the appearance of the invisible inside the topography of the visible world (biblically speaking, signs and wonders) that generates religious rituals. In this respect, the digital image functions like a Byzantine icon—as a visible representation of invisible digital data. The digital code seems to guarantee the identity of different images that function as visualizations of this code. The identity is established here not at the level of spirit, essence, or meaning but on the material and technical level. Thus, it is in this way that the promise of literal repetition seems to acquire a solid foundation; the digital file, after all, is supposed to be something more material and

BORIS GROYS, *DAS MEDIUM RELIGION (RELIGION AS A MEDIUM)*,
CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2006.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

ce qui est identique et ce qui est différent, ou ce qui est original et ce qui est une copie, est un acte de croyance, l'effet d'une décision souveraine qui ne peut être pleinement justifiée empiriquement ou logiquement.

La vidéo numérique remplace les garanties spirituelles d'une immortalité qui nous attend prétendument dans l'au-delà par les garanties techniques d'une répétition potentiellement éternelle dans ce monde, répétition qui devient une forme d'immortalité en raison de sa capacité à interrompre le flux temporel de l'histoire. C'est cette nouvelle perspective d'une immortalité matérialiste et techniquement garantie que les nouveaux mouvements religieux offrent à leurs disciples, une perspective qui transcende les incertitudes métaphysiques de leur passé théologique. En plaçant les actions humaines en boucle, les deux pratiques – rituelle et vidéographique – réalisent la promesse nietzschéenne d'une nouvelle immortalité : l'éternel retour du même. Toutefois, cette garantie technique demeure une question de croyance et relève toujours d'une décision souveraine. Reconnaitre deux images distinctes comme étant des copies d'une même image ou des visualisations d'un même fichier numérique revient à valoriser l'immortalité au détriment de l'originalité. Les reconnaitre comme étant différentes revient à préférer l'originalité dans le temps à la possibilité de l'immortalité. Les deux décisions sont nécessairement souveraines, et sont aussi des actes de foi.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

Ce texte est extrait de la conférence d'ouverture prononcée par Boris Groys lors du 4e colloque international Max et Iris Stern ART + RELIGION, qui s'est tenu en avril 2010 au Musée d'art contemporain de Montréal. La version intégrale a été publiée (en anglais seulement) dans le catalogue de l'exposition Medium Religion *que Groys a conçue avec le commissaire Peter Weibel pour le ZKM – Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe (Allemagne) en 2008-2009. Les images accompagnant l'article proviennent de cette exposition.*

Boris Groys, théoricien de l'art médiatique et philosophe, est chargé de recherche principal à la Staatliche Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe. En 1990 paraissait *Staline, œuvre d'art totale*, traduction française d'un essai originalement publié en russe. Parmi ses récents ouvrages, mentionnons *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from his Apartment* (2006) et *Art Power* (2008). Il a également dirigé la publication de recueils d'articles en russe et en allemand et a lui-même écrit plus d'une centaine d'articles. Depuis 1994, il a été responsable et organisateur de nombreux colloques internationaux sur l'art et d'expositions dont *Medium Religion*.

tangible than an invisible God. However, the digital file does remain invisible, hidden. What this signifies is that its self-identity remains a matter of faith. Indeed, we are compelled to believe that each act of visualization of certain digital data amounts to a revelation of the same data, much as we obliged to believe that every performance of a certain religious ritual refers to the same invisible God. And this means that opinion about what is identical and what is different, or what is original and what is a copy, is an act of belief, an effect of a sovereign decision that cannot be fully justified empirically or logically.

Digital video replaces the spiritual guarantees of immortality allegedly waiting for us beyond this world with the technical guarantees of potentially eternal repetition inside this world—a repetition that becomes a form of immortality because of its ability to interrupt the flow of historical time. It is this new prospect of materialist, technically guaranteed immortality that the new religious movements de facto offer their followers, beyond the metaphysical uncertainties of their theological past. Placing human actions in loop, both practices—ritual and video—realize the Nietzschean promise of a new immortality: the eternal return of the same. However, this new technical guarantee remains a matter of belief and sovereign decision. To recognize two different images as copies of the same image or as visualizations of the same digital file means to value immortality over originality. To recognize them as different means to prefer originality in time to the prospect of immortality. Both decisions are necessarily sovereign—and both are acts of faith.

This essay is an excerpt from the speech given by Boris Groys to open the Max and Iris Stern International Symposium 4, ART + RELIGION, which was held in April 2010 at the Musée d'art contemporain de Montréal. The full version was published in the catalogue for the exhibition Medium Religion*, which Groys and co-curator Peter Weibel organized for the ZKM – Centre for Art and Technology Media in Karlsruhe, Germany, in 2008–09. The images accompanying the essay come from this exhibition.*

Boris Groys, a Senior Research Fellow at the Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, is a philosopher and a theoretician of media art. He is the author of *The Total Art of Stalinism* (1992), has edited collections of articles in Russian and German, and has written more than a hundred articles himself. Recent publications include *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment* (2006) and *Art Power* (2008). Among the many international art conferences and exhibitions he has curated and organized since 1994 is *Medium Religion*.

TRANSFUSING ABSTRACTION: DARREN HARVEY-REGAN'S *METALEPSIS*

— EMILY ROSAMOND —

METALEPSIS OU L'ABSTRACTION TRANSFUSÉE

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 9*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

La nouvelle série photographique de Darren Harvey-Regan, *Metalepsis*, est constituée d'un groupe déterminé et pourtant ouvert de petites images : images dépouillées, formalistes, géométriques, très proches du noir et blanc, qui représentent, dans un espace indéfinissable, de peu de profondeur, des agencements de surfaces texturées (roche ? béton ? polystyrène ?). Deux de ces images, identiques et formant parenthèses à chaque bout de la série – dont elles soulignent la circularité –, consistent en deux images d'une même orange apparaissant côte à côte sur un fond uni ; à gauche, l'orange et l'arrière-plan sont de la même teinte orangée ; à droite, l'image est en noir et blanc. La seule autre présence de couleur saturée se trouve au centre de la série, dans l'image d'une pierre effilée écrasant une orange, dans un décor évoquant vaguement un studio. Deux représentations paradoxales de la prière sont intercalées dans ces images. À droite de l'orange écrasée du centre, on croit distinguer la photo en noir et blanc d'une carte postale un peu kitch figurant Jésus, les mains jointes, les yeux levés au ciel ; et à gauche, une autre figure en prière (le jeune prophète Samuel), dont l'image a été découpée en éclats : trois fragments triangulaires, disposés sur un riche fond noir.

La série met en scène un intense processus de réflexion : les fils et les tensions de quasi-arguments semblent tourner sans fin autour d'une absence, celle d'un « contenu » qui serait central. Pourtant, cette absence affective au cœur de l'œuvre dégage une présence extrêmement précise, l'impression très nette d'une pensée qui se forme ; elle incarne le même genre de plénitude que possède un visage pensif sur le point de parler : encore dans le silence, mais tourné vers ce qui vient. La série se développe minutieusement par ajouts et juxtapositions, par la négation, le détournement et l'inflexion d'une image par une autre. De cette pluralité de processus ressort toutefois une préoccupation souvent réitérée. Et en espérant ne pas accorder à cette préoccupation une attention qui la rendrait disproportionnée (je préfèrerais encore affirmer que le cœur de l'œuvre ne peut être dit, et plus encore, que le sentiment – et le concept – de l'indicible est lui-même au centre de la logique, de la structure

Darren Harvey-Regan's new photographic suite, *Metalepsis*, presents a precise, yet open-ended group of small photographic images. Pared-down, formalist, geometric, very nearly black and white images depicting arrangements of surface textures (are they rocks? concrete? polystyrene?) in a nondescript, shallow space; two identical "bracket" images at either end of the series—meant to highlight the latter's circularity—each consisting of a double image of a single orange appearing side by side on a plain background. On the left, both the orange and the background are the same uniform shade of orange; on the right, the entire image is black and white. In the centre of the series, there is just one more instance of saturated colour, in the form of an image of a sharply pointed stone squashing an orange in what appears to be a vaguely studio-like setting. Interspersed with these images are two paradoxical images of prayer: to the right of the central, squashed orange, what appears to be a black and white photograph of a kitschy postcard of Jesus, hands clasped, looking to the heavens; to its left, another praying figure (the young prophet Samuel) whose image has been cut into shards. Just three triangular chunks of the figure's image have been placed against a rich black background.

This suite stages a dense thought process: threads and strains of almost-arguments seem to circle endlessly around an absence of a central "content." This affective absence, however, at the heart of the work, feels highly specific, full of the feeling of emergent thought; it embodies the same sort of future-facing, but as of yet still silent fullness of a pensive face that is just about to speak. The suite proceeds meticulously through additions, negations, obfuscations, juxtapositions, and inflections of one image with another. Yet within this plurality of processes emerges an oft-reiterated concern. Without, I hope, placing too centralizing a claim on this concern (I would still rather say that the heart of this work can't be said, and even more than this, that this sense—and concept—of the unspeakable is itself central to the logical/affective structure of the work), I want to argue that this suite performs a double procedure, according to which the mysteries of transcendence are staged as both a trope and a

affective de cette œuvre), j'avancerai que *Metalepsis* concrétise une double démarche en représentant les mystères de la transcendance à la fois comme trope et comme mode d'investigation – investigation qui procède essentiellement par examen méthodique et pluriel des conditions historiques qui ont présidé tantôt au rapprochement, tantôt à la rupture entre les conceptions de l'abstraction et celles de la transcendance.

L'un des aspects de cet ensemble de préoccupations qui prend forme dans plusieurs des photographies (et aussi dans différentes paires de photographies assemblées par le regard) est un doute concernant les qualités d'une photo donnée : sont-elles une propriété des objets représentés, ou du support de la représentation ? La couleur de cette orange lui vient-elle des pigments de sa pelure, ou de l'idée de « l'orangéité » qui aurait suinté de l'orange et infiltré le traitement de l'image ? Le fond devient-il soudainement obscur sous l'effet d'un trucage en chambre noire, ou d'un changement presque imperceptible de matériau ? Elles donnent à voir, ces images, la sublimation des enjeux représentationnels en intérêt transcendantal pour la dématérialisation de l'imagerie, et pour la situation du support en tant que matériau concret permettant l'exposition de la matérialité. Ainsi considérées, les images concrétisent un doute épistémologique concernant la différence entre l'objet perçu, d'une part, et les supports de la perception par lesquels cet objet doit nécessairement être appréhendé, d'autre part. Nous sommes là sur un terrain bien connu de l'histoire de l'art ; au milieu du 20e siècle, les Greenberg et McLuhan ont bien campé (au moyen de la description argumentative) le portrait de cette étape culturelle et historique qui a vu les préoccupations liées au contenu, à la représentation et aux messages céder le pas à un urgent besoin de scruter l'arrière-plan, le véhicule et les conditions permettant à la représentation d'avoir lieu, d'abord et avant tout.

Malgré tout cela, l'usage, ici, de la photographie comme moyen d'étudier la généalogie des questions liées à l'abstraction accentue leur indicialité, leur motivation ostensible à présenter du « contenu ». L'indicialité – la capacité rhétorique de pointer vers une chose qui, existant dans le monde, demeure à l'extérieur de la représentation, tout en lui étant liée par métonymie – est un enjeu « natif » de la photographie d'une façon beaucoup plus marquée qu'il ne l'est, disons, de la peinture. Et en tant que tel, il est peut-être aussi l'arbre qui cache la forêt, en ce sens que les propriétés indicielles des images photographiques – leur insistance à référer à un lieu réel, existant hors de la photo – se désagrègent lorsqu'elles sont scrutées. Des plans paraissant représenter à distance une étendue spatiale, de près présentent plutôt des surfaces plates texturées – papier de construction, peut-être, MDF ou autre pâte à papier –, marbrées, soigneusement disposées (façon Thomas Demand, en plus plat et plus formaliste) de manière à donner l'illusion de la tridimensionnalité. (Les images de Harvey-Regan sèment leur propre indicialité, la mènent par des détours, la font bifurquer dans des directions inattendues.) Mais quoi qu'il en soit du panache avec

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 10*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

mode of enquiry. This enquiry proceeds largely though a methodical and multi-faceted examination of the historical conditions through which conceptions of abstraction have been linked to—or severed from—conceptions of transcendence.

One aspect of this suite of concerns, which several of the photographs perform (and which are also performed between various pairs of photographs the eye selects) is doubt as to whether the depicted qualities in a given photographic image are properties of the objects depicted or of the medium itself. Is the orange orange because of the pigments in its skin, or the idea of "orangeness" that has seeped from the orange into the image's processing? Is a sudden darkening of the background due to a darkroom trick, or a nearly imperceptible change of materials? These images stage a sublimation of the representational concerns of the image towards transcendental interests in the dematerialization of imagery, and in the conditions of the medium itself as the very ground for the staging of that materiality. As such, they enact an epistemological doubt about the difference between the object of one's perception and the perceptual grounds through which that object must come to be known. This is well-known art historical territory; the Greenbergs and McLuhans of the mid-twentieth century have produced (through argumentative description) a firmly entrenched portrait of a cultural and historical moment in which a concern with content, representation, and messages gave way to an urgent concern for examining the background, the medium, the conditions through which representation could come to be staged in the first place.

Yet for all this, the use of photography, here, as a medium for examining the genealogy of abstraction's concerns ups their indexicality, their ostensible drive to have "content." Indexicality—the ability to rhetorically point to an actual thing in the world that remains outside of, yet is metonymically linked to, representation—is a "native" concern of photography in much more pointed a way than, say, painting. As such, it is also, perhaps, photography's red herring; these images' indexical properties—their insistence on referring to an actual space that exists outside of the photograph—disintegrates under close inspection. Planes that seem to represent a swath of space from a distance, up close appear to present flat surface textures, perhaps of construction paper, MDF, or another mottled, pulp-based surface, that have been carefully placed (Thomas Demand-style but flatter and more formalistic) to give the illusion of three dimensionality. (Harvey-Regan's images disperse their own indexicality, taking it through detours, pinging it in unexpected directions.) For all these images' panache in exploring such complexities of mid-twentieth century attitudes toward abstraction, this in and of itself is only one strain of *Metalepsis'* thought. For what, after all, are those puzzling images of prayer doing in the mix? These images prevent the series from becoming too pat in its handling of the above concerns; they open it out onto a much wider enquiry, tracing a broad historical change in the relations between abstraction and transcendence.

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 8*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 4*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

lequel ces images se prêtent à l'exploration des attitudes complexes du milieu du 20e siècle à l'égard de l'abstraction, il ne s'agit tout de même que de l'un des fils de réflexion proposés par *Metalepsis*. Que viennent y faire, en effet, ces mystérieuses images de prière ? Je dirais qu'elles empêchent l'œuvre d'être trop incisive à l'égard des enjeux mentionnés ; elles l'ouvrent en fait sur un questionnement beaucoup plus vaste, en brossant les grands traits d'une transformation historique des relations entre l'abstraction et la transcendance.

Au début du 20e siècle, l'abstraction, la spiritualité et la transcendance (à la fois comme concept et comme expérience vécue) semblaient aller de pair. Pour Kandinsky, Mondrian et Malevitch, la peinture abstraite était un moyen d'explorer la théosophie, de transcender et de sublimer les questions de la représentation et du quotidien dans le but d'en arriver à une recherche plus générale, plus philosophique sur les origines. Cette association courante entre l'abstraction et la transcendance s'est prolongée bien avant dans les années 1950, une persistance symbolisée par l'œuvre de Barnett Newman dans la mesure où elle mêle inextricablement son intérêt pour le sublime et les références mythologiques ou religieuses. Newman cherchait à réduire, à extraire l'impression d'une rencontre jusqu'à en faire une sorte de couture instantanée, un simple « zip » : le sentiment d'une particularité sentie juste avant les mots, avant que la symbolisation puisse s'en saisir. Cette impression d'un jaillissement-avant-les-mots auquel ses zips aspiraient était en quelque sorte le point de passage vers la dimension sublime de l'expérience.

Mais les jeunes artistes postmodernes des années 1960 allaient cerner, formuler et opérer un transfert fondamental de la relation épistémique entre les concepts et pratiques de l'abstraction et ceux de la transcendance. Pour ces artistes, l'abstraction, devenue entretemps une approche normalisée, voire hégémonique dans la peinture de l'École de New York, était une forme de répression, tout simplement. Martha Rosler figure parmi ceux, nombreux, de cette génération qui en viendraient à juger Greenberg et les toiles ternes comme du papier peint qu'il défendait fondamentalement conservateurs, exclusivistes et trompeurs. Leur prétention à « l'absence de contenu » était comprise comme l'affirmation tacite d'un privilège – le rejet individualiste et myope des tâches citoyennes liées à l'esthétique, dont la plus récente, pour beaucoup de la génération de Rosler, exigeait d'urgence la représentation, tant comme mode d'investigation que comme objet d'analyse.

À ce transfert épistémique fondamental, les images de prière de Harvey-Regan répondent par un argument qui l'infléchit. Admettons (semblent-elles nous dire) que le lien qui unissait l'abstraction à la transcendance ait été rompu au cours du siècle dernier. Comment ce lien pourrait-il être réactivé, réénergisé – et que pourrait-on apprendre d'une telle réactivation ? Les images de prière – infusées d'une certaine distance *ironique* (au sens très particulier où l'entend Franco Bifo Berardi,

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 7*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

At the turn of the twentieth century, abstraction, spirituality, and transcendence (both as concept and as embodied practice) seemed to go hand in hand. For Kandinsky, Mondrian, and Malevich, abstract painting was a means though which to explore theosophy, to transcend and sublimate representational and quotidian concerns in order to arrive at a more general, philosophical enquiry into origins. This prevalent link between abstraction and transcendence persisted well into the 1950s; emblematic of this insistence is Barnett Newman's work, in which interests in both the sublime and mythological/religious references are inextricably intertwined. Newman sought to reduce, to abstract a sense of encounter until it was merely a "zip," a sense of felt particularity that emerges before words, before symbolization can catch it. The sense of emergence-before-words his zips aspired to was a gateway of sorts to the sublime dimension of experience.

Yet the emerging generation of postmodern artists of the 1960s identified, pronounced, and helped to produce a fundamental shift in the epistemic relation between concepts/practices of abstraction and those of transcendence. For them, abstraction, having become a normalized, and even hegemonic procedure in New York School painting, became simply repression. Martha Rosler was among the many artists of that generation who would come to view Greenberg and the bland, wallpaper-like canvases he touted to be fundamentally conservative, exclusionary, duplicitous. Their claim to "contentlessness" could only function as a tacit claim to privilege—a short-sighted, individualistic abandonment of the aesthetic tasks of citizenship, the latter of which, for many in Rosler's generation, urgently required representation as both a mode of enquiry and a subject for analysis.

In the face of this fundamental epistemic shift, Harvey-Regan's images of prayer enact an argument through inflection. Let's say (they seem to say) that the link between abstraction and transcendence has been severed over the course of the last century. How can this link be reactivated, re-energized—and what can be learned from such a reactivation? The prayer images—which are infused with an ironic distance (but ironic in the very particular sense that Franco Bifo Berardi identifies, not as sardonic, cynical or overladen with an all-too-knowing referentiality but as opening up a space between an image and how it is read[1])—lend a hand to the abstractions, transfusing them with their once-transcendent, "native" content. The idea of the "native" that I am proposing here is more akin to "nativity" than it is to "natural"; the idea of an originary link between abstraction and transcendence, a link that emerges from the moment of the very birth of abstraction at the beginning of the twentieth century, does not necessarily make that link "natural." Rather, it makes it seem naturalized; it acts as a kind of mythological scaffolding for this linkage,

1. Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), 159–66.

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

non pas sardonique, cynique ni surchargée d'une référentialité par trop habile, mais plutôt comme ouverture possible entre l'image et la façon dont elle est lue[1]) – viennent en aide ici aux abstractions, en leur transfusant de ce contenu qui leur fut jadis transcendant, « natif ». Ce mot, « natif », au sens où je l'entends ici, s'apparente davantage à « nativité » qu'à « naturel » ; en effet, l'idée d'un lien originaire entre l'abstraction et la transcendance, lien formé dès la naissance de l'abstraction au début du 20e siècle, ne le rend pas nécessairement « naturel ». Elle le fait paraitre naturalisé, plutôt, en jouant pour lui le rôle d'un échafaudage mythologique, procédure idéologique inhérente selon laquelle la transcendance se rattache « nativement » à l'abstraction dès son point d'émergence. La religiosité, vue comme un contenu répressif – et comme une relation répressive au fait de *représenter* du contenu – par une grande partie de la génération postmoderne, bascule et devient la grande réprimée de la postmodernité. Dans quelles conditions le lien peut-il (et devrait-il) donc être ressuscité ? Prise comme un tout, la série photographique – une espèce de moteur alimenté par le couple abstraction-transcendance, concepts aux charges opposées et pourtant inextricablement liés – se trouve à la fois à réactiver l'appariement natif de ces concepts et à remettre en question les motivations mythologiques qui sous-tendent une telle réactivation. Elle s'abstient aussi, délibérément et nécessairement, de conclure à cet égard ; sa tâche consiste à étaler les circuits de son paradoxe et à baliser un espace vide de contenu au centre de ces pôles de réflexion en conflit. De ce point de vue, elle réalise vraisemblablement une relocalisation du concept de l'absence de contenu, une réorganisation du transcendantal contemporain sécularisé en tant qu'espace entre les pôles d'un paradoxe épistémique.

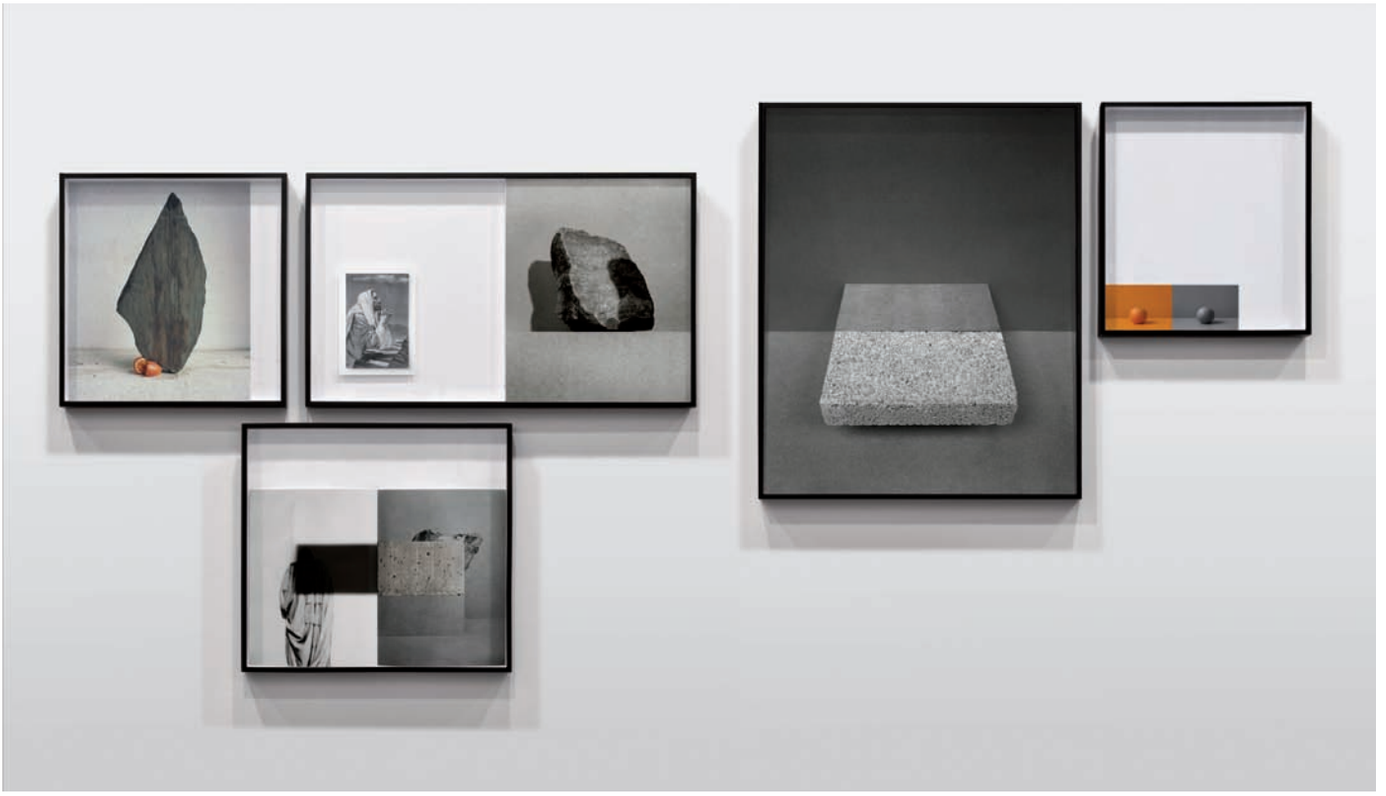
Pour moi, il y a une image dans cette série de photos à laquelle revient le dernier mot, une image qui invente son propre mode d'enquête

1. Franco "Bifo" Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 159–166.

DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL *FIG. 1 & 13*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

an inherent ideological procedure according to which transcendence comes to have been "native" to abstraction at the point of its emergence. Religiosity, once viewed as a repressive content—and a repressive relation to *representing* content—by many of the postmodern generation, flips, and becomes the repressed of postmodernity. Under what conditions can—and should—the link be resuscitated? The series as a whole—a kind of motor-circuit powered by the differentially charged, yet inextricably linked, conceptual pair Abstraction-Transcendence—both reactivates this once-native coupling of concepts and questions the mythological tendencies inherent to the drive to reactivate such a linkage. The series is deliberately and necessarily inconclusive on this point; its job is to lay out the circuitry of its paradox and to chart a contentless space in a centre between these conflicted, differentially charged poles of thought. As such, perhaps it performs a relocation of the concept of the contentless—a reordering of the secularized contemporary transcendental as a space between two poles of an epistemic paradox.

For me, there is one image in this series that has the final word, that invents its own modality of abstract-imagistic transcendental enquiry, or perhaps poses the series' questions most urgently. The praying image of Samuel cut into triangular shards, linked up side by side on a black



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

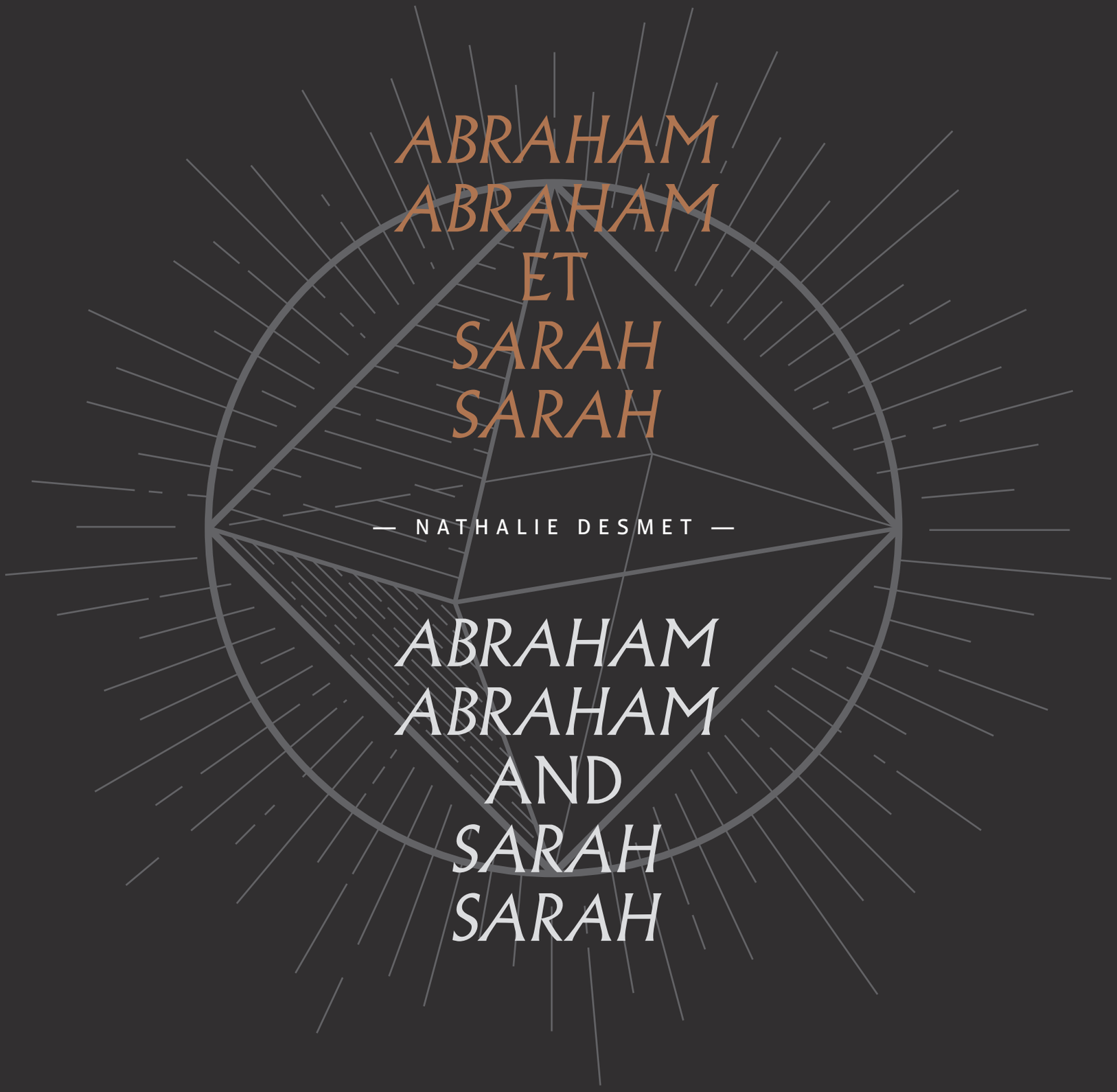
transcendantale abstraite et imagée, ou qui pose peut-être avec le plus d'urgence les questions soulevées par la série. C'est celle de Samuel en prière, découpée en tessons, en éclats triangulaires bien ordonnés sur un fond noir ; elle est porteuse d'une petite, mais convaincante pointe de violence envers la matérialité concrète, violence illustrée par la géométrie (c'est une image qui écharpe, par sa géométrie, son déférent sujet). Elle pointe vers une histoire qui associerait l'abstraction non seulement à la transcendance, mais aussi à l'iconoclasme. Elle rend manifeste la désincarnation d'une quête tournée vers les cieux, désincarnation qu'elle présente à la fois comme une marque de respect envers le pouvoir des images et leurs dispositifs indiciels, et comme l'intention violente de s'en détacher. Prise seule, l'image n'aurait sans doute pas cet effet, mais à sa place dans la série, étant donné la spécificité du contenu dans lequel elle baigne, elle redit l'histoire de la sublimation en soulevant un autre problème lié à la représentation de cette dernière au moyen d'images : sur quel arrière-plan peut-on la montrer, puisque l'arrière-plan est toujours déjà infusé de la foi envers les images ? Ce Samuel fracturé défend avec force la discipline incarnée de l'expérience transcendantale, à laquelle on parvient au moyen (entre autres) d'un intense questionnement : expérience assez puissante pour faire éclater en morceaux la réalité représentée, et en même temps s'attacher à ces morceaux, les mettre à l'abri sous les cieux étrangers d'un espace géométrique, autosemblable et possiblement abstrait.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

background, carries a small but potent hint of violence toward embodied materiality, enacted through geometry (it is an image whose geometry flagellates its own reverent subject). It hints at a history that would link abstraction not only to transcendence but also to iconoclasm. It enacts the disembodiment of an aim toward the heavens as a both a reverence for, and a violent aim to break away from, the powers of images and their indexical procedures. On its own, perhaps the image would not do this, but in its place in the series, given the specificity of the content stream it swims in, it retells the sublimation story by posing another problem with representing sublimation through images (against what ground can it be shown, given that the ground is always already infused with a faith in images?). The fractured Samuel speaks powerfully to the embodied experience of the discipline of transcendental experience arrived at through (among other things) intense questioning: an experience which is potent enough to shatter represented reality into shards, and yet at the same time hold those shards dear, protect them in an alien pasture of geometric, self-similar, abstractable space.

Emily Rosamond est artiste, écrivaine et pédagogue. Elle est actuellement boursière du Commonwealth inscrite au programme de doctorat en arts au Collège Goldsmiths de l'Université de Londres, et elle enseigne à l'Université du Kent.

Emily Rosamond is an artist, writer, and educator. Currently she is a Commonwealth Scholar in the Art PhD program at Goldsmiths, University of London, and teaches at the University of Kent.



ABRAHAM ABRAHAM ET SARAH SARAH

— NATHALIE DESMET —

ABRAHAM ABRAHAM AND SARAH SARAH

NIRA PEREG, *ABRAHAM ABRAHAM*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

Bien avant que l'intérêt pour ce que l'on nomme le « fait religieux » ne se généralise, Marcel Mauss déclarait qu'« il n'y a pas en fait une chose, une essence, appelée Religion ; il n'y a que des phénomènes religieux, plus ou moins agrégés en des systèmes qu'on appelle religions et qui ont une existence historique définie, dans des groupes d'hommes et en des temps déterminés[1] ». On peut considérer en effet qu'avant d'être un ensemble de prescriptions morales, la religion est une agrégation de faits et de phénomènes matériels. La réalité de ces derniers nous échappe souvent dans un contexte où les positions conservatrices ou réactionnaires se multiplient en focalisant l'attention sur l'idéologie et les dérives communautaires. La religion est pourtant concrète, elle se décline en gestes répétés, en mouvements corporels, en actes codifiés. Dans l'installation *Abraham Abraham Sarah Sarah* présentée au Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris et à l'Art Gallery of Alberta, Nira Pereg nous propose une forme d'anthropologie comparée de ces gestes automatiques. Les deux vidéos montrées face à face décrivent des rituels qui prennent place dans l'un des endroits religieux les plus singuliers au monde. Lié à la fois à la religion juive et à la religion musulmane, il change d'identité en fonction des hommes qui l'occupent et de leurs croyances. Mosquée (*Haram Ibrahim*) pour les musulmans ou synagogue et tombeau des patriarches pour les juifs, il est construit sur des cavités où seraient enterrés Abraham, sa femme Sarah, leur fils Isaac et leur petit-fils Jacob – Abraham étant considéré par les trois religions monothéistes comme un patriarche ou un prophète. Situé à Hébron, en Cisjordanie, ce lieu polarise aussi les questions de territoire et d'appartenance. Lors de certaines fêtes religieuses, le bâtiment est entièrement réservé à l'une des communautés et totalement fermé à l'autre. Depuis le massacre de 29 Palestiniens par un colon israélien lors du ramadan, en 1994, l'espace a été redistribué et placé sous contrôle militaire strict, des entrées séparées ont été mises en place et des portes en acier ajoutées. L'armée

1. Marcel Mauss, *Œuvres*, Paris, Éditions de Minuit, tome 1, 1968, p. 93.

Long before the dialogue around so-called religious practices became widespread, Marcel Mauss stated, "There is, in fact, no such essence or thing called Religion; there are only religious phenomena, more or less integrated into systems called religions, which have a defined historical existence, within groups of humans and at determined times."[1] One could postulate that before being an ensemble of moral prescriptions, religion is an assemblage of facts and material phenomena, whose reality often eludes us in a context in which conservative or reactionary positions increasingly focus our attention on ideology and societal differences. Religion is concrete nevertheless, involving repeated gestures, bodily movements, and codified acts. In the installation *Abraham Abraham Sarah Sarah*, presented at the Musée d'art et d'histoire du judaïsme in Paris and the Art Gallery of Alberta, Nira Pereg presents a comparative anthropological study of such automatic gestures. The two videos, shown face to face, portray the rituals enacted at one of the world's most singular religious sites. Associated with both Judaism and Islam, this sacred place changes identity according to the needs and beliefs of the subjects who worship there. A mosque (Haram Ibrahim) for Muslims, and a synagogue and Cave of the Patriarchs for Jews, it is constructed on the burial chambers of Abraham, his wife Sarah, their son Isaac, and their grandson Jacob. Abraham is considered a patriarch or prophet by the three monotheistic religions. Located in Hebron in the West Bank, the site is also a focal point for questions of territory and ownership. During certain religious festivals, the building is reserved solely for one of the religious communities, to the exclusion of the other. After 1994, when twenty-nine Palestinians were massacred by an Israeli settler during Ramadan, the site was reorganized and placed under strict military control, with the introduction of separate entrances and steel doors. The Israeli army is constantly present, requisitioned to safeguard the site and to protect Jews from Muslims, and Muslims from Jews.

1. Marcel Mauss, *Œuvres* vol. 1 (Paris: Éditions de Minuit, 1968), 93 (our translation).

israélienne est toujours présente, elle est réquisitionnée à la fois pour garder le lieu et pour protéger les juifs des musulmans et les musulmans des juifs. C'est précisément le moment de la création d'une nouvelle zone physique et symbolique, le moment où le bâtiment change de mains, qui a intéressé Pereg. Dans les deux vidéos de moins de cinq minutes, des hommes exécutent les mêmes gestes. Dans *Sarah Sarah*, ce sont les musulmans qui font place nette en vue de l'arrivée des juifs; on relève les tapis qui recouvraient le sol et on les traine à l'autre bout de l'espace, on range des livres sacrés, on retourne les armoires. Des portes sont ouvertes, d'autres, fermées… On décroche les bannières, tout signe d'appartenance religieuse est occulté. Les mouvements semblent chaotiques et décousus, mais ils sont en réalité parfaitement ordonnancés. Chacun sait ce qu'il a à faire afin de vider le lieu. Les gardiens de l'armée rangent ce qui a pu être oublié. L'espace est alors totalement vide, prêt à être « reterritorialisé ». Les juifs entrent. Ils redéploient à leur tour les objets qu'ils avaient préalablement cachés. Quelques inscriptions en langue arabe datant de la construction du bâtiment sont recouvertes. Les meubles utiles aux rites sont mis en place. L'édifice devient synagogue et peut accueillir les croyants. Dans *Abraham Abraham*, ce sont les juifs qui décrochent les objets sacrés, déplacent les meubles, les entassent dans un espace réservé, avant que l'armée n'ouvre la porte qui permettra aux musulmans d'entrer et de redéployer leurs tapis de prière. Les deux groupes reproduisent le même ballet, la même danse rituelle qui consiste à vider des lieux, puis à les remplir à nouveau, pour les vider une nouvelle fois. Le monument apparait vide de longues secondes dans les vidéos. Le vide prend ici une signification particulière, puisqu'il s'agit du seul moment où personne ne possède l'édifice, où la notion de propriété est absente. Le vide suspend les inscriptions territoriales.

Pereg accentue la dimension physique et concrète des gestes par un travail sur le son. Le bruit des objets que l'on pousse ou que l'on cogne, des tapis que l'on frotte, des portes que l'on ferme est amplifié. Perçus comme hyperréalistes dans un premier temps, ils deviennent rapidement artificiels. Aucun son d'origine humaine, aucune voix ne sont perceptibles. Seul ce qui constitue la machinerie des rituels reste audible. Le son augmente la distance perçue entre les acteurs et les actes ; il oblige le spectateur à s'intéresser aux détails matériels, à l'automatisme des gestes, à leur forme rythmique. Cependant, la projection simultanée des deux séquences en face à face, pourtant parfaitement synchrone, empêche la comparaison. On ne peut les embrasser d'un seul regard : quand on regarde l'une, on rate l'autre. Pereg impose ainsi, en plus, un rythme de perception. Le montage, le son ou la prise en compte du contexte d'installation de ses vidéos contribuent à transformer la perception que l'on a de ces évènements. Les gestes sont mis en miroir, juifs et musulmans font la même chose au même moment. Par le travail de montage, elle chorégraphie, au sens étymologique d'écrire – ou de décrire –, ces rituels répétés jusqu'à transcrire ce qu'ils peuvent contenir d'absurdité.

Nira Pereg décrit ainsi la réalité d'un inconscient machinique lié à la religion, dans lequel les mécanismes contribuent à la formation d'images ou de mots non accessibles à la conscience. Ceux-ci construisent à leur façon une ritournelle, un motif instrumental qui précède un chant, les rituels qui précèdent le culte. Comme le disait Félix Guattari, chaque groupe, chaque nation ou chaque individu s'équipe d'une gamme de ritournelles conjuratoires[2]. Avec Gilles Deleuze, il considérait que la ritournelle pouvait être assimilée à un ensemble de matières d'expression qui trace un territoire et se développe en motifs territoriaux[3]. La relation avec la question territoriale dans les vidéos *Abraham Abraham* et *Sarah Sarah* est évidente. L'agencement chez Pereg est d'abord sonore ; la dimension musicale de la ritournelle s'exprime dans le montage. La force de son travail n'est pas dans une dénonciation brutale de l'exploitation de

2. Félix Guattari, *L'inconscient machinique : Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches, 1979, 368 p.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, 1980, p. 397.

It is precisely the moment when the building changes hands—the moment when a new physical and symbolic zone is created—that interested Pereg. The two short videos (lasting less than five minutes each) show groups of men carrying out the same actions. In *Sarah Sarah*, Muslims can be seen emptying the rooms in preparation for the arrival of Jews: removing the carpets by dragging them to the other end of the space, putting away sacred books, and clearing away cabinets. Some doors are opened, while others are closed… Banners are taken down, and all religious symbols are removed. The movements seem chaotic and fragmented, yet, in reality, they are perfectly orchestrated. Everyone knows what he has to do in order to clear the space, and the army guards put away anything that may have been forgotten. When the space is completely empty, it is ready to be "reterritorialized." Jews then enter and, in turn, reinstall the objects that they had previously hidden. Certain inscriptions in Arabic, dating back to the building's construction, are covered up and furniture used in specific rites is moved into place. The building is thus transformed into a synagogue ready to welcome believers. In *Abraham Abraham*, it is Jews who are taking down sacred objects, moving furniture and cramming it into storage spaces, clearing the rooms before the army again opens the doors to Muslims, allowing them, in turn, to reinstall their prayer mats. The two groups reproduce the same dance, the same ritual ballet that consists of successively emptying and reoccupying the spaces, only to empty them again. The monument seems to stand empty for only a few seconds. But this state of emptiness takes on particular significance here, as it is the only moment when a specific group does not occupy the building, the only moment when the notion of ownership is absent. Emptiness suspends territorial inscriptions.

Pereg accentuates the physical, concrete dimension of the gestures through her use of sound. The sounds of the objects knocking against each other or being pushed, the carpets being dragged, and the doors closing are all amplified. Perceived as hyper-realistic at first, they rapidly become artificial. No human sounds, no voices can be heard. Only sounds related to the ritualistic machinery remain audible. The sound increases the perceived distance between the actors and the actions, obliging the spectator to focus on the material details, on the automatic nature of the gestures, on their rhythmic form. Yet the fact that the two perfectly synchronized sequences are screened simultaneously on facing walls prevents their direct comparison. It's impossible to watch them both at the same time: when watching one, one misses the other. Pereg thus imposes a rhythm of perception. The editing, sound design, and installation context all contribute to transforming our perception of what is happening in the videos. The gestures mirror each other: Jews and Muslims are carrying out the same actions at the same time. Through the editing, the artist choreographs—in the etymological sense of writing or describing—these repeated rituals to the point of transcribing them with whatever absurdity they may contain.

In this way, Pereg depicts the reality of a machinic unconscious linked to religion, whose mechanisms give rise to the formation of images or words inaccessible to the conscious mind. These, in their own way, construct a refrain (*ritornello*), an instrumental motif preceding a song, the rituals that precede worship. In Félix Guattari's view, "Every individual, every group, every nation is 'equipped' with a basic range of incantatory refrains."[2] Guattari and Gilles Deleuze wrote that the refrain is "any aggregate of matters of expression that draws a territory and develops into territorial motifs."[3] The relationship with the question of territory in *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* is obvious. The assemblage is sonorous first, with the musical dimension of the refrain expressed in the editing. The strength of Pereg's work lies not in a brutal denunciation of the exploitation of religion for political ends, but in its analysis of the "production machine tool of difference," another definition of refrain. The reality

2. Félix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*, trans. Taylor Adkins (Cambridge: MIT Press, 1979), 107.

3. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 323.

NIRA PEREG, *ABRAHAM ABRAHAM*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

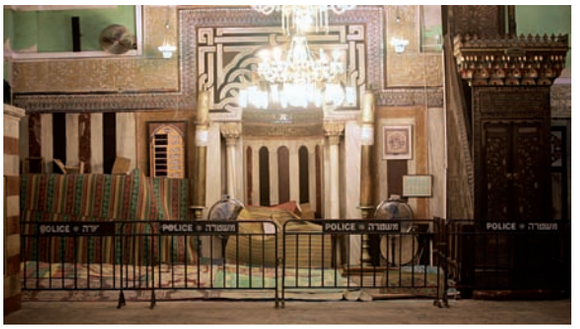
NIRA PEREG, *SARAH SARAH* CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

la religion à des fins politiques, mais plutôt dans l'analyse de la « machine de production de différences », autre définition de la ritournelle. La réalité des gestes et des actes répétés, les automatismes que ces hommes accomplissent tracent un territoire. Pereg montre bien le mouvement qui le crée ou qui conduit à la déterritorialisation, de même que les objets qui peuvent « valoir » pour le territoire perdu, comme le précisait Deleuze. Dans la vidéo *Shabbath 2008*, elle présente un autre clivage territorial, celui constitué par la frontière artificielle que les juifs ultraorthodoxes créent pour le sabbat à Jérusalem et dans ses environs pendant 24 heures. La vidéo montre principalement les hommes et les enfants occupés à tirer des barrières sur lesquelles est inscrit le mot « police » afin de fermer l'accès à certaines zones et de clôturer l'espace devenu du même coup religieux. Là encore, le geste devient presque musical ; le marquage du territoire n'est pas une mesure, mais un rythme[4].

Ce n'est pas le geste exutoire propre aux rituels religieux qui intéresse Pereg, mais les gestes qui entourent ceux-ci ou qui leur servent de prélude. La question sensible de l'appropriation du sol au nom d'une religion est analysée au seuil des rituels et à l'aune non pas des idées, mais des faits matériels, des gestes programmés de personnes qui cherchent à maitriser des biens terrestres au nom d'une religion. Cette prérogative exclusive que l'on peut avoir sur les choses, les êtres, les espaces, cette forme de retour ou de revenir perpétuel est ici territoire dans le territoire. Israël est d'ailleurs un espace où l'errance est impossible. Les contraintes, les divisions et les ségrégations spatiales et territoriales sont tellement importantes en raison des différentes croyances qu'il est impossible de les oublier. Plutôt que de porter un jugement moral sur ces limitations, Pereg se demande comment y exister en tant qu'individu. La carte n'est pas le territoire. Les espaces ont une dimension sociale qu'on ne comprend que lorsqu'on y vit. Dans ce pays, la notion de propriété est vive, même lorsqu'il s'agit de la mort. Dans *Kept Alive* (2009-2010), l'artiste filme l'un des plus grands cimetières d'Israël à Jérusalem, aussi l'un des plus contraints par la densité. Le manque d'espace conduit les gens à acheter leur tombe de leur vivant afin d'être surs de posséder un terrain après la mort. La mention « gardé en vie », apposée sur les tombes qui ont été achetées du vivant de leur propriétaire, est conjuratoire.

Dans un pays où la terre est liée aussi bien à la sécurité qu'à la morale ou à la religion, comment traverser l'espace en oubliant son appartenance, en oubliant les gestes ou les actes qui nous conduisent inéluctablement à une forme de propriété ? En ce sens, Pereg construit elle-même sa propre ritournelle, justement parce que celle-ci lui permet de s'élancer hors du territoire, au moment précis où « l'expressif est premier par rapport au possessif[5] ». Dans la série *Soil* (1999), l'artiste se montrait dans différents paysages de Jérusalem, ville particulièrement restrictive en ce qui concerne la liberté de circuler et de se déplacer. Des polaroïds la présentent en légère lévitation, les pieds au-dessus du sol.

4. Ibid, p. 388.
5. Ibid.



NIRA PEREG, *SARAH SARAH*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2012.
PHOTOS : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

of the repeated gestures and actions, the automatisms performed by these men, demarcate a territory. Pereg clearly shows the movements that constitute or lead to deterritorialization, as well as the objects that may have "valence" for the relinquished territory, as Deleuze specified. In the video *Shabbath 2008*, another territorial division is presented: the artificial border that ultra-Orthodox Jews set up for the twenty-four-hour period of the Sabbath in and around Jerusalem. The video mainly shows men and children in the process of setting up temporary barriers marked with the word "police" in order to block access to certain areas and close off the space that, during the Sabbath, will become sacred. Here again, the gesture is almost musical; marking territory is not a meter, but a rhythm.[4]

Pereg is interested not in the derivative gestures inherent to religious rituals, but in the gestures that surround them or serve as a prelude. The sensitive question of land appropriation in the name of religion is analyzed not by way of religious ideas, but by means of its rituals and material facts, by the programmed gestures of those who seek to control earthly goods for the sake of their beliefs. This sole prerogative over things, beings, and spaces—this form of returning, of perpetual repetition—is here a territory within a territory. Given that freedom of movement is severely restricted in Israel, the constraints, divisions, spatial, and territorial segregations take on such importance due to the different beliefs that make them impossible to forget. Rather than passing moral judgment on these restrictions, Pereg asks how the individual can exist within them. A map does not define a territory. Spaces also have a social dimension that can be understood only by living in them. In Israel, the notion of ownership is very much alive, even when it comes to death. Pereg's film *Kept Alive* (2009–10) shows Jerusalem's Har Hamenushot cemetery, one of Israel's largest and most densely populated burial grounds. Due to the lack of space, burial plots are bought by the living in order to ensure their place in the land of the dead. Stones marked with "Kept Alive" are placed on the empty graves to reserve them for their living owners, giving the markers the sense of an incantation.

In a country where land is linked as much with security as with morality or religion, how can space be traversed without considering religious adherence or the gestures and actions that inevitably lead to forms of appropriation? In this sense, Pereg creates a refrain of her own, precisely to liberate herself from the territory at the precise moment when "the expressive is primary in relation to the possessive."[5] In *Soil* (1999), she is portrayed in various locations around Jerusalem, a city with particularly stringent restrictions on freedom of movement. The series of Polaroids show Pereg levitating, her feet hovering above the ground. Would touching the earth systematically imply taking ownership of it? Would this mean responding to the demands of the group? Pereg constantly seems to be seeking an individual response. In the video *67 Bows* (2006), she orchestrates the reaction of a group of flamingos in an interior compound of the Karlsruhe zoo in response to repeated stimuli. How does the individual

4. Ibid., 315.
5. Ibid., 316.

NIRA PEREG, *SHABBAT 2008*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2008.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & BRAVERMAN GALLERY, TEL AVIV

Toucher le sol signifierait-il systématiquement se l'approprier ? Répondre à l'injonction du groupe ? Pereg semble toujours être à la recherche d'une réponse individuelle. Dans la vidéo *67 Bows*, elle orchestre la réaction qu'aurait un groupe de flamants roses du zoo de Karlsruhe à des stimulus répétés. Comment existe l'individu dans la communauté ? Les flamants roses l'ont particulièrement intéressée parce qu'ils vivent en groupe et que leur instinct grégaire les rend conscients les uns des autres. Elle a cherché à voir si malgré cela, il était possible d'identifier les individus, si une réaction individuelle à un stimulus fort était possible ou si le groupe anticipait celui-ci, quoiqu'il arrive. Le montage sonore de la vidéo associant les stimulus à des coups de feu rend la réponse d'autant plus explicite.

En isolant les gestes et les mouvements, en orchestrant le son et l'image, Pereg offre une autre lecture de la réalité des faits religieux. Si les rituels sont censés naturaliser les pratiques en libérant l'activité cérébrale, leur dimension routinière et stéréotypée semble aussi inéluctablement conduire à la perte du sujet, voire à la perte du moi. Parfois insignifiants en eux-mêmes, ces rituels produisent des forces par la répétition. Nira Pereg parvient indéniablement à les perturber.

exist in a community? Flamingos were of particular interest to Pereg, as they live in large groups and demonstrate social behaviour. She sought to establish whether, despite this fact, it would be possible to identify individuals, if an individual reaction to a powerful stimulus was possible, and if the group anticipated the stimulus, whenever it happened. The video's sound design, associating the stimuli with the sounds of gunshots, makes their response all the more explicit.

By isolating gestures and movements, by orchestrating sound and image, Pereg offers a different reading of religious reality. If rituals facilitate religious practice by liberating the mind, their stereotyped, routine dimension also seems inevitably to lead to a loss of self. Often perfunctory in themselves, these rituals engender force by way of repetition. Yet Nira Pereg manages to disrupt them.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Nathalie Desmet est enseignante et chercheuse associée au Département d'arts plastiques de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Ses recherches portent principalement sur les théories de l'exposition et les formes contemporaines de la critique d'art. Elle est titulaire d'un doctorat en arts et sciences de l'art et sa thèse avait pour titre *Les expositions « vides » : économies et représentations*. Elle vient de cocréer l'Extension, un laboratoire de recherches et d'expérimentations qui se consacre à la création émergente.

Nathalie Desmet is an associate professor and researcher in the visual arts department of Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Her PhD thesis was titled "Les expositions "vides": économies et representations," and her current research focuses on exhibition theory and contemporary art criticism. She recently cofounded Extension, an experimental research lab for emerging art practices.

RED ROOM : LA POP RELIGIOSITÉ DES ANNÉES À VENIR SELON ARSENIY ZHILYAEV

— VANESSA MORISSET —

RED ROOM: THE FUTURE'S POP RELIGIOSITY ACCORDING TO ARSENIY ZHILYAEV

ARSENIY ZHILYAEV, VUE D'EXPOSITION | EXHIBITION VIEW,
M.I.R.: POLITE GUESTS FROM THE FUTURE, KADIST ART FOUNDATION, SAN FRANCISCO, 2014.
PHOTO : PHILLIP MAISEL, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

« On voit, en Allemagne, des gens de la lie du peuple condamnés au dernier supplice pour avoir dansé sur le crucifix. C'est encore la punition qui fait ce crime. Là où on ne le punit pas, qui est-ce qui songe à le commettre ? Une fille dont le cerveau est frappé que c'est une action de désespérée de danser sur le crucifix tombe dans quelque désespoir et va dans sa chambre danser sur le crucifix. »

Montesquieu, passages du manuscrit retranchés de la rédaction définitive de *De l'esprit des lois*.

"In Germany, one sees people from the dregs of society condemned to death for having danced on the crucifix. Again, punishment creates the crime. Where the crime isn't punished, who would dream of committing it? A girl who gets it into her head that it is an act of desperation to dance on a crucifix falls into some despair and goes home to dance on a crucifix."[1]

Montesquieu, a passage in the manuscript excised from the final draft of *The Spirit of the Laws*.

Dans les pays où elles ont longtemps été réprimées, les pratiques religieuses reviennent généralement en force par cet effet mécanique décrit par Montesquieu, qui, pour cette raison même, en appelait à la tolérance : « C'est un principe, que toute religion qui est réprimée devient elle-même réprimante[1]. » Pire, les interdictions portant sur des gestes précis, tels que l'exemple donné de la danse sur un crucifix, peuvent suggérer de les exécuter alors que personne auparavant n'y avait songé. Plus l'interdiction est despotique, plus le retour de manivelle est marqué.

Au cœur de cette problématique, le cas souvent oublié de la Russie est assez éloquent. Le régime soviétique avait banni la religion orthodoxe, considérée comme l'alliée des tsars (à juste titre) : quiconque a vu les films de Sergueï Eisenstein se rappelle les apparitions brumeuses de popes à la silhouette monstrueuse, enfumant le peuple à l'aide de leur encensoir. S'ensuivait la destruction par le peuple de symboles tsaristes et religieux. Aujourd'hui, l'Église fait son retour ; elle est appelée à jouer un rôle tant économique que structurant au sein de la nouvelle identité

Where religious practices have long been forcibly repressed, they generally return with a vengeance through the dynamic described by Montesquieu, who advocated tolerance for that very reason: "The principle is that every religion which is repressed becomes repressive itself."[2] Worse still, prohibitions against specific gestures (such as Montesquieu's example of dancing on a crucifix) may suggest the idea to those who had never thought of it. The more despotic the ban, the stronger the backlash.

The oft-forgotten case of Russia goes right to the heart of the issue. The Soviet regime had banished the Orthodox religion, deemed (rightly) to be allied with the tsars: anyone who has seen the films of Sergei Eisenstein will recall the smoky and monstrously silhouetted apparitions of the popes, enveloping the people in a fog with their censers, followed by the people's destruction of tsarist and religious symbols. Today the Church is making a comeback, and, with the state's restitution of assets to various religious

1. Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Livre XXV, chap. 9, Œuvres complètes, tome 2, La Pléiade, p. 744.

1. (Our translation).

2. Montesquieu, *The Spirit of the Laws*, trans. and ed. by Anne M. Cohler, Basia Carolyn Miller, and Harold Samuel Stone (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), book 25, chapter 9.

ARSENIY ZHILYAEV, *THE SACRED BODY OF THE ANGEL OF PREHISTORY*, 4 500 00 AV. J.-C., DÉTAIL DE L'EXPOSITION | DETAIL OF THE EXHIBITION, *M.I.R.: POLITE GUESTS FROM THE FUTURE*, KADIST ART FOUNDATION, SAN FRANCISCO, 2014.
PHOTO : PHILLIP MAISEL, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

russe, après la restitution des biens aux diverses institutions religieuses par l'État en 2010[2].

Dans son exposition intitulée *M.I.R.: New Paths to the Objects / Polite Guests from the Future*[3], Arseniy Zhilyaev, jeune artiste moscovite, imagine les conséquences de cette problématique au moyen d'une fiction prospective qui esquisse le portrait sociopolitique de son pays en 2020. Pour ce faire, il invente les salles d'un musée du futur, le M.I.R. (acronyme, en russe, de « Musée de l'histoire russe »), consacré au principal artiste de ces années à venir : Vladimir Poutine. Le dirigeant y est en effet devenu artiste-performeur se revendiquant de l'héritage d'Oleg Kulik et de Pussy Riot, et surtout adepte d'une nouvelle religion qui cristallise toutes les aspirations du peuple russe. La première salle du musée, la « Red Room », tel le fondement de la société future, est entièrement consacrée à cette religion, née de la chute d'une météorite à Tcheliabinsk (dans l'Oural) et devenue religion officielle. Métaphore de la puissance de l'Église orthodoxe, mêlée à ce que l'artiste appelle « le phénomène de la pop religiosité » – c'est-à-dire les pratiques religieuses telles qu'elles se forment dans les médias et Internet[4] –, elle incarne, en les imbriquant, le conformisme et la quête de salut, la naïveté et l'espoir, le kitch et la vérité.

UNE RELIGION DE SCIENCE-FICTION

Réalisée à deux reprises – soit pour l'exposition conçue à la Kadist Art Foundation de Paris, puis celle de San Francisco –, la Red Room est, dans les deux cas, « l'épigraphe et la clé de l'ensemble de l'exposition[5] ». Elle est le point de départ de la fiction inventée par l'artiste, la bifurcation entre le réel et l'imaginaire. Son sous-titre est d'ailleurs « The Pillars of the State

2. Sur le rôle de l'Église orthodoxe dans la formation d'une identité nationale post-soviétique, voir Alexandre Verkhovski, « Religion et "idée nationale" dans la Russie de Poutine », *Les cahiers Russie*, Paris, CERI-Sciences-Po, 2006. Sur la restitution des biens à l'Église orthodoxe et ses conséquences, voir Denis Babitchenko, « Quand l'État lâche ses joyaux. La Sainte Russie privatisée », *Courrier international*, 11 mars 2010.

3. Le premier sous-titre de l'exposition, *New Paths to the Objects*, est celui de la version présentée à la Kadist Art Foundation de Paris du 18 janvier au 30 mars 2014, tandis que le second, *Polite Guests from the Future*, renvoie à celle, légèrement différente, de la Kadist Art Foundation de San Francisco, du 9 juillet au 23 aout 2014.

4. Entretien par courriel avec l'artiste, aout 2014.

5. Ibid. [Trad. libre]

institutions in 2010,[3] it is set to play both an economic and a structural role in the new Russian identity.

In his installation titled *M.I.R.: New Paths to the Objects/Polite Guests from the Future*,[4] the young Muscovite artist Arseniy Zhilyaev imagines the consequences of this issue by means of a speculative fiction that sketches a sociopolitical portrait of his country in 2020. He does so by creating the galleries of a museum of the future, the M.I.R. (a Russian acronym for "Museum of Russian History"), devoted to this future's chief artist: Vladimir Putin. The leader has now become a performance artist embracing the artistic heritage of Oleg Kulik and Pussy Riot and, above all, is a follower of a new religion coalescing all the aspirations of the Russian people. The first gallery, the Red Room, as if establishing the foundation of this future society, is wholly devoted to this religion, which arose from a meteorite strike in Chelyabinsk (in the Urals) to become the official religion. As a metaphor for the power of the Orthodox Church, along with what the artist calls "the phenomenon of pop religiosity"—religious practices as they are formed in the media and on the Web[5]—it embodies and intermingles conformism and the quest for salvation, naiveté and hope, kitsch and truth.

A SCI-FI RELIGION

Produced on two occasions—for the exhibition the Kadist Art Foundation hosted in Paris and the one presented by the organization in San Francisco—the Red Room is in each case "an epigraph and a key to the whole exhibition."[6] It is the point of entry for the fiction the artist has invented, the bifurcation between the real and the imaginary. Its subtitle is, in fact, "The Pillars of the State System: The Formation of Russia in the Prehistoric Period,"[7] as if, for the artist, religion was the most powerful factor in Russia's evolution, its founding principle, which it was incumbent on us to examine. The Red Room is the gateway into the exhibition space.

The room is painted red (inevitably recalling the communist legacy) and on its walls are sparingly presented a few pieces created by the artist from real documents. For everything in the exhibition plays on the tenuous ambiguity of truth and falsehood. At the centre, a pillar, also painted red, serves as a support for showcasing a small object that turns out to be a meteorite. As we further explore Zhilyaev's project, we learn that the object, a real meteorite (though found in Chile, not Russia), forms the basis of a new and quite real religion from which Zhilyaev has extrapolated his own. Rather fantastical in its own right, this actual religion becomes a means to invent a delirious future—and a nearly plausible one at that.

This near future is presented in the next two galleries. The Blue Room is devoted to the new activities of the Russian president, who became an artist after his conversion to the new religion. Here too, fiction is grounded in reality. In 2009, Putin made a painting for a charity sale (which was a great success, the painting having sold for 37 million roubles, or almost US$1 million). "He really applied himself, painting it on his own in less than half an hour. He must have been deeply moved, though he didn't show

3. On the role of the Orthodox Church in shaping a post-Soviet national identity, see Alexandre Verkhovski, "Religion et 'idée nationale' dans la Russie de Poutine," *Les cahiers Russie* (Paris: CERI-Sciences-Po, 2006). On the restitution of assets to the Orthodox Church and its consequences, see Denis Babitchenko, "Quand l'État lâche ses joyaux: La Sainte Russie privatisée," *Courrier international* (March 11, 2010).

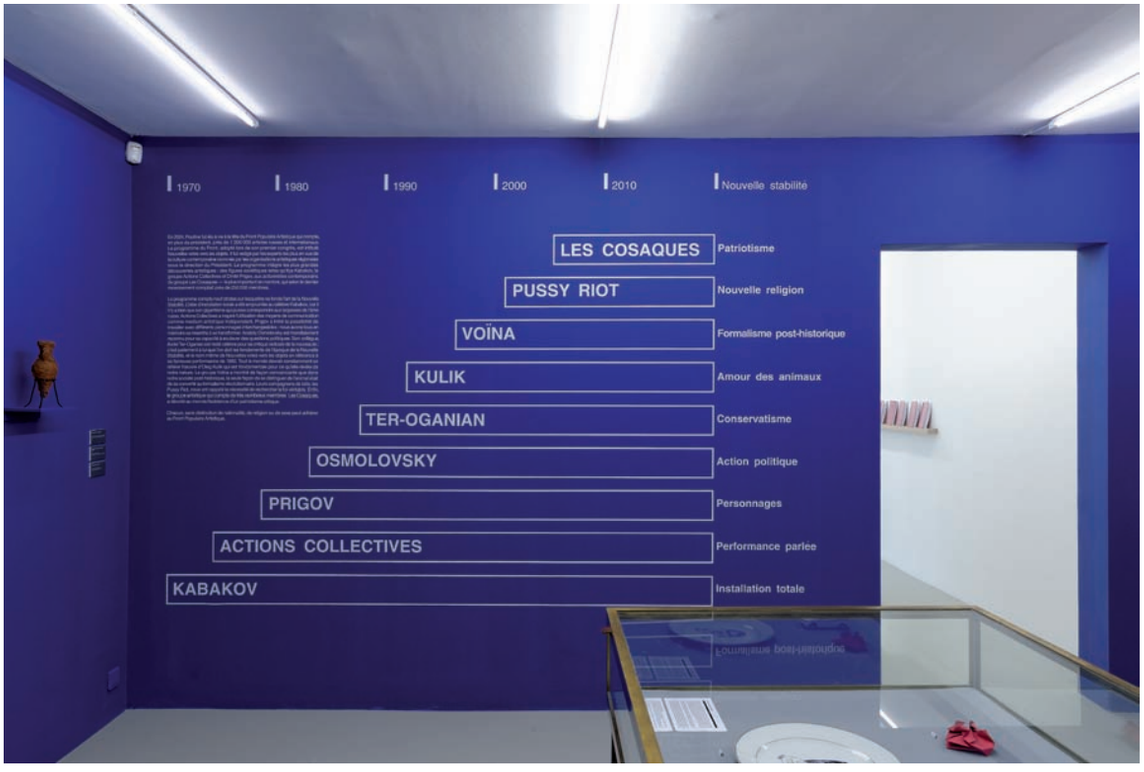
4. The exhibition's first subtitle, *New Paths to the Objects*, was used for the version presented at the Kadist Art Foundation in Paris, January 18 to March 30, 2014; the second, *Polite Guests from the Future*, was given to the slightly different version presented at the Kadist Art Foundation in San Francisco, July 9 to August 23, 2014.

5. From an email exchange between the author and the artist, August 2014.

6. Ibid.

7. Silvia Franceschini, Boris Groys, and Arseniy Zhilyaev, *Arseniy Zhilyaev. M.I.R.: New Paths to the Objects*, exhibition catalogue (Paris: Kadist Art Foundation, 2014), 8.

ARSENIY ZHILYAEV, *GIFTS TO THE PEOPLE'S COMMISSAR OF CULTURE, ALEKSANDRA GREY*, 2013-2020,
DÉTAILS DE L'EXPOSITION | DETAILS OF THE EXHIBITION, *M.I.R.: POLITE GUESTS FROM THE FUTURE*, KADIST ART FOUNDATION, SAN FRANCISCO, 2014.
PHOTO : PHILLIP MAISEL, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION



ARSENIY ZHILYAEV, *M.I.R.: CONTEMPORARY ART AND NATIONAL CULTURE*, VUE D'EXPOSITION |
EXHIBITION VIEW, *M.I.R.: NEW PATHS TO THE OBJECTS*, KADIST ART FOUNDATION, PARIS, 2014.
PHOTO : AURÉLIEN MOLE, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

System. The Formation of Russia in the Prehistoric Period[6] », comme si, pour l'artiste, la religion était le facteur le plus puissant de l'évolution de la Russie, ses piliers, sa préhistoire, qu'il ne faut pas manquer d'analyser. La Red Room est le sas d'entrée dans l'espace de l'exposition.

C'est une salle peinte en rouge foncé – couleur qui ne manque pas de rappeler l'héritage communiste – sur les murs de laquelle sont présentées avec parcimonie quelques pièces confectionnées par l'artiste à partir de documents réels. Car tout, dans l'exposition, joue sur l'ambigüité du vrai et du faux. Au centre, un pilier lui-même peint en rouge sert de support à une vitrine présentant un petit objet qui se révèle être une météorite. En découvrant plus avant le projet de Zhilyaev, on apprendra que cet objet – une vraie météorite provenant non pas de Russie, mais du Chili – est à la base d'une nouvelle religion réelle dont l'artiste s'est saisi pour l'extrapoler. Étant dans les faits elle-même très fantaisiste, cette religion devient, dans l'exposition, le moyen d'inventer un futur délirant… mais après tout presque plausible !

Les deux salles suivantes présentent cet avenir proche. La « Blue Room » est plus particulièrement consacrée aux nouvelles activités du président russe, qui, après sa conversion à la nouvelle religion, serait devenu artiste. Là encore, la fiction est ancrée dans le réel, Poutine ayant, en 2009, peint une toile pour une vente de charité (qui a d'ailleurs connu un grand succès, la toile s'étant vendue pour 37 millions de roubles, soit près de 1 million de dollars américains). « Il s'est beaucoup appliqué, il l'a [faite] tout seul en un quart d'heure. Il était surement ému, mais il ne le montrait pas[7] », a déclaré la chargée de la vente ! Une copie de cette peinture est d'ailleurs présentée dans l'exposition. Quant aux autres œuvres de l'artiste Poutine, il s'agit de performances et de photos, officielles ou tirées de magazines russes, relégendées par Zhilyaev. Par exemple, l'une d'elles, qui montre Poutine à la chasse au tigre, est présentée dans la Blue Room comme une action visant la protection des animaux.

VLADIMIR PUTIN, *PATTERN ON THE FROZEN WINDOW*, 2009, DÉTAIL DE L'EXPOSITION | DETAIL OF THE EXHIBITION, *M.I.R.: NEW PATHS TO THE OBJECTS*, KADIST ART FOUNDATION, 2014. PHOTO : AURÉLIEN MOLE, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

La troisième et dernière salle de l'exposition parisienne, la « White Room », s'articule autour d'un projet d'aménagement de l'espace public consacrant la nouvelle société russe, dans un style qui rappelle toutefois le réalisme soviétique. Entre autres, une sculpture gigantesque représentant « les défenseurs de la Russie indépendante » est évoquée sous la forme d'une maquette et d'une performance régulièrement présentée dans l'espace de l'exposition par un couple jouant le rôle de biorobots géants – autrement dit, de « sculptures vivantes ». Cette particularité lie la salle au domaine du récit d'anticipation en renvoyant très précisément à un roman lui-même intitulé *Les statues vivantes*[8] (inclus dans un mur de documentation du projet d'aménagement). La nouvelle religion est en somme le point de départ d'une histoire de science-fiction.

6. Silvia Franceschini, Boris Groys et coll., *Arseniy Zhilyaev. M.I.R.: New Paths to the Objects*, catalogue d'exposition, Paris, Kadist Art Foundation, 2014, p. 8.
7. Cité dans une brève du *Courrier international* du 22 janvier 2009.
8. Max André Rayjean, *Les statues vivantes*, Paris, Éditions Fleuve noir, 1972.

it,"[8] said the gallery sales rep. A copy of the painting is in fact on display in the exhibition. As for other works of Putin the artist, these consist of performances and photographs, official or taken from Russian magazines and re-captioned by Zhilyaev. One, for instance, showing Putin on a tiger hunt, is presented in the Blue Room as a wildlife-preservation action.

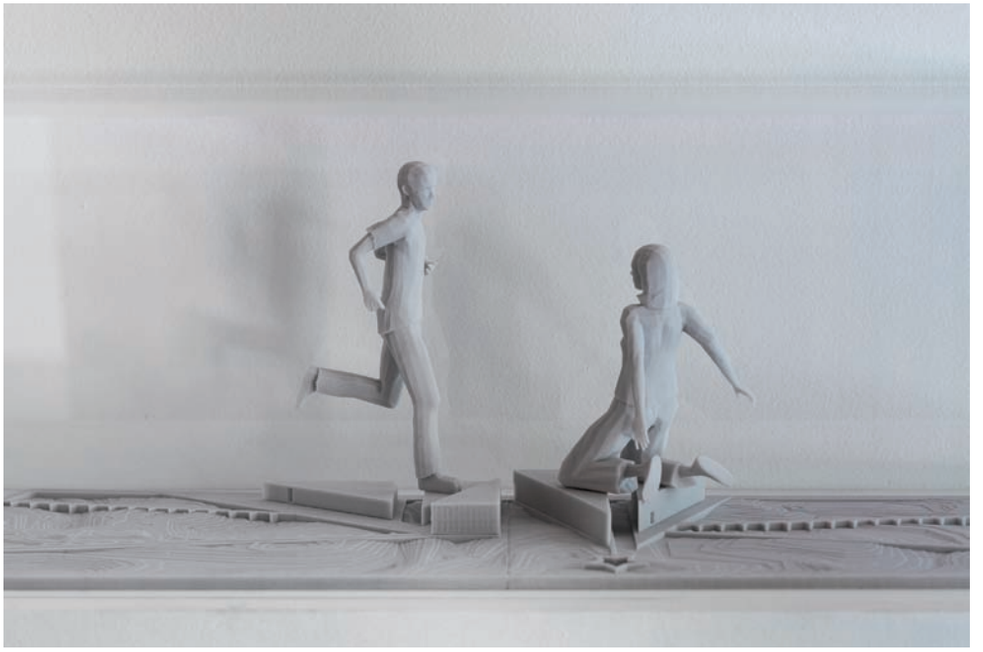
The third and last gallery of the Paris exhibition, the White Room, is articulated around the reorganization of the public space consecrating this new Russian society. Its style, however, harks back to Soviet realism, including a gigantic sculpture representing the "defenders of Russian independence," rendered both in the form of a scale model and as a performance periodically presented in the exhibition space by a couple playing giant biorobots—in other words, "living sculptures." This particularity connects the room with the science fiction narrative, as it refers quite specifically to a sci-fi novel by the title of *Les statues vivantes* ("the living statues"—included in a wall display along with city-planning documents).[9] In short, the new religion is the starting point for a science-fiction story.

"BECOMING A METEORITE"[10]

Presiding over the middle of the Red Room, then, is a real meteorite (from Chile), representing a small fragment of the one that fell in a lake in the Urals near the town of Chelyabinsk, on February 15, 2013. Initially weighing around 10,000 tons, the Chelyabinsk meteorite was one of the largest objects to drop from the sky, triggering shock waves worthy of a nuclear blast and thus producing considerable damage. So extraordinary was the event that it instigated a cult-like following, "the Church of Chelyabinsk Meteorite," whose members declared, after the fact, that they had predicted the date and place of impact.

Indeed, according to the followers of this religion, the meteorite struck not by accident but in order to bring messages to humans, as its surface is covered with writings that reveal fundamental truths, such as the meaning of existence and new tablets of laws to update those of Moses. All this is explained in a video titled *Birth of a Star*, projected on the wall facing the meteorite; dated 2020, it is actually excerpted directly from a show on Russian public TV, in which we see the new religion's guru, Andrey Breyva (real name, Andrey Breivichko), expound its gospel. Breyva appears on the lakeshore accompanied by his acolytes, as they pray for the meteorite's safety during the salvaging operation. They say that without their presence, the meteorite would sustain irreparable harm. Also presented are projects for building a futurist cathedral to house and venerate the meteorite once it is extracted from the lake.

8. Quoted in *Courrier international* (January 22, 2009), www.courrierinternational.com/article/2009/01/22/vladimir-poutine-1952-artiste-peintre (our translation).
9. Max André Rayjean, *Les statues vivantes* (Paris: Éditions Fleuve noir, 1972).
10. Franceschini et al., *Arseniy Zhilyaev*, 5–6; the title is taken from that of Boris Groys's introductory text, in which he shows how Zhilyaev favours the analytical rather than the sensational.



AN ARCHITECTURAL PROPOSAL FOR THE BOLOTNAYA BATTLE PARK COMPLEX,
DÉTAIL DE L'EXPOSITION | DETAIL OF THE EXHIBITION,
M.I.R.: NEW PATHS TO THE OBJECTS, KADIST ART FOUNDATION, PARIS, 2014.
PHOTO : AURÉLIEN MOLE, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

«DEVENIR UNE MÉTÉORITE[9]»

Au centre de la Red Room trône donc une vraie météorite (du Chili) représentant un petit fragment de celle qui est tombée le 15 février 2013 dans un lac de l'Oural, près de la ville de Tcheliabinsk. D'une masse initiale estimée à 10 000 tonnes, cet objet est l'un des plus gros qui soit tombé du ciel, provoquant une onde de choc digne d'une explosion nucléaire et, par conséquent, de nombreux dégâts. Si peu ordinaire, l'évènement a donné naissance à un groupe qui s'apparente à une secte, « l'Église de la météorite de Tcheliabinsk », et dont les membres ont déclaré à postériori qu'ils avaient prédit la date et le lieu de l'impact.

Selon eux, en effet, la météorite ne serait pas tombée par accident, mais pour livrer des messages aux humains, sa surface étant recouverte d'écritures qui révèlent des vérités fondamentales, telles que le sens de l'existence, et de nouvelles tables de la loi actualisant celles de Moïse. C'est ce qu'explique une vidéo diffusée sur le mur face à la météorite, intitulée *Birth of a Star* et datée de 2020, en réalité extraite telle quelle d'une émission de la télévision publique russe. On y voit Andrey Breyva (de son vrai nom Andrey Breivichenko), gourou de la nouvelle religion, exposer son dogme. Il apparait accompagné de ses adeptes, occupés à prier au bord du lac pour que la météorite soit repêchée sans dommages. Car, disent-ils, sans leur assistance et leur présence, l'objet pourrait subir une détérioration irréversible. Des projets de cathédrale futuriste pour l'accueillir et la vénérer une fois sortie de l'eau sont aussi présentés.

Intéressé par l'ambigüité du document, Zhilyaev a choisi de le montrer sans modifications, ayant seulement ajouté des sous-titres français et anglais et insistant sur l'interprétation délirante du réel que proposent les adeptes de la nouvelle religion, sans toutefois la dénigrer. Pour lui, ce type de reportage s'inscrit dans une histoire de la culture russe, une volonté d'insuffler de l'espoir par le biais du déni de la réalité, la propagande d'État de la période soviétique n'étant qu'un cas particulier de cette tradition toujours en vigueur… Dans la vidéo, le gourou déclare

9. Silvia Franceschini, Boris Groys et coll., op. cit., p. 5-6. Titre choisi par Boris Groys (« Becoming a Meteorite ») pour son texte introductif. L'auteur montre comment Zhilyaev se place du côté de l'analyse plutôt que du sensationnalisme.

Fascinated by the video document's ambiguity, Zhilyaev chose to display it unaltered but for the addition of English and French subtitles, while emphasizing—without denigrating—the outrageous interpretation of reality proposed by the religion's followers. In his view, this kind of reporting is in line with the history of Russian culture: a desire to instil hope through a denial of reality; state propaganda of the Soviet era being merely a particular instance in an ongoing tradition. In the video, the guru states that "no esoteric school has the slightest doubt that the spiritual renaissance will occur in Russia." Inviting himself to usurp the main role in this great enterprise, he nonetheless points out the Russian people's abiding need for "spiritual renaissance," manifest throughout the media today. This is where Zhilyaev explains his concept of "pop religiosity," a phenomenon that he notices everywhere around him: "I'm interested in the phenomenon of pop religiosity/spirituality that fills the Internet and everyday life, especially in Russia. It is a very naive, but also a very honest, desire for the truth."[11] This is why his artistic stance is both critical and compassionate: all one can do is decry the fantasies of the meteorite religion while also recognizing that it reflects a real and sincere hope for a better life. As a truth-bearing lie, it embodies a state of mind governed by the marriage of truth and falsehood, an issue the artist explores throughout his installation.

NEW RELIGION AND ORTHODOXY

In Zhilyaev's proposed fiction, the new religion contaminates both the Russian state, by way of its president, a fervent convert, and the Orthodox Church, which it supplants. In reality, the Orthodox Church plays a predominant role, as it is the most widely practised religion in Russia. Its leaders aligned themselves with Putin during the last elections; as the Moscow correspondent for *Le Monde* wrote in 2012, "Just before the presidential elections in March, Patriarch Kirill spoke of Vladimir Putin as a 'divine miracle,' while declaring his support for the Popular Front, a new

11. Email exchange with the artist, August 2014.

ARSENIY ZHILYAEV, *VESTMENT, 2018*, DÉTAIL DE L'EXPOSITION | DETAIL OF THE EXHIBITION, *M.I.R.: POLITE GUESTS FROM THE FUTURE*, KADIST ART FOUNDATION, SAN FRANCISCO, 2014. PHOTO : PHILLIP MAISEL, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

qu'« aucune école ésotérique ne doute que la Russie sera le lieu de la renaissance spirituelle ». S'invitant en usurpateur à s'investir lui-même du rôle principal dans cette vaste tâche, il pointe néanmoins le besoin de « renaissance spirituelle » qui anime les Russes et qui se manifeste à travers les médias d'aujourd'hui. C'est d'ailleurs ici que Zhilyaev explicite son concept de « pop religiosité », phénomène qu'il constate tout autour de lui : « Je m'intéresse au phénomène de la pop religiosité, ou pop spiritualité, dont Internet et le quotidien sont remplis, particulièrement en Russie. Il s'agit d'une quête de vérité à la fois très naïve et très sincère[10]. » C'est la raison pour laquelle sa position artistique est à la fois critique et compatissante : on ne peut que dénoncer la fantaisie de la religion de la météorite tout en reconnaissant qu'elle reflète une réelle et sincère aspiration à une vie meilleure. Mensonge porteur de vérité, elle incarne un état d'esprit gouverné par le mariage du vrai et du faux, problématique explorée par l'artiste dans l'ensemble de son installation.

NOUVELLE RELIGION ET ORTHODOXIE

Dans la fiction proposée par Zhilyaev, la nouvelle religion contamine l'État russe par l'entremise de son président, fervent converti, mais aussi de l'Église orthodoxe, à laquelle elle se superpose. Dans la réalité, l'Église orthodoxe occupe une place prépondérante, représentant la religion la plus pratiquée en Russie, et ses dignitaires s'étaient engagés aux côtés de Poutine lors de la dernière élection : « Juste avant l'élection présidentielle de mars, le patriarche Kirill parlait de Vladimir Poutine comme d'un "miracle divin" tandis qu'il adhérait au Front populaire, le nouveau parti pro-Putin party, and urging parishioners to vote for the 'national leader.'"[12] The Orthodox Church is staunchly opposed to the new religion, as evinced by the popes interviewed in the aforementioned video, who vehemently decry it as a fraud.

And yet, the Orthodox Church plays a similar role for Russian citizens, who are disoriented after the fall of the Soviet regime, which brought centuries of geopolitical domination to an end. As Alexandre Verkhovski explains in his study of the subject, "After the dismantling of the USSR, Russia had not developed a clear vision of its new identity. President Putin admitted as much himself. Citizens still have difficulty integrating the idea that Russia is a state rather than an empire .... This lack of clarity regarding 'national identity' allows groups outskirts of power—especially religious organizations—to advance their own proposals."[13] That is why Zhilyaev brings together the Orthodox Church and the new meteorite religion and places them on an equal footing in some of his works, particularly the three pieces added to the version of the exhibition presented in San Francisco. This version, slightly different from the one in Paris, emphasized the "Russian Cosmic Federation," the Russian government's new name, chosen to affirm its role in the conquest of space, both past and to come.

A flag raised outside the exhibition sets the tone from the very beginning. On a graduated blue background meant to imitate the sky, a falling star suggests the meteorite's arrival on Earth, while in the upper left is a symbol composed of a six-pointed star, a moon, and a Christ figure; Zhilyaev "borrowed" the symbol from the meteorite religion, which used it on its webpage on a Russian social network.[14] Russia's official religions

10. Entretien par courriel avec l'artiste, aout 2014. [Trad. libre]

12. Marie Jégo, "La fusion est totale entre le Kremlin et le Patriarcat," *Le Monde* (August 21, 2012) (our translation).

13. Verkhovski, "Religion," 3.

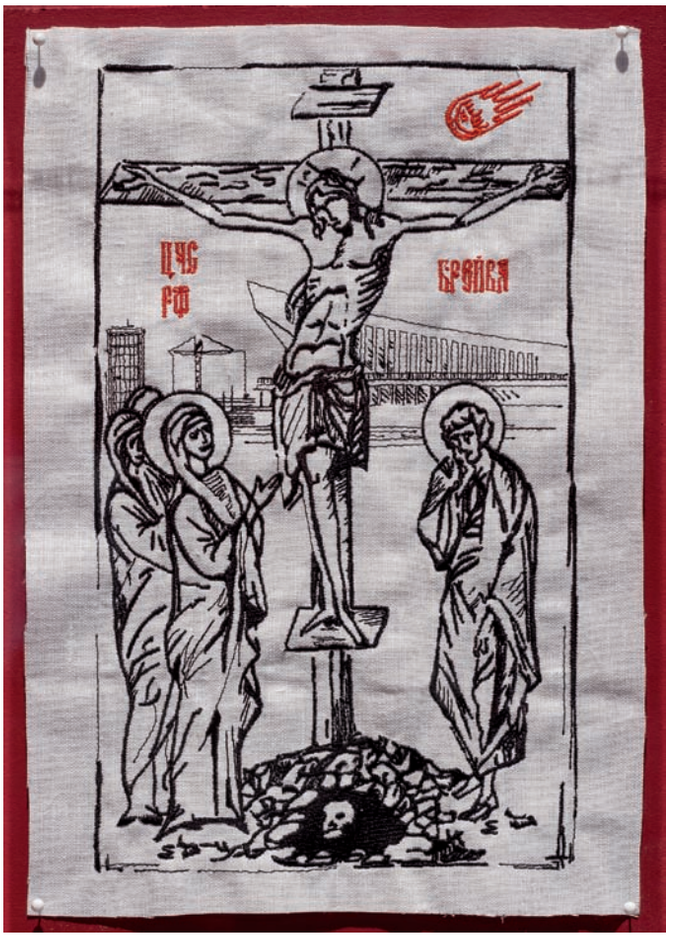
14. That page is in fact a great example of pop religiosity: https://vk.com/club55010077 (in Russian).

poutinien, et incitait les paroissiens à voter pour le "leader national"[11] », notait en 2012 la correspondante à Moscou du journal *Le Monde*. L'Église orthodoxe est aussi très opposée à la nouvelle religion, comme en témoignent les popes interrogés dans la vidéo précédemment citée : ceux-ci la dénoncent vivement comme une imposture.

Pourtant, l'Église orthodoxe assure un rôle similaire auprès des citoyens russes, désorientés après la chute du régime soviétique, qui avait mis fin à des siècles de domination géopolitique. Comme l'explique Alexandre Verkhovski dans son étude à ce sujet : « Après le démantèlement de l'URSS, la Russie n'a pas su élaborer une vision claire de sa nouvelle identité. Le Président Poutine l'a lui-même admis. Les citoyens éprouvent encore des difficultés à intégrer le fait que la Russie soit un État, et non plus un empire [...]. Cette imprécision de l'"idée nationale" permet à des groupes sociaux situés à l'extérieur du pouvoir – en particulier, aux organisations religieuses – d'avancer leurs propres propositions[12]. » C'est la raison pour laquelle Zhilyaev rassemble et place sur un même plan la nouvelle religion de la météorite et la religion orthodoxe dans certaines de ses œuvres, en particulier les trois pièces ajoutées dans la version de l'exposition de San Francisco. Légèrement différente de l'installation de Paris, celle-ci met l'accent sur une « Russian Cosmic Federation », nouveau nom de l'État russe, choisi pour affirmer son rôle dans la conquête de l'espace, passée et future.

Tout d'abord, un drapeau installé à l'extérieur de l'exposition donne le ton. Un fond bleu dégradé qui imite le ciel est traversé par une étoile filante évoquant l'arrivée sur Terre de la météorite, tandis qu'en haut à gauche a été inséré un symbole composé d'une étoile à six branches, d'une lune et d'un christ : il s'agit du signe utilisé sur la page de la religion de la météorite de l'un des réseaux sociaux russes, que l'artiste leur a « emprunté[13] ». Les religions officielles de la Russie rencontrent la nouvelle religion de la météorite. Puis, dans la Red Room est présentée une icône du Christ brodée, achetée dans un magasin orthodoxe. L'artiste y a ajouté un astre rouge, à l'origine un soleil levant, qu'il a transformé en s'inspirant de la météorite du 15 février. Dans le fond, on aperçoit un bâtiment moderniste inspiré du complexe sportif de Tcheliabinsk. Enfin, le même signe a été brodé sur un voile de mariée orthodoxe. L'artiste opère ainsi un syncrétisme qui se veut une métaphore de la situation spirituelle en Russie aujourd'hui. En confondant l'Église de la météorite et l'orthodoxie, il montre à quel point la religion est omniprésente en Russie. Après quasiment un siècle d'interdiction, elle ressurgit de toute part, sous les formes les plus inattendues.

Avec la Red Room, première salle de son musée du futur, qu'il consacre à la religion, Zhilyaev a choisi la voie de la métaphore et de la douce ironie pour aborder un phénomène très sensible qui participe autant des velléités nationalistes que des aspirations individuelles. Il s'attaque au réel en le présentant comme de la science-fiction, tout comme Montesquieu avait choisi la fiction et l'exotisme dans ses *Lettres persanes* pour cerner le rôle de la religion à son époque...



ARSENIY ZHILYAEV, *JESUS CHELYABINSKY*, 2014, DÉTAIL DE L'EXPOSITION | DETAIL OF THE EXHIBITION, *M.I.R.: POLITE GUESTS FROM THE FUTURE*, KADIST ART FOUNDATION, SAN FRANCISCO, 2014.
PHOTO : PHILLIP MAISEL, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & KADIST ART FOUNDATION

meet the new meteorite religion. And then, in the Red Room, Zhilyaev presents an embroidered icon of Christ, which he purchased in an Orthodox shop. The artist added a red orb, initially a rising sun, that he transformed following his inspiration from the February 15 meteorite. In the background is a modernist building inspired by the Chelyabinsk sports complex. Lastly, the same sign has been embroidered on an Orthodox wedding veil. The artist thus effects a syncretism that metaphorically stands for the current spiritual situation in Russia. By combining the Orthodox and Meteorite Churches, he shows the extent to which religion is ubiquitous in Russia. After nearly a century's prohibition, it resurfaces everywhere and in the most unexpected forms.

With the Red Room, the first room in his museum of the future, which he devotes to religion, Zhilyaev used metaphor and gentle irony to broach a hyper-sensitive topic that touches as much on a residual nationalism as on personal aspiration. He confronts the real by presenting it as science fiction, just as Montesquieu chose fiction and exoticism in his *Persian Letters* to come to grips with religion in his own time.

[Translated from the French by Ron Ross]

11. Marie Jégo, « La fusion est totale entre le Kremlin et le Patriarcat », *Le Monde*, 21 aout 2012.

12. Alexandre Verkhovski, op. cit., p. 3.

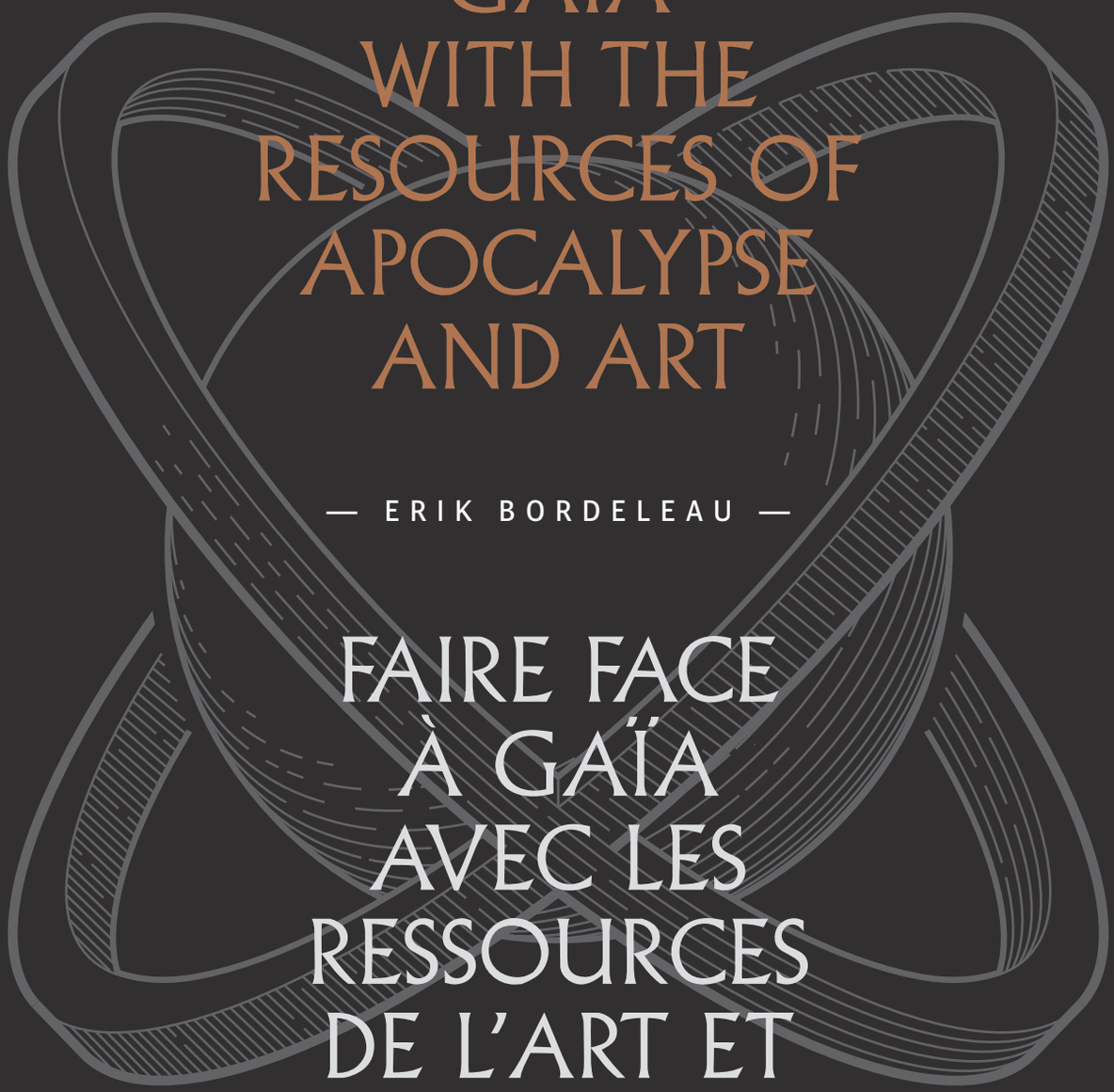
13. Cette page est d'ailleurs un excellent exemple de pop-religiosité : https://vk.com/club55010077 (en russe).

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris et parfois ailleurs. Collabore régulièrement à *esse arts + opinions* et termine un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella autour de 1960. Prépare actuellement un ouvrage d'entretiens avec l'artiste Antoinette Ohannessian intitulé *Qu'en pensent les moutons en Arménie ?* (à paraitre, 2015).

Vanessa Morisset, an art historian, art critic, and teacher of general culture, lives and works in Paris, and sometimes elsewhere. She is a regular contributor to *esse arts + opinions* and is completing a doctorate on the encounter between film and painting in the work of Mimmo Rotella around 1960. She is currently preparing a work based on interviews with the artist Antoinette Ohannessian titled *Qu'en pensent les moutons en Arménie ?* (forthcoming in 2015).

FACING GAIA WITH THE RESOURCES OF APOCALYPSE AND ART

— ERIK BORDELEAU —



FAIRE FACE À GAÏA AVEC LES RESSOURCES DE L'ART ET DE L'APOCALYPSE

GAÏA GLOBAL CIRCUS
PHOTO : © GAÏA GLOBAL CIRCUS

Il existerait donc une forme d'énonciation originale qui parlerait du présent, de la présence définitive, de l'achèvement, de l'accomplissement des temps, et qui, parce qu'elle en parle au présent, *devrait toujours se décaler pour compenser l'inévitable glissement de l'instant vers le passé* [...][1]

« Les sciences » ne peuvent donner l'impression d'exister qu'en faisant de leur existence un miracle *permanent*[2].

« Dans leur fuite vers le futur, les Modernes sont absents à eux-mêmes. » Bruno Latour a prononcé cette phrase durant le colloque Gestes spéculatifs organisé par Isabelle Stengers et Didier Debaise à Cerisy-la-Salle en juillet 2013. Dans ses conférences Gifford intitulées *Facing Gaia: Six lectures on the political theology of nature*, lues quelques mois auparavant à Édimbourg, Latour a précisé ce qu'il entendait par cette description plutôt énigmatique des Modernes : « Contrairement à ce qu'ils disent souvent d'eux-mêmes, les Modernes sont des créatures qui regardent vers derrière bien plus que vers l'avant. C'est pourquoi l'irruption de Gaïa les prend tant par surprise. Puisqu'ils n'ont pas d'yeux derrière la tête, ils refusent du tout au tout de reconnaitre qu'elle s'en vient vers eux, comme s'ils étaient trop occupés à fuir les horreurs des temps passés. On dirait que leur vision du futur les a aveuglés quant à là où ils s'en allaient ; ou plutôt, tout se passe comme si leur idée du futur n'était faite que de ce qu'ils rejettent du passé, sans envisager aucun contenu réaliste en ce qui a trait aux "choses à venir" (le français fait une distinction pertinente entre "le futur" et "l'avenir")[3] ».

1. Bruno Latour, *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2002, p. 140.
2. Bruno Latour, *Irréductions*, La découverte, Paris, 2001, p. 324.
3. Bruno Latour, « War of the Worlds: Humans against Earthbound », *Facing Gaia: Six lectures on the political theology of nature*, p. 106. [Trad. libre]

So, there exists a form of original utterance that speaks of the present, of definitive presence, of completion, of the fulfilment of time, and which, because it speaks of it in the present, *must always be brought forward to compensate for the inevitable backsliding of the instant towards the past ...*[1]

"Science" only gives the impression of existing by turning its existence into a permanent miracle.[2]

"In their flight toward the future, the Moderns are absent to themselves." Bruno Latour uttered this sentence during the Speculative Gestures colloquium organized by Isabelle Stengers and Didier Debaise at Cerisy-la-Salle in July 2013. In his Gifford Lectures entitled "Facing Gaia: Six lectures on the political theology of nature," pronounced just a few months before in Edinburgh, Latour explained what he meant by this rather enigmatic description of the Moderns.
Contrary to what they often say of themselves, Modernists are not forward-looking, but almost exclusively backward-looking creatures. This is why the irruption of Gaia surprises them so much. Since they have no eyes in the back of their head, they deny it is coming at them at all, as if they were too busy fleeing the horrors of the times of old. It seems that their vision of the future had blinded them to where they were going; or rather, as if what they meant by the future was entirely made of their rejected

1. Bruno Latour, *Rejoicing or the Torments of Religious Speech*, trans. Julie Rose (Cambridge: Polity Press, 2013), 118.
2. Bruno Latour, "Irreductions," in *The Pasteurization of France*, trans. Alan Sheridan and John Law (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 217.

GAÏA GLOBAL CIRCUS, COMÉDIE DE REIMS, 2013.
PHOTO : © PASCAL GÉLY

Latour a donné chair à cette suggestive image de pensée par l'entremise d'une courte chorégraphie qu'il a commandée dans le cadre de ses conférences Gifford. Filmé par Jonathan Michel et mettant en scène Stefany Ganachaud, *L'ange de la géohistoire* montre une femme marchant à reculons, la tête tournée vers le passé. À la différence de l'ange de l'histoire de Walter Benjamin emporté par une tempête venant des tréfonds du passé, qui le propulse vers le futur à son corps défendant, l'ange de la géohistoire de Latour finit par se retourner et porte son regard vers le futur (et vers la caméra). L'expression sur son visage immédiatement se transforme : la danseuse est maintenant prise d'horreur et d'effroi. L'ange change de direction et retourne à pas accélérés d'où elle arrivait, les yeux fixés sur la menaçante Gaïa soudainement révélée à l'inattentive Moderne, qui ne s'était jusqu'à présent préoccupée que de ce qu'elle laissait derrière elle.

Cette chorégraphie fait partie du *Gaïa Global Circus*, une expérimentation théâtrale qui cherche à poser le problème du troublant écart entre la gravité de la crise écologique à laquelle nous faisons face et notre incapacité à y réagir de manière appropriée. Nous sommes témoins à l'heure actuelle, dit Latour, d'un mouvement de « recul compréhensible devant l'apocalypse qui vient[4] ». *Gaïa Global Circus* est une tragi-comédie climatique qui ne se contente pas de représenter la crise écologique en cours, mais aspire également à nous plonger dans le « drame interne des sciences ». En effet, pour Bruno Latour, cette œuvre représente un rigoureux effort de dramatisation des problèmes scientifiques, suivant le principe selon lequel « une bonne expérience est une situation théâtrale de dramatisation[5] ». *Gaïa Global Circus* se propose ainsi de contribuer à la

4. Bruno Latour, « L'apocalypse est notre chance », *Le Monde*, 20 septembre 2013, www.lemonde.fr/idees/article/2013/09/20/bruno-latour-l-apocalypse-est-notre-chance_3481862_3232.html.

5. Bruno Latour, « Gaïa Global Circus, une tragi-comédie climatique », *Philosophie magazine*, 11 novembre 2013, www.philomag.com/lepoque/breves/bruno-latour-gaia-global-circus-une-tragi-comedie-climatique-8472.

past without any realistic content about 'things to come.' (French usefully distinguishes between *'le futur' and 'l'avenir.'*)[3]

Latour gave flesh to this suggestive image of thought through a short dance choreography video he curated as part of his Gifford Lectures. Starring Stefany Ganachaud and filmed by Jonathan Michel, *The Angel of Geostory* shows a woman walking backward, facing the past. Unlike Walter Benjamin's angel of the past irremediably blown over by a storm coming from the depth of history and pushing him relentlessly towards the future, the angel of *Geostory* does at some point turn its gaze toward the future (and toward the camera). The expression on her face immediately turns into absolute horror. She then changes direction and starts moving from where she came, her eyes glued on the threatening Gaia suddenly revealing itself to the inattentive Modern who had only been concerned, up until now, with what she was leaving behind.

This piece features in the *Gaïa Global Circus*, an ambitious theatrical experiment created in 2013 that seeks to address the discrepancy between the gravity of the ecological crisis and our inability to react appropriately to it. We are witnessing, Latour says, a movement of "understandable withdrawal in front of the coming apocalypse."[4] *Gaïa Global Circus* is a climatic tragicomedy that not only tries to represent the current ecological crisis, but attempts at plunging into the internal drama of science. For Bruno Latour indeed, the piece is a rigorous effort at *dramatizing* the problems of science, following the principle according to which "a good

3. Bruno Latour, "War of the Worlds: Humans against Earthbound," *Facing Gaia: Six lectures on the political theology of nature*, 106. www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/GIFFORD-SIX-LECTURES_1.pdf, accessed October 10, 2014.

4. Bruno Latour, "L'apocalypse est notre chance," *Le monde*, September 20, 2013. www.lemonde.fr/idees/article/2013/09/20/bruno-latour-l-apocalypse-est-notre-chance_3481862_3232.html (author's own translation), accessed October 10, 2014.

mise en œuvre d'une esthétique commune de laquelle puissent émerger des capacités de réaction plus adéquates à la crise en cours – un partage du sensible renouvelé qui vienne élargir « l'étroitesse du répertoire de sensations » et de concepts dont nous sommes équipés pour relever les défis de l'ère de l'Anthropocène.

Comment générer une relation active avec le futur ? Cette question se situe au cœur des plus récents travaux de Bruno Latour. Étonnamment, il place sa réflexion sous le signe, à première vue un peu désuet, de l'apocalypse. Pour Latour, l'apocalypse est intimement liée à la façon dont les Gaïens posthumains ou, pour utiliser un terme qu'il préfère, les *Earthbounds*, pourraient renouveler leur manière d'envisager le futur et d'habiter le présent. C'est un ingrédient historique essentiel qui, estime-t-il, ne devrait pas être laissé de côté dans notre tentative de tisser autrement « les différents fils de la géohistoire[6] ».

Latour propose une définition pratique de l'apocalypse qui rejette son assimilation usuelle à l'idée de catastrophe, mettant en avant sans le mentionner explicitement son sens original de « révélation » : « Il ne faut pas se tromper sur le sens du mot "apocalypse", cela ne veut pas dire catastrophe. L'apocalypse signifie la certitude que le futur a changé de forme, et qu'on peut faire quelque chose. C'est comme si la forme du temps avait changé et que l'on pouvait donc maintenant enfin faire quelque chose. C'est une pensée pour l'action contre la sidération et la panique. [...] l'apocalypse c'est la compréhension que quelque chose est en train d'arriver et qu'il faut se rendre digne de ce qui vient vers nous. C'est une situation révolutionnaire, en fait[7]. »

GAÏA GLOBAL CIRCUS, COMÉDIE DE REIMS, 2013.
PHOTO : © PASCAL GÉLY

Cet extrait pourrait donner lieu à une exégèse théologique approfondie. Je vais être aussi bref que possible, en m'en tenant à définir comment Latour traite de l'idée d'apocalypse en rapport à une relation transformée – activée – au futur. La certitude dont Latour parle en regard du changement qui affecte le temps présent comporte une surprenante similarité avec la conception catholique de la foi comme *ce qui rend le futur présent* chez le sujet qui croit[8].

Bien qu'il parle de certitude dans sa propre conception de l'apocalypse, Latour rejetterait fort probablement une définition de la foi qui fasse intervenir une dimension de croyance. « La foi et la croyance n'ont rien à se dire[9] », souligne-t-il d'ailleurs avec véhémence. C'est qu'une composante essentielle de son travail anthropologique vise

6. Bruno Latour, « Agency at the Time of the Anthropocene », *New literary History*, vol. 45, n° 1, 2014, p. 15. [Trad. libre]

7. Bruno Latour, « L'apocalypse est notre chance ».

8. Pour plus de détails à ce sujet, lire l'étonnamment stimulante encyclique papale de Benoît XVI, *Spe Salvi*, 2007.

9. Bruno Latour, « Thou Shalt Not Take the Lord's Name in Vain': Being a Sort of Sermon on the Hesitations in Religious Speech », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 39 (printemps 2001), p. 231.

scientific experimentation is like a theatrical situation of dramatization."[5] *Gaïa Global Circus* wants to produce a common aesthetics from which a renewed capacity for responsiveness might emerge, a sharing of the sensible (*partage du sensible*) that could enlarge the inadequate and "limited repertoire of concepts and feelings" with which we are equipped to face the Anthropocene era that has just begun.

The question of how to generate an active relation to the future is crucial to Latour's work. Surprisingly, he places his reflection on the matter under the sign of apocalypse. Apocalypse for Latour ties in closely with how post-human Gaians or, to use Latour's preferred formulation, the "Earthbound," might envisage the future and inhabit the present in a renewed way. It is an essential historical ingredient that, he suggests, should not be left aside in our attempt to weave in new ways "the various threads of geostory."[6]

Latour proposes a practical definition of apocalypse that rejects its common assimilation with the idea of catastrophe, bringing forth without explicitly mentioning its original meaning as "revelation."

"Apocalypse signifies the certitude that the future has changed shape, and that we can do something. It's as if the form of time had changed and that, therefore, we could now at last do something. It is a thought for action against stupor and panic. ... apocalypse is the understanding that something is happening and that we must make ourselves worthy of what is coming to us. It is, in fact, a revolutionary situation."[7]

This passage could allow for an extended theological exegesis. I will try to stay as brief as possible, focusing on how Latour envisages the idea of apocalypse in relation to a transformed—activating—relation to the future. The certitude of which Latour talks with regard to the change that affects present time bears surprising similarity with how Christianity conceives of faith as *what makes the future present* in the subject who believes.[8]

Even though he talks about certainty in his own account of apocalypse, Latour would most certainly contest a definition of faith that involves a dimension of belief. "Faith and belief have nothing to say to one another"[9] Latour vehemently maintains; a distinctive component of his work aims precisely at debunking the notion of belief. The entirety of

5. Bruno Latour, "Gaïa Global Circus, une tragi-comédie climatique," *Philosophie magazine*, November 11, 2013. www.philomag.com/lepoque/breves/bruno-latour-gaia-global-circus-une-tragi-comedie-climatique-8472, accessed October 10, 2014

6. Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene," in *New Literary History* 45, No.1 (2014): 15.

7. Bruno Latour, "L'apocalypse est notre chance."

8. For more details, see the unexpectedly thought-provoking *Spe salvi* (2007), Benedictus XVI's encyclical letter about hope.

9. Bruno Latour, "'Thou Shalt Not Take the Lord's Name in Vain': Being a Sort of Sermon on the Hesitations in Religious Speech" *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 39 (Spring 2001): 215–34 (231).

précisément à démonter la notion de croyance. Un livre comme *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, par exemple, est entièrement voué à montrer qu'« est moderne celui qui croit que les autres croient[10] ». Il s'agit de se débarrasser d'une catégorie qui produit une indésirable distinction entre intériorité et extériorité, passivité et activité, théorie et pratique. Et de fait, la catégorie de croyance est trop réductrice et subjective pour rendre compte – avec ce qu'il faut d'ambition, de sens du fantastique et, en fin de compte, de réalisme – que le monde, tel que nous le découvrons et en faisons l'expérience, est composé d'évènements indivisibles, irréductibles à la division sujet/objet.

Latour ne mobilise pas les ressources de l'apocalypse au nom de la religion comprise comme une sorte de « supplément d'âme » pour répondre à la désolation du monde « matériel ». Il ne cherche d'aucune façon à spiritualiser ou à ré-enchanter le monde – présenter les choses ainsi signifierait que nous aurions perdu le monde toujours-déjà enchanté. À l'inverse, comme Latour le dit joliment, « le symbolique est la magie de ceux qui ont perdu le monde. C'est le seul moyen qu'ils aient trouvé pour rétablir, "en plus" des "choses objectives", cette atmosphère spirituelle sans quoi les choses ne seraient selon eux "que" de la "nature"[11]. » En dernière analyse, Latour veut attirer notre attention sur la dimension de (réelle) futurité qui insiste dans chaque présent. En ce sens, la foi concerne l'entretien d'une disposition noble et spéculative à l'égard du futur, qui participe de manière décisive aux arts pluriels de l'attention immanente.

Le remarquable ouvrage de Adam S. Miller, *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, souligne comment, pour Latour, la religion est un exercice éthique d'attention immanente visant à rester « avec le trouble » historique (comme dirait Donna Haraway) – un entraînement à vivre et à parler à partir des choses. « *La religion*, écrit Miller, *est ce qui brise notre volonté de se détourner*[12]. » Allant à l'encontre de l'association habituelle entre la religion et l'outre-monde, Latour affirme que « c'est la religion

GAÏA GLOBAL CIRCUS
PHOTO : © GAÏA GLOBAL CIRCUS

his book *On the Modern Cult of the Factish Gods* is dedicated to showing that "a Modern is someone who believes that others believe,"[10] and how we should do without a category that produces an undesirable distinction between interiority and exteriority, passivity and activity, theory and practice. And indeed, belief is just too reductive and subjective a category when it comes to giving a proper—that is, fantastic, ambitious, and in the end, realist enough—account of how the world as we experience and discover it is composed of indivisible events irreducible to a strict subject–object division.

Latour doesn't mobilize the resources of apocalypse in the name of religion understood as some sort of *supplément d'âme* for a desolated "material" world. He doesn't want to spiritualize or re-enchant the world—presenting things in this way would mean that one has already lost the (ever-enchanted) world in the first place. On the contrary, as he nicely puts it, "The symbolic is the magic of those who have lost the world. It is the only way they have found to maintain in addition to "objective things" the "spiritual atmosphere" without which things would "only" be natural."[11] If anything, Latour wants to bring our attention to the dimension of (real) futurity insisting in every present. In this sense, faith is about nourishing a noble and speculative disposition towards the future, one that participates decisively to the plural arts of immanent attention.

Adam S. Miller's remarkable *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology* underlines how, for Latour, religion is an ethical exercise in immanent attention aimed at staying with the historical trouble—a training to live by and speak *from things*. "Religion, Miller says, is what breaks our will to go away."[12] Against the grain of the usual association of religion with the other-wordly, Latour affirms that "it is religion that attempts to access the this-worldly in its most radical presence ...."[13] Inversely, he can't seem to have harsh enough words for any form of escapism: "The dream of going to another world is just that:

10. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Les empêcheurs de penser en rond/la découverte, Paris, 2009, p. 20.

11. Bruno Latour, *Irréductions*, La découverte, Paris, 2001, p. 282. Cet extrait fait écho à ce passage éloquent d'un autre ouvrage : « [Les antimodernes] se chargent de la tâche courageuse de sauver ce qui peut l'être : l'âme, l'esprit, l'émotion, les relations interpersonnelles, la dimension symbolique, la chaleur humaine, les particularismes locaux, l'interprétation, les marges et les périphéries. Admirable mission, mais qui serait plus admirable encore si tous ces vases sacrés se trouvaient bien menacés. » Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, 1997 [1991], p. 168.

12. Adam S. Miller, *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 145. [Trad. libre]

10. Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, trans. Catherine Porter and Heather MacLean (Durham and London: Duke University Press, 2010), 2.

11. Bruno Latour, "Irreductions," in *The Pasteurization of France*, 187. One can also think of this famous passage from *We Have Never Been Modern*: "They [the antimoderns] take on the courageous task of saving what can be saved: souls, minds, emotions, interpersonal relations, the symbolic dimension, human warmth, local specificities, hermeneutics, the margins and the peripheries. An admirable mission, but one that would be more admirable still if all those sacred vessels were actually threatened." Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 123.

12. Adam S. Miller, *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology* (New York: Fordham University Press, 2013) 145.

13. Bruno Latour, "Will Non-Humans Be Saved? An Argument in Ecotheology," *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 15 (2009), 459–75 (464), cited in Adam S. Miller *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, 157.

qui cherche à accéder à ce monde-ci dans sa présence la plus radicale[13] ». Inversement, il ne semble pas trouver de mots assez durs pour signifier son dégoût des postures escapistes : « Le rêve de s'enfuir vers un autre monde n'est que ça : un rêve, et probablement aussi un profond péché[14]. » Cette conception immanentiste de la religion est finalement très proche de l'idée deleuzienne de croire au monde. Ce qui importe dans les deux cas, c'est la façon d'introduire les valeurs dans le monde de sorte qu'un certain mode d'existence est intensifié et amené à sa limite créative[15].

Nous avons réuni suffisamment d'éléments pour proposer un résumé à peu près satisfaisant de la conception qu'a Latour de la fuite en avant des Modernes. Les Modernes sont damnés en ce qu'ils croient que la voie véritablement rationaliste d'être au monde consiste à écraser la futurité contre la pure ligne chronologique du temps. En ce sens, le matérialisme est l'ultime idéalisme. La *matière* représente cette substance illusoire qui, à les en croire, s'écoule purement « du passé vers le présent[16] », cette chose d'outre-monde en laquelle « les conséquences sont déjà là dans la cause » et pour laquelle donc il n'y a pas de « suspens auquel s'attendre, de transformation soudaine, de métamorphose ou d'ambigüité[17]. » Dans leur nihilisme illimité, les Modernes aussi voudraient eux-mêmes se voir couler sans friction du passé vers le présent. Leur conception d'une matière dé-animée se confond avec la plus destructrice des ascèses, celle de faire de soi un pur et irréel flux d'information sans transformation ni interruption.

À rebours de ce pseudo-matérialisme et contre toute attente, Latour présente une vision de l'apocalypse qui s'intègre à une compréhension complexe et, à première vue du moins, paradoxale, de la façon dont « dans le monde réel le temps coule du futur vers le présent[18]. » La vie apparait ainsi comme une zone de rencontres éminemment contingentes, métamorphiques, voire miraculeuses. Agissant comme une sorte de prophète séculier de l'inquiétante Gaïa, la déesse qui personnifie ce désastre programmé qui se présente aussi sous l'appellation Anthropocène, Latour nous met face à un choix civilisationnel. Il nous appelle à nous élever à la hauteur du défi que pose une conception de la *matérialité* animée et intrinsèquement dramatique, une matérialité qui est produite et reproduite par l'entremise d'un jeu d'adresses temporelles constamment renouvelées qui commandent « une définition réaliste des multiples *occasions* à travers lesquelles les agentivités sont découvertes[19]. » Et ainsi s'ouvre un formidable drame réaliste de la présence, où les choses sont lancées dans cette entreprise risquée d'exister et où les « organismes-qui-personnent » prolifèrent joyeusement.

[Traduit de l'anglais par Erik Bordeleau]

13. Bruno Latour, « Will Non-Humans Be Saved? An Argument in Ecotheology », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, 2009, p. 464, cité dans Adam S. Miller, *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, p. 157. [Trad. libre]
14. Ibid., p. 156. [Trad. libre]
15. Pour plus de détails concernant le croire au monde conçu comme une puissance d'activation et de mise en œuvre, voir mon « 无间道 (*wu jian dao*): Deleuze and the Way without Interstices », dans Paul Patton (dir.), *Proceedings of the 2012 Kaifeng International Deleuze Conference*, Henan University Press, Kaifeng, 2013.
16. Bruno Latour, « Agency at the Time of the Anthropocene», p. 10. [Trad. libre]
17. Ibid. [Trad. libre]
18. Ibid., p. 13. [Trad. libre]
19. Ibid., p. 14. [Trad. libre]

Erik Bordeleau est chercheur au SenseLab (Université Concordia). Il est l'auteur de *Foucault anonymat* (Le Quartanier, 2012, récipiendaire du prix Spirale Eva-Legrand 2013) et de *Comment sauver le commun du communisme ?* (Le Quartanier, 2014). Il s'intéresse au tournant spéculatif dans la pensée contemporaine et travaille sur le mode d'existence des dieux, esprits et autres forces surexistentielles dans le cinéma est-asiatique. Il est membre d'Épopée, un groupe d'action en cinéma qui a réalisé *Insurgence* (2013) et *Rupture* (2015), deux films à propos de la grève étudiante de 2012.

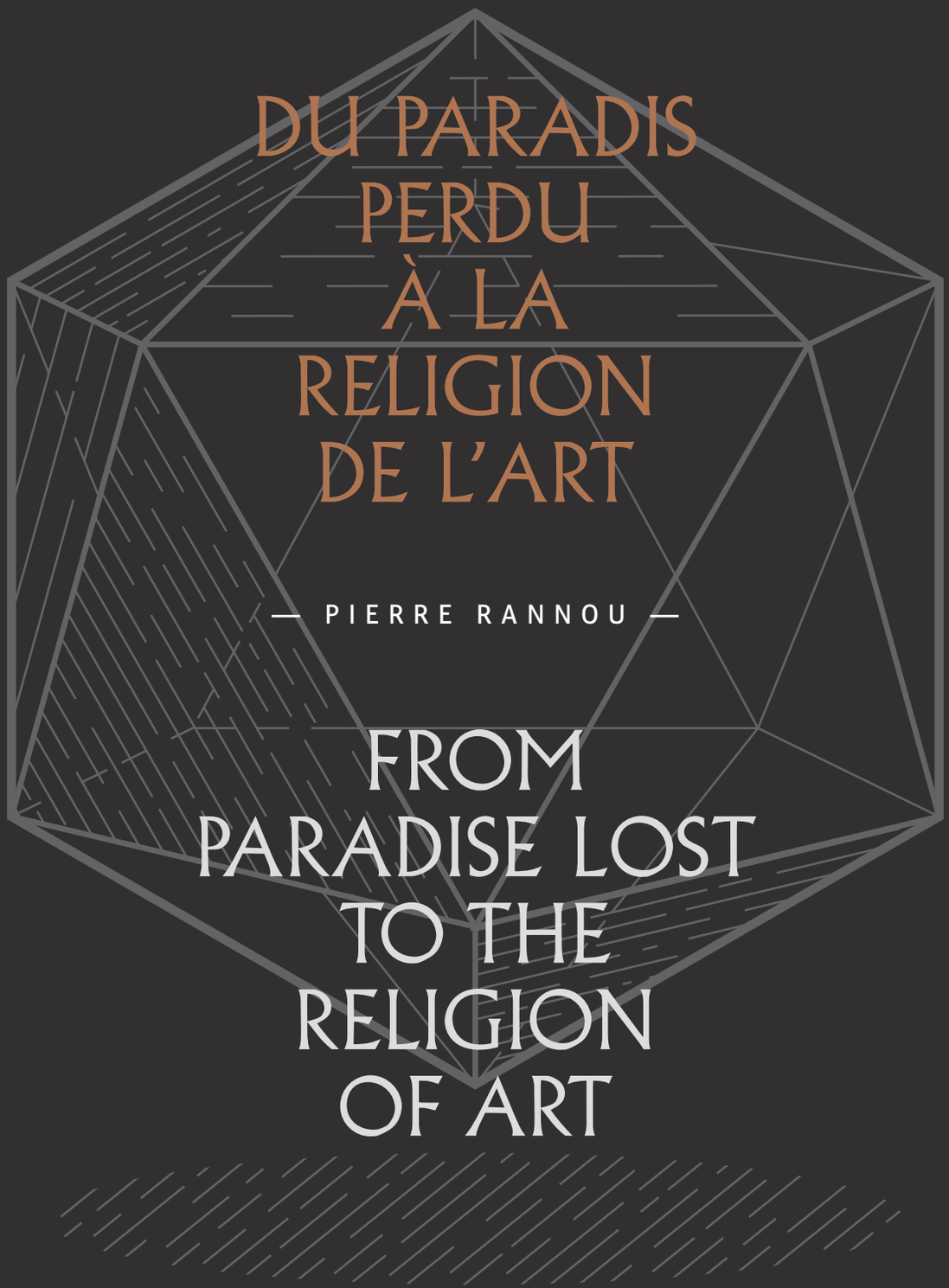
a dream, and probably also a deep sin."[14] This immanentist conception of religion is closely related with Deleuze's idea of believing in the world. What matters here is how value is introduced in the world, or in other words, how a certain mode of existence is intensified and brought to its creative limit.[15]

We have gathered enough elements to give a concluding, if not entirely satisfactory, account of how Latour conceives of the headlong rush of the Moderns. Moderns are damned insofar as they believe the truly rationalist way to be in the world is by flattening futurity. In this perspective, materialism is the ultimate idealism. Matter is that illusory substance that supposedly flows purely "*from past to present,*"[16] that other-worldly thing in which "the consequences are *already there* in the cause," and for which therefore there is "no suspense to expect, no sudden transformation, no metamorphosis, no ambiguity."[17] In their unbounded nihilism, Moderns too would like to simply flow from past to present. Their conception of de-animated matter conflates with the most insane of ascesis, that of becoming a pure and unreal flow of information without transformation.

Inversely, and against all odds, Latour includes the notion of apocalypse within a complex and, at least at first sight, paradoxical understanding of how "in the real world time flows from the future to the present."[18] Life thus appears as a zone of contingent, metamorphic, and always somehow miraculous encounters. Acting as some sort of secular prophet of the puzzling Gaia, Latour exposes us to a civilizational choice. He calls us to stand up to the challenge posed by an animated and inherently dramatic *materiality*, one that is produced by a constant and active re-addressing of time that commands "a realist definition of the many *occasions* through which agencies are being discovered."[19] There opens a realist drama of presence, in which things are thrown in the risky business of existing and "organisms-that-person" proliferate joyfully.

14. Bruno Latour, "Will Non-Humans Be Saved? An Argument in Ecotheology", 473, cited in *Speculative Grace: Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, 156.
15. For more details about belief in the world as an artful and activating power, see my "无间道 (w*u jian dao*): Deleuze and the Way without Interstices," *Proceedings of the 2012 Kaifeng International Deleuze Conference,* ed. Paul Patten (Kaifeng: Henan University Press, 2013).
16. Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene," 10.
17. Ibid., 10.
18. Ibid., 13.
19. Ibid., 14.

Erik Bordeleau is researcher at the SenseLab (Concordia University). He is the author of *Foucault anonymat* (Le Quartanier, 2012, Spirale Eva-Legrand 2013 award) and of *Comment sauver le commun du communisme ?* (Le Quartanier, 2014). He is interested in the current speculative turn in contemporary thought and is working on the mode of presence of spirits, gods, and other surexistential forces in East-Asian Cinema. He is a member of Épopée, a cinema action group that directed *Rupture* (2015) and *Insurgence* (2013), two movies about Québec's 2012 student strike.



DU PARADIS PERDU À LA RELIGION DE L'ART

— PIERRE RANNOU —

FROM PARADISE LOST TO THE RELIGION OF ART

MATHIEU LATULIPPE, *WELCOME TO FABULOUS PARADISE LOST*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

L'exposition *Retour à Paradise Lost*[1] de Mathieu Latulippe peut, à certains égards, sembler une invitation à constater la présence de reliquats de la tradition chrétienne dans la conception du monde des Québécois. Dans le contexte des débats sur la véritable place de la laïcité dans la société québécoise contemporaine, une telle initiative pourrait s'avérer fort opportune. Cependant, rien n'indique clairement que la démarche de Latulippe s'inscrive dans ce contexte, voire qu'elle incite à renouer avec le patrimoine religieux. Même si le titre de l'exposition nous invite à réfléchir à la place qu'occupent certaines notions religieuses dans l'imaginaire culturel, il ne s'agit pas, en favorisant les associations entre le paradis et l'idée de la chute, du rachat, de la culpabilité et de l'Apocalypse, d'établir une sorte d'inventaire des concepts et des figures sacrées que peut sous-tendre cette présentation du travail récent de l'artiste. Il nous semble plus pertinent de nous interroger sur le sens du terme « retour » dans cet intitulé.

Si nous pouvons vraisemblablement penser qu'il s'agit, dans cette exposition, de remettre les pieds dans le jardin d'Éden, nous constatons, dès que nous entrons dans la salle, qu'il n'en est rien. À la vue de l'imposant *Shit Happens # 1*, droit devant, ou de *Welcome to Fabulous Paradise Lost*, à notre gauche, nous comprenons que le paradis en question est d'une autre substance, probablement plus allusive, plus conceptuelle. D'ailleurs, en observant cette dernière œuvre au graphisme et au lettrage typiques des enseignes de motel, nous saisissons que Latulippe nous incite à prendre la route pour un voyage dont la destination ne se dessine pas encore clairement. D'évidence, il s'agit moins de remettre les pieds dans des lieux jadis connus que de traverser des univers fascinants et troublants. Ceux-ci prennent l'allure de mondes touchés par des catastrophes naturelles et techniques ou encore d'une nature au caractère sauvage, non domestiquée, pouvant aussi bien apparaitre comme un monde idéal qu'un lieu inquiétant, dégageant, la plupart du temps,

1. Mathieu Latulippe, *Retour à Paradise Lost*, Optica, un centre d'art contemporain, du 17 mai au 28 juin 2014.

In some ways, Mathieu Latulippe's exhibition *Retour à Paradise Lost*[1] (Return to Paradise Lost) seems to invite viewers to note the presence of traditional Christian relics in Quebecers' conception of the world. Given the debates over exactly where laicity fits into contemporary Québec society, such an initiative may prove to be quite timely. However, there is no clear indication that Latulippe wishes to engage in this debate or that he is encouraging a renewed relationship with religious heritage. Even though the title of the exhibition asks us to reflect on how certain religious ideas are positioned in the cultural imagination, pointing out the associations between paradise and the idea of the fall, redemption, guilt, and the Apocalypse, there is no question of establishing a sort of underlying inventory of the concepts and sacred figures in this presentation of Latulippe's recent work. Rather, it seems more relevant to contemplate the meaning of the word "retour" (return) in the exhibition's title.

Although the title might lead us to believe that we will return to the Garden of Eden, we observe, when we enter the gallery, that Eden is nowhere in sight. With the imposing work *Shit Happens # 1*, to our right, and *Welcome to Fabulous Paradise Lost*, to our left, we understand that the paradise in question is of a different kind, probably more allusive, more conceptual. And when we look at the latter work, with its graphics and lettering typical of motel signs, we realize that Latulippe is inviting us on a road trip whose destination is not yet clear. It seems less about returning to places we once knew than about travelling through worlds both fascinating and disturbing—worlds seemingly affected by natural and technical catastrophes or characterized by wild, untamed nature; worlds that seem as disquieting as they do ideal; and worlds that mostly exude a strange impression of déjà-vu. It might be a good idea to recall here that in 2012, Latulippe devoted a large part of a creative residency[2] to

1. Mathieu Latulippe, *Retour à Paradise Lost*, Optica, un centre d'art contemporain, May 17 to June 28, 2014.

2. This is the crossover program Résidence de recherche jeune création Montréal–Valence (France) between Optica and art3.

une étrange impression de déjà-vu. Il convient peut-être de rappeler ici qu'en 2012, l'artiste a consacré une grande partie[2] d'une résidence de création[3] au visionnement de films de science-fiction et de la grande famille du cinéma fantastique et d'horreur, dans lesquels le motif de la fin du monde occupe une place de choix[4]. Il a par la suite entrepris de classer les images types de la représentation de la nature qu'on trouve dans les productions de ce genre et de les colliger (160 photogrammes tirés de films), sans commentaire, dans *Visions [Documents de recherche]*. Ainsi, s'il n'y a rien de très exceptionnel à ce que nous trouvions, dans l'exposition, des reproductions de couchers de soleil tirés de ce type de films – soit *Sans titre [Godzilla – 1998]* et *Sans titre [Jaws]* –, ou un segment de la trame sonore de *Night of the Living Dead* (1968), l'impression que nous avons de reconnaitre certaines composantes des œuvres n'a rien d'exceptionnel non plus. D'ailleurs, la structure minimaliste blanche de *Shit Happens # 1* entretient autant de liens formels avec celle sur laquelle se rassemblent les volatiles du film *The Birds* (1963), d'Alfred Hitchcock, qu'avec les structures modulaires de Sol Lewitt. Par ce recours à des films cultes, l'artiste nous donne à voir l'oscillation constante entre les notions de sublime et de terreur fascinante qui traversent son travail.

Cette tendance esthétique se remarque aisément dans des œuvres comme *Baby Blues* et *Shit Happens # 2*, qui sont particulièrement inquiétantes : la première, avec son nid composé d'immenses débris industriels accueillant un œuf géant, et la seconde, avec sa fiente d'oiseau qui recouvre entièrement une voiture. Mais toutes les représentations de la nature produites par Latulippe ne sont pas aussi négatives, comme nous pouvons le constater dans *Il était une foi* ou *Monument [La petite maison dans la vallée]*, clins d'œil à des modèles utopiques fondés sur la cohabitation harmonieuse d'éléments sauvages et civilisés. Cependant, les représentations les plus intéressantes, mais aussi les plus ambigües, sont celles qui s'articulent, dans un premier temps, autour de l'expérience du sublime – c'est-à-dire qu'elles induisent, dans l'esprit de celui qui les perçoit, l'idée de l'infini, de l'incommensurable –, mais qui, après un moment d'observation, deviennent préoccupantes. C'est le cas de *La chute*, vue des chutes Niagara[5] dont émane un brouillard de la forme d'un champignon atomique, et de *No 3 [Blue, Yellow, Orange on Deep Black]*, où un immense ciel est constellé de satellites artificiels plutôt que des astres qu'on y trouve habituellement.

MATHIEU LATULIPPE, *BABY BLUES*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

watching science fiction, fantasy, and horror films[3] focusing on the theme of the end of the world.[4] He then classified the images according to the types of representations of nature found in productions of this kind and collated them (160 photograms taken from films), without commentary, in *Visions [Documents de recherche]*. Thus, it comes as no great surprise that the exhibition contains reproductions of sunsets drawn from this type of film—in the works *Sans titre [Godzilla–1998]* and *Sans titre [Jaws]*—or a segment of the sound track of *Night of the Living Dead* (1968); nor is it surprising that certain components of the works seem recognizable. In fact, the minimalist white structure of *Shit Happens # 1* is formally linked as much with the structure upon which the flocks in Alfred Hitchcock's *The Birds* (1963) were assembled as with Sol Lewitt's modular structures. Through the use of such cult movies, Latulippe reveals the constant oscillation between the notions of the sublime and of mesmerizing terror that run through his work.

This aesthetic tendency is evident in works such as *Baby Blues* and *Shit Happens # 2*, which are particularly unsettling: the first is a nest, composed of immense pieces of industrial debris, holding a gigantic egg; the second consists of a car completely covered with bird droppings. But not all of Latulippe's representations of nature are this negative, as we can see in *Il était une foi* and *Monument [La petite maison dans la vallée]*, which nods to utopian models based on the harmonious cohabitation of the wild and the civilized. However, the most interesting representations, but also the most ambiguous, are those articulated, at first glance, around the experience of the sublime—that is, they induce, in the viewer's mind, the idea of the infinite, the unmeasurable—but that, after a moment of observation, raise concerns. Examples are *La chute*, a view of Niagara Falls[5] from which fog in the form of a mushroom cloud rises, and *No 3 [Blue, Yellow, Orange on Deep Black]*, in which an immense sky is studded with artificial satellites rather than the stars that one might expect to see.

Some of these works give the impression that Latulippe is reviving the preoccupations and concepts of romantic artists, who saw art as a means of access to knowledge and a way of making the invisible visible. They even advocated a religion of art, in which "God comes to the artwork due to the idealistic nature of the creative act."[6] This vision of art has been largely abandoned today, but it seems that Latulippe nevertheless draws on it. Although he distances himself from the romantic artists' most prized

2. Si l'on considère la liste des films répertoriés, c'est au minimum une centaine d'heures que l'artiste a consacrées au visionnement des films.

3. Il s'agit du programme croisé Résidence de recherche jeune création Montréal-Valence (France) entre Optica et art3.

4. Sur ce cinéma de fin du monde, voir Peter Szendy, *L'Apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde*, s.l., Capricci, 2012.

5. Pour un aperçu du caractère sublime des chutes Niagara, voir François-Marc Gagnon, « La forêt, le Niagara et le sublime », *Grandeur nature : peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, p. 33-36.

3. If we consider the list of films, Latulippe devoted at least a hundred hours to viewing movies.

4. On this end-of-the-world movie theme, see Peter Szendy, *L'Apocalypse cinéma. 2012 et autres fins du monde* (Capricci, 2012).

5. For an overview of the sublime nature of the Niagara Falls, see François-Marc Gagnon, "La forêt, le Niagara et le sublime," in *Grandeur nature: peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918* (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2009), 33–36.

6. Olivier Schefer, "Religion de l'art et modernité," in *Traces du sacré* (Paris: Centre Pompidou, 2008), 46 (our translation).

MATHIEU LATULIPPE, *LA CHUTE*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

MATHIEU LATULIPPE, *MONUMENT [LA PETITE MAISON DANS LA VALLÉE]*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

MATHIEU LATULIPPE, *SHIT HAPPENS #1*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

MATHIEU LATULIPPE, *SANS TITRE [GODZILLA–1998]*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

MATHIEU LATULIPPE, *SHIT HAPPENS #2*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Certaines de ces œuvres donnent l'impression que l'artiste renoue avec les préoccupations et les concepts des artistes romantiques. Pour ces derniers, l'œuvre d'art était véritablement un moyen d'accès à la connaissance et avait pour fonction de rendre visible l'invisible. Ils prônaient même une véritable religion de l'art, où « Dieu vient à l'œuvre en raison du caractère idéaliste de l'acte créateur[6] ». Si cette vision de l'art est aujourd'hui largement délaissée, il nous semble que Latulippe en tire toutefois parti, tout en se distanciant des représentations les plus prisées des artistes romantiques et du modèle messianique que ceux-ci promouvaient. Il en conserve, entre autres choses, l'idée du *Kunstchaos*, « seule réponse que le romantisme puisse apporter au désenchantement du monde[7] ». Car, comme le signale Pierre Wat, « l'artiste romantique est celui qui fait œuvre de désorganisation[8] », seule façon de s'opposer à toute forme de systématique, qui vise toujours l'élimination des contraires. Au-delà du contraste entre figure kitch et structure minimale, art de « patenteux » et production culturelle de masse, du tragique et de l'humour qui se dégagent des œuvres, c'est l'impression d'un monde chaotique qui s'empare du visiteur de l'exposition, comme en témoigne la réception critique de celle-ci. L'évocation du monde en ruine au moyen d'une série d'instantanés, de stations, inspire le sentiment d'un désordre joyeux. Cette réunion de saisissements fragmentaires, qui s'impose comme un chaos artificiel et créatif, fait prendre conscience au visiteur que le monde tourne mal. Il ne s'agit pas, pour Latulippe, d'instaurer un projet néoromantique, mais plutôt, nous semble-t-il, de permettre, par l'entremise de ce chaos ordonné, de faire l'expérience d'un semblant d'unité dans un monde défaillant.

representations and the messianic model that they promoted, he has preserved, among other things, the idea of *Kunstchaos*, "the only response that romanticism can bring to the disenchantment of the world."[7] As Pierre Wat notes, "Romantic artists are those who make artworks from disorganization"[8]—the only way to oppose all forms of systematic structure, which always aims to eliminate incompatibilities. Beyond the contrast between kitsch figure and minimal structure, "outsider" art and cultural mass production, tragedy and comedy, what emanates from Latulippe's works is the impression of a chaotic world that takes hold of visitors to the exhibition, as evidenced by its critical reception. The evocation of a world in ruins, through a series of snapshots or stations, inspires a sense of joyous disorder. This gathering of fragmentary shocks, presented as an artificial and creative chaos, makes visitors aware that not all is well in the world. It seems that Latulippe is intent not on establishing a neo-romantic project, but, through this ordered chaos, on experimenting with a semblance of unity in a failing world.

[Translated from the French by Käthe Roth]

6. Olivier Schefer, « Religion de l'art et modernité », *Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 46.
7. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 118.
8. Ibid., p. 113.

7. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* (Paris: Flammarion, 1998), 118 (our translation).
8. Ibid., 113 (our translation).

Pierre Rannou, historien de l'art, a collaboré à différentes revues comme critique ou essayiste et rédigé plusieurs catalogues et opuscules d'exposition. Ses plus récentes collaborations à titre de commissaire sont *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage*, Plein sud et Expression, 2013 ; *Connotations actuelles : regards sur notre diversité*, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2013 ; *Carolina Hernández-Hernández. Aux derniers battements d'ailes*, Espacio México, 2012. Dernière publication : *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, en collaboration avec l'artiste Lou Sabourin).

Pierre Rannou is an art historian who has contributed essays and critiques to magazines and written a number of exhibition catalogues and short works. As a curator, his most recent projects are *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage*, Plein sud et Expression, 2013; *Connotations actuelles: regards sur notre diversité*, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2013; and *Carolina Hernández-Hernández. Aux derniers battements d'ailes*, Espacio México, 2012. His most recent publication is *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, in collaboration with artist Lou Sabourin).

MEHDI-GEORGES LAHLOU

— PORTFOLIO —

Avec pour passeport sa double appartenance franco-marocaine, de père musulman et de mère catholique, Mehdi-Georges Lahlou traverse aisément les frontières de nos sociétés multiculturelles. Dans ses performances comme dans ses œuvres plastiques, il met l'esthétique en question, notamment celle qui est associée à l'Islam, et aborde des problématiques plus générales comme l'identité, qu'elle soit religieuse, culturelle ou sexuelle.

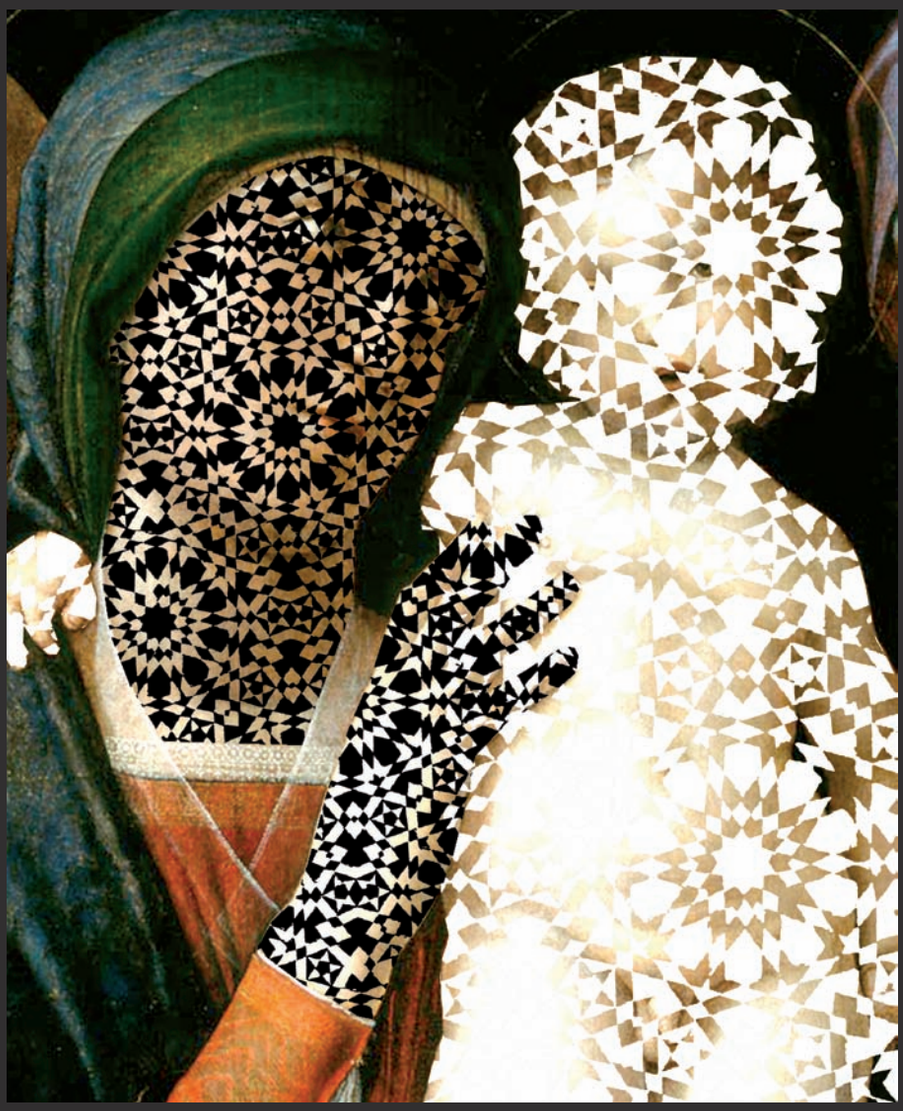
« La représentation de symboles liés à la pratique religieuse du Musulman reste aujourd'hui très problématique. Même si depuis peu l'image, en particulier l'image publicitaire, est assez bien assimilée dans des pays comme le Maroc. L'utilisation et le détournement de l'esthétique religieuse sont tabous. C'est une des raisons pour lesquelles mon travail peut provoquer incompréhension et scandale. En effet, le détournement, l'association, la représentation, la parodie… de symboles de l'Islam, est une problématique centrale dans mon travail. Les pays musulmans subissent une absence presque totale d'études sur le genre. Face à ce manque, mon travail s'interroge sur la nécessité d'établir de telles recherches dans ces cultures. Si oui, les théories occidentales instituées généralement par des féministes sont-elles adéquates ? N'oublions pas que l'homosexualité et autres sexualités dites déviantes restent interdites et réprimées dans la plupart des sociétés musulmanes et leurs idéologies. La sexualité sociale est le sujet le plus périlleux des nouvelles sociétés islamiques contemporaines. » Extrait d'un entretien avec Frédéric Herbin, disponible en ligne au www.academia.edu/9623423/Entretien_avec_Mehdi-Georges_Lahlou.

With his French-Moroccan dual citizenship, and with a Muslim father and a Catholic mother, Mehdi-Georges Lahlou easily crosses lines in multicultural societies. In both his performances and his visual works, he challenges specific aesthetics, especially those associated with Islam, and addresses broader questions, such as identity—religious, cultural, and sexual.

"The representation of symbols linked to Muslim religious practice is very problematic today, even though images, especially advertising images, are now fairly well assimilated in countries such as Morocco. It is taboo to use or appropriate the religious aesthetic. This is one of the reasons my work may be misunderstood and seen as scandalous. Indeed, appropriation, association, representation, parody, and other uses of the symbols of Islam form a central issue in my work. There are practically no studies of this type in Muslim countries. Given this lack, my work questions whether there is a need to establish such research in these cultures. If the answer is yes, are Western theories, instituted generally by feminists, adequate? Let's not forget that homosexuality and other 'deviant' sexualities are banned and repressed in most Muslim societies and under their ideologies. Social sexuality is the most dangerous subject in new contemporary Islamic societies." Excerpt of an interview with Frédéric Herbin, available online at www.academia.edu/9623423/Entretien_avec_Mehdi-Georges_Lahlou.

[Translated from the French by Käthe Roth]

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *IT'S MORE SEXY OU VIERGE À L'ENFANT 8, DÉTAIL | DETAIL 21*, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS



MEHDI-GEORGES LAHLOU, *IT'S MORE SEXY OU VIERGE À L'ENFANT 8, DÉTAIL | DETAIL 18*, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *IT'S MORE SEXY OU VIERGE À L'ENFANT 8, DÉTAIL | DETAIL 08*, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *THE MEETING*, DÉTAIL | DETAIL, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *THE MEETING*, DÉTAIL | DETAIL, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *SÂLAT OU AUTOPORTRAIT DIRIGÉ*, 2011-2012.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *72 VIERGES*, 2012.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

MEHDI-GEORGES LAHLOU, *SANS TITRE - PARADISE*, 2010.
PHOTO : © MEHDI-GEORGES LAHLOU, PERMISSION DE | COURTESY OF GALERIE DIX9 HÉLÈNE LACHARMOISE, PARIS

ROMEO GONGORA, *JUST WATCH ME*

— ARIANE DE BLOIS —

ROMEO GONGORA, VUE DE L'ÉVÈNEMENT, *JUST WATCH ME*,
ATELIER DE GROOVE, GALERIE LEONARD & BINA ELLEN, MONTRÉAL, 2014
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE

Just Watch Me *is not only a space for politics, mais un espace politisé. Son verbe est collaboration, dialogue. Un espace organique, VIVANT, qui nous appartient ?*

Extrait d'une vidéo présentée
à l'entrée de l'exposition.

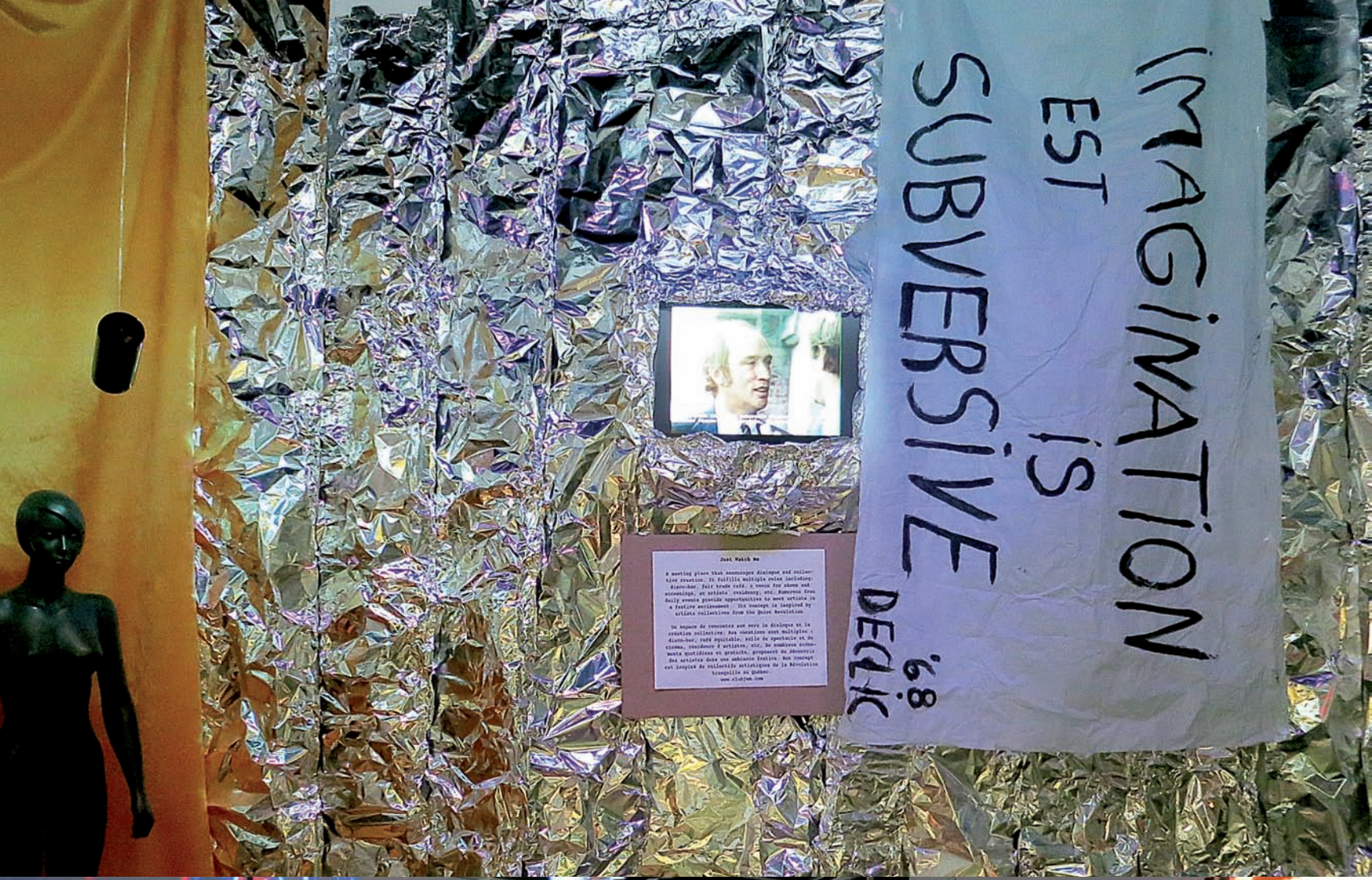
C'est chacune avec un projet sur l'identité québécoise que les deux principales galeries universitaires montréalaises ont lancé leur programmation à l'automne 2014. Cette coïncidence témoigne certainement de l'intérêt des artistes actuels pour les enjeux identitaires propres au Québec, à l'heure où se profile une refonte de l'imaginaire collectif. Certes analogues quant à leurs préoccupations et à leur approche historique de la question, ces projets se distinguaient toutefois dans leur traitement de la thématique et dans leur manière singulière d'investir l'espace qui leur était consacré. Alors que l'exposition *Notre Histoire/Our History* de Michael Blum, présentée à la Galerie de l'UQAM, proposait une réflexion sur la dualité culturelle des « deux solitudes » canadiennes (francophone et anglophone) par la constitution d'un double « musée d'artiste » dont les parties se tournent le dos[1], le projet *Just Watch Me*[2] entrepris par Romeo Gongora cherchait plutôt, par la transformation de la galerie Leonard & Bina Ellen en « club social », à décloisonner les multiples identités (francophone, anglophone, autochtones et immigrantes) qui font le Québec d'aujourd'hui.

C'est au retour de l'artiste en sol québécois, après un séjour prolongé d'une dizaine d'années à l'étranger, qu'aurait germé l'idée du projet *Just Watch Me*. Né au Québec de parents d'origine guatémaltèque, Gongora a voulu mettre à profit sa posture de « chercheur » afin de sonder de façon sensible et dans un esprit d'ouverture les enjeux culturels et politiques actuels, interrogeant du même coup le rôle de l'art dans la négociation de ces enjeux. Fortement inspiré par l'importance et la nature des changements sociaux survenus durant la Révolution tranquille – la sécularisation de la société, l'instauration d'un État-providence et l'affirmation identitaire des Québécois francophones –, Gongora a choisi d'articuler l'ensemble de son projet autour de la pratique de collectifs et d'artistes québécois francophones de cette période charnière (Jean-Paul Mousseau, la Fondation du théâtre d'environnement intégral et Fusion des arts). Chez celui dont la pratique se matérialise avant tout dans des projets transdisciplinaires axés à la fois sur le processus et la collaboration, le désir de convertir la galerie et ses espaces d'exposition, d'une part en lieu de rencontre entre spécialistes de l'art, étudiants et membres du grand public, et d'autre part en espace dédié à la création collective, s'est imposé naturellement.

Abandonnant le concept même d'exposition, Gongora a subdivisé la galerie Leonard & Bina Ellen en cinq grands pôles complémentaires : un disco-café, un espace scénique, un espace de résidence, un cinéma et un centre de documentation. Le disco-café, inspiré par *La Mousse Spacthèque* (1966) de Jean-Paul Mousseau, servait de lieu multifonctionnel : espace de discussion et de conférences, salle de yoga, de taïchi ou d'ateliers divers, café le jour, discothèque le soir. Mais, tandis que Mousseau, en investissant une discothèque, avait cherché à sortir sa pratique artistique de l'institution muséale pour mieux se fondre dans la culture de masse, le disco-café proposé par Gongora, à l'inverse, faisait entrer le divertissement dans l'enceinte muséale. L'espace scénique, calqué sur l'environnement *Appelez-moi Ahuntsic !* (1974) mis en place par la Fondation du théâtre d'environnement intégral (FTEI, fondée par Maurice Demers en 1973), invitait quant à lui le public à proposer des performances abordant les questions identitaires du Québec. L'espace de

1. À lire dans ce numéro, le texte de Jean-Philippe Uzel, *Michael Blum, Notre Histoire/Our History.*

2. Présenté à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal, du 5 septembre au 11 octobre 2014 (http://romeogongora.com/justwatchme/archive).



ROMEO GONGORA, *JUST WATCH ME*, VUE DE L'ÉVÈNEMENT, VESTIBULE (HAUT)
ET ATELIER DE GROOVE (BAS), GALERIE LEONARD & BINA ELLEN, MONTRÉAL, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE

résidence accueillait deux artistes socialement engagés, Pascale Brunet et Faiz Abhuani, et faisait écho à l'esprit du collectif Fusion des arts, actif entre 1965 et 1969. Inspiré d'ailleurs de *La Semaine d'information politique* organisée par Fusion des arts, l'espace cinéma proposait une programmation en continu de films politiques se déclinant autour de cinq grands thèmes, allant de l'affirmation identitaire à l'apport culturel et politique des Premières Nations, en passant par la révolution sexuelle. Enfin, le centre de documentation regorgeait d'ouvrages et de documents d'archives, tant sur les arts visuels au Québec que sur la philosophie et la politique.

Troquant en quelque sorte son rôle d'artiste pour celui de coordonnateur, Gongora s'est entouré de nombreux collaborateurs afin de concrétiser son projet[3]. Parmi ceux-ci œuvrait une équipe chevronnée de chercheurs composée de Francine Couture, d'Anithe de Carvalho et d'Ève Lamoureux, historiennes de l'art, de Kester Dyer et de Gaëtan Dostie, respectivement spécialistes des études cinématographiques et de la littérature québécoise. Le caractère populaire, collectif, engagé, voire utopique, des projets revisités, nés à une époque où l'art était perçu comme un vecteur de changement social, a assurément interpelé l'artiste. Cela étant dit, au-delà de cette fascination, l'intérêt de les déterrer, de les faire « revivre » au sein de son évènement *Just Watch Me* ne relevait pas d'une forme de nostalgie, mais plutôt d'une volonté de voir le public s'approprier (ou se réapproprier) ces créations antérieures pour mieux les graver dans l'imaginaire collectif actuel, sachant que l'identité d'une société se construit et se module au gré des récits que l'on y entretient. Malgré l'importance de la Révolution tranquille pour le Québec, le pan artistique de cette histoire demeure somme toute assez méconnu, car peu documenté et étudié, en comparaison notamment avec la période des automatistes et des autres artistes signataires du *Refus global*. Le fait de célébrer, sur un mode festif et participatif, l'art produit durant la Révolution tranquille dans une galerie affiliée à une université anglophone, fréquentée de surcroit par de nombreux étudiants nouvellement arrivés en sol québécois, était une manière pour Gongora d'offrir un espace de réflexion rassembleur autour des notions d'autodétermination et de différence, et de prendre ainsi le contrepied du repli identitaire.

En référence aux bouleversements sociopolitiques et culturels de cette époque, le titre de l'évènement reprend une formule controversée employée par le premier ministre du Canada, Pierre Elliott Trudeau, dans une entrevue télévisuelle durant la crise d'Octobre, en 1970. Enjoint par le journaliste Tim Ralfe de la CBC d'expliquer jusqu'où il était prêt à aller dans la suspension des libertés civiles pour maintenir l'ordre dans le pays, Trudeau avait répondu : « *Well, just watch me* ». Quelques jours plus tard, la *Loi sur les mesures de guerre* était proclamée par le gouvernement fédéral. Présentée en boucle à l'entrée de la galerie Leonard & Bina Ellen, la vidéo d'archives montrant cette déclaration de Trudeau accueillait le visiteur, teintant d'entrée de jeu l'évènement d'un caractère politique. Gongora, qui s'est globalement effacé en tant qu'artiste pour mieux donner la parole à ses collaborateurs et au public, a néanmoins ajouté du texte à la vidéo, affiché en surimpression : « Ses mots m'appartiennent aussi », « Me réapproprier le passé. To mold and shape my present. To questionner... Je and US. Nous et I. Un continuel va et vient »... Son propos, faisant dialoguer le passé et le présent, invitaient les spectateurs à l'action. Autrement dit, l'artiste les incitait à devenir acteurs de leur histoire plutôt que d'en rester les spectateurs passifs. En examinant la vidéo de P. E. Trudeau, il est d'ailleurs difficile d'éviter le parallèle entre le passé et la situation actuelle : des membres du Front de libération du Québec (FLQ) aux « loups solitaires » d'allégeance islamiste, la « menace terroriste » sert encore et toujours de prétexte pour limiter, au nom de la sécurité nationale, les libertés individuelles. Déposé à la Chambre des communes quelques jours seulement après la fusillade au Parlement d'Ottawa, il y a quelques semaines, le projet de loi C-44, par exemple, souhaite assouplir

ROMEO GONGORA, *JUST WATCH ME, LES NOUS IDENTITAIRES,* PERFORMANCE, GALERIE LEONARD & BINA ELLEN, MONTRÉAL, 2014.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE

les modalités de révocation de la citoyenneté canadienne, « abaisser le seuil permettant aux forces de l'ordre d'appréhender de manière préventive une personne qui pose une menace[4] » pour le pays et octroyer plus de pouvoirs au Service canadien du renseignement de sécurité (SCRS). Enfin, à l'heure où le gouvernement libéral du Québec entreprend, avec ses mesures d'austérité, le démantèlement de plusieurs acquis sociaux, la nécessité de poursuivre tranquillement la révolution est bien réelle.

3. Près de cent personnes y ont participé. Les noms de tous les collaborateurs et collaboratrices apparaissaient à l'entrée de la galerie.

4. La Presse canadienne, « Projet de loi contre le terrorisme : une première étape, déclare Blaney », *Le Devoir,* 27 octobre 2014, www.ledevoir.com/politique/canada/422232/projet-de-loi-contre-le-terrorisme-une-premiere-etape-indique-blaney [consulté le 20 novembre 2014].

Ariane De Blois est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill (2014) et enseigne au Collège de Rosemont depuis 2005. Elle a agi à titre de commissaire pour les expositions *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* de Stéphane Gilot (espace pfoac221, 2014) ainsi que *Et si les robots mangeaient des pommes ?* (Maison des arts de Laval, 2013-2014), et en tant que cocommissaire pour divers projets, dont *Rejouer/Déjouer le folklore : Suisse–Québec*, exposition présentée à la maison de la culture Frontenac à Montréal et à la Stadtgalerie de Berne (2012) et *Instantes : Adad Hannah*, au Centro Nacional de las Artes à Mexico (2012). Elle s'est récemment jointe au comité de rédaction de la revue *esse* et fait partie du conseil d'administration du Musée d'art de Joliette.

MICHAEL BLUM, *NOTRE HISTOIRE* | | *OUR HISTORY*

— JEAN-PHILIPPE UZEL —

VUE D'EXPOSITION | EXHIBITION VIEW, *MICHAEL BLUM, NOTRE HISTOIRE || OUR HISTORY*, GALERIE DE L'UQAM, MONTRÉAL, 2014. PHOTO : L.-P. CÔTÉ

Après son exposition *Guerre et paix* chez VOX au printemps 2014 consacrée au périple québécois de « l'ennemi public numéro 1 » français Jacques Mesrine, Michael Blum poursuit avec l'exposition *Notre histoire || Our History* son investigation de l'histoire du Québec. Le projet est ambitieux, pour ne pas dire titanesque : exposer la dualité identitaire québécoise et canadienne des « origines » à nos jours. Réalisé dans le cadre du programme de résidence de la Galerie de l'UQAM où il était présenté du 2 septembre au 4 octobre 2014, il a commencé en février 2014 par un sondage envoyé par courriel à plus de 600 personnes du milieu des arts et de la culture. Ce sondage portait sur la définition du Québec, sur les différences entre le Québec et le Canada, sur une possible langue de substitution au français et à l'anglais. On y trouvait également cette question : « Si un musée devait conserver l'histoire des différences entre le Québec et le Canada, comment l'envisageriez-vous ? » Michael Blum répond lui-même à cette question par son exposition qui se présente comme un musée, ou plus exactement comme deux musées, l'un consacré à l'identité québécoise et l'autre à l'identité canadienne. L'exposition appartient donc au genre des « musées d'artiste » dans lequel, comme le précise Anne Bénichou, qui vient de consacrer un ouvrage à cette question, « l'artiste n'est pas tant un producteur d'objets, qu'un manipulateur de signes[1] ». En effet, le travail de Michael Blum a consisté à créer un récit qui a servi de mise en espace à une très vaste gamme d'objets censés refléter un pan de l'identité québécoise et canadienne (restes humains, œuvres d'art, objets de consommation courante, outils, artéfacts archéologiques, objets liturgiques…). Ce récit est accessible par les textes de

1. Anne Bénichou, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 27.

After his exhibition *War and Peace* at VOX in spring 2014, which recounted the time spent on the run in Québec by French fugitive—and "public enemy number one"—Jacques Mesrine, Michael Blum continues his exploration of Québec history with his exhibition *Our History || Notre histoire*. The undertaking is ambitious, if not Herculean: show the dual Québec and Canadian identity from its "origin" to now. Blum began the project, which was completed during the Galerie de l'UQAM's summer residency program and shown at the gallery from September 2 to October 4, 2014, in February 2014 with an email survey sent to over six hundred people in the cultural and art fields. The survey concerned the definition of Québec, the differences between Québec and Canada, and the possibility of another language being substituted for French and English. It also included the following question: "If a museum had to preserve the history of the differences between Canada and Québec, how would you envision it?" Blum's own answer to this question is an exhibition presented as a museum—or, more precisely, as two museums, one devoted to Québec identity and the other to Canadian identity. The exhibition thus falls within the genre of "artist museums," in which, Anne Bénichou posits—in a book recently written on the subject—"the artist is not so much a producer of objects, but a manipulator of signs."[1] Blum's work consists in creating a narrative through which a vast array of objects (human remains, artworks, common consumer products, tools, archaeological artefacts, liturgical objects) intended to reflect aspects of Québec and Canadian identity can be displayed. Visitors can discover this narrative through the wall texts that introduce each section of Blum's imaginary museum, and through

1. Anne Bénichou, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes* (Paris: L'Harmattan, 2014), 27 (our translation).

VUE D'EXPOSITION | EXHIBITION VIEW, *MICHAEL BLUM, NOTRE HISTOIRE || OUR HISTORY*, GALERIE DE L'UQAM, MONTRÉAL, 2014. PHOTO : L.-P. CÔTÉ

présentation de chacune des sections du musée imaginaire de Blum, mais aussi par les cartels très élaborés qui accompagnent chacun des objets, précisant leur origine et leur signification pour « notre histoire ».

La Galerie de l'UQAM a publié les réponses des 86 personnes ayant rempli le questionnaire du sondage dans un ouvrage où l'on trouve également le « journal de bord » de l'artiste, qui nous renseigne sur la genèse de son projet. On y apprend que la question de la double identité Québec/Canada s'est d'abord imposée à lui comme une réalité administrative à laquelle, en tant que nouvel immigrant, il s'est heurté au moment de renouveler son permis de travail. Les tracas administratifs liés aux deux ordres de gouvernement ont fini par prendre la forme d'un rêve lancinant digne des Monty Python. Au fil des mois, il s'est rendu compte que cette question de la dualité identitaire Québec/Canada était taboue et que les personnes qu'il interrogeait à ce sujet lui donnaient le sentiment « d'être peu élégant, voire carrément malpoli ». Aussi pour avancer sur ce terrain miné, l'artiste a-t-il choisi l'humour, cette *humeur* qui a la capacité de fluidifier les tensions et de permettre l'articulation des contradictions.

L'exposition se présente donc sous la forme de deux musées qui se tournent le dos, chacun étant consacré à énoncer l'exceptionnalité de sa nation. Les deux salles d'ouverture dédiées aux lieux de fondation sacrés de la nation, et placées chacune sous haute surveillance comme l'annoncent des écriteaux de mise en garde, donnent le ton. Côté québécois, l'acte fondateur est venu du ciel sous la forme d'une météorite, *La Roche sacrée,* véritable « Mecque des Québécois » (en fait un rocher en carton-pâte, l'un des rares objets fabriqués pour l'exposition). Côté canadien, la nation trouve son origine dans les tréfonds de la terre, sous la forme des *Holy Holes* (en fait des prises électriques dans le sol de la galerie) qui depuis la préhistoire fournissent les Canadiens en énergie propre et renouvelable. Chacun pourra voir sous la raillerie un coup de griffe, d'un côté à la ferveur patrimoniale québécoise qui érige chaque parcelle de la province en lieu de mémoire sacré (nous pensons au rocher Percé de Gaspé), et de l'autre à l'exploitation des sables bitumineux

the extremely detailed labels that complement each object, describing its origins and significance to "our history."

The Galerie de l'UQAM published a book containing the views of eighty-six respondents who completed the survey questionnaire, as well as Blum's "diary," in which he explains the project's genesis. We learn that he first encountered the issue of a dual Québec–Canadian identity as a bureaucratic reality, when as a new immigrant, he needed to renew his work permit. The administrative hassle caused by the two levels of government took on nightmarish proportions worthy of a Monty Python sketch. As months went by, Blum realized that the question of a dual Québec–Canadian identity was taboo, and that the people he asked about it left him feeling that he was "being inelegant, or downright impolite." So, to advance through this minefield, the artist chose humour, a "mood" that has the ability to defuse tension and allows for the expression of contradictions.

The exhibition takes the form of two museums that turn their backs on one another, each devoted to expressing the exceptional character of its nation. The two opening galleries, dedicated to the respective nation's sacred foundational sites and placed under close surveillance according to the warning signs posted, set the tone. On the Québec side, the founding act came from the sky in the form of a meteorite, *La Roche sacrée,* a genuine "Mecca for Quebecers" (in fact, a cardboard rock, one of the few objects made for the exhibition). On the Canadian side, the nation finds its origin deep in the earth in the form of *Holy Holes* (in fact, electrical outlets in the gallery floor), which have been providing Canadians with clean and renewable energy since prehistoric times. It is clear that beneath the mockery is a jibe at Québec's obsession with heritage that raises every plot of land to the status of a sacred site of remembrance (such as the Percé Rock in Gaspé), on the one hand, and at the exploitation of Alberta's tar sands, seen as God's gift to Canada's economic growth, on the other. However, by humorously anchoring the foundation of the two nations in

albertains vécue comme un don du ciel pour la croissance économique du Canada. Toutefois, en plaçant de façon humoristique la fondation des deux nations dans des temps immémoriaux, Blum fait aussi ressortir, de façon beaucoup plus sérieuse cette fois, que l'inquiétude identitaire du Québec et du Canada vient du fait que ces deux « jeunes » nations, issues d'une colonisation de peuplement, ne peuvent prétendre à aucun ancrage historique territorial de plus de quelques siècles. Ce double niveau de lecture que permet l'humour, à la fois comique et sérieux, est présent tout au long de l'exposition. Celle-ci se poursuit, côté canadien, par une grande salle où sont exposées les plus remarquables inventions du génie technique national : de la souffleuse à neige au *Paint Roller* en passant par le carton à œufs et le sac-poubelle en plastique. Côté québécois, les œuvres d'art et les artéfacts religieux prédominent (l'artiste ayant pour l'occasion largement puisé dans la collection d'œuvres d'art de la Galerie de l'UQAM) et donnent lieu à des interprétations plus extravagantes les unes que les autres. Parmi les objets exposés, retenons *Synapse d'André Breton*, un feuillet orné seulement d'une vague empreinte, extrait du livre secret que le chef de file du surréalisme aurait rédigé à Percé au cœur de l'été 1944 alors qu'il était follement épris d'Élisa Claro ; le crâne du chef iroquois Donnacona que Jacques Cartier aurait ramené de force en France au retour de son deuxième voyage. Au passage, Blum ne se prive pas de donner quelques coups de canif à la pusillanimité politique des Québécois, puisque selon lui l'*homo quebecus*, comme il l'écrit sur le cartel du tableau *L'attente chez le médecin*, se caractérise par le fait que le Québécois attend : il attend chez le médecin, il attend le bus ou la souveraineté. La salle qui clôt le musée québécois se présente comme un grand chantier plein de gravats, dont le mur principal est rempli des « glorieuses réalisation [*sic*] », des mots écrits à la main qui reflètent les grands et les petits évènements de l'histoire culturelle québécoise contemporaine (la commission Charbonneau, le pont Champlain, Kahnawake, les lois d'exception, Arthur Porter, la peur de l'autre…).

Finalement, les deux nations se tournent le dos et s'ignorent superbement, ne serait-ce que par l'usage exclusif de l'anglais d'un côté et du français de l'autre. La seule chose qu'elles partagent est le grand tunnel obscur que les spectateurs doivent emprunter pour sortir des deux musées et dont les plus grands ne manqueront pas de heurter le plafond qui se rétrécit peu à peu, belle métaphore du choc des cultures.

JEAN TREMBLAY, STATUE DE SAINT-INCONNU, 1780, ARTÉFACT DANS L'EXPOSITION | ARTEFACT IN EXHIBITION, *MICHAEL BLUM, NOTRE HISTOIRE || OUR HISTORY*, GALERIE DE L'UQAM, MONTRÉAL, 2014. PHOTO : L.-P. CÔTÉ

time immemorial, Blum also more soberly points out that the anxiety over identity shared by Québec and Canada stems from the fact that these two "young" nations, evolved from settler colonization, cannot claim any historical and territorial roots that are beyond a few centuries old. This dual reading, at once comical and serious, is present throughout the exhibition.

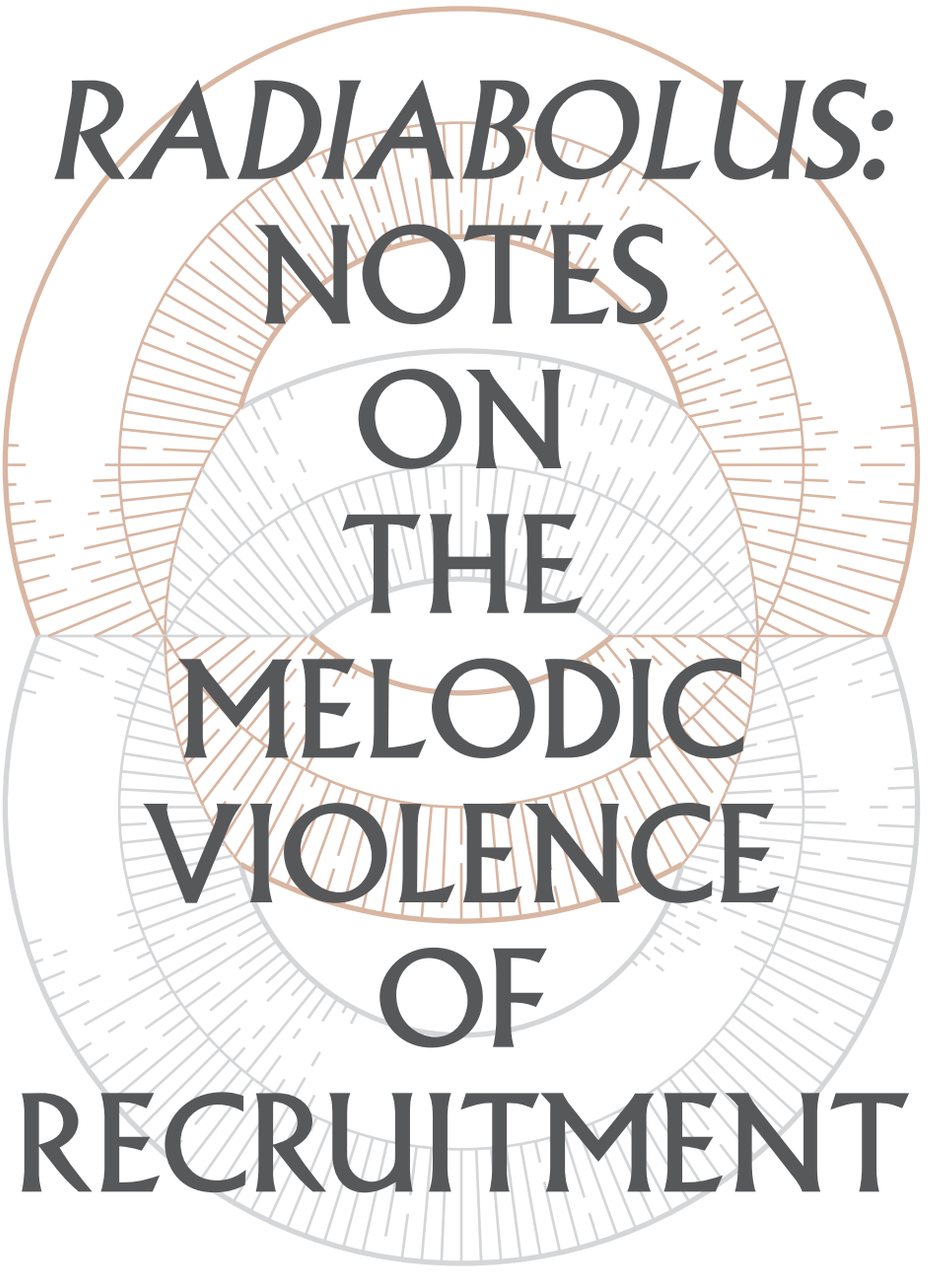
On the Canadian side, the exhibition continues with a large gallery in which the nation's most remarkable technical inventions are displayed—from the snow blower to the paint roller, from the egg carton to the plastic garbage bag. On the Québec side, artworks and religious artefacts predominate (the artist relied mainly on the Galerie de l'UQAM's art collection), giving rise to various and increasingly extravagant interpretations. Among the objects displayed are *Synapse d'André Breton*, a page bearing only a vague fingerprint, excerpted from a secret book that the founder of Surrealism is supposed to have written in Percé, in the summer of 1944, while madly in love with Élisa Claro, and the skull of Iroquois Chief Donnacona, who was forcibly brought to France by Jacques Cartier at the end of his second voyage. In passing, Blum does not refrain from taking a swipe at the political timidity of Quebecers; *homo quebecus*, as he writes on the label of the painting *L'attente chez le médecin*, is characterized by the fact that Quebecers wait: they wait for the doctor, for the bus, for sovereignty. The last gallery in the Québec museum is a large worksite full of rubble, whose main wall is covered by "glorious achievement [*sic*]," hand-written remarks reflecting the large and small events of Québec's contemporary cultural history (the Charbonneau Commission, the Champlain Bridge, Kahnawake, the laws of exception, Arthur Porter, fear of outsiders, and others).

In the end, the two nations turn their backs on one another, ignoring each other entirely, if only through the exclusive use of English on one side and French on the other. The only thing they share is the long, dark tunnel that visitors must take to exit the two museums, the tallest of whom will knock their heads against the tunnel's gradually downward-sloping ceiling—a fitting metaphor for culture shock.

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

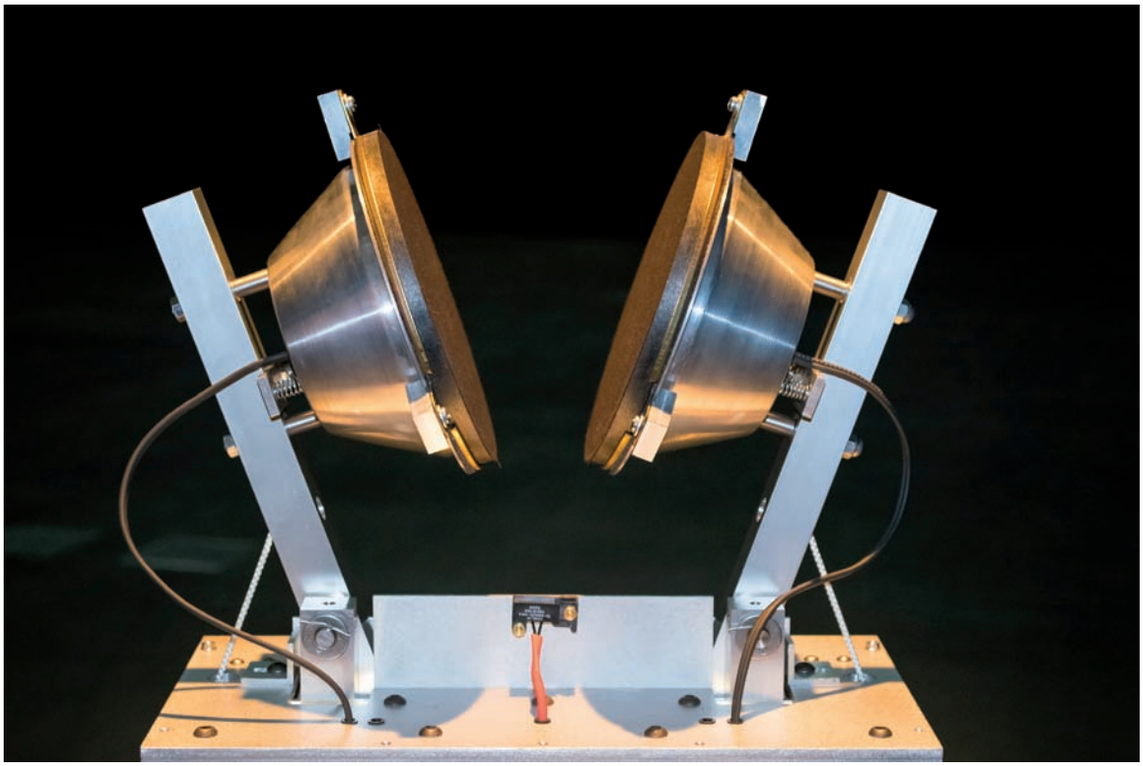
Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Son champ d'expertise porte, d'une manière générale, sur les rapports entre les arts visuels, la culture et la société contemporaine. Il publie régulièrement dans *esse arts + opinions*.

Jean-Philippe Uzel is a professor of art history at the Université du Québec à Montréal and a member of the Interuniversity Centre for Aboriginal Studies and Research. Broadly speaking, his area of expertise spans the relations between the visual arts, culture, and contemporary society. He is a regular contributor to *esse arts + opinions*.



RADIABOLUS: NOTES ON THE MELODIC VIOLENCE OF RECRUITMENT

— JANE SAMMUELS —



SAUCIER & HEYS, *RADIABOLUS*, INSTALLATION VIEW AND DETAIL, BIAN, AGORA HYDRO-QUÉBEC, 2014.
PHOTOS : COURTESY OF THE ARTISTS

The large room of the Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences de l'UQAM is dark, any semblance of natural light vanquished by the long heavy black curtains that wrap around the insides of the cavernous space. Opening the door feels as though one has stepped from the overly lit mundanity of everyday life into the hallucinatory DIY dystopia of a Shane Carruth film set.[1] Half-recognizable sounds and images providing just enough sensory balance for the listener/viewer to experience the transferral from signal back to noise.[2] Extending the parasitic metaphor, it feels as though the building we stand in—an academic architecture dedicated to the phenomenological pursuits of science—has been infected by the sonic fiction of Saucier & Heys' new robotic installation *Radiabolus*.

As our eyes slowly adjust to the shadowy logic of the scientifically fictive environment—appropriately situated in this vaguely dissonant outpost of Montréal's second edition of the International Digital Arts Biennial entitled PHYSICAL/ITÉ[3]—it is the ears that start trying to make sense of the vocalized numbers being reflected around the room. They are not enveloping us though, as is the norm when frequencies are sent spilling from stereo speakers. With the visual coordinates of the work simultaneously anchored and scrambled by the robotic objects outlying the centralized temporary architecture, the audible mapping that occurs is also initially confusing given that the voice is beamed in straight Euclidean lines, a delineation of space that we more regularly associate with the gaze. Ultimately though, as in Saucier & Heys' other large-scale installations produced over the past decade[4] it is the disembodied utterance that will entice and disorient, and in the process chronicle a distorted history.

SAUCIER & HEYS, *RADIABOLUS*, DETAIL, 2014.
PHOTO : COURTESY OF THE ARTISTS

Approaching the installation's kinetic aluminium speaker units, it becomes clearer that the sound is being literally shone by a Hypersonic Sound System speaker. It surveys and cuts up the spatiality of the Agora from a pole protruding from the glowing cotton transarchitecture (created from a military parachute that has been repurposed into a makeshift laboratory. Along with the crates that help hold it up, the suggestion is that all the elements pack up into a mobile system that can be airdropped). Rather than bleeding out into the surrounding space, the sound from the HSS is highly directional because it is intertwined with ultrasonic frequencies and only becomes audible when it exposes itself upon a material object, such as a wall, a floor, a head. This is a new way of thinking about and experiencing sound.[5]

Courtesy of a technique known as heterodyning that allows sound to be directed straight into the skull of an intended target, it is Philip K. Dick's nightmare finally realized in the form of a consumable technology.[6] In contrast to the off-the-shelf variety of paranoiac delivery systems, the five speaker units that extend out around it are distinctly futuristic albeit within an antiquated aesthetic. They look as though a 1950s meteorological team might have joined forces with a Ghost Army[7] squad to carry out a range of spectral experiments in a post-apocalyptic soundscape. Out of the functional aluminium trunks of the units stand two speakers, which are clamped together, so much so that the sound being played through them is virtually muted. That said, if standing close enough, one can discern a set of faint melodic and percussive whispers as if we are tuning into a radio station from the other side of sentience.

So that the listener/viewer can hear what kind of music is being played on these military-style jukeboxes, one must input a set of the vocalized numbers that are being pointed around the space by the HSS speaker. Referencing the clandestine lists of morse/numerical codes read out on shortwave numbers stations[8] the

1. Shane Carruth is the director of the celebrated 2004 science-fiction film *Primer* and 2013's *Upstream Color.*

2. The sonic narrative of *Upstream Color* is strongly influenced by Michel Serres' *The Parasite* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1982), which partly concerns the implication of unavoidable noise within any communicative act between two or more parties.

3. The Biennial (BIAN), which occurred between May 1 and June 19, 2014 included the work of over forty-nine artists across thirty-one venues in Montréal. More information can be found at http://bianmontreal.ca (accessed October 4, 2014).

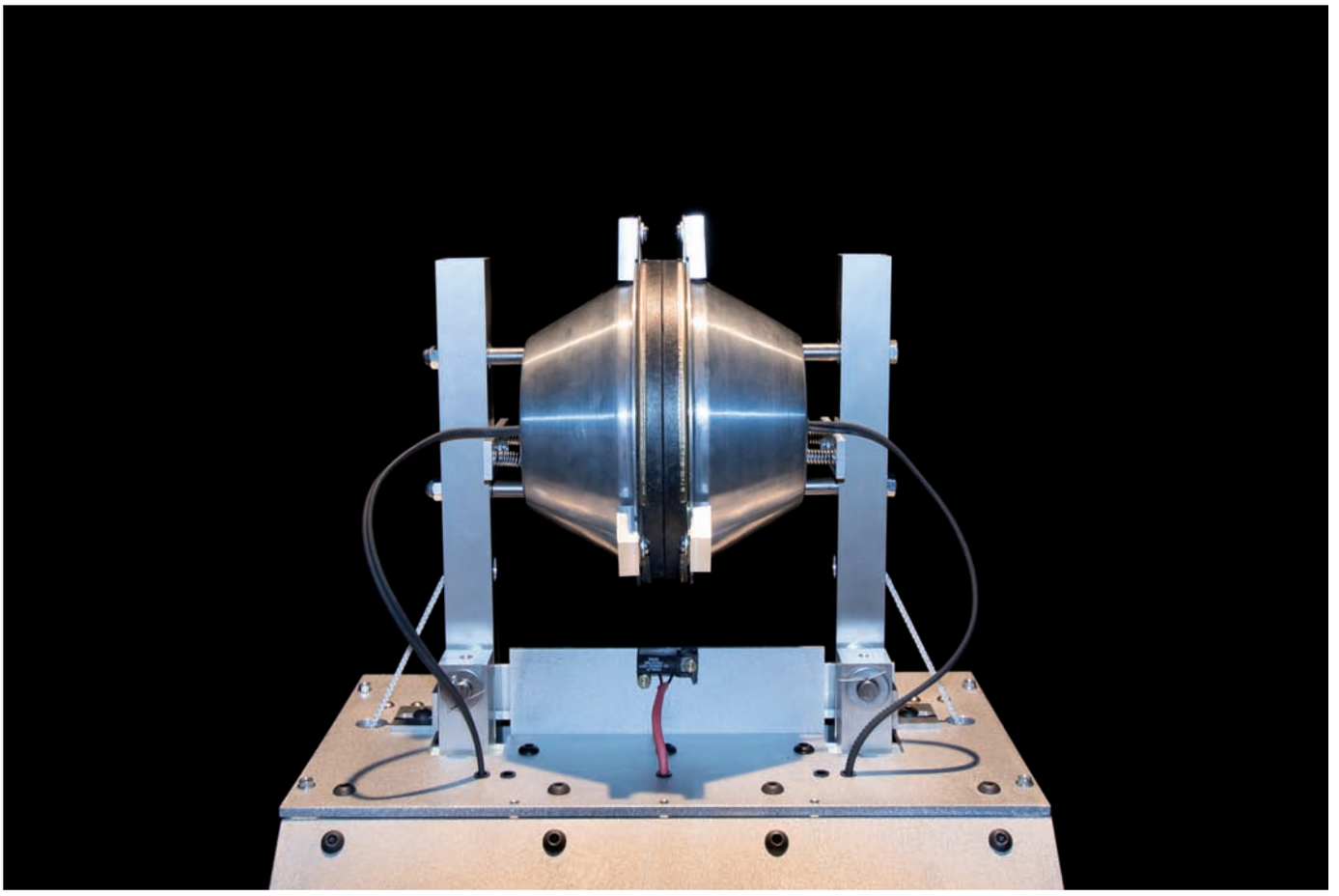
4. Saucier and Heys (previously known as The KIT Collaboration and Robert Saucier) are most readily identified with their two major sound installation projects, *Infrasense* and *Virutorium*, both of which developed narratives around the convergence of embodied and technological viruses. For more information, see the joint catalogue *Infrasense/Virutorium: Viral Projects by The KIT Collaboration and Robert Saucier* (Manchester: Thirdsound Press, 2010). For online documentation of *Infrasense* and *Virutorium* see https://eavm.uqam.ca/saucier-robert.html http://www.art.mmu.ac.uk/profile/theys/gallery

5. For more information on HSS speakers see www.atcsd.com/pdf/HSSdatasheet.pdf (accessed October 5, 2014)

6. The science-fiction writer Philip K. Dick had an ongoing interest/obsession with the idea that governments and other species of being had the capacity to control the human mind via remote technologies. For further reading, see Charles Platt, "The Voices in Philip K. Dick's Head" in the New York Times, 2011. www.nytimes.com/2011/12/18/books/review/the-exegesis-of-philip-k-dick-edited-by-pamela-jackson-jonathan-lethem-and-erik-davis-book-review.html? pagewanted=all&_r=0 (accessed October 4, 2014)

7. The "Ghost Army" was a tactical deception unit within the U.S. military that consisted of approximately 1,100 actors, sound technicians, artists, designers, and other "creative types" taken from art schools and advertising agencies to compose and construct deceptive soundscapes, radio transmissions, rubber tanks, and camouflage.

8. Numbers stations, which started operating just after WW2 are generally accepted as being operated by Governments around the world in order to send secret information to spies, although no politician or military source has ever owned up to being responsible for one. A comprehensive research project named the *Conet Project: Recordings of Shortwave Numbers Stations* was released on Irdial Discs in 1997 and can be found at www.irdial.com/conet.htm (accessed October 4, 2014)



SAUCIER & HEYS, *RADIABOLUS,* DETAIL, 2014.
PHOTO : COURTESY OF THE ARTISTS

cyphers can be entered via an invitingly heavy analogue knob that twists and clicks each time one enters a digit; the tight twists of the wrist back and forth mimicking the delicate choreography of a safecracker. Upon the final turn of the dial the speakers slowly open up like a desert plant receiving rain for the first time in months, broadcasting the concealed seeds of its sonic cargo in the process.

Drum & Bass, country, ambient, rock, death metal, gamelan, something resembling a gnarled J-pop,[9] and schmaltzy rom-com ballads make up the seemingly postmodern DJ set from the abode of the damned. This is in fact a sampling of the content from the five speaker units, each of which plays ten tracks dating back to the 1950s, that takes in a global sample of twenty-three countries in the process. Each track that plays, upon the parting of the speakers, has been stripped bare of its spoken word elements so that it is just the music left, the instrumental seduction of military recruiting adverts that aim to (predominantly) lure those approaching (or in early) adulthood into state-sanctioned military organizations.

This is world music with a whole other meaning and functionality, a global mix of differentiated sirens, each one used to lure the televisual traveller into a new life of martial coordination. A world in which the military-entertainment complex expertly mixes the sonic stuff of civilian life with the clarion call of the conflict zone. That there is such a diversity in the style and genre of the tracks is a testament to the reconnaissance undertaken by those who fully comprehend the notion that the ideation and attraction of violence can be rendered most effectively when it is composed with a culturally germane soundtrack that has the capacity to ignite and temper emotions on command.

Forged in the blue(s) heat of musical mythology, the legend of Robert Johnson is instructive here, telling as it does of a Faustian pact made with the devil that would allow the singer to achieve his ambitions of commercial success in return for signing over the rights to his life's soundtrack, along with his soul, to the bank of hell.[10] It is this very myth that embodies the metaphysical relations that many cultures believe at some level, that music, and those who produce it, have a "special relationship" with the afterworld. *Radiabolus,* meanwhile, its name suggestive of a radio station from perdition that transmits a single "diabolus in musica"[11] channel, seems more aptly located at the crossroads of purgatory, connecting as it does, the realms of the living with the international zones of the (possibly) soon to be dead.

9. A style of Japanese Pop Music that became mainstream in Japan in the 1990s.

10. Further cultural analysis can be found in Andrew Bretz's text "Me and the Devil Blues: Robert Johnson and the Faust Legend." This can be located at www.academia.edu/447826/Me_and_the_Devil_Blues_Robert_Johnson_and_the_Faust_Legend (accessed October 7, 2014)

11. Within the musical lexicon, a tritone is an interval that spans three whole tones. Through its musical dissonance and alleged provocation of sexual feelings in the listener, the tritone earned the name of "Diabolus in Musica" or "The Devil in Music" around the turn of the early eighteenth century (as documented in F. J. Smith "Some aspects of the tritone and the semitritone in the Speculum Musicae: the non-emergence of the diabolus in music," *Journal of Musicological Research,* 3 (1979): 63-74).

Jane Sammuels is a writer currently based in the United Kingdom. For the past twelve months, she has been exploring the intersection of technology and the otherworldly ecologies of science-fiction narratives. Further writings and analysis will soon be made available online in the form of a blog.

VOIR : UN ACTE D'INTERPRÉTATION INFORMÉ

QUELQUES NOTES SUR LE FESTIVAL ACTORAL

— ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE —

DANA MICHEL, *YELLOW TOWEL*, 2014.
PHOTO : © IAN DOUGLAS

La vision nous montre ce que nous voulons bien voir quand la mémoire retient uniquement ce dont elle a envie. Elle parvient à faire un tri dans tout ce qu'elle enregistre, invitant la remémoration à précéder l'oubli, l'oubli, à succéder à la remémoration, enchainement devenu la condition même du souvenir.

Un souvenir n'existe donc pas, il se fabrique,il s'invente.

Marcelline Delbecq,
Oublier, voir

Suivre un festival ou voir une exposition implique des expériences de réception différentes, les deux types d'évènements s'offrant au visiteur selon deux types de temporalité. L'exposition, pensée comme un tout, est habituellement complète en elle-même lorsqu'elle devient accessible au public, qui peut en faire le tour d'un seul coup s'il le souhaite. Bien que de plus en plus de commissaires et d'artistes s'adonnent à des expérimentations quant au format temporel de l'exposition – en y incluant des performances, en changeant l'accrochage à mi-chemin, en ajoutant ou retirant des œuvres, etc. –, il reste que le modèle traditionnel de l'exposition, construite selon un parcours où les œuvres sont autant de pierres qui contribuent à l'édification d'un récit résultant du travail de réflexion mené par le commissaire, constitue encore la norme. De son côté, le festival implique naturellement une expérience marquée par la succession de représentations échelonnées sur plusieurs jours. Ainsi, suivre la programmation d'Actoral, qui s'étendait du 24 septembre au 11 octobre et qui comprenait plusieurs spectacles par soir présentés dans près d'une dizaine de lieux aux vocations multiples situés aux quatre coins de Marseille, sollicitait la mémoire et la mettait au travail de manière singulière. En effet, au fil des représentations, il devenait évident que mon regard s'affinait et que ma compréhension des spectacles vus précédemment se transformait, certains détails refaisant surface et prenant tout à coup des significations tout à fait différentes.

Éclaté, Actoral conviait tout autant des écrivains et des metteurs en scène que des performeurs, des danseurs et des cinéastes afin de donner un aperçu des *écritures* d'aujourd'hui. Traiter d'un festival centré sur l'exploration de l'écriture m'a semblé l'occasion toute désignée d'expérimenter à mon tour dans la forme et le récit de mon expérience de spectatrice. Comment rendre compte, à l'écrit, des spectacles, des lectures, des mises en espace, des performances, des œuvres d'art visuel et de la musique que le festival, dans un souci de pluridisciplinarité, présentait ? L'objectif du festival étant plutôt vaste, il m'est apparu inutile de chercher une intention précise dans la programmation. Plutôt, c'est à un regard singulier, totalement subjectif, que la couverture de ce festival invitait. Je me suis donc prêtée au jeu de la découverte, me frayant un chemin dans une offre touffue remplie de noms et de projets inconnus, avec le désir boulimique d'en voir le plus possible pour cerner les résonances qui reliaient les propositions entre elles. Ce texte, dont la structure propose des allers-retours qui suivent ma réflexion à mesure qu'elle s'est construite, respecte le travail de recréation mis en œuvre par ma propre mémoire des évènements, dirigé par un réseau d'échos croisant les thèmes du travail, du regard et de la violence. Il se veut le reflet d'une perception subjective, conditionnée par les intérêts qui sont les miens.

✲✲✲

4 octobre, Marcelline Delbecq, *Oublier, voir,* lecture
Debout au micro, Marcelline Delbecq lit d'une voix posée un texte traitant d'une photographie de Brassaï vue il y a plusieurs années, dont elle ne réalise que maintenant que celle-ci ne l'a jamais quittée, mais a plutôt

infusé – pour reprendre ses mots si justes – et teinté son regard à son insu. C'est autant de la photographie projetée sur un écran à côté d'elle que du travail de la mémoire en relation avec la vue qu'il est question. La mémoire, cet appareil qui n'enregistre que ce qui happe l'attention d'un regard avalant en continu ce qui est offert à son champ de vision. Mais qui, derrière la vitre du regard, préside réellement à la sélection ? Combien de fois ce qu'on croyait oublié refait-il surface, alerté par un détail, invité par un écho, alors que ce qu'on souhaitait retenir s'enfonce sans laisser de traces ? Toute image arrachée au continuum visuel, au contexte de la scène, porte en elle une part du mystère lié à son hors-champ spatio-temporel. Ce flou qui l'entoure invite à la suggestion, à la projection et à l'interprétation, laissant une place importante à l'imagination de celui qui la regarde et la réinvente à partir de sa sensibilité. Portée par de telles remarques, je réalise que celles-ci évoquent ma manière d'approcher l'art en général et les propositions programmées dans ce festival en particulier.

3 octobre, Dana Michel, *Yellow Towel*, spectacle

Une scène entourée de rideaux blancs sur trois côtés. On dirait des draps suspendus au plafond telles les cloisons séparant les patients dans les salles d'hôpital. Fausse intimité aseptisée. Illusion de sécurité. Une table recouverte d'un tissu blanc, une bassine, quelques accessoires. Entre une jeune femme noire en survêtement foncé chaussée de *creepers*. Elle se tortille, marmonne en anglais des mots difficilement compréhensibles à propos d'une recette de poulet frit, pose des gestes déstructurés, incohérents, et se déplace laborieusement. À la frontière entre le handicap et l'animalité, elle se suspend au bout de la table comme un singe, pèle une banane qu'elle mastique avant de recracher, se couvre le visage d'une pommade blanche ou tente de jouer de la trompette en soufflant sans produire autre chose que des sons. Citant les stéréotypes associés à la culture noire, elle place les spectateurs dans la position d'autorité du spécialiste jugeant de l'état d'un patient à travers la vitre de la salle d'examen, figurée ici par le quatrième mur de la salle de spectacle. Jamais elle ne lèvera les yeux vers la salle. L'humanité passe par le regard, par l'expressivité du visage, et c'est son refus d'admettre ma présence, le fait qu'elle me maintient ainsi à l'extérieur de son monde, qui me transforme en voyeuse et qui contribue à mon malaise.

LATIFA LAÂBISSI, *ADIEU ET MERCI*, GRAND PLATEAU, LA FRICHE LA BELLE DE MAI, FESTIVAL ACTORAL, 2014. PHOTO : © ANDRÉS DONADIO

Flashback.

24 septembre, Gisèle Vienne, *Kindertotenlieder*, spectacle

Des gestes brusques percent soudain l'atmosphère alanguie du concert funèbre mis en scène par Gisèle Vienne, révélant une violence tapie depuis le début de la représentation. Cette violence éclate en coups de pied et transpire de la rudesse des actes dirigés vers ceux qui, debout face à la chanteuse automate, continuent de la fixer sans bouger. Je les découvre n'être que de simples mannequins, et c'est l'absence de leur visage caché par le capuchon de leur coton ouaté qui, tout à coup, m'apparait comme le dispositif qui rend acceptable la violence dont le protagoniste fait preuve à leur égard. L'humanité passe par le regard, disais-je.

3 octobre, Michaël Allibert, *35 000 grammes de paillettes en fin de journée*, performance

Des chaises sont alignées le long des quatre faces d'un espace dessiné au sol avec un amoncèlement de paillettes multicolores. À la frontière de cet espace se tient Michaël Allibert, debout, un bouquet de fleurs dans les bras, un sourire forcé collé au visage au moyen d'un appareil qui lui étire les commissures des lèvres et l'empêche de fermer la bouche. Durant cinq heures, deux jours d'affilée, il répètera son manège avec la régularité d'un métronome : effeuillage progressif qui l'amène à se rouler dans la mer de paillettes, à y effectuer des poses avant de se rhabiller consciencieusement et de reprendre, résigné, sa position de départ. L'environnement est silencieux, mais des écouteurs sur le dossier des chaises diffusent de la musique pop joyeuse, de la musique trip-hop mélancolique ou encore une conférence expliquant que le travail n'est pas une valeur morale. Une valeur morale – l'amour, la justice – n'a pas de prix ; elle n'est pas soumise aux aléas du marché. C'est parce que le travail n'a pas de valeur en soi qu'il est payé, nous explique-t-on. Le travail est un châtiment, ce que rappelle l'appareil porté par le performeur, dont la salive lui coule le long des joues et du menton pendant qu'il continue, le regard éteint, neutralisé, à faire ce pour quoi il a été engagé : danser.

7 octobre, Noé Soulier, *Mouvement sur mouvement*, performance

Vêtu d'habits de tous les jours, Noé Soulier entre en scène dans une salle qui n'est pas plongée dans la noirceur, comme si le spectacle n'était pas encore commencé. Refus de l'artifice, de la distance créée par le contraste de luminosité entre le performeur et l'assistance. Il transforme en phrases gestuelles les *Improvisation Technologies* de William Forsythe tout en dissertant sur le travail du danseur, sa technique, son conditionnement, l'histoire de la danse et ses critères d'évaluation, sans jamais laisser son activité modifier son débit. Une véritable dissociation entre le corps-machine et la tête pensante est à l'œuvre, bien que le discours porte parfois directement sur les gestes effectués, au moment où ils le sont : « Mon genou devient un objet manipulé par le reste de mon corps et mon corps devient hétérogène. Il se scinde en lui-même entre une partie motrice et une partie mobile. [...] Au lieu de manipuler un objet extérieur, je manipule une partie de moi-même, que je traite comme un objet. Mon corps se rétracte en lui-même et mon genou devient extérieur à mon propre corps. » Ce processus d'objectification de soi ne fait-il pas écho au processus d'objectification du danseur par le spectateur, dispositif maintes fois critiqué, mais sur lequel semble se fonder inévitablement l'industrie du spectacle, reposant sur la consommation par le regard qui lie regardeur et regardé ?

Flashback.

25 septembre, François-Michel Pesenti et Suzanne Joubert, *Les gens sont formidables*, mise en espace

Plusieurs acteurs sont alignés à l'avant d'une scène sans décor, debout derrière des lutrins qui soutiennent leur texte. Répétition ou mise en scène ? À cheval entre leur réalité de comédiens en train de jouer et de personnages incarnant un rôle, ils prennent la parole, dialoguent sans réellement interagir, se font reprendre, se bousculent dans leur empressement à aller manger pendant de courtes pauses ou boivent du champagne goulument et disgracieusement, à la manière de bêtes assoiffées et affamées, tout ça sous les yeux du metteur en scène qui, assis à l'arrière, préside de loin à l'action. Superposition intéressante des registres de la fiction et de la réalité où le travail du comédien devient central, alors que le texte, décousu, fait du spectacle dans son ensemble une proposition difficile à suivre.

11 octobre, Latifa Laâbissi, *Adieu et merci*, spectacle

En règle générale, c'est à la vigueur des applaudissements que se mesure l'appréciation du public des arts de la scène. Cette réalité, Latifa Laâbissi l'a très bien saisie, elle qui interroge les conditions mêmes du spectacle dans un solo où elle n'a comme partenaire qu'un rideau de scène violet qui se déplacera tout au long de la représentation, nous plaçant successivement, en tant que spectateur, dans l'assistance et dans l'arrière-scène. Ornée d'une barbe noire et vêtue d'une robe de la même couleur que l'étoffe suspendue, elle entre en scène en la traversant, s'y fond au point de disparaitre, jette des regards mi-inquiets mi-amusés entre ses parois et rejoue les gestes attendus des saluts et des remerciements, se tenant tantôt devant, tantôt derrière les rideaux. Aux sons de grognements d'animaux, les feux des projecteurs se réveillent et la scène se transforme en arène où la danseuse, nue, sans artifices, entre dans un corps à corps énergique avec l'accessoire, courant rageusement de tous les côtés. L'acte chorégraphique tient plus de l'épreuve que de la grâce et l'intensité des gestes est telle que j'y lis presque du désespoir. Laâbissi rappelle la bête de cirque, exotique femme à barbe, piégée et méfiante, farouche, livrée en pâture à la violence des regards qui n'ont rien de tendre. Lorsque les lumières s'éteignent pour signaler la fin du spectacle, sous les applaudissements réels des spectateurs, celle qui a joué sa sortie tout au long de la représentation ne reviendra pas remercier l'assistance.

✲✲✲

1er novembre, Jardin d'acclimatation, Paris

En sortant de la Fondation Louis-Vuitton, je décide de passer par le Jardin d'acclimatation pour retourner vers la station de métro. Il fait soleil. De nombreuses familles se promènent dans les allées. C'est dimanche et il fait incroyablement chaud pour la saison. À la sortie des grilles, une plaque au sol attire mon attention : « En 1931, la Fédération française des anciens coloniaux, avec l'accord du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie, a recruté une centaine de Kanaks en leur faisant croire qu'ils allaient représenter leur "île" à l'Exposition coloniale de Paris. Après avoir débarqué à Marseille le 31 mars 1931, ils furent conduits au Jardin d'acclimatation, dans le Bois de Boulogne, où depuis 1877 des exhibitions ethnographiques avaient lieu régulièrement. Des milliers de visiteurs sont alors venus voir ceux que l'on présentait comme des "sauvages polygames et cannibales". Ce n'est que le 11 novembre 1931 que les 104 Kanaks exhibés pourront enfin retourner chez eux. Ainsi prenait fin l'un des tout derniers "zoos humains", symbole d'une époque où l'autre avait été regardé comme un "animal" en Occident. »

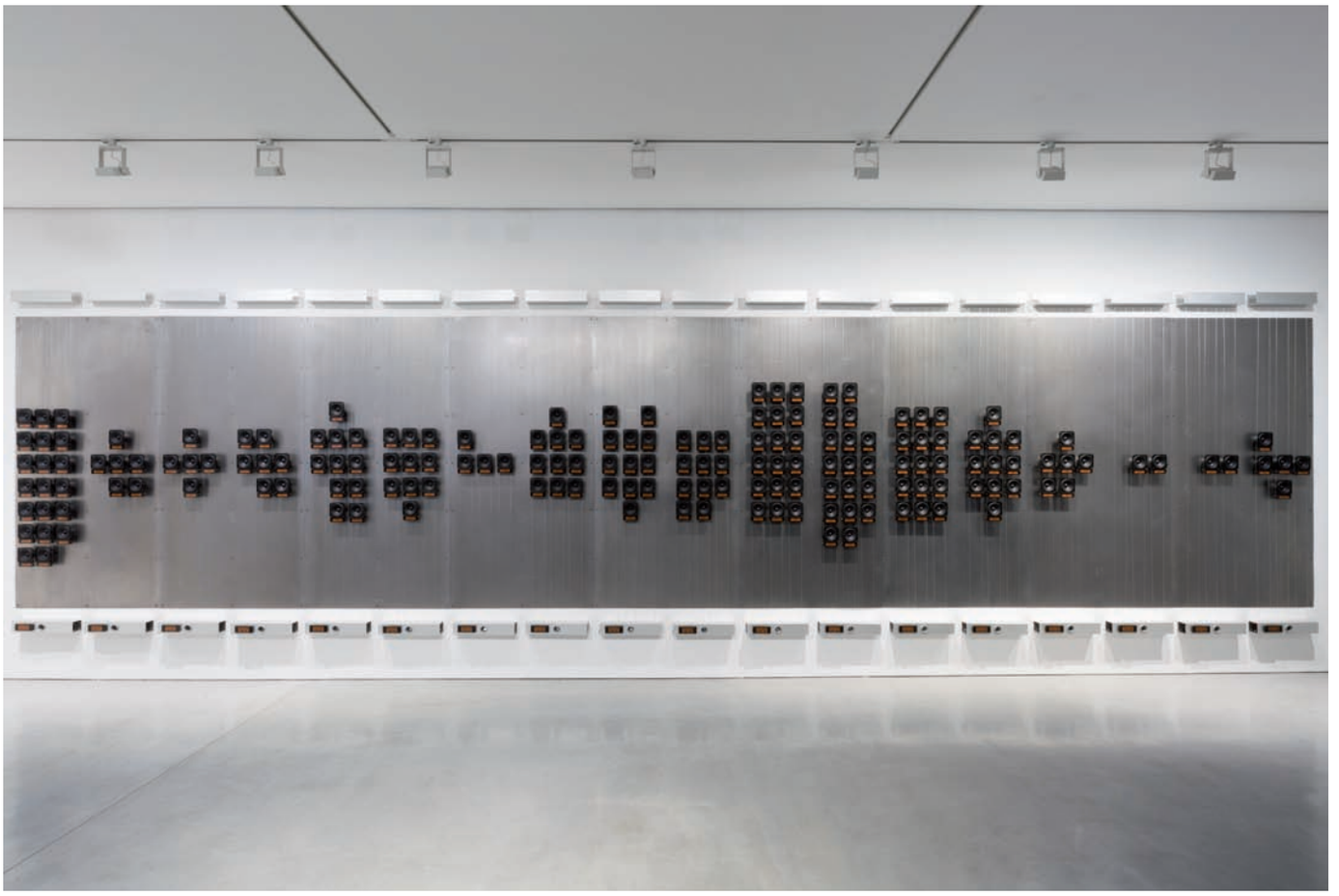
À la lecture de cette plaque, certaines images de *Yellow Towel*, d'*Adieu et merci* et de *35 000 grammes de paillettes en fin de journée* me sont revenues en tête. Curieux travail que celui de la mémoire qui, provoqué par des associations, fait d'un simple élément étranger aux spectacles – une plaque commémorative – un déclencheur activant une réflexion qui jette un éclairage différent sur les expériences déjà vécues et modifie du même coup ma vision de ce que je n'ai plus sous les yeux. Bien entendu, il existe tout un monde entre l'expérience des Kanaks et celle des danseurs, acteurs et performeurs, mais c'est la violence potentielle contenue dans l'acte de consommation par le regard – qui lui-même repose sur le processus d'objectification au fondement de toute représentation –, qui m'est alors apparue évidente. Remémoration. Construction. Ma compréhension de l'espace scénique comme lieu d'exhibition du performeur qui, en tant que travailleur, traite volontairement son corps comme un outil qu'il livre en pâture aux regards, s'est précisée. Certes, le performeur choisit ce travail – qui ne lui est donc pas imposé –, mais le rapport de force qui s'établit entre celui qui regarde et celui qui s'expose reste un lieu de tension abordé directement dans certaines des œuvres présentées. Des détails reliant entre elles ces propositions qui rendent cette tension visible et perceptible m'ont frappée : l'évocation d'une arène ou d'une salle d'hôpital, un regard fuyant, un sourire-rictus maintenu de force, une nudité affichée dans une situation d'intimité et de proximité avec le spectateur, qui pourrait presque y toucher. Je découvrais à rebours une nouvelle facette de ma position de spectatrice à laquelle je n'avais pas été sensible en voyant ces spectacles. D'ailleurs, ce texte témoigne-t-il de ce que j'ai vu ou agit-il à la manière d'un *souvenir*, comme le laisse entendre Marcelline Delbecq, qui reconstruit, en les traduisant dans un autre langage, des œuvres qui sont offertes autrement qu'en mots ?

MICHAËL ALLIBERT, *35 000 GRAMMES DE PAILLETTES EN FIN DE JOURNÉE*, CARTONNERIE, LA FRICHE LA BELLE DE MAI, FESTIVAL ACTORAL, 2014.
PHOTO : © ANDRÉS DONADIO

Anne-Marie St-Jean Aubre détient une maitrise en études des arts de l'UQAM et contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle a récemment quitté un poste de commissaire adjointe et assistante à la direction à la galerie d'art contemporain SBC afin de travailler comme commissaire indépendante. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'identité, aux enjeux culturels ainsi qu'aux questions de performativité et de représentation qui problématisent les croisements entre réalité et fiction.

RAFAEL LOZANO-HEMMER: *OBRA SONORA*

— EMILY ROSAMOND —



RAFAEL LOZANO-HEMMER, *PAN-ANTHEM*, 2014, EXHIBITION VIEW, *OBRA SONORA*, CARROLL/FLETCHER GALLERY, LONDON. PHOTO : GRACE STOREY, COURTESY OF THE ARTIST & CARROLL/FLETCHER GALLERY, LONDON

Down the street from their main gallery, Carroll/Fletcher's project space features some of Rafael Lozano-Hemmer's smaller-scaled works, which sketch out the complex relations between measurement, statistics, surveillance, participation and play at stake in his oeuvre. A digital display reads "1984," spelled out in continually changing numbers culled from Google Street View (*Nineteen Eighty-Four*, 2014). Each digit of the ominous date switches, sampling from a different address, according to a pre-set rhythm which visitors can alter by turning a dial. (Similarly, they can enter any four-digit code into a keypad and watch the display count up or down to 1984.) The piece isolates, and obsessively repeats, a mythological force threaded into numerical fabric: the persistence (we might say ubiquity) of Orwell's novel as a touchstone in articulating the tonal fabric of the surveillance state, as felt by individual subjects.

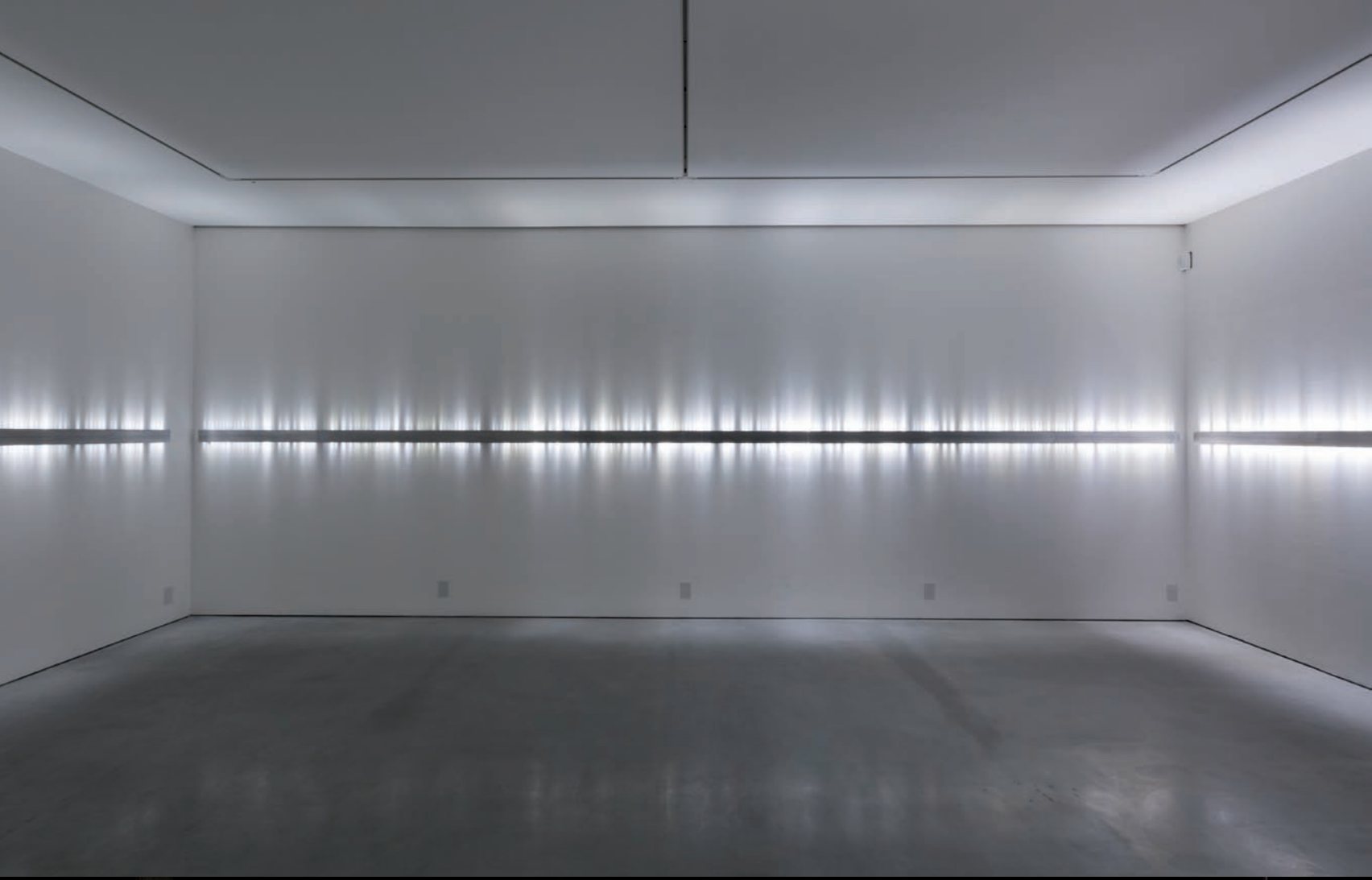
Surveillance, of course, has changed since Orwell envisioned it. As Manuel de Landa and Karl Palmås have noted, surveillance today might best be understood as panspectric, rather than panoptic.[1] Big data, whether collected by governmental bodies like the National Security Agency or by any of a host of private analytics and information companies (such as Quantcast, Factual and Experian), relies on a much broader spectrum of information than the merely visual: records of correspondence and search history, algorithmically-deduced personal identities based solely on online activity,[2] arsenals of past purchases, GPS coordinates gleaned from smartphones, and many other mechanisms for producing citizen–consumers as quantified selves.[3] Quantified selves come into being through ongoing and self-modifying processes of correlative mapping that understand personal data by comparing it to contextual information and statistical norms. But who has access to such comparisons, and who remains merely their object? Since Edward Snowden's NSA revelations of 2013, such questions have taken on greater visibility. Given these immense shifts, Lozano-Hemmer's work straddles many fault lines. The best of his recent works activate these, exploring the complex and constantly shifting politics of measuring and retaining information: the problems and potentials associated with measurement's inextricable arbitrariness, its inclusions and its exclusions.

Voice Array (2011), in the main space, perhaps best shows how volatile such fault lines can be. The piece, a long, linear array of LED lights embedded in a metal strip that circumvents a room (with custom hardware and software), invites visitors to record a sample of their voice by pressing a button and speaking into a small microphone. The recorded voice, then, lights up a succession of LED lights that travel around the room. As the lights travel, a murmur of the 288 voices stored by the piece's memory erupts, until finally, for the last time, one individual recording plays before it is pushed out of the system by the new voice. This structure of finite storage takes on a new significance given, for instance, the European Court of Justice's May 2014 decision to require Google to remove certain search results upon request, to protect a citizen's right to be forgotten. This is one of a host of recent events revealing how anxiety-inducing the thought of data's seeming unwillingness

1. See Manuel de Landa, *War in the Age of Intelligent Machines* (New York: Zone Books, 1991) and Karl Palmås, "Predicting What You'll Do Tomorrow: Panspectric Surveillance and the Contemporary Corporation," *Surveillance and Society* 8, 3: 338-354.

2. See John Cheney-Lippold, "A New Algorithmic Identity: Soft Biopolitics and the Modulation of Control," *Theory Culture Society* 28, 6: 164-181.

3. I am borrowing this term from the Quantified Self movement, which seeks to incorporate insights from data acquisition into daily life. For more, see www.quantifiedself.com.



RAFAEL LOZANO-HEMMER, *VOICE ARRAY*, 2011 (TOP), *SPHERE PACKING*, 2014 (BOTTOM), EXHIBITION VIEWS, *OBRA SONORA*,
CARROLL/FLETCHER GALLERY, LONDON. PHOTOS : GRACE STOREY,
COURTESY OF THE ARTIST & CARROLL/FLETCHER GALLERY, LONDON

RAFAEL LOZANO-HEMMER, *ZERO NOON*, 2013. PHOTO : CALLUM LEO HUGHES, COURTESY OF THE ARTIST & CARROLL/FLETCHER GALLERY, LONDON

to die can be. Lozano-Hemmer's decision to produce a data-set with a finite lifespan draws attention to how data's ostensibly infinite life can put pressure on the biological, finite lifespans of the individuals to which they refer.

Zero Noon (2013), in the project space, is a clock that counts the hours according to a vast array of internet-refreshed statistics, which reset at zero each noon. At the press of a button, users can switch between various units of measurement: the number of pistols manufactured in the U.S. since noon, the number of tobacco-related deaths since noon, the number of tortillas (in tons) consumed in Mexico since noon. In a talk at Carroll/Fletcher, Lozano-Hemmer spoke of this piece in light of his interest in archaic, associative forms of measurement: the practice of measuring, say, a journey from one village to another in raindrops. This line of thought brings to mind French Fluxus artist Robert Filliou's *8 Measurement Poems* (1966), in which the artist produced his own measuring sticks by lining up various mass-produced objects as "units": insoles, mousetraps, whistles, tea bags. In such examples, the relationship between the unit of measurement and the thing measured might have both metonymic and poetic dimensions. Distance takes on the haptic qualities of felt raindrops encountered on a particular trajectory through the countryside; space borrows the concept of infusion from the tea bag. *Zero Noon* asks users to consider the relationships between such poetic dimensions of measurement and the particular kind of truth claim taken on by statistical data, which both purports to accurately represent something of a collective state of affairs, and to generalize about how that very state of affairs intersects with any given swath of time. We become immersed in the act of imagining human activity on an unimaginably large scale, while all the while being acutely aware of the generalization within statistics: the dubiousness of their having an exact claim on the present based on their analyses of the past, however oft-refreshed these statistics might be.

In *Sphere Packing* (2014), Lozano-Hemmer compresses the complete works of various composers into 3D-printed spheres housing speakers, which quietly play each work in the composer's oeuvre. The spheres, suspendend from clusters of speaker wire, vary in size; Bach's sphere contains 1128 speakers, while Monteverdi's contains 17. As viewers approach the spheres, their indiscriminate hum gives way to the faint sound of a specific composition emanating from the nearest speaker. This piece stages a complex encounter between qualitative and quantitative conceptions of musicality. The act of quantifying a composer's output gives way to many new qualitative dimensions of listening, which must now navigate intricate textures of quietly clashing rhythms, tones and expressions.

Pan-Anthem (2014) makes use of a similar clash of compositions. Lozano-Hemmer arranges a set of movable, magnetic speakers loaded with anthems from every nation. (He includes an extra wall of almost-countries: Québec, Scotland and other areas aspiring to an as-yet unrealized independence.) At Carroll/Fletcher, the speaker-nations are arranged according to military spending per capita. Countries with no military, such as Grenada, are on the far left of the wall, while countries with stupendous military budgets, such as the U.S., Israel and Singapore, are on the right. As viewers approach, sensors pick up their presence, triggering the anthems. By giving viewers an interactive, embodied, playful experience of statistical information, Lozano-Hemmer questions the supposed passivity of the quantified subject, and draws attention to the malleability of information's relationships to power.

Emily Rosamond is an artist, writer, and educator. Currently she is a Commonwealth Scholar in the Art PhD program at Goldsmiths, University of London, and teaches at the University of Kent.

TOUT DU LONG DU NEZ, UN ENCAN

— MICHEL F. CÔTÉ / CATHERINE LAVOIE-MARCUS —

Religions, voilà un thème rassembleur. Tout le monde s'y intéresse, mais personne n'est d'accord. La discussion, passionnante, dure depuis des siècles. Toutes les hypothèses semblent avoir été imaginées, sans unanimité. Depuis la fin du 19e siècle, l'une d'elles prend tranquillement de l'ampleur : Dieu serait philosophiquement mort, et cela, en dépit des massacres qui se poursuivent en son nom.

Notons que l'art survit à Dieu pour un bref moment : des philosophes de tradition analytique en mal de scandales lui enlèvent la vie un siècle plus tard. Pendant cette période de veuvage, l'art se retrouve en surcharge. Avec les moyens du bord, il récupère massivement l'Expérience Abstraite et, partiellement, la sacralité. Le modernisme est, autrement dit, la façon qu'a l'art d'avoir le dos large. Durkheim a à peine le temps de prononcer « les anciens dieux vieillissent ou meurent, et d'autres ne sont pas nés » qu'il a déjà tort.

Tout ceci est peut-être histoire du passé, mais nous en ressentons encore quelques douleurs lancinantes ; ces jours-ci, les églises catholiques se transforment en spas et les spas en galeries d'art d'un jour. Puisque tout ce qui est mystérieux se trouve récupéré par la psychanalyse et le *new age*, nous avons les sanctuaires que nous méritons.

Nous avons réfléchi à celui ou à celle qui pourrait nous éclairer à propos de l'art et de la religion, anciens projets fédérateurs dont subsistent encore et toujours quelques incarnations. La liste fut immédiatement courte et féconde : Pinocchio ou Marie. Nous avons choisi le premier. Conception pour conception, artistes, nous avons choisi celui qui fut sculpté.

Pinocchio est le mythomane ayant été le plus fâcheusement récupéré par le commerce et la politique – pourtant le pantin mentait mal. Aujourd'hui, il est un trésor national italien et une référence universelle en matière d'affabulation. Nous l'avons rencontré en Toscane – ce ne fut pas simple. À notre arrivée, Pinocchio flottait candidement dans sa luxueuse piscine Renaissance située dans le domaine arrière de son incroyable villa, toute d'essences de bois rares construite (mensonge et droit d'auteur forment un joli copinage lucratif, le commerce des petites tromperies fut une occasion que notre ingénieux pantin sut saisir : de fantoche bariolé à la vocation éducative, il est passé à produit dérivé. Avec flair, il a su construire son empire).

Schizes : T'es-tu religieux ?

Pinocchio : Je ne sais pas. Pouvez-vous me vouvoyer s'il vous plait !

S. : Certainement. Que pensez-vous de l'Expérience Abstraite ?

P. : L'Expérience Abstraite ne peut pas être représentée. Dès lors, elle n'est pas visible dans l'art, même si elle s'y trouve parfois ressentie. L'Expérience Abstraite dans l'art détrône le chef-d'œuvre visible.

Prenez-moi, par exemple, je suis à la fois visible et abstrait, à ce titre je suis unique. Et malgré tous les cancans, je n'ai pourtant rien à cacher ; même nu, on ne me censure pas !

S. : N'y a-t-il pas une problématique de véracité dans l'Expérience Abstraite ?

P. : L'art comme la religion a le pouvoir d'asservir celles et ceux qui s'y livrent avec ardeur, et c'est à cause de ce potentiel tyrannique qu'il y a une inquiétude sur l'authenticité de l'Expérience Abstraite.

La solution se trouve peut-être du côté de l'Exposition Totale. En rassemblant tout, nous n'aurions plus besoin de nous abstraire. Ainsi, l'art serait supérieurement tautologique.

Ne serait-il pas fantastique d'imaginer un évènement dans lequel toutes les postures de l'art se retrouveraient amalgamées : objets d'art de toutes époques et de toutes provenances, œuvres d'art médiumniques ou muséales, artistes de toutes esthétiques, commissaires, collectionneurs, profanateurs, historiens, faussaires, ratés, critiques, spéculateurs, poseurs, mécènes et galeristes.

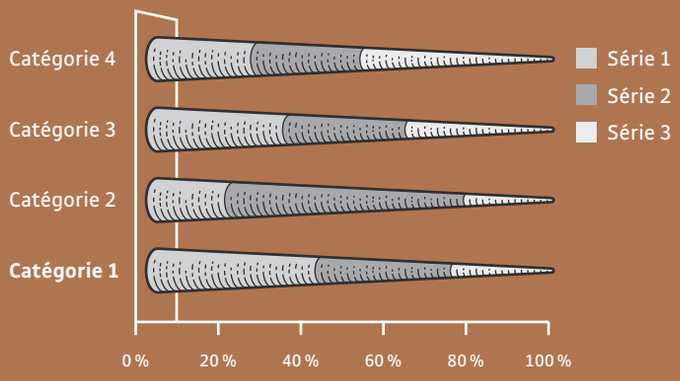
Une idée me pend au bout du nez : l'exhaustivisme pourrait naitre des cendres du minimalisme. Là où le « presque rien » était attaché à tout, le « presque tout » ne serait attaché à rien.

S. : Voilà qui suscite l'ivresse ! Mais comment créer une Exposition Totale, affranchie de toute obligation normative, de toute logique esthétique ?

P. : Comme dans une *bottega*, avec la marinade comme axiome : par la création d'une série de petits pots/lots qui formeraient une offre variée, quasi infinie, un encan qui s'étalerait sur quatre-vingt-dix-neuf jours et plusieurs centaines de lots, une vente aux enchères publique dans laquelle toutes les saveurs se retrouveraient !

Notre hôte entre alors dans un délire verbal progressif. Fascinés par sa logorrhée surréaliste et le va-et-vient incessant de son appendice nasal, nous décidons de le suivre dans sa turlute freestyle *en haut débit.*

De toute évidence, la marionnette était en transe, catégorie 1…



P. (fébrile et s'adressant tour à tour à nous, à lui-même ou la foule imaginaire).

(À la foule) : 69, 69, 69… Nous en sommes au 69, à la vente du lot 69 ! Les sœurs de la congrégation de Sainte-Croix font un important ménage de printemps dans les sous-sols de l'Oratoire Saint-Joseph. Elles espè-

rent accueillir dans les mois qui suivent un important lot de béquilles envoyées des quatre coins du monde par les miraculés du Frère André, au lendemain de sa canonisation. Pour libérer le sous-sol, elles doivent se débarrasser d'une grande quantité d'œuvres approximativement liturgiques empilées au fil du temps. La plupart sont des offrandes de fidèles, artistes peintres aux talents inégaux, dont les tableaux vont de « dignes d'un intérêt passager » à « somme toute passables ».
(À nous) : La salle, pourtant bondée, reste muette. Adjudication zéro. Sensible à cette déconfiture instantanée (j'ai un faible pour les bonnes sœurs), je cherche alors dans les poches de mon bermuda une carte joker. J'y trouve une citation de Joseph Beuys, et je la vocifère à l'auditoire : « l'art est la production de tout le reste ! » Spectaculairement, en quatre secondes mon nez allonge de 1, 33 mètre. Des sourcils se lèvent momentanément puis s'abaissent à nouveau. Le lot demeure au prix fixe de zéro dollar. Au fond de la salle un homme portant du cuir se lève, c'est le propriétaire de la Déchèterie Centrale. Il propose aux sœurs un arrangement : pour la symbolique et modique somme de 69 $, il les débarrasse des encombrants tableaux. Elles déclinent l'offre, refusant de jeter des œuvres créées dans un élan de foi (mais aussi parce que l'homme en cuir a des manières rustres : il éternue sans cesse en proférant des jurons).
(À lui-même) : *Puttana* !
(À nous) : Les sœurs sont victimes du déplorable phénomène du « ni-ni-ni » : ni vendable, ni jetable, ni montrable. Un statut ontologique réservé à une poignée d'œuvres dont il parait qu'elles suscitent l'intérêt distant d'un historien de l'art d'Utrecht nommé « le vieil original ». La scène a une tonalité tragique. Je mange un anchois par le rectum pour me punir. Je suis un être courbé et noueux, j'ai appris l'autodiscipline tardivement et mal. On me reproche un nez qui barre la route, alors que mon problème est l'inaptitude. Je me sens responsable du déclin des utopies.
(À lui-même) : Geppetto se fait une ligne de coke. *Merda !* Notre pattern relationnel remonte à la surface. *Ah, dio santo, che delirio…*

Pinocchio s'empourpre, il s'autoflagelle d'une branche souple de saule. Notre petit pantin malin devient soudainement incontrôlable, précipité dans un vortex cellulosique et mental.

(À lui-même) : Enfin une valeur sure, le lot 143 ! *Evviva, evviva, che trionfo !*
(À la foule) : Le lot 143, mesdames et messieurs ! Voici une jarre cristalline qui contient deux objets : tout d'abord, une liste d'épicerie du peintre Riopelle qui indique un unique mot, « lait ». Elle comporte dans le coin haut à droite une tache de confiture. La jarre contient également une bouteille de rince-bouche à demi vide avec laquelle se seraient gargarisées les sœurs McGarrigle.

Étonnamment, son nez demeure stable.

Monsieur devant me donne cinq mille, cinq mille-mille-mille-mille-mille, *five thousand*, cinq, cinq, la liste d'épicerie, le rince-bouche, glougrrr glourrrggg, combien ? Cinq mille ! Derrière, Johnny ton client, combien, cinq mille, *gotta be fifty-five*, cinquante-cinq cinquante-cinq-cinq-cinq, en avant, la liste, le lait, glouglou, combien, ici, madame, oui vous, non vous, vous oui ! Six mille, on monte, on monte, six mille, ici, *six thousand, did you hear, six !* Oui monsieur on vous écoute, vot' papier, montrez vot' papier, plus haut, oui, glouglou priiischhh, lait, bouche, six mille !

Il accélère.

R-R-R-Riopelle mar-gargargigoggllle, on monte, on goggle, rio-rio-péelle, mic-mac garigoggle, confonfonfittuture, le lait le lait le la li lo, boubouche, le lot le lolo rigolo !

Il est pris de secousses.

Six, wanna give, wanna give-give-give, gimme gimme more more more ! I want more, ça monte ça monte !

Il est rouge vif.

Vendu ! Le lot 143 est vendu au monsieur devant, avec la cravate Disney.
Il souffle, et ressent un épuisement professionnel.

(À lui-même, plus calmement) : *Olive verdi…*
(À nous) : Des mains se serrent, des marchés sont conclus, les tailleurs se ramollissent. Le moment est maintenant venu de la vente des articles du lot 250. Plusieurs se sont déplacés uniquement pour gager sur ce large lot devenu légendaire.
(À la foule) : Nous avons ici un lot exceptionnel d'ectoplasmes (manifestations matérielles d'esprits divers) ayant poussé sur les corps d'artistes célèbres. Séquestrés en laboratoire pendant un mois, sans accès à la lumière extérieure, les artistes, choisis sur présomption de leur génie, ont vu apparaitre des excroissances à des endroits précis de leur anatomie. Pour vous aujourd'hui, ces exceptionnels ectoplasmes sont maintenant en vente à l'unité ! Le premier est contenu dans ce petit pot Mason. L'œuvre est inclassable : un artiste chinois subversif très célèbre, dont nous tairons le nom, a vu apparaitre sous son aisselle une volute de fumée de soupe Rãmen dans laquelle s'est dessiné le visage de Mao arborant des piercings et des tatouages tribaux.

Pinocchio connait bien le monde des excroissances ; la sienne lui a volé la vedette.

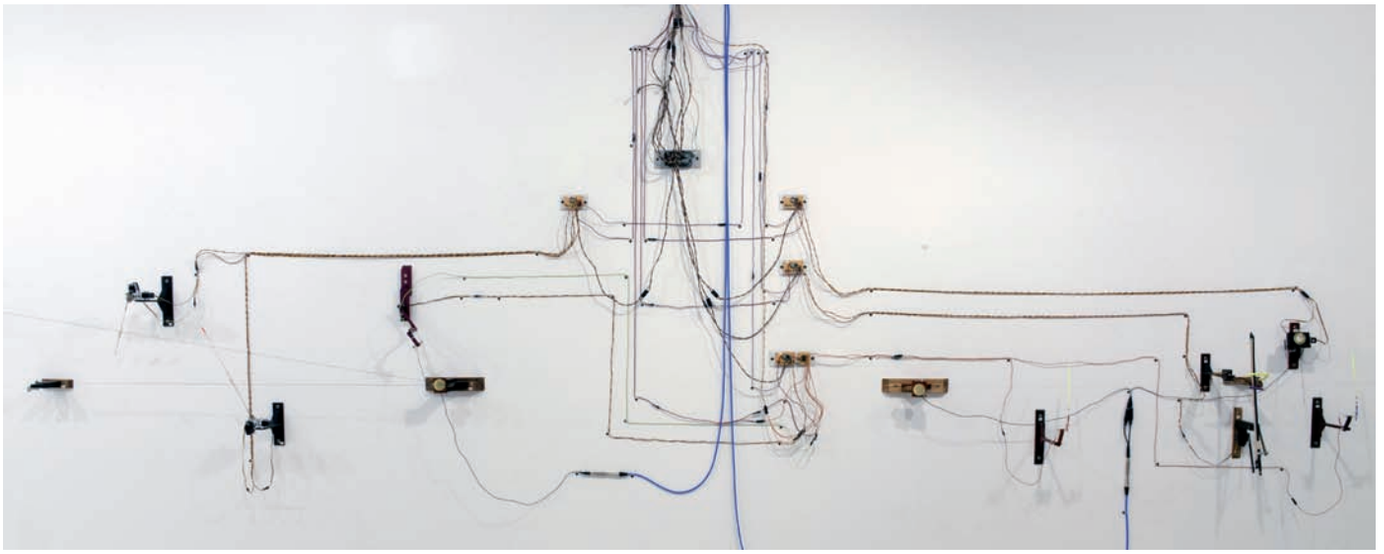
(À nous) : Les propositions fusent de toutes parts, d'innombrables mains se lèvent, les bras fendent l'air dans de dangereuses diagonales. La foule entre en œstrus, le désir devient une expérience concrète, totale. Le président de Rãmen International livre un duel enflammé à Jerry Golddriver, un magnat des Prairies canadiennes. Ils font sauter les prix. Les musées sont muselés. Dans l'incroyable brouhaha, un collectionneur me demande d'ouvrir le petit pot afin d'attester la vraisemblance du lot. J'ouvre et la fumée s'échappe instantanément dans la salle de l'Exposition Totale. On crie, une sœur lâche un vent malgré elle. L'artiste chinois subversif très célèbre dont nous taisons le nom veut récupérer son génie, il pleure. Le génie de l'artiste est partout. Mon nez barre la route. Les corps s'entrechoquent. *Ma che palle 'sto cazzo di naso…* L'homme de cuir glisse sur un anchois. Mon nez s'enflamme. Des coudes cognent des yeux qui rebondissent. Les doigts veulent leur part de génie. Le sang recouvre les cravates. Les journalistes se font déjà une opinion. Gepetto est vieux, il cède. L'historien d'Utrecht mange ses notes. Les murs de l'Exposition Totale prennent feu. Une déflagration s'ensuit. On envoie des ectoplasmes en renfort. Il est trop tard. Tout s'écroule.

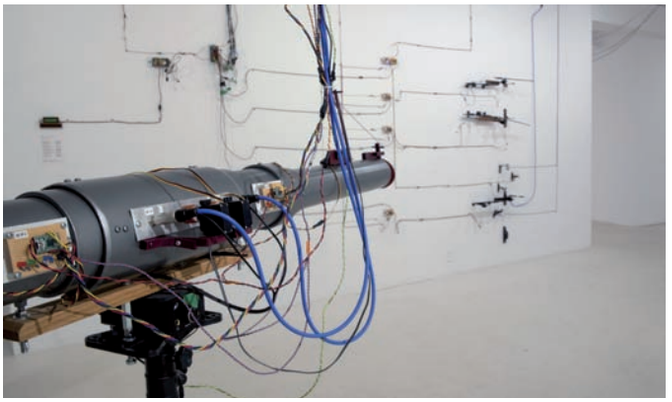
Pinocchio sombre alors dans un état de grande mélancolie.

(À nous, comme à lui-même) : La combustion fut intense, rapide, un enfer inimaginable. Une température de plus de neuf-cents degrés et un souffle titanesque atteignant deux-cent-cinquante kilomètres à l'heure annihilèrent toute manifestation de vie ou d'ordre.

Je péris instantanément dans ce cyclone de flammes. Depuis, il n'y a plus rien.

Les auteurs n'ont pas la même taille, c'est pourquoi un nez à nez leur semble invraisemblable. Depuis qu'ils sont à quatre mains, ils ont imaginé une foule de petites entreprises : soins du corps par l'application ectoplasmique, culture du navet rebondissant, création de figurines fantastiques, élevage de tiques savantes, etc. Une encyclopédie rassemblera tout le reste. Ils entendent la suite.





Jean-Pierre Gauthier, installation views, *Orchestre à géométrie variable*, Galerie B-312, Montréal, 2014.
Photos : © Jean-Pierre Gauthier, courtesy of Galerie B-312, Montréal

Jean-Pierre Gauthier, *Orchestre à géométrie variable*

Galerie B-312, Montréal, September 5–October 4, 2014

Jean-Pierre Gauthier asserts that his works are not machines, but systems. For him, the distinction is both pragmatic and conceptual: machines are singular and self-contained; systems are open-ended, permitting complex implementations and interpretations. Shifting the focus somewhat, consider just a few of the elaborate technological systems that texture our daily lives: Google and Facebook use complex software systems to construct pictures of our personalities from our online habits, predict our interests, then feed them back to us via ads and search suggestions. Familiar as to be banal, operating invisibly; we rarely give this (or any technology) much serious thought. Yet it shouldn't take a whistleblower or conspiracy theorist (should it?) to point out that these systems shape our behaviours as much as read them, in a serpent-devouring-its-tail commodity logic wherein we become part of the algorithm. Artist-made systems disrupt this with an alternative logic, one that can be absurd or lyrical, contemplative or critical. *Orchestre à géométrie variable,* at Montréal's Galerie B-312 this past autumn, was such a system.

Occupying the gallery were six sound murals, each a painstakingly arranged ensemble of circuitry, mechanisms and musical hardware in which robotic devices actuated bows, strings, cymbals and wood-blocks. Captured by contact microphones, their amplified sounds emanated from speakers inside a row of telescope-like structures; volume modulated by automated louvers at each tube end. Linking these elements, *Orchestre* consisted of a myriad of methodically placed, interconnected signal lines, becoming a wall drawing depicting the scheme of the network they formed. Centralized micro-controllers "conducted" the "performers" over the network, through a sixty-eight minute cycle of nineteen compositions (eleven composed *in situ* at B-312), reminiscent of musical genres from rock to experimental.

Orchestre à géométrie variable is a masterwork of a virtuoso. The craft is superlative; programming and composition are integrated seamlessly and elegantly. Gauthier's recent work has seen a shift from aleatory to composed, chaotic to orderly. Lately, he seems fixated on *control* of his systems and he achieves this quite successfully here: the *Orchestre* is reliable, repeatable and rugged. But there is a trade-off… one can't help but wonder if there is too much that is being controlled; one misses the messy spontaneity and nervous fragility of earlier works such as *Effondrements* or *Marqueurs d'incertitude*, compelling exactly because their systems were less controlled—ending up in unpredictable states.

Nonetheless, the electronic ones and zeros traversing Gauthier's orchestral control system are a microcosmic, albeit simplified, mirror of the digital networks that permeate our quotidian environment. Yet, stubbornly and staunchly, Gauthier retains physicality in his work; its sounds are embodied and must be actually experienced, not simply downloaded and consumed. In this way, at least on some level, for a temporary period of time, we can pull the snake's tail out of its mouth.
[Peter Flemming]

Julie Gemuend, *Sun*, 2013, video still from *Imprint*, 2014.
Photo : courtesy of the artist

Julie Gemuend, *Imprint* (2014)

Ryerson Image Centre, Toronto, June 18–July 13, 2014

Traversing two landscapes, Julie Gemuend's performance-based video *Imprint* (2014) merges the corporeal and the topographical. The video diptych offers a series of meditative images of the Sonoran Desert, a vast terrain covering 280,000 square kilometres that include Arizona, California, and Sonora, Mexico. Employing the figure as a speculative tool, Gemuend unpacks concepts of 'self' and 'place' by allowing the desert to imprint onto her nude body. Closely framed by the camera, she exposes her faintly reddened midriff or a single knee speckled with small indents. These close-ups are paired with images of the instigators of these markings—rocks, twigs, shrubbery. In other frames the self/other relationship seems to be more harmonious. In one such moment, the artist simply reaches her outstretched hand into a dried, dense bush, while in another she positions herself beside a towering cactus, allowing it to visually bisect her body.

Throughout the video there appears a restrained symmetry that poetically links the two images; a spider-web strung between a tree's tendrils is coupled with a mass of blond hair draped over a single branch. One of the more compelling of these pairings reveals the tops of cacti, up against a mostly clear sky. The one disruption in this blue canvas is a wisp of cloud, set in slow motion by a faint wind. On the opposite screen the artist analogously stands in a forest of cacti, her back to the camera. The wind is active here too, blowing her hair, sweeping it across her body. Folded into this synchronous space, flora and fauna are seceded from pure biology and schematized instead as seductive patterns—as shifting geometrics.

The desert is a particularly problematic construct and reality. The atmosphere revokes moisture as sunlight clings feverishly to matter, and as Gemuend notes of the Arizona Uplands, delivers temperatures strong enough to ensure camera equipment is unworkable before midday. This extreme climate and landscape elicits a visceral response to the artist's body situated between the varied vegetation. The desert as construct is similarly unrelenting, and is often codified as antagonist to the notions of oasis and Eden or to pursuits of gardenly respite. Gemuend seems to rectify the solemnity of isolation associated with the most reductive of desert archetypes with a kind of playfulness. She gestures towards this playfulness by waving what appear to be large palm fronds or by somewhat strangely hugging an atrophied tree stump.

Gemuend positions herself between the real and the imagined of place. While several images evoke the oneiric, others indicate a precise geo-spatial reference. There is an ease within which *Imprint* stages these divergent planes of the existent and the imagined in a delicate imbrication. This allows us to move effortlessly between the two and to feel contented in not needing to separate reverie from reality.

[Noa Bronstein]

Xavier Le Roy, *Retrospective*, MoMA PS1, New York, 2014.
Photo : Lluís Bover, © Fundació Antoni Tàpies

Xavier Le Roy, *Retrospective*

MoMA PS1, New York, du 2 octobre au 1er décembre 2014

Dans son travail chorégraphique, Xavier Le Roy met en scène un corps échappant constamment aux catégories qui cherchent à le définir. Sans cesse transformé par des forces extérieures avec lesquelles il entre en composition, ce corps est pris dans un devenir-autre l'empêchant à tout instant de se figer. Dans *Self-unfinished* (1998), dont le titre est lui-même révélateur de ce processus, Le Roy soumet son propre corps à des métamorphoses multiples : il le plie, le morcèle et le défait au point de le rendre méconnaissable. Dans *Giszelle* (2001), une collaboration avec la chorégraphe Eszter Salomon, le corps devient le vecteur d'images liées à notre imaginaire culturel (une ballerine, *Le Penseur* de Rodin, un singe). Traversé par des représentations appartenant à différents registres (humain/non-humain ; animé/inanimé ; masculin/féminin), il se modifie et s'ouvre à l'altérité.

Pour *Retrospective*, Le Roy transforme son « corpus » d'œuvres comme il transforme les corps. Loin d'une rétrospective au sens traditionnel, il crée un dispositif chorégraphique destiné à réactiver ses anciennes pièces sous des formes toujours renouvelées. Des fragments empruntés à plusieurs de ses solos sont interprétés simultanément par quatre performeurs selon des temporalités propres aux œuvres plastiques généralement présentées dans un musée : l'immobilité d'une sculpture, la boucle d'une vidéo et le développement plus ou moins linéaire d'un film narratif. À chaque entrée d'un visiteur, les performeurs s'interrompent, émettent un sifflement mécanique et échangent leurs positions avant de se lancer dans l'exécution d'un nouvel extrait. Fonctionnant comme une sorte d'algorithme aléatoire, le dispositif produit des assemblages provisoires en construction et déconstruction permanentes. Constamment recontexualisées, les œuvres sont soumises à des traductions qui en renouvèlent le sens ; les archives prennent vie d'une manière qui reflète le travail associatif de la mémoire.

La transformation du corpus de Le Roy ne résulte pas seulement du télescopage des chronologies ; elle passe aussi par la mise en avant de la subjectivité des performeurs. Ceux-ci sont en effet invités à construire et à présenter leur « rétrospective personnelle », une histoire de leur relation à la danse et à l'œuvre de Le Roy qui intègre des pièces du chorégraphe. L'agencement des extraits chorégraphiques n'est donc plus uniquement guidé par des mécanismes algorithmiques mais par des expériences individuelles, une histoire et des circonstances locales. Dans ce contexte, il n'est pas anodin que Le Roy ait choisi de ne présenter que ses solos ; il souligne ainsi le rôle des performeurs comme coauteurs et le passage de l'individuel au collectif. À une question sur ma difficulté à distinguer dans sa « rétrospective » ce qui relève de sa propre recherche et de celle de Le Roy, le danseur Will Rawls répond : « c'est un exercice difficile mais je crois que j'aime cette ambigüité ». Rawls touche ici à ce qui, à mon sens, fait la force de la proposition de Le Roy : chorégraphe et danseurs prennent le risque de s'ouvrir à l'autre et d'en être changés.

[Maud Jacquin]

Simon Bilodeau, Samuel et Dominique Pépin-Guay (Arbre-Évolution), *I love gasoline*, 2014 ; Pierre Bourgault, *Caméléon*, 2014 © Pierre Bourgault / SODRAC (2014) ; Marc-Antoine K. Phaneuf et Robert Gaudreau (Atelier Godro), *Le bûcher*, 2014.
Photos : Marie-Hélène Boileau (en haut à gauche) et Jean-Sébastien Veilleux, permission des artistes et la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli

Bois d'œuvre

La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli,
du 24 au 27 juillet 2014

Haut lieu de la sculpture traditionnelle sur bois, le village de Saint-Jean-Port-Joli accueille depuis 2010 la Biennale de sculpture, un rendez-vous artistique ouvert à l'art contemporain. L'édition de 2014, sous le commissariat de Nicolas Mavrikakis, a joué d'audace en constituant des duos, mariant artisans ou collectifs locaux avec des artistes de Montréal ou de Toronto. Une telle stratégie a généré de fructueuses confrontations entre le savoir-faire ancestral associé aux modes de représentation traditionnels et les pratiques contemporaines qui s'élaborent autour de termes culturels multiples. Pour l'ensemble des duos, les œuvres font écho à des préoccupations actuelles dans un spectre allant du développement durable aux traditions artistiques, en passant par les récits populaires et l'aménagement de sites d'observation dans la nature.

I love gasoline, de Simon Bilodeau et de Samuel et Dominique Pépin-Guay (Arbre-Évolution) propose un regard critique sur les catastrophes écologiques et sur la désolation qui en résulte. L'œuvre ébauche un panorama fait de structures brulées qui suggèrent la destruction anticipée de la terre, sorte d'archéologie d'un péril annoncé. Tout autour, la plantation d'arbustes par une entreprise locale est toutefois porteuse d'espoir. Le bois, de par son essence même, constitue un rempart face aux menaces environnementales.

Les références à la nature et à la tradition artistique sont au cœur du dialogue entre Dean Baldwin (*La table de la méduse)* et Pierre Bourgault (*Caméléon).* Chez Baldwin, une table munie d'un mât avec fanion, immergée au gré des marées, est porteuse d'une charge mnémonique importante. Le bois utilisé jadis pour la construction de navires ravive le souvenir d'embarcations soumises aux forces des éléments. Simultanément, la transformation de la table/radeau en petit restaurant à marée basse parle de survivance, expression métonymique pour la survie de la planète.

L'œuvre habitable de Bourgault possède une dimension métaphorique : la maison comme gardienne de mémoires, celle du métier de l'artiste et celle de la culture. De l'intérieur, le spectateur peut observer, au loin, l'œuvre de Baldwin et imaginer un moment de l'histoire de l'art par l'évocation du *Radeau de la méduse* de Géricault.

À la puissance d'évocation du bois s'ajoute une valeur immémoriale liée aux mythes. *Le corps au diable* de Stéphane Gilot met en scène un pantin géant aux traits diaboliques. L'œuvre explore les légendes associées aux mystères de la forêt. Une danseuse de *Fleuve/Espace Danse,* déesse ou sorcière portant sur sa tête des fagots symbolisant des forces surnaturelles, improvise un ballet avec le diable.

Cet intérêt pour les rituels se double d'un regard critique chez Marc-Antoine K. Phaneuf. *Le bûcher* échafaude une pyramide précaire où s'entremêlent objets divers et nains de jardin de Robert Gaudreau (Atelier Godro). Autodafé potentiel, l'œuvre évoque, sur un mode ludique, la fragile survivance de la tradition et des savoir-faire ancestraux.

La pertinence de ces questionnements aura nourri le dialogue toujours fertile entre art populaire et art actuel.
[Chantal Boulanger]

Charlotte Charbonnel, *Concretio n° 14*, 2014.
Photo : © Charlotte Charbonnel, permission de Backslash Gallery, Paris

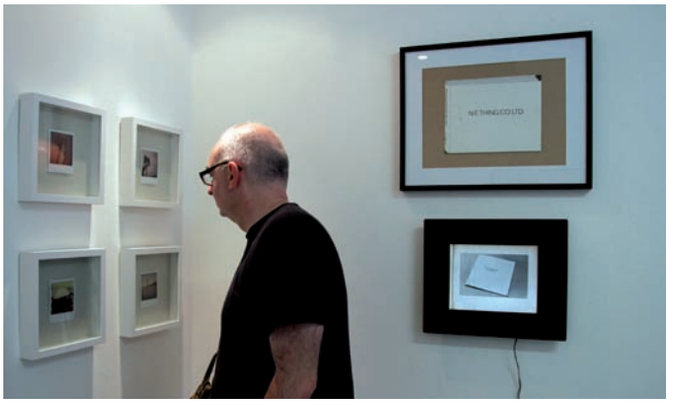
Charlotte Charbonnel, *Achròn*

Backslash Gallery, Paris, du 11 septembre au 22 novembre 2014

Avec *Achròn*, Charlotte Charbonnel propose une exposition épurée qui forme à elle seule une petite cosmologie. Celle-ci s'ouvre sur un paysage de globes de verre sonores dont la surface travaillée évoque des masses gazeuses. Les sons sont ceux d'une constellation faisant actuellement l'objet d'une sonification – procédé visant à transposer les ondes lumineuses des étoiles en signaux acoustiques – par la NASA. Plus loin, *Anamorphone* (2014) reconstitue un « bruit blanc » correspondant au spectre audible. Les hautparleurs répartis autour de l'espace suivent une gradation de fréquences et produisent une ellipse sonore, son enveloppant perçu à la fois visuellement et auditivement. Il y a quelque chose de liquide, voire de marin, dans cette installation : le verre que Charbonnel utilise pour ses propriétés acoustiques rappelle l'aquarium, tandis que les fils des hautparleurs, qui descendent le long des murs, paraissent onduler comme la végétation d'un fond océanique. Ce bruit blanc constitue d'ailleurs le son hypnotique des vagues ou du vent.

L'installation répond ainsi subtilement à la série *Concretios* (2014), agglomérations de cristaux de sel produites par l'action d'une humidité invisible. Six à huit mois ont été nécessaires pour cultiver les conditions idéales de production des cristaux : protocole précis d'humidification, classification et recensement de cordes de tissus intéressantes pour leur capacité à former ou à laisser croitre ces cristaux. La collection présentée dans des écrins noirs constitue une merveilleuse leçon de cristallographie : cristaux ronds, carrés, concrétion plus ou moins pure. La pureté ou l'impureté du sel utilisé donne plus ou moins d'accroches à la lumière, tout comme les gouttes d'eau qui forment un nuage se prêtent plus ou moins au jeu de la réverbération. Avec *Nebula I, II, III* (2014), cette pureté dans la captation des états intermédiaires de la matière se transpose dans l'évocation du passage de l'état liquide à l'état solide avec la gravure de nuages dans des plaques de verre.

Gaston Bachelard disait que l'imagination, plutôt que d'être la faculté de former des images, était la faculté de *déformer* les images fournies par la perception. Charbonnel semble adopter le même programme. À la suite d'un protocole précis qui donne à percevoir différemment un phénomène complexe, elle crée un temps suspendu, terreau fertile pour l'imaginaire. Ressentir la vibration d'une constellation, percevoir les ondes d'une matière solide, leur propagation dans l'air, comprendre la mécanique d'un fluide qui s'évapore… Il ne s'agit pas de se positionner comme un démiurge – opération qui se limiterait à reconstituer précisément des phénomènes naturels en laboratoire –, mais de revisiter les formes qui ont toujours exercé une fascination sur l'humain – soit celles qui se situent dans l'interaction des quatre éléments ou la nature élémentaire de l'univers –, rendant la vision d'un ciel étoilé ou le spectacle de la formation des nuages magnétisants.
[Nathalie Desmet]



Vue de l'exposition, *Baxter& Re:*, Galerie Nivet-Carzon, Paris, 2014.
Photo : © Catherine Radosa, permission de la Galerie Nivet-Carzon, Paris

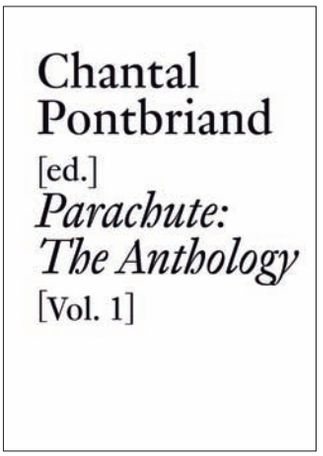
Baxter& Re : accrochage

Galerie Nivet-Carzon, Paris, du 6 au 29 septembre 2014

À la faveur de plusieurs expositions et publications, une riche réflexion sur l'art conceptuel canadien se développe cette année à Paris, à commencer par *Get Hold of This Space : la carte de l'art conceptuel canadien* au Centre culturel canadien (voir N. Desmet, *esse* n° 81, p. 132). Avec *Baxter& Re : accrochage* et la publication *Re : vers une histoire mineure des performances et des expositions* (it: éditions, 2014), qui n'est pas tant un catalogue que la suite de l'exposition – à moins que ce ne soit l'exposition qui prolonge visuellement la publication, c'est la pratique artistique d'Iain Baxter& qu'on redécouvre.

Les œuvres présentées dans la galerie rappellent qu'à la différence des artistes conceptuels qui écrivent et nient l'impact de la forme, Baxter& interroge les choses, les paysages, les corps et la société grâce à des dispositifs et des structures et en utilisant de manière expérimentale la photographie. Comme le souligne Christophe Domino dans *Re :* « il pense artistiquement et pas discursivement ». Une photographie dans un caisson lumineux (bien avant Jeff Wall) et des polaroïds de voyages au Canada et aux États-Unis font sentir à quel point, chez lui, réflexion et perception sont liées. Une affiche de 1969 évoque la N.E. Thing Co., structure qui, en parodiant celle de l'entreprise, inaugurait avec humour une réflexion critique sur la spécificité du travail artistique. Une vitrine est consacrée au catalogue de l'exposition *Celebration of the Body*, organisée par Baxter et sa femme, Ingrid, en 1976, année des Jeux olympiques de Montréal. Des planches issues de cette édition composée par les artistes donnent à voir des corps dans une multiplicité de contextes, artistiques ou non : femme nue signée P. Manzoni, sportifs en action en référence aux JO, clichés médicaux… L'hétérogénéité des sources invite à rapprocher ce catalogue de l'iconologie amorcée par Aby Warburg.

Quant à l'ouvrage dirigé par Fabien Pinaroli qui fait pendant à l'exposition, il reprend sous forme de livre des lectures-performances organisées en 2012 à Londres, qui elles-mêmes reprenaient l'exposition *Celebration of the Body.* Dans cette cascade de « re », reprises et retranscriptions parfois très astucieuses (surimpressions, passages biffés) des performances, l'ouvrage propose une réflexion sur l'acte même de reprendre, comme déplacement et moyen d'échapper à la réification. Par exemple, les premières pages affichent un texte de Foucault photocopié, dans lequel le philosophe refuse la réécriture d'une préface d'un de ses livres, à cause de l'effet autoritaire que cela produit sur la lecture. Ce choix éditorial ne fait-il pas remarquablement écho à la performance *Press-Release*, réalisée par Baxter& devant une assemblée de critiques d'art en 1970 ? Au lieu de proposer une clé de lecture de son travail, il avait invité l'auditoire à se relâcher (re-lâcher ?) en effectuant des gestes dignes du yoga…
[Vanessa Morisset]



PARACHUTE: The Anthology

Chantal Pontbriand (éd.), 4 vol., Zürich, JRP/Ringier et Dijon, Les Presses du Réel, 2012-2014

The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World

Chantal Pontbriand, Berlin, Steinberg Press, 2013, 456 p.

Cinq ans seulement après l'interruption controversée des activités de *Parachute* en 2007, sa directrice et cofondatrice, Chantal Pontbriand, réaffirme son autorité éditoriale en faisant paraitre en anglais une imposante anthologie de textes couvrant les vingt-cinq premières années d'existence (1975-2000) de cette revue-phare de l'art contemporain canadien et international. Doublant le corpus des *Essais choisis* publiés en 2004, *PARACHUTE: The Anthology* se décline en quatre volumes regroupant au total 48 articles classés par domaines disciplinaires : I. *Museum, Art History and Theory* (2012) ; II. *Performance & Performativity* (2013) ; III. *Photography, Film, Video, and New Media* (2014) ; IV. *Painting, Sculpture, Installation, Architecture* (à venir). En apparence contradictoire avec le programme critique que s'était fixé *Parachute*, le choix de cette catégorisation conventionnelle est justifié par une double visée didactique et historique. Les éditeurs ont voulu en effet produire un outil de référence accessible et utile à la recherche qui, grâce à la juxtaposition chronologique des textes à l'intérieur de chaque volume, mettrait en évidence le rôle joué par la revue dans la définition des grandes lignes d'évolution artistiques contemporaines.

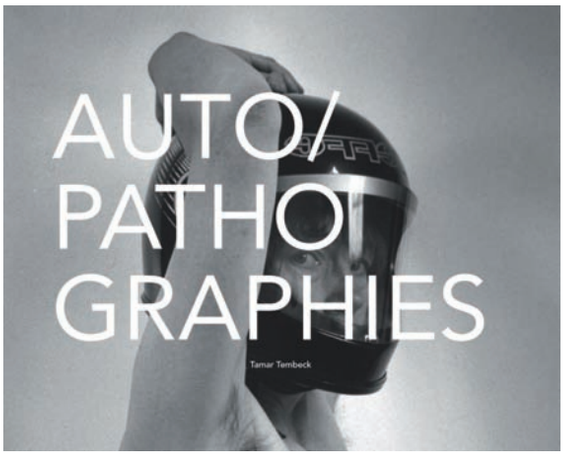
D'une indéniable portée historiographique, cette anthologie traverse donc un quart de siècle de discours sur l'art caractérisé par l'émergence de nouvelles pratiques ainsi que par de profondes transformations sur les plans théorique et méthodologique. Dans un même mouvement, elle retrace le parcours singulier de *Parachute*, revue dont le bilinguisme stratégique – qui est souligné sans être adopté dans la présente publication – a permis de positionner Montréal au carrefour des traditions européenne et américaine en favorisant le développement d'une perspective transnationale et interculturelle. Cela dit, il est clair que nous avons affaire ici à un récit autorisé, raconté par celle qui fut la tête pensante et dirigeante de cet important organe de réflexion. On ne s'étonnera pas, en ce sens, que parmi les principaux acteurs de ce récit, figurent les plus éminents contributeurs à la revue : pensons par exemple à Douglas Crimp, Thomas Crow, Hal Foster, Reesa Greenberg, Georges Didi-Huberman, Thierry de Duve, Serge Guilbaut, Laura Mulvey, ou encore à des théoriciens québécois tels que Johanne Lamoureux et le regretté René Payant, pour ne nommer que ceux-ci.

Dans la foulée de ce projet rétrospectif, Pontbriand a également rassemblé une sélection de ses propres écrits rédigés entre 2000 et 2011, dans le but cette fois de mettre en avant sa contribution intellectuelle en tant qu'auteure. Adressé au même lectorat anglophone par l'entremise de la traduction, le recueil *The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World* propose de reconstituer les développements récents d'une démarche auctoriale ayant pour ambition explicite d'éclairer notre contemporanéité à la lumière des enjeux artistiques du nouveau millénaire. Sur le plan chronologique, l'ouvrage s'inscrit donc à la suite de *Fragments critiques (1978-1998)* (1998) et de *Communauté et geste* (2000), deux livres plus modestes – publiés ceux-là en français – dans lesquels l'auteure établissait un premier bilan de sa pratique d'écriture jusqu'en 2000, année charnière dans l'histoire de *Parachute* qui publiait alors son 100e numéro.

De sa production textuelle de la décennie suivante, Pontbriand a retenu 36 essais, articles monographiques, éditoriaux, commentaires d'expositions, entretiens et conférences portant sur diverses pratiques, telles que la photographie, l'installation, la performance, la danse, l'art relationnel, le cinéma et la vidéo. Ce corpus hétérogène s'articule, à l'intérieur du volume, autour de trois grands axes thématiques : premièrement, l'« être-ensemble » ou l'idée de communauté, qui permet d'ouvrir un dialogue entre l'art et la philosophie contemporaine, celle de Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida et Giorgio Agamben, en particulier ; deuxièmement, le phénomène de la mondialisation de l'art, auquel renvoient les concepts de « ville émergente », de « plaque tectonique » et de « table tournante » ; troisièmement, l'extension des frontières artistiques examinée au regard de ses implications esthétiques, critiques, éthiques et politiques.

Si le premier recueil met en scène une éditrice visionnaire engagée dans le renouvèlement du discours sur l'art, le second nous force à reconnaitre chez Pontbriand une critique d'art éclaireuse dotée d'une remarquable acuité théorique. En témoignent, d'une part, ses références constantes aux grandes figures de la pensée contemporaine, de Georges Bataille à Jean-François Lyotard et de Hannah Arendt à Gilles Deleuze, en passant par Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Vilém Flusser, Ludwig Wittgenstein et Julia Kristeva, notamment ; d'autre part, le nombre impressionnant d'artistes de renommée internationale qu'elle a soutenus à travers sa carrière. Jeff Wall, Douglas Gordon et Philippe Parreno, Carsten Höller, Shirin Neshat, Yvonne Rainer, Rirkrit Tiravanija, Lars von Trier et Rosemarie Trockel ne constituent, de fait, qu'un mince échantillon du vaste corpus d'analyse exploré par cette auteure aux intérêts esthétiques manifestement très variés.

Au-delà de son apport pertinent dans le domaine de la documentation en art contemporain, la réalisation conjointe de ces deux anthologies n'est pas sans soulever la question de l'autoconstruction de la figure « Chantal Pontbriand ». En effet, l'entreprise autoréflexive par laquelle Pontbriand met simultanément en valeur ses deux identités d'éditrice et de critique d'art atteste clairement de sa volonté de prendre en charge l'historicisation de son œuvre, c'est-à-dire d'en construire elle-même la postérité. Ce qu'elle nous livre aujourd'hui peut même être considéré comme une sorte d'autobiographie intellectuelle en deux volets ; un moyen pour elle de se positionner dans l'histoire de l'art et des idées. En somme, cette collection d'ouvrages lui permet de rétablir la cohérence de son travail, d'en orienter l'interprétation en vue d'une meilleure intelligibilité globale et de veiller ainsi à sa réception, présente autant que future. [Katrie Chagnon]



Auto/Pathographies

Tamar Tembeck (dir.), Alma, Sagamie édition d'art, 2014, 114 p. [publication bilingue]

Avec l'avènement récent de la télé réalité et des médias sociaux, qui participent à la mise en scène de soi et à l'exposition de l'intime, la diffusion d'images de personnes malades ne se trouve plus uniquement cantonnée à la sphère médicale. Mais certes plus libre et abondante, cette diffusion d'images, qui dédramatisent (et peut-être banalisent) certaines expériences liées à la maladie, se trouve largement ancrée dans une « rhétorique de survie », évacuant l'idée de la finitude et du sujet mourant. Faisant suite à une exposition de groupe sur le thème de la maladie et de la mort, présentée au Kunstpavillon d'Innsbruck à l'été 2009 puis à Oboro à Montréal à l'automne 2012, l'ouvrage *Auto/Pathographies* de la commissaire Tamar Tembeck propose une réflexion critique sur les défis de représenter la maladie. Le livre, qui documente le projet d'exposition, ne présente pas de façon systématique toutes les œuvres exposées, mais aborde plutôt de façon sensible les enjeux esthétiques et éthiques liés à l'auto/pathographie, un sous-genre de l'autobiographie dans lequel « l'histoire du sujet est centrée sur l'expérience de la maladie ». L'ouvrage démontre ainsi comment les pratiques performatives et visuelles de nature auto/pathographique, qui invitent à une contemplation lente, contribuent à produire un discours positif sur la maladie et l'approche de la mort. Situant le sujet dans une perspective historique et culturelle, le texte de Tembeck expose à cet effet avec éloquence comment les « artistes-patients » développent à travers leur pratique un « sentiment d'*empowerment* » qui révoque « le sentiment de "rupture biographique" provoqué par un diagnostic ».

Trois textes du catalogue abordent plus spécifiquement le caractère intersubjectif de la représentation auto/pathographique dans laquelle des soignants, des proches ou des artistes collaborateurs participent fréquemment à la réalisation des œuvres et au récit personnel de l'artiste atteint par la maladie. « Love/Sick : un dialogue » d'Angela Ellsworth et Tina Takemoto est particulièrement instructif à cet égard. Il revisite de façon intimiste la démarche dans laquelle les deux artistes, œuvrant en duo sous le nom de Her/She Senses, s'étaient engagées à la suite du diagnostic de cancer d'Ellsworth, concentrant l'ensemble de leurs projets performatifs et photographiques autour de cette maladie. Après la rémission complète d'Ellsworth, Takemoto, visiblement désœuvrée, a posé un geste désespéré d'automutilation que les deux artistes tentent d'élucider à travers leur dialogue. Le « caractère insaisissable » de ce geste témoignerait *à postériori* de la « difficulté de répondre à l'éventualité de la mort ». Une éventualité qu'a cherché directement à apprivoiser Jo Spence avec *The Final Project* (1991-1992), son ultime projet avant son décès, sur lequel Terry Dennett, commissaire de la Jo Spence Memorial Archive, revient à travers son essai.

[Ariane De Blois]

moi aussi

Sylvie Cotton et Nathalie de Blois, Montréal, Éditions les petits carnets, 2013, 101 p.

Par pudeur ou par souci d'objectivité, on ose rarement parler des affects dans les rapports entre artistes et historien.ne.s de l'art ou commissaires d'expositions. De fait, très peu d'écrits témoignent encore du lien intime qui, dans bien des cas pourtant, se tisse entre ces protagonistes au travers de leurs rencontres et collaborations. Qu'il soit davantage d'ordre intellectuel ou qu'il relève de l'amitié véritable, voire de l'amour, l'attachement qui sous-tend l'élaboration d'une pensée *de* et *sur* l'art se trouve généralement dissimulé derrière le discours dit savant des catalogues d'exposition, monographies, essais analytiques et textes critiques où se construit l'interprétation des œuvres.

À ce titre, la petite publication patiemment murie par Sylvie Cotton et Nathalie de Blois fait merveilleusement exception. Délicat amalgame entre un livre d'artiste et un essai narratif proche du roman épistolaire, *moi aussi* se veut avant tout une expérience de dévoilement : dévoilement de ce refoulé affectif du discours interprétatif, mais aussi, surtout, dévoilement l'une à l'autre de deux amies par l'esquisse de leurs portraits réciproques. « Nous avons convenu de suivre un même mouvement l'une envers l'autre », explique de Blois, « celui de dépeindre, de dévoiler et de se laisser dévoiler » (p. VI).

Pour ce faire, l'auteure a expérimenté une nouvelle posture d'écriture, passant outre le mur de la théorisation pour nous raconter « Sylvie » depuis son propre vécu subjectif. Rédigé au « je » et au « tu », son récit personnel explore avec intelligence et sensibilité l'« espace de responsabilité partagée » auquel nous convie le travail de l'artiste. Son texte est ponctué de courtes phrases méditatives, transcrites en rouge et présentées comme de précieux enseignements sur l'art et la vie qu'elle retient de la fréquentation soutenue de l'univers de Sylvie Cotton. Fidèle à sa démarche, cette dernière a pour sa part réalisé un portrait visuel de « Nathalie » au moyen de schémas, de listes et de dessins représentant, entre autres, les marques corporelles de son amie, son estimée collection de trophées de chasse et les promenades effectuées ensemble. À la fin du livre, on trouve un inventaire de tous les titres contenus dans sa bibliothèque ainsi que des œuvres qui peuplent ses différents espaces de vie. Y a-t-il une plus belle et touchante manière de décrire le monde intérieur d'une historienne de l'art ?

Sans jamais verser dans le pathos, et évitant habilement le terrain du voyeurisme et de l'exhibitionnisme, l'expérience de « mise à nu » consentie à laquelle se sont prêtées les deux femmes nous atteint profondément. Cette humble leçon d'humanité s'incarne qui plus est dans un objet d'une remarquable finesse, dû au talent de Dominique Mousseau. C'est finalement un petit bijou d'authenticité qu'a engendré l'amitié entre Sylvie Cotton et Nathalie de Blois, ce qui prouve à quel point il importe de « faire les choses », même si la démarche s'avère longue et ardue.

[Katrie Chagnon]

THE ARMORY SHOW

MARCH 5—8, 2015

PIERS 92 & 94

NEW YORK CITY

THEARMORYSHOW.COM

PAPIER 15

FOIRE D'ART CONTEMPORAIN D'ŒUVRES SUR PAPIER

CONTEMPORARY ART FAIR OF WORKS ON PAPER

Présenté par

BANQUE NATIONALE
GESTION PRIVÉE 1859

Partenaires majeurs

ALLIED

Domtar

Montréal

Principaux partenaires médias

CANADIANART

LE DEVOIR
Libre de penser

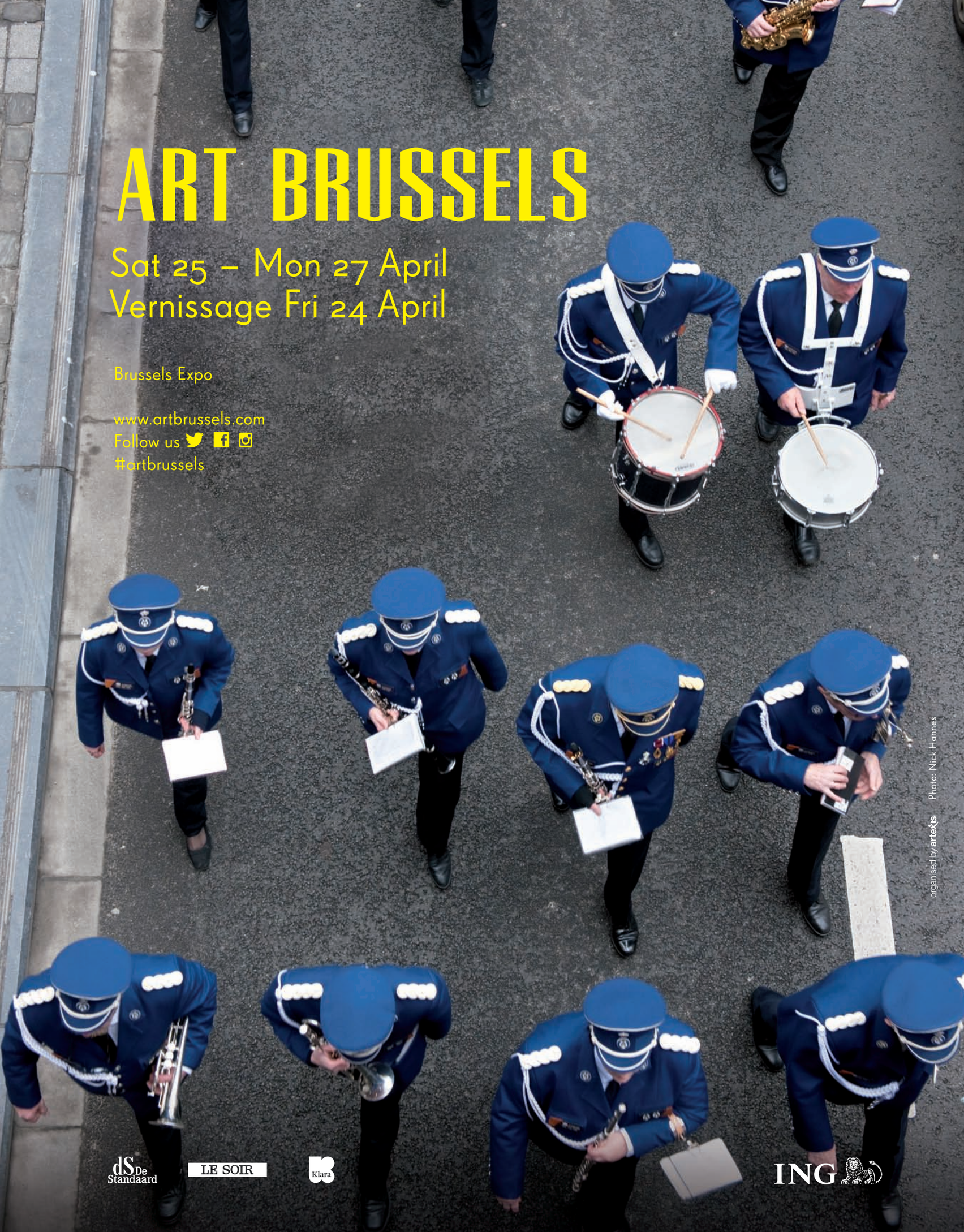
les affaires

24 – 26 avril, 2015

Complexe de Gaspé, 5445 de Gaspé
Montréal – Québec – Canada
papiermontreal.com

Produit par
Association des galeries d'art contemporain

AG AC&



ART BRUSSELS

Sat 25 – Mon 27 April
Vernissage Fri 24 April

Brussels Expo

www.artbrussels.com
Follow us
#artbrussels

organised by artexis Photo: Nick Hannes

De Standaard LE SOIR Klara ING

LE SALON DU DESSIN CONTEMPORAIN

DRAWING NOW PARIS

EDITION 9

LE CARREAU DU TEMPLE

MERCREDI 25 / DIMANCHE 29 MARS 2015

22,48 m² | Paris • **AD Gallery** | Athènes • **Aline Vidal** | Paris • **Galerie Anne de Villepoix** | Paris • **L'atelier-ksr** | Berlin • **Galerie Valérie Bach** | Bruxelles • **bäckerstrasse4** | Vienne • **Backslash gallery** | Paris • **galerie anne barrault** | Paris • **Bendana | Pinel Art Contemporain** | Paris • **Bernard Chauveau Éditeur / Le Neant Éditeur** | Suresnes • **Galerie Bertrand Baraudou** | Paris • **Galerie C** | Neuchâtel • **Galerie Karima Célestin** | Marseille • **Galerie Bernard Ceysson** | Paris - Saint Etienne - Luxembourg - Genève • **Galerie Christian Berst** | Paris • **Galerie Conrads** | Düsseldorf • **Cortex Athletico – Galerie Thomas Bernard** | Paris • **Galerie Derouillon** | Paris • **Andrew Edlin Gallery** | New York • **Galerie Éric Dupont** | Paris • **Galerie Eva Hober** | Paris • **Galerie La Ferronnerie / Brigitte Négrier** | Paris • **FL Gallery** | Milan • **Galleria Marie-Laure Fleisch** | Rome • **Gallery Joe** | Philadelphie • **Geukens & De Vil Gallery** | Knokke • **Galerie Laurent Godin** | Paris • **Galerie Isabelle Gounod** | Paris • **Gowen Contemporary** | Genève • **Galerie Graphem** | Paris • **Patrick Heide Contemporary Art** | Londres • **Galerie Iragui** | Moscou • **Galerie Jaeger Bucher / Jeanne Bucher** | Paris • **Galerie Jean Fournier** | Paris • **Galerie Bernard Jordan** | Paris • **Bernhard Knaus Fine Art** | Francfort • **Kuckei + Kuckei** | Berlin • **Martin Kudlek** | Cologne • **Galerie Lelong** | Paris - New York • **Galerie Loevenbruck** | Paris • **Magnin-A** | Paris • **Galerie Maïa Muller** | Paris • **Martin Mertens Gallery** | Berlin • **Galerie melanieRio** | Nantes • **Galerie Metropolis** | Paris • **Mirko Mayer gallery / m-projects** | Cologne • **Galerie Mitterrand** | Paris • **Nosbaum Reding** | Luxembourg • **Pablo's Birthday** | New York • **PapelArt** | Paris • **Galerie Claudine Papillon** | Paris • **La Galerie Particulière / Galerie Foucher-Biousse** | Paris • **Hervé Perdriolle** | Paris • **Galerie Polaris** | Paris • **Galerie Catherine Putman** | Paris • **Galerie Römerapotheke** | Zürich • **Galerie de Roussan** | Paris • **Sapo Contemporary** | Buenos Aires • **Sator** | Paris • **Semiose** | Paris • **Michel Soskine Inc** | Madrid • **Galerie Heike Strelow** | Francfort • **Galerie Michael Sturm** | Stuttgart • **Galerie Suzanne Tarasième** | Paris • **Galerie G-P & N Vallois** | Paris • **Galerie Van De Weghe** | Anvers • **Galerie Marine Veilleux** | Paris • **Galerie Vincenz Sala** | Paris • **Galerie Wenger** | Zürich • **Wooson Gallery** | Daegu • **Xpo Gallery** | Paris • **Yukiko Koide Presents** | Tokyo •

75
GALERIES
INTERNATIONALES
400 ARTISTES

www • drawingnowparis • com

LE BHV / MARAIS

inapa FRANCE

SAGUEZ & PARTNERS

SOFERIM
L'immobilier créatif

New York

Randall's Island Park
May 14–17, 2015
Preview Day
Wednesday, May 13

friezenewyork.com

FRIEZE ART FAIR

Participating Galleries

303 Gallery, New York
Miguel Abreu, New York
Acquavella, New York
Altman Siegel, San Francisco
The Approach, London
Art : Concept, Paris
Alfonso Artiaco, Naples
Elba Benítez, Madrid
Peter Blum, New York
Blum & Poe, Los Angeles
Boers-Li, Beijing
Marianne Boesky, New York
Tanya Bonakdar, New York
Bortolami, New York
The Box, Los Angeles
The Breeder, Athens
Broadway 1602, New York
Gavin Brown's enterprise, New York
Buchholz, Cologne
Shane Campbell, Chicago
Canada, New York
Gisela Capitain, Cologne
Casa Triângulo, São Paulo
Casas Riegner, Bogotá
Cheim & Read, New York
James Cohan, New York
Sadie Coles HQ, London
Continua, San Gimignano
Pilar Corrias, London
CRG, New York
Chantal Crousel, Paris
Massimo De Carlo, Milan
Elizabeth Dee, New York
dépendance, Brussels
Eigen+Art, Berlin
frank elbaz, Paris
Derek Eller, New York
FGF, Warsaw
Fortes Vilaça, São Paulo
Marc Foxx, Los Angeles
Fredericks & Freiser, New York
Carl Freedman, London
Stephen Friedman, London
Frith Street, London
Gagosian, New York
gb agency, Paris
A Gentil Carioca, Rio De Janeiro
Gladstone, New York
Goodman, Johannesburg
Marian Goodman, New York
Alexander Gray Associates, New York
Greene Naftali, New York
greengrassi, London
Grimm, Amsterdam
Karin Guenther, Hamburg
Hauser & Wirth, New York
Herald St, London
Xavier Hufkens, Brussels
Hyundai, Seoul
Ibid., London
In Situ-Fabienne Leclerc, Paris
Taka Ishii, Tokyo
Alison Jacques, London
Rodolphe Janssen, Brussels
Casey Kaplan, New York
Magnus Karlsson, Stockholm
Karma International, Zurich
Paul Kasmin, New York
Sean Kelly, New York
Kerlin, Dublin
Anton Kern, New York
Tina Kim, New York
Johann König, Berlin
David Kordansky, Los Angeles
Tomio Koyama, Tokyo
Andrew Kreps, New York
Kukje, Seoul
kurimanzutto, Mexico
Lehmann Maupin, New York
Lelong, New York
Lisson, London
Long March Space, Beijing
Kate MacGarry, London
Matthew Marks, New York
Fergus McCaffrey, New York
McKee, New York
Greta Meert, Brussels
Mendes Wood DM, São Paulo
Kamel Mennour, Paris
Victoria Miro, London
Stuart Shave/Modern Art, London
The Modern Institute, Glasgow
MOT International, London
Taro Nasu, Tokyo
Franco Noero, Turin
David Nolan, New York
Lorcan O'Neill, Rome
Overduin & Co., Los Angeles
P.P.O.W, New York
Pace, New York
Maureen Paley, London
Peres Projects, Berlin
Perrotin, New York
Gregor Podnar, Berlin
Simon Preston, New York
Project 88, Mumbai
Rampa, Istanbul
Almine Rech, Paris
Thaddaeus Ropac, Salzburg
Andrea Rosen, New York
Salon 94, New York
Esther Schipper, Berlin
Sfeir-Semler, Beirut
Jack Shainman, New York
Sikkema Jenkins & Co., New York
Skarstedt, New York
Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
Sprüth Magers, Berlin
Standard (Oslo), Oslo
Stevenson, Cape Town
T293, Rome
The Third Line, Dubai
Vermelho, São Paulo
Susanne Vielmetter, Los Angeles
Nicolai Wallner, Copenhagen
Wallspace, New York
White Columns, New York
White Cube, London
Wilkinson, London
Jocelyn Wolff, Paris
Zeno X, Antwerp
David Zwirner, New York

Focus

Algus Greenspon, New York
Bureau, New York
Carlos/Ishikawa, London
Chi-Wen, Taipei
Clearing, New York
Clifton Benevento, New York
Lisa Cooley, New York
Croy Nielsen, Berlin
Foxy Production, New York
Freymond-Guth Fine Arts, Zurich
Frutta, Rome
James Fuentes, New York
François Ghebaly, Los Angeles
Laurel Gitlen, New York
Hunt Kastner, Prague
Instituto De Visión, Bogotá
Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Le Guern, Warsaw
Limoncello, London
mor charpentier, Paris
Night, Los Angeles
PSM, Berlin
Ratio 3, San Francisco
Real Fine Arts, New York
Silberkuppe, Berlin
Société, Berlin
Simone Subal, New York
Take Ninagawa, Tokyo
Travesia Cuatro, Madrid

Frame

80m2 Livia Benavides, Lima
Sergio Zevallos
Antenna Space, Shanghai
Liu Ding
Johan Berggren, Malmö
Eric Sidner
Formalist Sidewalk Poetry Club, Miami Beach *Georgie Nettell*
Freedman Fitzpatrick, Los Angeles
Mathis Altmann
Dan Gunn, Berlin
Alexandra Navratil
JTT, New York
Anna-Sophie Berger
Kendall Koppe, Glasgow
Charlotte Prodger
Jaqueline Martins, São Paulo
Martha Araújo
Mathew, Berlin
Than Hussein Clark
Barbara Seiler, Zurich
Cécile B. Evans
Tif Sigfrids, Los Angeles
Zachary Leener
Jessica Silverman, San Francisco
Dashiell Manley
Gregor Staiger, Zurich
Lucy Stein
Sultana, Paris
Walter Pfeiffer
Supplement, London
Philomene Pirecki
Temnikova & Kasela, Tallinn
Kris Lemsalu
Tempo Rubato, Tel Aviv
Lital Lev Cohen
Kate Werble, New York
Ken Tisa
Leo Xu Projects, Shanghai
Aaajiao

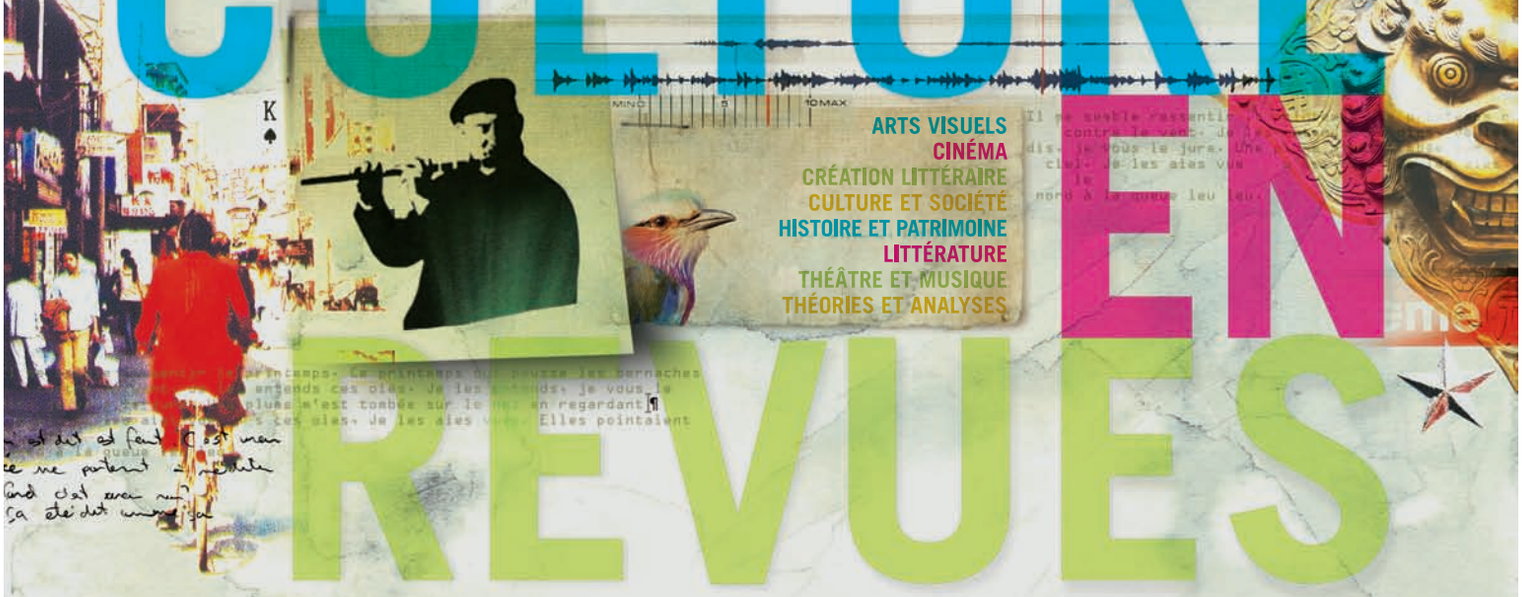
Spotlight

Aicon, New York
Rasheed Araeen
Paule Anglim, San Francisco
Lynn Hershman Leeson
Hervé Bize, Nancy
André Cadere
David Castillo, Miami Beach
Rafael Ferrer
espaivisor, Valencia
Hamish Fulton
Henrique Faria, New York
Anna Bella Geiger
Garth Greenan, New York
Howardena Pindell
Hales, London
Carolee Schneemann
Ivan, Bucharest
Geta Bratescu
lokal_30, Warsaw
Natalia LL
Franklin Parrasch, New York
Joan Snyder
Nara Roesler, São Paulo
Antonio Dias
Richard Saltoun, London
Shelagh Wakely
Vigo, London
Ibrahim El-Salahi
Waldburger Wouters, Brussels
Lynn Hershman Leeson
Zürcher, New York
Regina Bogat

Media Partner
FT FINANCIAL TIMES

Main sponsor
Deutsche Bank

LA CULTURE EN REVUES



ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

NOUVEAU

art press

version numérique sur PressReader

5,49 €

art press sur vos tablettes et smartphones

Téléchargez l'application **PressReader** via Apple Store ou Google Play
➤ Cherchez art press

art press

goes digital: PressReader

5,49 €

art press on tablet and smartphone

download PressReader via Apple Store or Google Play
➤ look for art press

NEW

Image: Maura Doyle, from New Age Beaver *(2013)*

VERTICALE

Verticale — centre d'artistes constate et accueille l'hétérogénéité qui caractérise l'art actuel. L'organisme fait écho au décloisonnement disciplinaire qui est au cœur même de l'émergence des pratiques, en privilégiant la diversification des modes de production et de diffusion des arts visuels, opérant tant hors les murs – dans les communautés, les lieux publics, les espaces sociaux et médiatiques – que dans les espaces spécifiquement dédiés à l'art.

Création

Diffusion

Vie associative

Verticale
centre d'artistes

412–397, boul. des Prairies O.
Laval (Québec) H7N 2W6

450 934-6042
info@verticale.ca
verticale.ca

esse

esse 30 ans
30 % de rabais
sur un abonnement de 3 ans
code promo : esse30
valable jusqu'au 30 avril 2015

esse.ca/fr/abonnements

esse 30th
30% off
3-year subscriptions
promo code: esse30
valid until April 30, 2015

esse.ca/en/subscriptions

MOIS MULTI

16

SPECTACLES
INSTALLATIONS
EXPOSITIONS
CABARETS
CONFÉRENCES
RENCONTRES
...

FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES ET ÉLECTRONIQUES

4 AU 28 FÉVRIER 2015

COOPÉRATIVE MÉDUSE ET AUTRES LIEUX

MOISMULTI.ORG

Conseil des arts et des lettres Québec
Avec la participation du Ministère de la Culture et des Communications
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Patrimoine canadien Canadian Heritage
Ville de Québec
Première Ovation
RECTO VERSO

Centre d'artistes
Vaste et Vague

© Geneviève et Matthieu

Simon Brown | Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville | **L'Institut temporaire d'études littorales**
12 au 24 janvier | Résidence de création • 24 janvier | Conférence-performance

Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières
8e BIECTR | Artistes internationaux • 30 janvier au 7 mars | Exposition collective d'estampes

Geneviève et Matthieu | Rouyn-Noranda | **La Jamésie**
9 au 20 mars | Résidence d'art performance • 20 mars | Présentation de la performance

Mériol Lehmann | Québec | **Anglo Canadian Pulp & Paper Mills Ltd**
10 avril au 16 mai | Exposition de photographies

vasteetvague.ca
774, boulevard Perron - Carleton-sur-Mer, Gaspésie, Qc

Conseil des arts et des lettres Québec
Carleton-sur-Mer
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

GalerieNicolasRobert

nouvelle adresse | new address

10 King, Montréal

CarolineCloutier
PéioÉliceiry
AndréanneGodin
RobertHoule
PierreJulien
ChristianKnudsen
JoeLima
SimoneRochon
MartinSchop

www.galerienicolasrobert.com | info@galerienicolasrobert.com

Salle Alfred-Pellan

LALIE DOUGLAS

Broken Land : histoires contées et racontées

Commissaire : Barbara Wisnoski

Exposition

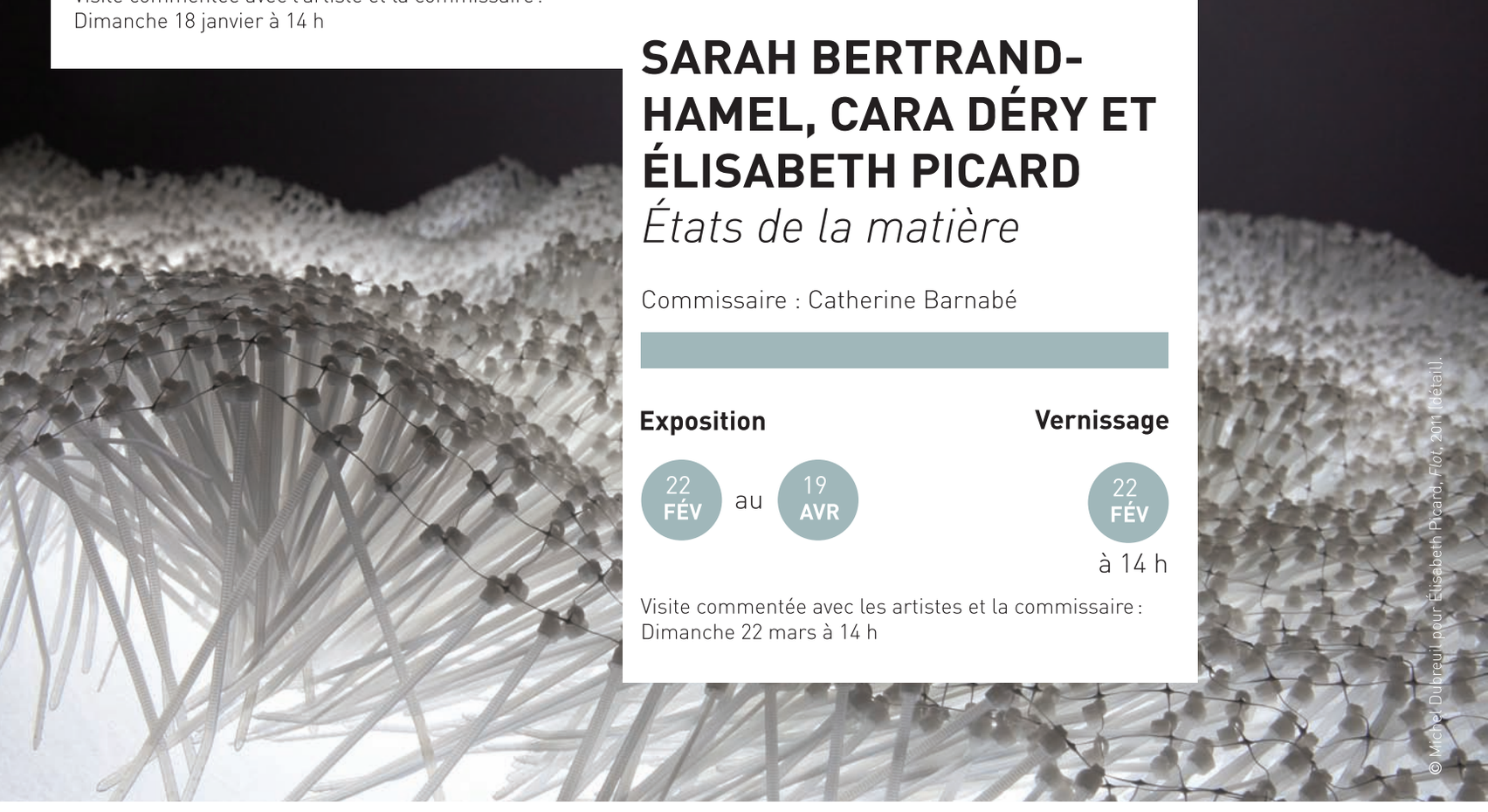
30 NOV au 8 FÉV

Vernissage

30 NOV à 14 h

Visite commentée avec l'artiste et la commissaire :
Dimanche 18 janvier à 14 h

© Barbara Wisnoski pour Lalie Douglas, *Sans titre*, 2013.



SARAH BERTRAND-HAMEL, CARA DÉRY ET ÉLISABETH PICARD

États de la matière

Commissaire : Catherine Barnabé

Exposition

22 FÉV au 19 AVR

Vernissage

22 FÉV à 14 h

Visite commentée avec les artistes et la commissaire :
Dimanche 22 mars à 14 h

© Michel Dubreuil pour Élisabeth Picard, *Flot*, 2011 (détail)

Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h

SUIVEZ-NOUS
Maison des arts de Laval

MAISON DES ARTS DE LAVAL
1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
450 662-4440 | www.maisondesarts.laval.ca
Montmorency

LAVAL

APPEL AUX ARTISTES EN ARTS VISUELS

COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

Les artistes professionnels en arts visuels domiciliés au Québec sont invités à soumettre leurs œuvres au comité d'acquisition de la collection Prêt d'œuvres d'art (CPOA) du Musée national des beaux-arts du Québec. Les œuvres présentées devront avoir été produites au cours des cinq dernières années, et leur prix de vente ne devra pas dépasser la somme de 7 500 $.

Depuis 1982, les œuvres de la collection Prêt d'œuvres d'art sont louées aux ministères, sociétés d'État et délégations du Québec à l'étranger. Le comité de sélection tiendra compte du caractère particulier de la collection et privilégiera des œuvres s'inscrivant dans la création actuelle, pouvant être présentées dans des aires de bureaux.

INSCRIVEZ-VOUS À MNBAQ.ORG,
À LA SECTION COLLECTION / LOCATION D'ŒUVRES (CPOA),
DU 12 JANVIER AU 20 FÉVRIER 2015.
RENSEIGNEMENTS : 418 644-6460, POSTE 3311 / 1 866 220-2150

M B A N Q
Musée national des beaux-arts du Québec
Québec

COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC
LOCATION D'ŒUVRES AUX MINISTÈRES ET AUX ORGANISMES GOUVERNEMENTAUX

DAN BRAULT, *PORTAL* (DÉTAIL), 2014, ACRYLIQUE SUR TOILE

---

la chambre blanche

NAIANA MAGALHÃES

* [BRÉSIL]

RÉSIDENCE IN SITU • DU 9 MARS AU 3 MAI 2015 • OUVERTURE DE RÉSIDENCE LE 9 AVRIL À 17H • ÉCHANGE AVEC LE MIS

MIS · Governo do Estado São Paulo · Conseil des arts et des lettres Québec · Culture et Communications Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de Québec · Symbiose Vins et Cies · BoîteBleue

185, Christophe-Colomb Est • Québec (Québec) • G1K 3S6 • (418) 529-2715 • www.chambreblanche.qc.ca • info@chambreblanche.qc.ca

Assurart
PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance complet pour les entreprises et les particuliers qui œuvrent dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galeries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

PROFESSION ARTISTE

MA CRÉATION, MES DROITS : C'EST MON AFFAIRE ET J'Y VOIS !

LE REGROUPEMENT DES ARTISTES EN ARTS VISUELS DU QUÉBEC

RAAV.ORG

FAUNE ARTISTIQUE, LE NOUVEL HABITAT DU MAJ OUVRE BIENTÔT !
museejoliette.org/info-travaux
Culture et Communications Québec
Patrimoine canadien
Canadian Heritage
150e Joliette

GALERIE BERNARD

MARGIT HIDEG

CONTINUUM

Exposition du 12 février au 21 mars 2015
Vernissage le 11 février de 17 h à 20 h

Détails: *Marqueurs de vie*, 2014
Technique mixte, 22,86 x 22,86 cm

ROBERT DESCHÊNES

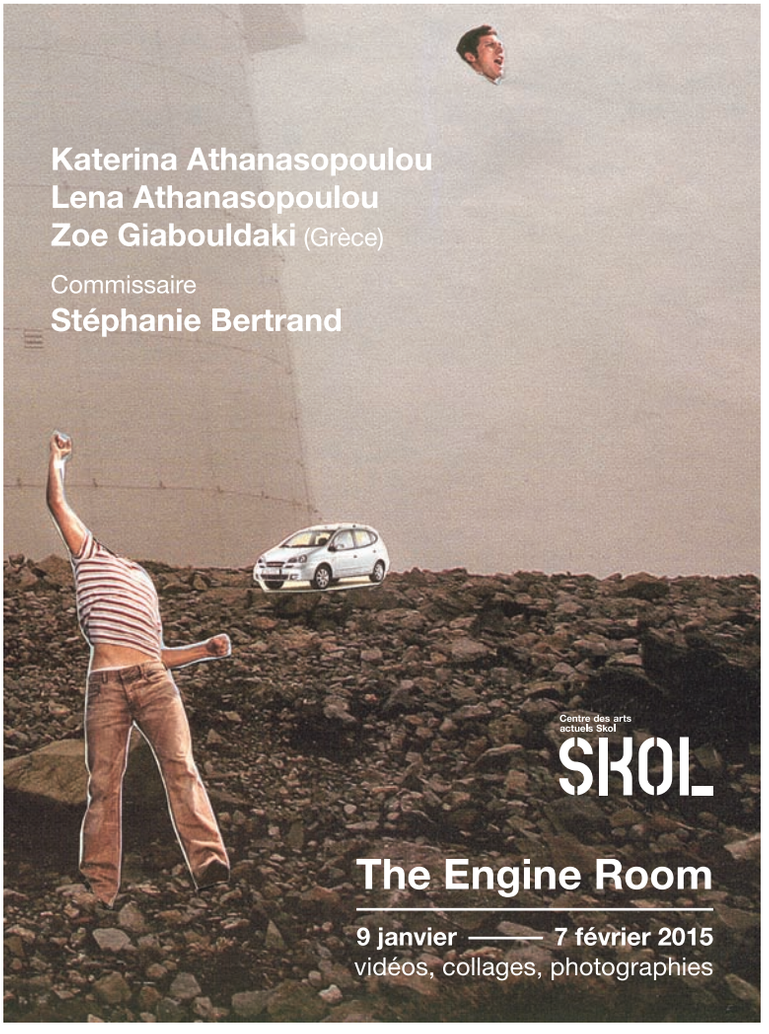
SOUVENIRS FOCUS

Exposition du 2 avril au 2 mai 2015
Vernissage le 1er avril de 17 h à 20 h

Détails: *Le ruisseau derrière la maison*, 2014
Acrylique sur toile, 91,5 x 122 cm

3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h



GALERIE D'ART Stewart Hall ART GALLERY

24 janvier au 1er mars 2015
FEMMES À L' ŒUVRE
Barbara Dickstein - Lise-Hélène Larin
Victoria LeBlanc - Susan G. Scott - Brigitte Radecki
VERNISSAGE : Dimanche 25 janvier, à 14 h

7 mars au 26 avril 2015
VERTIGE
VERNISSAGE : Dimanche 8 mars, à 14 h

2 mai au 21 juin 2015
SOUS-EXPOSÉS
Photographies des membres de l'Académie Royale des arts du Canada
VERNISSAGE : Dimanche 3 mai, à 14 h

Image: Lise-Hélène Larin

HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.pointe-claire.ca

INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE ET À L'ENVIRONNEMENT

Appel aux artistes professionnels en arts visuels et en métiers d'art

Inscription au Fichier des artistes

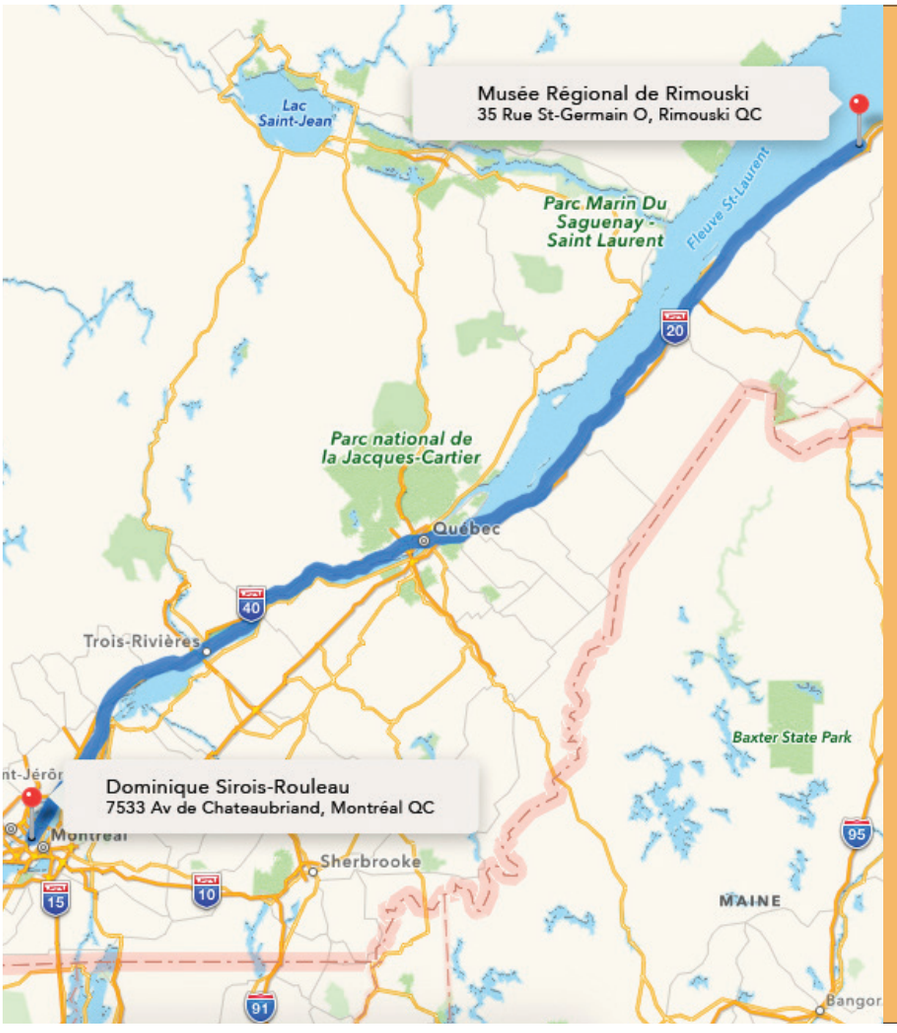
Les artistes souhaitant s'inscrire au Fichier doivent faire parvenir leur dossier au Service de l'intégration des arts à l'architecture, au plus tard le **15 avril 2015**. Le cachet de la poste fait foi de la date d'envoi.

↓

Pour information :

Québec : 418 380-2323, poste 6323
Montréal : 514 873-8284
integrationdesarts@mcc.gouv.qc.ca
www.mcc.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes

Québec



MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Manifestations indirectes

19 mars - 31 mai 2015

Commissaire: Dominique Sirois-Rouleau

© Dominique Sirois-Rouleau, *Directions to Immortality after John Boyle-Singfield* (détail)

www.museerimouski.qc.ca

Culture et Communications Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de rimouski

GALERIE DE L'UQAM
PROGRAMMATION HIVER 2015

LE DÉSORDRE DES CHOSES

Edith Brunette, Michel de Broin, Arkadi Lavoie-Lachapelle, Mathieu Lefevre, Emmanuelle Léonard, Christine Major, Maria Marshall, Catherine Opie, Melanie Smith et Rafael Ortega, Pilvi Takala, Rosemarie Trockel

Commissaires : **Marie-Ève Charron** et **Thérèse St-Gelais**
9 janvier au 21 février 2015
Vernissage : le jeudi 8 janvier à 17 h 30

MARIE-ÈVE MARTEL. TRANSCENDER L'ARCHITECTURE

9 janvier au 21 février 2015
Vernissage : le jeudi 8 janvier à 17 h 30

AUDE MOREAU. LA NUIT POLITIQUE

Commissaire : **Louise Déry**
6 mars au 11 avril 2015
Vernissage : jeudi 5 mars à 17 h 30

Appuis : Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Bourse Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain
Image : Aude Moreau, *Sans titre (Hollywood Sign)*, détail, 2014-2015, impression numérique. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal.

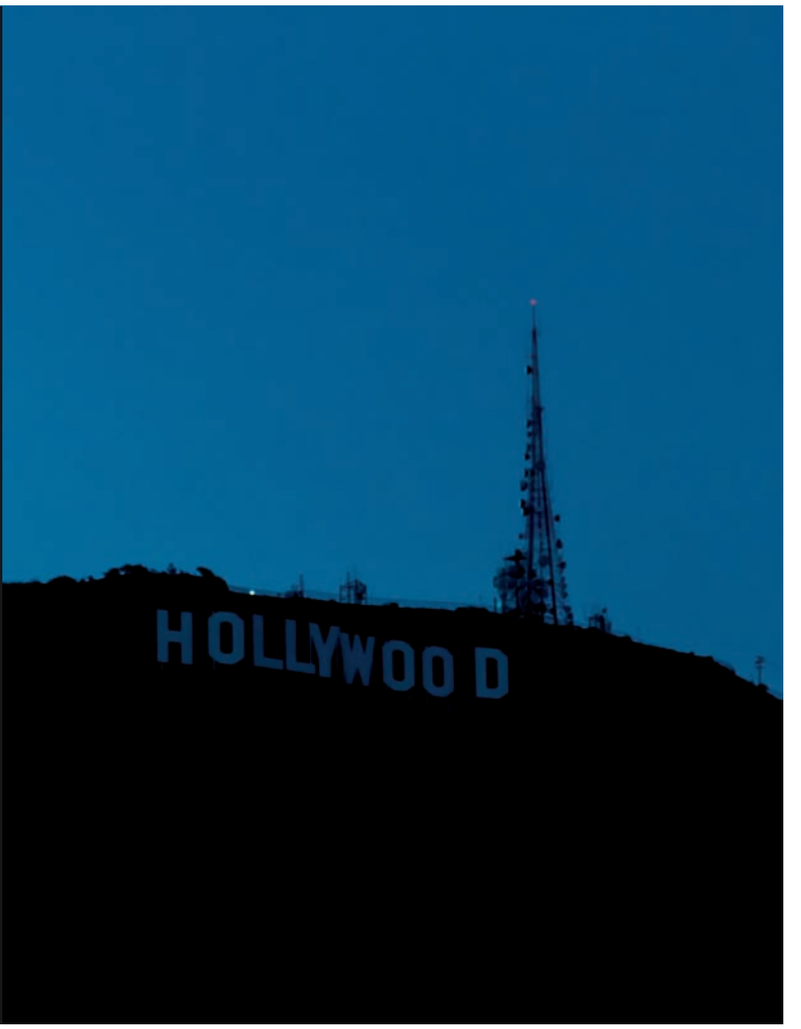
LA GALERIE
UQÀM

galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre



FOREMAN

LUANNE MARTINEAU

14 janvier - 14 mars 2015

Commissaires
Vicky Chainey Gagnon
Karine Di Genova

Une production de la Galerie d'art Foreman avec l'appui du Conseil des arts du Canada.

Sans-titre (détail), 2014. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Trépanier Baer

GALERIE D'ART FOREMAN DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S
2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7
t. 819.822.9600 * 2260
www.foreman.ubishops.ca

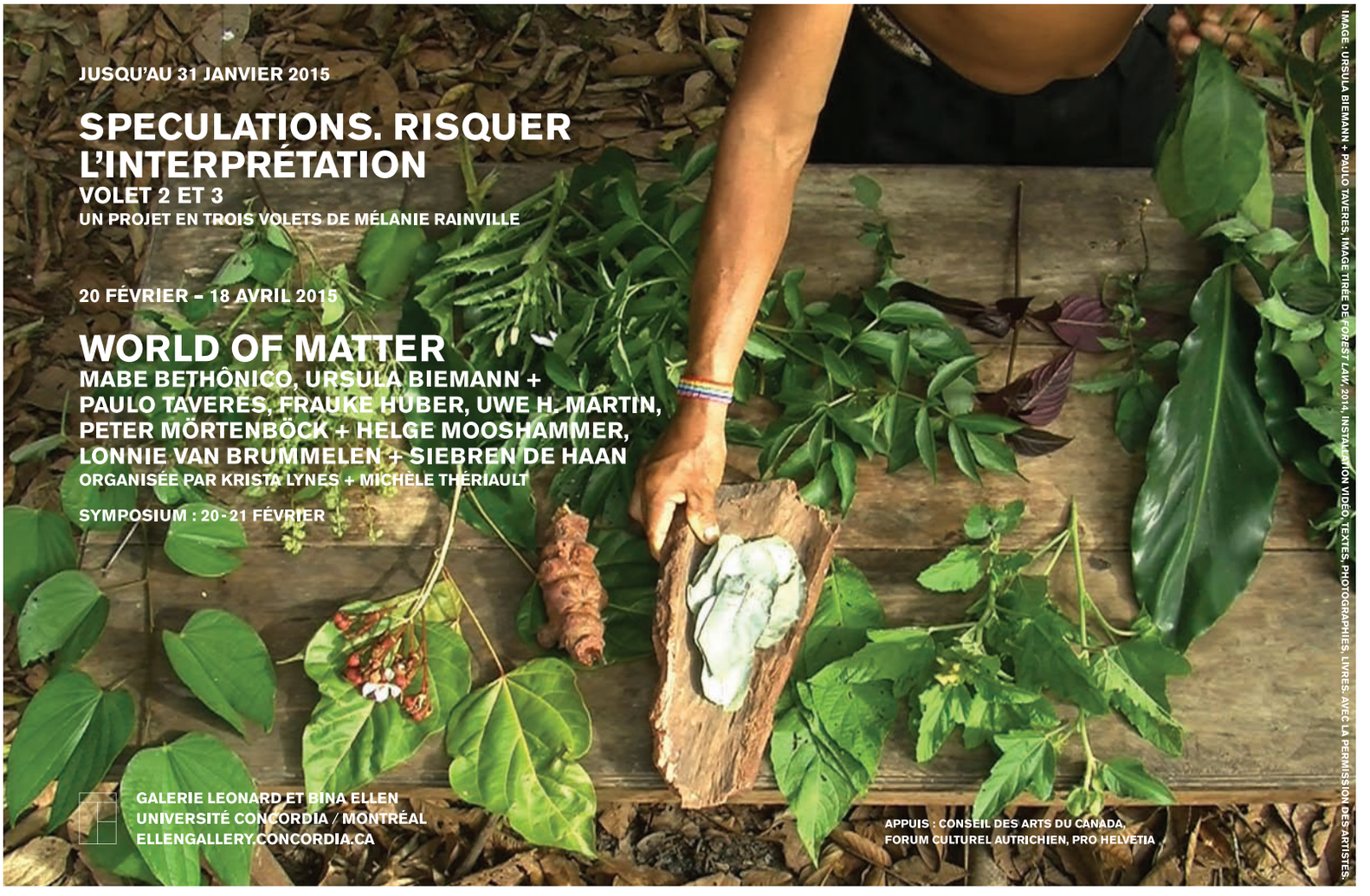
5IÈME ÉDITION
"ART WEEK" À NEW YORK/6-7-8 MARS 2015
WWW.VOYAGESMTL.COM

V -MTL- V -MTL-

ELEKTRA 16

13 - 17 MAI | MAY 13 - 17, 2015
MONTRÉAL (QC), CANADA

ELEKTRAMONTREAL.CA



USINE C

14-15

Lisbeth GRUWEZ / THEATRE RUDE INGENIERIE / L'EAU DU BAIN / Frédérick GRAVEL
THE CHOP THEATRE / Nicolas CANTIN / Mélanie DEMERS / Marc BEAUPRÉ+François BLOUIN

DÉCOUVREZ DES ARTISTES EMBLÉMATIQUES DE LA SCÈNE CONTEMPORAINE !

ABONNEZ-VOUS !
USINE-C.COM
514 521-4493

photo de Michel Petit

LES IMPATIENTS

Parle-Moi d'amour

17e ÉDITION

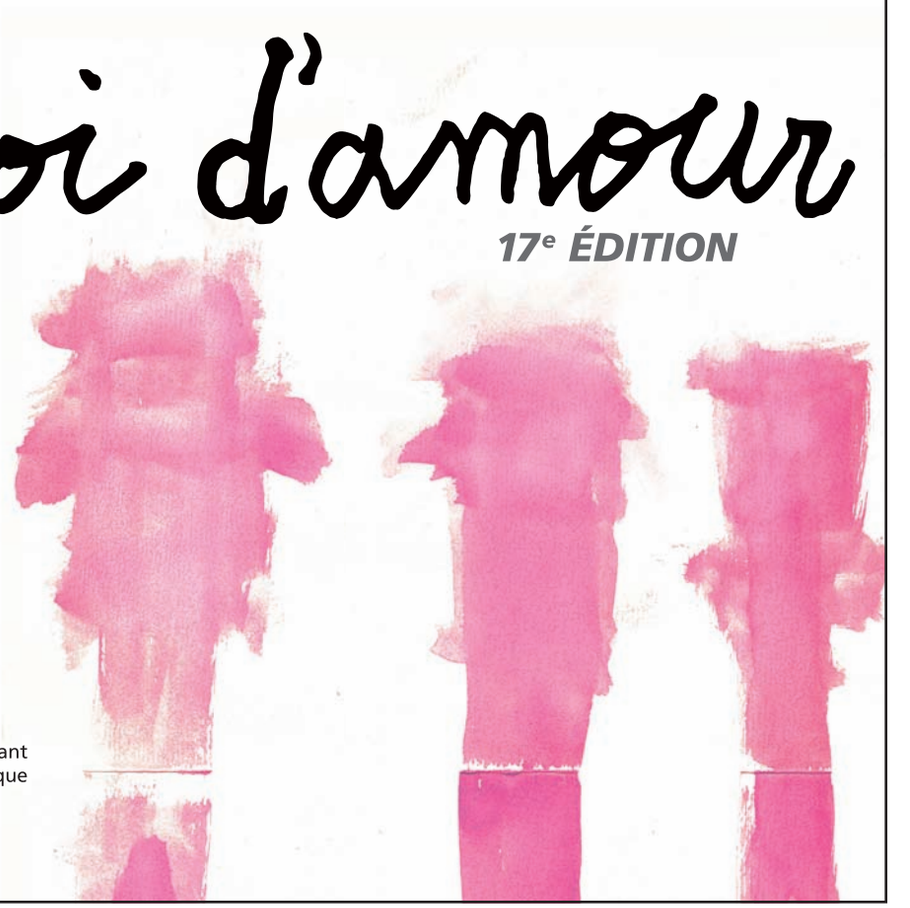
L'EXPOSITION-ENCAN
AU PROFIT DES IMPATIENTS

UNE CHANCE UNIQUE DE SE PROCURER LES OEUVRES D'IMPATIENTS ET D'ARTISTES TELS DOMINIQUE BLAIN, RENÉ DEROUIN, DOYON-RIVEST, JEAN-PIERRE GAUTHIER, CYNTHIA GIRARD, ÈVE K. TREMBLAY, STÉPHANE LA RUE, MOLINARI, YANNICK POULIOT, RIOPELLE, FRANCINE SAVARD, MARC SÉGUIN, GABOR SZILASI, RICHARD-MAX TREMBLAY

05/02/15 > 18/03/15
100 Sherbrooke E. Montréal H2X 1C3

La mission des Impatients est de venir en aide aux personnes ayant des problèmes de santé mentale par le biais de l'expression artistique

impatients.ca



Exposition
3 mars – 23 mai 2015

Vernissage le jeudi 12 mars
à partir de 18 h 30

Pavillon
Carré de Baudouin

121 rue de Ménilmontant
75020 PARIS
Ouvert du mardi au samedi,
de 11 h à 18 h.

Cycle de projections vidéos
dans l'auditorium.

Sélection d'œuvres québécoises
sous le commissariat de la revue
esse.

Toutes les informations
en ligne sur le site :
www.lextension.org

Miroir, ô mon Miroir…

Une proposition de **l'Extension**, laboratoire de recherches et d'expérimentations sur l'art actuel

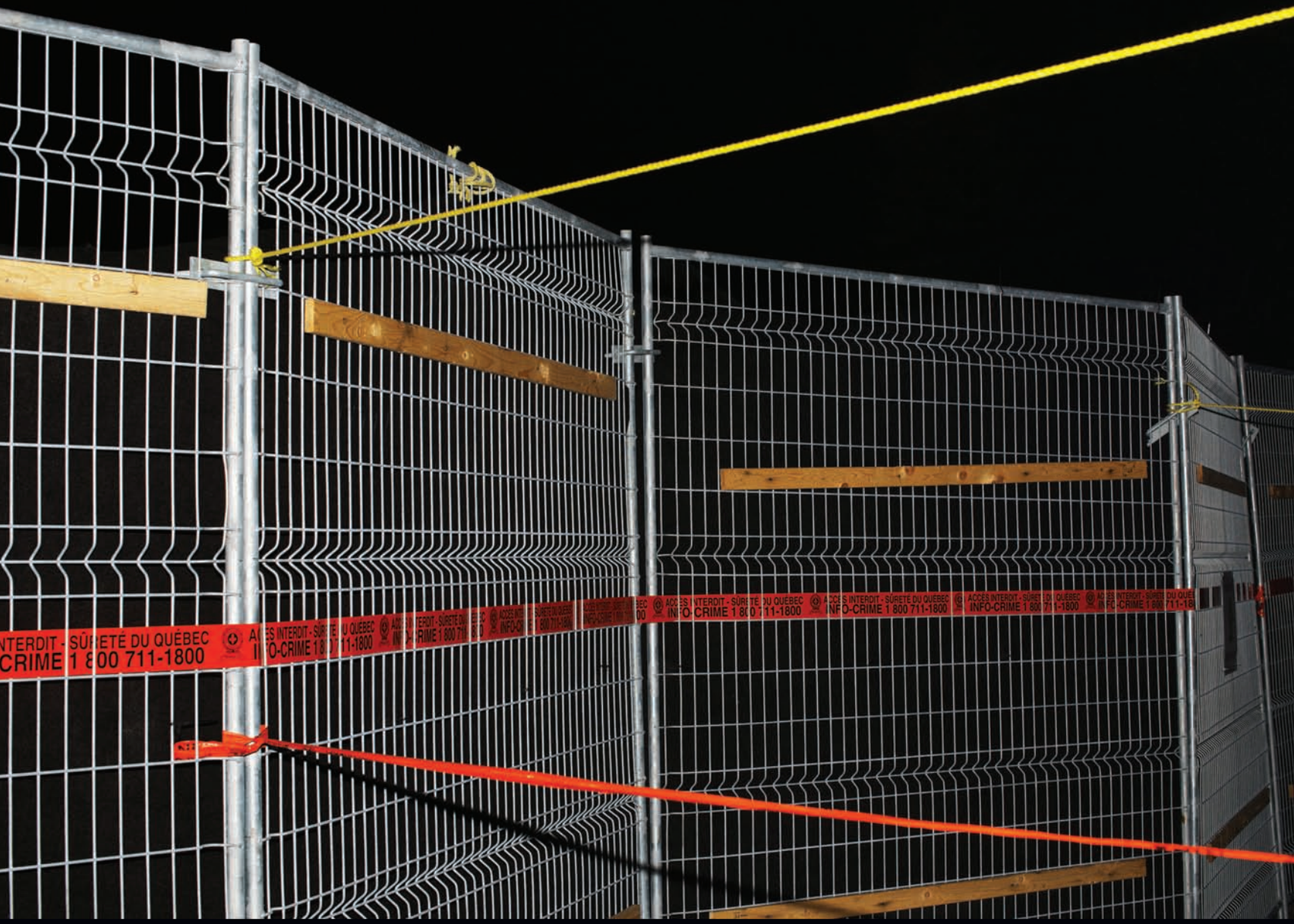
Avec :
Giulia Andreani, Bertille Bak, Virginie Barré, Émilie Brout et Maxime Marion, Damien Cadio, Jean-Baptiste Caron, Les frères Chapuisat, Charlotte Charbonnel, Thomas Cimolaï, Clément Cogitore, Catherine Contour, Caroline Delieutraz, Chloé Dugit-Gros, Pierre Joseph, Alexandre Maubert, Caroline Le Méhauté, Laurent Pernot, Chloé Poizat, Éric Pougeau, Stéphane Protic, Lionel Sabatté, Julien Salaud, Pilvi Takala, Xavier Veilhan.

Laurent Pernot, *Captivité*, 2008. Installation, cage, néon, gravier noir. Courtesy Galerie Odile Ouizeman, Paris

Carré de Baudouin

esse 20

mairie paris 20



BENOIT AQUIN
MÉGANTIC PHOTOGRAPHIÉ

18 février – 24 mai 2015

Parmi les 15 meilleures photographies des Rencontres d'Arles
– *THE GUARDIAN*, Londres

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL

MBAM.QC.CA

SUIVEZ-NOUS :

/MBAMTL @MBAMTL @MBAMTL /MBAMMMFA

Benoit Aquin, *Zone d'exclusion,* série « Mégantic », 2013, impression numérique à pigments de qualité archive, 102 x 152 cm

UL

CAMPUS SAVOIR

TIMEMENT UNE MEILLEURE ARTISTE.

JE BÂTIS MON AVENIR À L'UNIVERSITÉ LAVAL.

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS

- Six séminaires répartis sur deux sessions.
- Démarche pédagogique avancée et autonome de recherche-création en arts visuels et en design graphique.

MAÎTRISE INTERDISCIPLINAIRE EN ART (FORMATION À DISTANCE)

- Approche pédagogique flexible et en continuité avec la pratique artistique professionnelle.
- Cours à temps plein ou à temps partiel.
- Les échanges se déroulent sur une plateforme de communication Web au moment qui convient à l'étudiant.

ulaval.ca/futursetudiants
1 877 893-7444

UNIVERSITÉ LAVAL

Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design

MICHAËL ALLIBERT

OREET ASHERY

DEAN BALDWIN

IAIN BAXTER&

SIMON BILODEAU

PIERRE BOURGAULT

MICHAEL BLUM

CHARLOTTE CHARBONNEL

MARCELLINE DELBECQ

WIM DELVOYE

GAÏA GLOBAL CIRCUS

ROBERT GAUDREAU
(ATELIER GODRO)

JEAN-PIERRE GAUTHIER

JULIE GEMUEND

STÉPHANE GILOT

ROMEO GONGORA

BORIS GROYS

DARREN HARVEY-REGAN

ALEXANDER KOSOLAPOV

MEHDI-GEORGES LAHLOU

LATIFA LAÂBISSI

MATHIEU LATULIPPE

XAVIER LE ROY

RAFAEL LOZANO-HEMMER

DANA MICHEL

SAMUEL ET DOMINIQUE PÉPIN-GUAY
(ARBRE-ÉVOLUTION)

NIRA PEREG

FRANÇOIS-MICHEL PESENTI
& SUZANNE JOUBERT

MARC-ANTOINE K. PHANEUF

SAUCIER & HEYS

GREGOR SCHNEIDER

NOÉ SOULIER

GISÈLE VIENNE

ARSENIY ZHILYAEV

7 71766 00670 3 83