

Hiver
Winter
2013-2014
8,50\$

Espace

sculpture

106





CRÉDIT IMAGE : Zaven Paré, Les bras de Géminoid F. 2010

ET SI LES ROBOTS MANGEAIENT DES POMMES ?

Daniel Corbeil, Louis-Philippe Côté,
Yann Farley, Jessica Field, Erin Gee,
Anne-Marie Ouellet, Zaven Paré,
Morgan Rauscher et Samuel St-Aubin

Commissaire : Ariane De Blois

Salle
Alfred-Pellan



Appelez au

450 662-4499, poste 0

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle (Théâtre des Muses) jusqu'à 20 h

SUIVEZ-NOUS



Maison des arts de Laval

Exposition

1^{er}
DÉC

au

9
FÉV

Vernissage et performance

1^{er}
DÉC

à **14 h**

Visite commentée: dimanche 26 janvier, à 14 h



MAISON DES ARTS DE LAVAL

1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
450 662-4440 | www.maisondesarts.laval.ca

☎ Montmorency



Espace

sculpture

106

ÉDITORIAL / EDITORIAL

5

L'aventure se poursuit... / *The Adventure Continues...*
Serge FISETTE

ESPACE ARCHITECTURÉ ARCHITECTURED SPACE

12

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN. La sculpture publique, l'architecture et l'urbanisme / *Public Sculpture, Architecture and Urbanism*
Éric VALENTIN

19

La caverne illuminée. Les ombres jubilatoires de Dale CHIHULY / *The Illuminated Cave. Dale CHIHULY's Exhilarating Shadows*
Nycole PAQUIN

25

Les ar(t)chitectures de Tadashi KAWAMATA : entre perturbation et réconciliation / *The Ar(t)chitecture of Tadashi KAWAMATA: Between disruption and reconciliation*
André-Louis PARÉ

34

Yam LAU: *A World is a Model of the World*
Jessica LI

ART PUBLIC / PUBLIC ART

37

Retour sur la temporalité des œuvres publiques
Aseman SABET

ENTRETIEN / INTERVIEW

40

Laurent GAGNON : l'ordre dans le chaos
Serge FISETTE

44

Peter HUTCHINSON. With Nature in Mind
John K. GRANDE



COUVERTURE / COVER
Erika DUECK, *The Ephemeral Mind*, 2013. Techniques mixtes / Mixed media. Approx. 240 x 200 cm. Photo : avec l'aimable autorisation / Courtesy Galerie Art Mûr. Voir / See article p. 5.

ÉVÉNEMENTS / EVENTS

47

Michel DE BROIN
Jérôme DELGADO

51

Anna FRLAN: *Interbellum III*
Petra HALKES

52

Tino SEHGAL. *Esse est percipi – To be is to be perceived*
Iris AMIZLEV

53

Michael A. ROBINSON : L'attrait du vide
Anne PILORGET

54

Le pilier central de la pyramide du Louvre : une destination sculpturale
Ariane LEMIEUX

57

Richard CLEMENTS' *Day Treadeth On Night*
Dion KLINER

58

Ai WEIWEI: *According to What?*
Gil McELROY

60

Ancrage
Michèle LORRAIN

62

LIVRES REÇUS

Michael A Robinson. *Equal to my own equation*

Michel de Broin

Sonia PELLETIER (sous la direction de), *(La société de conservation du présent) (1985-1994)*

Anne BEAUCHEMIN, *L'art en PENSÉES et en ACTES.*

Le Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul

Richard Purdy, *Redux*

Philip MONK, *Glamour Is Theft: A User's Guide to General Idea*

Bernard LANDRIAULT, *Entre avoir et être. Deux collectionneurs s'exposent*

Thérèse CHABOT. *Majestueuse fragilité*

Georges Dyens. *Paysages cosmiques et fantasmagoriques*



ESPACE est publié par / is published by
le Centre de diffusion 3D

Conseil d'administration / Board of Directors

Christian COUTURE, président du Conseil /
Chair
André-Louis PARÉ, vice-président / Vice-president
François FORGET, secrétaire / Secretary
Serge FISETTE, administrateur / Administrator

Membres fondateurs / Founding Members

Serge FISETTE, Joëlle MOROSOLI, Édouard
LACHAPPELLE

Directeur et rédacteur en chef / Editor

Serge FISETTE
Comité de rédaction / Editorial Committee
Gilles DAIGNEAULT, Peter DUBÉ, Nycole
PAQUIN, André-L. PARÉ
Rédacteurs / Contributors
Iris AMIZLEV, Jérôme DELGADO, Laurent
GAGNON, John K. GRANDE, Petra HALKES,
Peter HUTCHINSON, Dion KLINER, Ariane
LEMIEUX, Jessica LI, Michèle LORRAIN,
Gil McELROY, Nycole PAQUIN, André-Louis
PARÉ, Anne PILORGET, Aseman SABET,
Éric VALENTIN

Révision en français / French Copy Editor

Janou GAGNON
Révision en anglais / English Copy Editor
Janet LOGAN

Traduction / Translation

Peter DUBÉ, Janet LOGAN, Bernard SCHÜTZ

Design graphique / Graphic Design

Claude GUÉRIN
(514) 499-0585 / cggra@sympatico.ca

Publicité-abonnements / Advertising-Subscriptions

Alexandre NUNES
(514) 844-9858 / Fax: (514) 844-3661
espace@espace-sculpture.com

Imprimeur / Printer

Lithochic

Site Web / Web Site

Alexandre NUNES

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale inc,
Magazines Canada.

ESPACE est publié avec l'appui du Conseil
des Arts du Canada, du Conseil des arts
et des lettres du Québec (Aide aux péri-
odiques) et du Conseil des arts de Montréal.
Nous reconnaissons l'aide financière
accordée par le gouvernement du Canada
pour nos coûts rédactionnels et de produc-
tion par l'entremise du Fonds du Canada
pour les magazines. / ESPACE is published
with the support of The Canada Council for
the Arts, Conseil des arts et des lettres du
Québec (Aide aux périodiques), Conseil
des arts de Montréal. We acknowledge the
financial support of the Government of
Canada through the Canada Magazine Fund
toward our editorial and production costs.

ESPACE est un périodique trimestriel qui se
consacre à la promotion et à la diffusion de
la sculpture. Les opinions exprimées sont
celles de leurs auteurs. Nous nous résér-
vons le droit de retarder ou d'annuler la
parution d'un article selon l'avis du comité
de lecture. ESPACE est membre de la
Société de développement des périodiques
culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et
de Magazines Canada. ESPACE est indexé
dans Repère, Micromedia LTD Periodical
Indexes (Toronto), Index de périodiques
canadiens (CPI: gale_cpi@yahoo.com),
www.quebec-moteur.com et www.colophon
2007.com, National Directory of Magazines,
Standard Periodical Directory,
www.mediafinder.com, Scopalto.com
(www.scopalto.com/revue/espace) / ESPACE
is published quarterly, and is dedicated to
the promotion of sculpture. The opinions
expressed in published articles are the
sole responsibility of the authors. ESPACE
reserves the right to delay or to cancel
the publication of any article, depending
upon the decision of the editorial advisory
committee. ESPACE is a member of the
Société de développement des périodiques
culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and
of Magazines Canada. ESPACE is indexed in
Repère, Micromedia LTD Periodical Indexes
(Toronto), Canadian Periodical Index (CPI:
gale_cpi@yahoo.com), www.quebec-
moteur.com, and www.colophon2007.com,

www.MediaFinder.com, Scopalto.com
(www.scopalto.com/revue/espace)

Les archives d'ESPACE sont diffusées en
version électronique sur le portail Érudit
(www.erudit.org) / An electronic version
of ESPACE's archives is available at the
Érudit site (www.erudit.org).

Imprimé au Canada / Printed in Canada.

Envoi de publication: enregistrement
n° 5863. Dépôt légal / Legal deposit:
D237714. ISSN: 0821-9222.

Mois de parution / Month of Publication

Décembre / December 2013

ESPACE remercie de leur soutien finan-
cier / ESPACE wishes to acknowledge the
generous financial support of:

Christian COUTURE, Maurice FORGET,
André FOURNELLE.

ESPACE

4888, rue Saint-Denis

Montréal (Québec)

H2J 2L6 Canada

Tél.: (514) 844-9858 / Fax: (514) 844-3661

espace@espace-sculpture.com

www.espace-sculpture.com



7 DÉCEMBRE 2013 AU 19 JANVIER 2014

Déclat 70

Réalisée par Art Souterrain et le Conseil des arts de Montréal en tournée

Vernissage: le dimanche 8 décembre, à 14 h

25 JANVIER AU 2 MARS 2014

Pastel – matière lumineuse

Société de Pastel de l'Est du Canada

Vernissage: le dimanche 26 janvier, à 14 h

8 MARS AU 27 AVRIL 2014

En un mot...

Velibor BOŽOVIĆ – Kyla MALLETT – Carol WAINIO

Vernissage: le dimanche 9 mars, à 14 h

3 MAI AU 22 JUIN 2014

**Manifestation d'art contemporain autochtone
2^e édition**

En collaboration avec Art Mûr

Vernissage: le dimanche 4 mai, à 14 h

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-lac-Lakeshore, Pointe-Claire (Québec) H9S 4J7

Info.: 514-630-1254 *Entrée libre*

www.ville.pointe-claire.qc.ca

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

L'aventure se poursuit... *The Adventure Continues...*

Serge FISETTE

Il est arrivé par le passé qu'une revue d'art ne survive pas au départ de son directeur-fondateur. Une situation d'autant plus triste, regrettable dira-t-on, qu'un périodique culturel ne peut exister ici que grâce aux subsides de l'État—ce qu'on nomme familièrement «l'argent des contribuables»—et que chacun d'eux est assurément redevable de ce soutien qui lui est offert année après année. Tout comme il l'est également à l'égard des nombreux collaborateurs qui ont apporté leur généreuse contribution au fil des décennies; à l'égard des artistes aussi, bien sûr, dont il a la tâche de diffuser le travail, de le faire connaître auprès du public.

La revue *Espace* survivra donc à mon départ, après plus de vingt-cinq ans de... *bons et loyaux services*, pour reprendre la formule consacrée! Et c'est à André-Louis Paré que revient le flambeau avec, on l'imagine, mille projets et idées nouvelles en tête—ce collaborateur bien connu des lecteurs d'*Espace*, puisqu'il y a publié son premier texte à l'automne 1988!

Avec le recul et l'expérience acquise—auxquels il convient d'ajouter la sagesse de l'âge, peut-être?—, j'ai envie de parler d'une *fabuleuse aventure* qui a eu lieu et qui se poursuit; de dire le *privilege* que nous avons de pouvoir profiter de cet outil de médiation et de connaissance qu'est une revue sur la sculpture. Une revue unique au pays, à l'exemple du magazine *Sculpture*, son pendant américain, qui est le seul du genre pour tous les États-Unis.

Alors, longue vie à *Espace*!

Art magazines have failed to survive the departure of their founding editor in the past. It's a situation made sadder, one might even say regrettable, when a cultural periodical can only exist here through state subsidy—what we familiarly call “taxpayers' money”—and that each one of them is certainly indebted to this support given it year after year. And this is equally true of the consideration shown it by the many writers who have shared their generous contributions over the decades; and with regard to artists, of course, the magazine's task is to present their work, and bring it to public attention.

Espace magazine will survive my departure, after more than twenty-five years of *good and loyal service*—as the expression goes! This is thanks to the torch being passed to André-Louis Paré who has, one imagines, a thousand projects and new ideas in mind. Moreover, he is well known to *Espace's* readers: he published his first article with us in 1988!

With hindsight and my accumulated experience—to which one might possibly add the wisdom of age—I feel the need to speak of a *fabulous adventure* that has taken place and is sure to continue; and to tell of the *privilege* we have had in putting together this instrument of communication and knowledge that is a magazine about sculpture. A unique magazine in this country, as is its counterpart in the United States, the magazine *Sculpture*.

So, long live *Espace*!

Alexandre DAVID,
L'un sur l'autre, 2013.
Bois, contreplaqué, acier/
Wood, plywood, steel.
Parisian Laundry.
Photo: Guy L'HEUREUX.





ESPACE ARCHITECTURÉ

Intitulé *Espace architecturé*, le dossier de cette édition regroupe des textes signés André-Louis Paré, Nycole Paquin, Éric Valentin et Jessica Li. Il y est question, notamment, de *Collective Folie*, la tour gigantesque de Tadashi Kawamata au parc de la Villette à Paris, de l'exposition *Chihuly. Un univers à couper le souffle* au Musée des beaux-arts de Montréal, de l'installation de Yam Lau à la Fonderie Darling, et du travail de Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen abordé sous l'angle de *la sculpture comme subversion de l'architecture*.

Architecturer l'espace, en effet, c'est à maints égards l'infiltrer pour mieux le transformer, le pervertir en quelque sorte, ce qui oblige les usagers à réagir, à modifier leur comportement, puisqu'ils ne sont plus seulement devant une œuvre à contempler, mais dans un *espace à vivre*. Comme on le verra plus avant, cette intrusion peut se faire tantôt *intra muros* dans un lieu d'exposition, tantôt à l'extérieur, qu'il s'agisse d'une place publique, d'un terrain vague ou d'un mail piétonnier.

En intitulant *L'un sur l'autre* son intervention *in situ* à la Parisian Laundry, Alexandre David joue sur les mots. Certes, son œuvre renvoie à l'étroit dialogue qu'elle entretient avec le lieu—ce qu'on appelle le «bunker» au sous-sol—, l'une faisant écho à l'autre et vice versa, l'une n'existant pas sans l'autre; mais le titre suggère, en outre, notre expérience à la fois individuelle et collective de l'espace, l'interaction inévitable entre soi et l'autre, une interaction qui se développe hors des normes habituelles et convenues, au-delà des a priori coutumiers: «J'ai voulu, précise-t-il, faire un projet destiné à l'usage. Qu'est-ce qu'on peut faire dans un tel espace? Chacun en fera ce que bon lui semble, mais chacun aura aussi en tête les gestes des autres. [...] Ce projet prend forme dans une perspective d'usage commun, ou d'usage partagé, qu'on en fasse l'expérience seul ou en groupe¹.»

ARCHITECTURED SPACE

Entitled *Espace architecturé*, ("Architected" Space) this issue's collection of essays brings together texts by André-Louis Paré, Nycole Paquin, Éric Valentin and Jessica Li. They discuss, notably, *Collective Folie*, Tadashi Kawamata's gigantic tower at Parc de la Villette in Paris, *Chihuly: Utterly Breathtaking* at the Montreal Museum of Fine Arts, Yam Lau's installation at the Darling Foundry and the work of Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, examined in terms of *sculpture as a subversion of architecture*.

In fact, to "architecture" space is in many ways, to infiltrate in order to better transform it, to pervert it in some way that obliges the users to react, to change their behaviour as they are no longer merely *before* a work to contemplate it but *in a space in which to live*. As one will see, this intrusion can sometimes take place *intra muros*, in an exhibition space, and sometimes outside, whether in a public place, an empty lot or a pedestrian mall.

By titling his *in situ* intervention at the Parisian Laundry *L'un sur l'autre*, Alexandre David plays with words. Certainly, his work underlines the tight dialogue with which it engages the space—what's called the "bunker" in the basement—one echoing the other and vice versa, one non-existent without the other; but the title also points to, among other things, our simultaneously individual and collective experience of the space, the inevitable interaction of self and other. It's an interaction that takes place outside habitual norms and conventions, and beyond the customary *a priori*: "I am not thinking of any use in particular for this project. What can one do in such a space? Everyone will make use of it as they see fit, but everyone will have in mind the movements executed by their counterparts, as they inhabit the space. [...] This project "becomes" through common and shared use, either as a solitary or group experience."¹

Virginie LAGANIÈRE, *Le Vaisseau/Solid Void*, 2013.
Photo : Guy L'HEUREUX.
Avec l'aimable autorisation / Courtesy Fonderie Darling.

→
Erika DUECK, *The Ephemeral Mind*, 2013.
Détail / Detail. Techniques mixtes / Mixed media.
Approx. 240 x 200 cm.
Photo : avec l'aimable autorisation / Courtesy Galerie Art Mür.





Autre expérimentation spatiale à la Fonderie Darling, cette fois avec une connotation plus politique, où Virginie Laganière avait investi l'une des salles avec *Le Vaisseau/Solid Void*. L'élément principal était constitué d'une imposante structure élaborée aussi *in situ*, une structure dans laquelle on pouvait pénétrer. Assis sur le banc courant le long des murs, on percevait alors une trame sonore. La sculpture-architecture était « accompagnée » de photographies montrant d'imposants bâtiments et monuments rappelant la conquête spatiale, l'ère soviétique et le modernisme comme autant de « témoins de l'étendue des aspirations associées au projet politique de l'époque et, en contrepartie, du désenchantement lié à leur échec². » Une architecture dans l'architecture pour jeter un regard critique sur la grandiloquence, le gigantisme, l'utopie, la propagande partisane et le totalitarisme.

Chez Optica, l'installation *Chromakenón* de Rodney LaTourelle « contaminait » le lieu et amenait plutôt le visiteur à expérimenter la couleur, à la « ressentir » en déambulant dans des environnements peints—qualifiés de *peintures tridimensionnelles*—qui déstabilisaient et troublaient sa perception. « Puisant à même l'histoire de l'art, précise Julie Alary Lavallée, LaTourelle actualise divers mouvements artistiques, dont l'esthétique néo-plasticisme De Stijl et celle de la peinture Hard-edge. Il en résulte une combinaison plastique en lien avec l'architecture qui lui permet d'introduire ce traitement strict de la couleur dans le registre de la contingence et de l'imprévisibilité. Prenant en compte l'interférence de lumière naturelle et artificielle, ses installations multiplient leur potentiel pers-

Another experiment with space, one with more political connotations, took place at the Darling Foundry; there, Virginie Laganière occupied one of the galleries with *Le Vaisseau/Solid Void*. The main element was an imposing structure elaborated *in situ*, a structure one could not enter. Seated on the bench running along the walls, one heard a sound track. The architecture-sculpture was “accompanied” by photographs depicting imposing buildings and monuments that recalled the space race, the Soviet era, and modernism “as testimonies to the scope of the aspirations associated with that era’s political project, and conversely, to disenchantment upon their failure.”² This is architecture within architecture in order to cast a critical eye on grandiloquence, gigantism, utopia, partisan propaganda and totalitarianism.

Rodney LaTourelle’s installation *Chromakenón* at Optica “contaminated” the space and led visitors to experience colour, to “feel” it while walking through painted environments—described as three-dimensional paintings—that disturb and destabilize perceptions. “Drawing on art history,” says Julie Alary Lavallée, “LaTourelle actualizes various art movements, from the neoplasticism of De Stijl to Hard-edge painting. The outcome is a formal combination connected with architecture that allows him to cast this strict treatment of colour in a mode of contingency and unpredictability. Taking both natural and artificial light into account, these installations augment their perceptual potential by deploying an array of visual and chromatic affects. [...] These struc-

Stéphanie LEDUC,
Manuel BAUMANN,
Ex[pause], 2013. Place
Gérald-Godin, métro
Mont-Royal. Photo :
S. LEDUC, M. BAUMANN.

→
Claude CORMIER, *Boules
roses*, 2013. Éclairage /
Lighting Gilles ARPIN.
Photo : Marc CRAMER.





pectif en déployant une panoplie d'effets visuels et chromatiques. [...] Ces structures, qui altèrent temporairement nos sens, portent en elles la complexité du monde³. »

À la Galerie Art Mûr, l'œuvre d'Erika Dueck, *The Ephemeral Mind*, faisait partie de la neuvième édition de *Peinture fraîche et nouvelle construction*, l'exposition estivale annuelle présentant la relève issue de diverses universités à travers le pays. Contrairement aux installations citées plus haut, la pièce de Dueck n'avait pas été conçue en fonction du lieu ni ne composait avec l'architecture environnante. Elle s'imposait toutefois, au premier étage de la galerie, comme une immense sculpture à l'intérieur de laquelle se déployaient plusieurs espaces architecturés. Réalisée en papier blanc froissé ayant la forme d'un gigantesque tourbillon—de ceux qui se forment lors des tornades—, elle incitait le spectateur à... entrer dans la ronde en faisant le tour de l'œuvre. C'est là qu'il découvrirait plusieurs trouées renfermant différents types de *rooms* surchargées d'une multitude d'éléments, telle cette salle remplie de boîtes de carton empilées sur des étagères et sur le plancher. L'œuvre recelant six chambres différentes, chacune présentait un hallucinant travail de miniaturisation, une sorte de mise en abyme de l'architecture au cœur de la sculpture.

L'été dernier, à la sortie de la station de métro Mont-Royal, Stéphanie Leduc et Manuel Baumann ont *architecturé* l'espace public avec *Ex[pause]*, une installation interactive érigée sur la place Gérard-Godin. L'œuvre se voulait à la fois « point de rencontre, temps d'arrêt et espace entremetteur⁴ ». Rappelant des gradins en bois, elle permettait à une quarantaine de badauds de prendre place, alors que deux d'entre eux, assis à un emplacement précis, étaient photographiés. Les images des participants, qui défilaient en boucle de manière aléatoire sur un écran, étaient aussi disponibles sur www.expause.com. L'intervention, qui s'inscrit dans ce qu'on appelle désormais le *design d'événement*, interroge et modifie la fonction des places publiques de sorte qu'elles peuvent être appréhendées et vécues autrement par les citoyens, ceux-ci étant invités à s'arrêter un moment et à « participer » à l'expérience qui leur est proposée.

Toujours durant la période estivale, la Société de développement commercial (SCD) du Village organisait la 6^e édition d'*Aires libres*, définie comme un « projet précurseur à la fois créatif et commercial⁵ », soit la piétonisation culturelle d'une partie de la rue Sainte-Catherine permettant, durant presque quatre mois (du 16 mai au 2 septembre), la tenue de plusieurs manifestations artistiques extérieures. Parmi elles, *Trous de mémoire*, de Louis Gagnon, de l'agence graphique Paprika, installée dans l'Aire Banque Nationale, où les gens étaient conviés à déambuler dans une structure formée de six murs lumineux, alors que l'artiste Dominique Pétrin avait recouvert des bâtiments de motifs psychédéliques sérigraphiés, notamment l'édicule du métro Beaudry à proximité du parc Serge-Garant. Pour sa part, Marie-Ève Beupré présentait une exposition de photos sur panneaux ayant pour thème *Habiter sa couleur* avec des œuvres de Angela Grauerholz, Benoit Aquin, Cyrille Lauzon, Ève K. Tremblay, Marisa Portolese, Martin Verreault, Olga Chagaoutdinova, Sylvie Cotton et Yann Pocreau. Mais l'installation la plus spectaculaire était le désormais célèbre ruban de *Boules roses* en résine, de l'architecte paysagiste Claude Cormier, où près de 200 000 sphères colorées formaient un plafond déployé au-dessus des passants sur plus d'un kilomètre entre les rues Saint-Hubert et Papineau—un plafond éclairé le soir par un faisceau lumineux du concepteur lumière Gilles Arpin. ←

tures that temporarily alter our senses harbour within themselves the complexity of the world.³

At Galerie Art Mûr, Erika Dueck's work, *The Ephemeral Mind*, was part of the ninth edition of *Fresh Paint/New Construction*, an annual summer exhibition that presents emerging artists from universities across the country. Unlike the installations discussed above, Dueck's piece was neither conceived for the space nor composed in relation to the surrounding architecture. Nonetheless, it dominated the first floor of the gallery as an immense sculpture within which were deployed several "architected" spaces. Made of crumpled white paper and shaped like a gigantic whirlwind—of the sort that takes shape during tornadoes—it incited the viewer to... enter the circle by walking around the work. Thus one discovered several openings containing different types of rooms loaded with a multitude of elements—like the one stuffed with cardboard boxes piled up on shelves and on the floor. The work held six different rooms, each presenting an hallucinatory work of miniaturization, a kind of *mise en abyme* of architecture at the very heart of the sculpture.

Last summer, at the exit of the Mont-Royal metro station Stéphanie Leduc and Manuel Baumann "architected" public space with *Ex[pause]*, an interactive installation set up on Place Gérard-Godin. The work sought to be simultaneously "a meeting point, a moment of rest and a mediating space."⁴ Calling to mind tiered wooden benches, it enabled some forty passersby to take a seat while two of them, seated in a particular spot, were photographed. The images of participants were shown on a screen in a random loop, and were also available at www.expause.com. The intervention, which is part of what we now refer to as the *design event*, questioned and altered the function of public spaces so citizens could view, and experience, them in a different way; in this case, by stopping for a moment and "taking part" in a proffered experience.

Once again during the summer season, the Société de développement commercial (SCD) in Montreal's "village" neighbourhood, organized the 6th edition of *Aires libres*, conceived of as a "test project that is both creative and commercial."⁵ The project is the four-month (from May 16 to September 2) closure to traffic of part of St. Catherine Street in order to turn it into a kind of cultural pedestrian mall. During this period, a number of outdoor artistic events were held, among them Louis Gagnon's (of the graphic design agency Paprika) *Trous de mémoire*, installed at the Aire Banque Nationale, in which the public was invited to walk through a structure of six luminous walls. The artist Dominique Pétrin covered buildings with silk-screened psychedelic patterns, notably the Beaudry metro station itself, near Parc Serge-Garant. For her part, Marie-Ève Beupré, presented a photo exhibition on panels, having the theme of *Habiter sa couleur* (Inhabiting One's Colour) with works by Angela Grauerholz, Benoit Aquin, Cyrille Lauzon, Ève K. Tremblay, Marisa Portolese, Martin Verreault, Olga Chagaoutdinova, Sylvie Cotton and Yann Pocreau. But the most spectacular installation was the now famous ribbon of pink resin balls (*Boules roses*) by landscape architect Claude Cormier, in which nearly 200,000 coloured spheres formed a ceiling above strollers for more than a kilometer between St. Hubert and Papineau streets: a ceiling illuminated at night by lighting created by designer Gilles Arpin. ←

Translated by Peter DUBÉ

NOTES

1. Communiqué publié sur le site <http://parisianlaundry.com/>
Press release on the Parisian Laundry website: <http://parisianlaundry.com>
2. Extrait du communiqué publié par la galerie. / From the press release published by the gallery. (<http://fonderiedarling.org/en/le-vaisseau-solid-void.html>)
3. Voir/See www.optica.ca
4. Communiqué de presse/Press release. (Our translation.)
5. Communiqué de presse envoyé par courriel, le 7 août 2013. / Email press release received on August 7, 2013. (Our translation.)

←
Rodney LATOURELLE,
Chromakénón, 2013. Vue
de l'exposition / Exhibi-
tion view. *Winnipeg
Supply*, 2012. Acier, bois,
peinture nacré / Steel,
wood, pearlescent paint.
25 m2. Photo: Richard-
Max TREMBLAY. Avec
l'aimable autorisation de
l'artiste et de Optica /
Courtesy of the artist and
Optica.

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN

La sculpture publique, l'architecture et l'urbanisme

Public Sculpture, Architecture and Urbanism

Éric VALENTIN

Toutes les sculptures publiques d'Oldenburg et de van Bruggen sont liées à des messages de différentes natures; mais dans ce texte, c'est leur dialogue avec l'urbanisme et l'architecture que l'on souhaite résumer dans ses grandes lignes à partir de notre livre sur leurs créations¹.

En 1981, avec *Torche électrique* (*Flashlight*) installée sur le campus de l'Université de Las Vegas, le couple Oldenburg a retenu certains points de la leçon de *L'Enseignement de Las Vegas* de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Les Oldenburg défendent, comme les Venturi, l'idée d'un nouvel art symbolique populaire. Venturi a trouvé à Las Vegas des exemples stimulants d'une architecture symbolique contre le formalisme des modernistes. Les Oldenburg créent, de même, une sculpture symbolique liée à des messages sociaux et artistiques contre le formalisme artistique défendu par les disciples de Greenberg. Ils adhèrent à la critique du modernisme par les Venturi qui reprochent à celui-ci, représenté notamment par Mies van der Rohe, de s'en tenir à un symbolisme pauvre et inavoué glorifiant la technique, le travail et le monde industriel. L'emphase héroïque et anachronique des modernistes, leur goût du monumental qui se manifeste, notamment, dans les gratte-ciel, leur élitisme et leurs théories urbaines autoritaires liées à l'idéologie de la table rase font de même l'objet des objections des Venturi qui, encore sur ce point, ont l'accord des Oldenburg. Venturi essaie d'inventer une nouvelle architecture fonctionnelle et symbolique à partir des leçons du pop art de Warhol, de Lichtenstein ou d'Oldenburg. Il note, par exemple, que l'on peut utiliser en architecture des éléments ordinaires qui deviendront singuliers par un simple changement d'échelle, comme savent le faire des artistes pop tels Oldenburg ou Lichtenstein.

Cependant, le couple Oldenburg avec *Flashlight* marque aussi clairement sa différence avec le postmodernisme des Venturi. La *Torche électrique* noire, qui est l'enseigne de deux bâtiments culturels sur le campus, est posée à l'envers et éclaire faiblement le sol, en contradiction avec les lumières éblouissantes et tape-à-l'œil de Las Vegas. *Flashlight* relativise l'importance de *L'Enseignement de Las Vegas* de Venturi. La sculpture dénonce la médiocrité de l'architecture kitsch de Las Vegas et se démarque de la qualité discutable de l'art des enseignes. Elle s'oppose à l'apologie, par les Venturi, du laid et de l'ordinaire en architecture. Les Oldenburg certes érigent des objets ordinaires dans l'espace public, mais il s'agit de révéler le grotesque contemporain qui n'accorde plus aucune place au sublime et laisse proliférer une insignifiance généralisée.

L'ordinaire devient critique avec les Oldenburg, et les sculptures ne s'en tiennent jamais à un simple diagnostic négatif sur les sociétés contemporaines. L'objet quotidien et utilitaire à grande échelle dans leurs sculptures acquiert une richesse sémantique, et la forme transfigure la vulgarité de l'objet. Le duo Oldenburg, de même, refuse la réhabilitation du conventionnel et du familier en architecture que défendront les Venturi. Créer des objets à grande échelle, ce sera parfois les rendre sidérants et merveilleux, comme le font les Oldenburg avec des sculptures telle *Bottle of notes* (1993)².

La transfiguration surréaliste du quotidien n'a pas été oubliée

All of Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen's public sculptures are linked to messages of various sorts; however, in this text, it is their dialogue with urbanism and architecture that we seek to summarize, drawing on our book about their artistic work.¹

In 1981, with the work *Flashlight* installed on the University of Las Vegas campus, Oldenburg and van Bruggen applied some of the points expounded in Robert Venturi and Denise Scott Brown's *Learning from Las Vegas*. Like Venturi and Scott Brown, Oldenburg and van Bruggen defended the idea of a new popular symbolic art. For Venturi and Scott Brown, Las Vegas provided stimulating examples of a symbolic architecture in opposition to the formalism of the modernists. Likewise, Oldenburg and van Bruggen created a symbolic sculpture tied to social and artistic messages that took a stance against the artistic formalism defended by Clement Greenberg's disciples. They share Venturi and Scott Brown's critique of modernism, notably represented by Mies van der

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Flashlight*, 1981. Acier peint à la laque polyuréthane / Steel painted with polyurethane enamel. H.: 11,73 m x diam. 3,2 m. Collection University of Nevada, Las Vegas. Avec l'aimable autorisation / Courtesy the Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, © 1981.



Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Gartenschlauch* (*Garden Hose*), 1983. Acier peint à la laque polyuréthane/Steel painted with polyurethane enamel. Approx. 557,4 m³. Robinet/faucet: 10,8 x 2,7 x 2,2 m); boyau/hose: 125 m x 0,5 m diam. Collection Stühlinger Park, Freiburg im Breisgau, Germany. Copyright 1983 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.





par les Oldenburg. En défendant le conventionnel en architecture, Venturi inaugure le postmodernisme architectural le plus conservateur, qui rompt avec l'expérimentation et la création pour répondre aux attentes populistes d'un public conformiste. Les Venturi ont bien vu qu'une société des loisirs avait succédé au monde industriel et rendu obsolète la valorisation puritaine du travail et de l'industrie par les modernistes. Mais leur complaisance à l'égard des loisirs de Las Vegas n'est pas suivie par les Oldenburg. Dans un dessin de 1975, l'artiste pop a associé avec ironie sa *Batcolumn* de Chicago au style Las Vegas. La *Batte* est liée en effet au jeu et au divertissement, mais en tant que matraque à grande échelle, elle indique aussi que les loisirs peuvent être mortifères et dangereux.

En 1976, la sculpture en béton *Pool Balls*, installée à Münster, en Allemagne, associe pareillement le jeu et la violence³. Il s'agit de boules de billard à grande échelle qui peuvent être aussi vues comme des boulets de canons. Oldenburg rejoint la critique acerbe de la société des loisirs à laquelle se livre Wolf Vostell avec ses œuvres utilisant le béton. La *Flashlight*, réglée sur «l'idéal du noir» adornienn, ne rejoint pas le goût du consensus qui se fait entendre dans le livre original et marquant des Venturi sur la capitale des jeux. En 1982, une sculpture du couple Oldenburg est érigée près de la Maison Esters réalisée par Mies van der Rohe à Krefeld. Il s'agit d'un autoportrait de van Bruggen, sous une forme semi-abstraite qui est pensée en partie comme une objection à la pensée de Mies. On reconnaît dans l'œuvre l'intérêt que les Oldenburg ont porté au livre de Venturi, intitulé *De l'ambiguïté en architecture*, qui défend l'idée d'un art paradoxal et riche en significations contre le silence sémantique du modernisme de Mies.

Avec le *Tampon encreur* à Cleveland (*Free Stamp*, 1983-1991), les Oldenburg poursuivent leur critique des gratte-ciel. Initialement, le *Tampon* devait être la sculpture ornant le gratte-ciel néo-Art-déco de la Standard Oil au cœur de la ville. L'œuvre fut conçue spécialement pour ce site. Elle fut finalement refusée par le commanditaire qui pressentait, entre autres,

Rohe, faulting it for being confined to a sparse and unacknowledged symbolism that glorifies technology and the industrial world. Further targets of Venturi and Scott Brown's objections are the heroic and anachronistic bombast of the modernists, their taste for the monumental, notably expressed in skyscrapers, their elitism and their authoritarian urban theories tied to the ideology of the tabula rasa; a critique with which Oldenburg and van Bruggen also agree. Venturi and Scott Brown attempted to invent a new functional and symbolic architecture in drawing from the ideas of Warhol, Lichtenstein and Oldenburg's pop art. For instance, Venturi and Scott Brown observe that one can use ordinary elements in architecture that become singular through a simple change in scale, a technique that pop artists such as Oldenburg and Lichtenstein adroitly applied.

Nevertheless, with *Flashlight* Oldenburg and van Bruggen clearly indicated their departure from Venturi and Scott Brown's postmodernism. The black *Flashlight*, which is the beacon of two cultural buildings on the campus, is placed upside down and lights the ground faintly, thus countering the flash and glare of the Las Vegas lights. *Flashlight* relativizes the importance of Venturi and Scott Brown's *Learning From Las Vegas*. The sculpture denounces the mediocrity of Las Vegas' kitsch architecture and is set apart from the dubious art of signboards. It opposes Venturi and Scott Brown's praise of the ugly and ordinary in architecture. Oldenburg and van Bruggen, of course, erected ordinary objects in public space, but this is to reveal the contemporary grotesque that spreads a generalized insignificance and leaves no place for the sublime.

The ordinary becomes critical with the artist duo and the sculptures go beyond a mere negative diagnostic of contemporary society. The everyday and utilitarian object, which is rendered in a large-scale in their sculptures, acquires a semantic richness, its form transforming the object's ordinariness. Likewise, Oldenburg and van Bruggen reject Venturi and Scott Brown's position regarding the rehabilitation of the conventional and familiar in architecture. Creating large-scale objects sometimes involves rendering them in a staggering and wonderful manner, as Oldenburg and van Bruggen did with sculpture, such as *Bottle of Notes* (1993).²

The surrealist transfiguration of the everyday is something the artist duo has not forgotten. In defending the conventional in architecture, Venturi and Scott Brown inaugurated the most conservative form of architectural postmodernism, one that breaks with experimentation and creation to meet the populist expectations of a conformist public. Venturi and Scott Brown rightly observed that the leisure society that followed in the wake of industrial society had rendered obsolete the modernists' puritan valorizing of work and industry. But their complacency in regard to Las Vegas leisure is not something that Oldenburg and van Bruggen adhere to. In a 1975 drawing, the pop artist ironically associated his Chicago *Batcolumn* with the Las Vegas style. The *Batcolumn* is in fact linked to gambling and entertainment, but as a large-scale bat, it also signals that leisure can be deadly and dangerous.

In 1976, *Pool Balls*, the concrete sculpture displayed in Münster (Germany), similarly associates gambling with violence.³ This work consists of large-scale pool balls, which can also be viewed as cannonballs. Oldenburg here partakes in the caustic critique of the leisure society that Wolf Vostell put forth with his works in concrete. *Flashlight*, which is guided by Adorno's "ideal black," is not in keeping with the consensus of taste that was put forward in Venturi and Scott Brown's original and influential book on the gambling capital. In 1982, an Oldenburg and van Bruggen

Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Batcolumn*, 1977. Acier et aluminium peint à la laque polyuréthane/Steel and aluminum painted with polyurethane enamel. H. : 29.5 m x diam. 3 m; base 1.2 x 3.1 m. Collection Harold Washington Social Security Center, Chicago, Illinois. Copyright 1977 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

→ Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Binoculars*, 1991. Cadre d'acier. Extérieur : béton et ciment plâtre recouvert de peinture élastomère; intérieur : gypse de plâtre/Steel frame. Exterior: concrete and cement plaster painted with elastomeric paint. Interior: gypsum plaster. 13,7 x 13,4 x 5,5 m. Élément central d'un édifice conçu par/Central component of a building designed by Frank O. Gehry and Associates, 340 Main Street, Venice, California. Copyright 1991 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

→ Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Free Stamp*, 1991. Acier et aluminium peint à la laque polyuréthane/Steel and aluminum painted with polyurethane enamel. 8,8 x 7,9 x 14,9 m. Collection Willard Park, Cleveland, Ohio. Copyright 1991 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

l'opposition des artistes au trust des Rockefeller. *Free Stamp* contient une satire de la réhabilitation américaine des centres-villes dominés par les emblèmes architecturaux de la bureaucratie capitaliste. Le postmodernisme dans l'architecture des gratte-ciel a apporté peu d'éléments nouveaux; son symbolisme revendiqué se révèle aussi pauvre que le symbolisme inavoué des modernistes. *Free Stamp* indique que le neutre et le conformisme se sont imposés dans les centres-villes réhabilités, administrés et surveillés. La sculpture exhibant le mot *free* signale que la liberté n'est plus au programme de l'urbanisme contemporain et que la liberté créatrice de la sculpture publique est menacée par les commanditaires. Comme souvent dans les sculptures des Oldenburg, on peut entrevoir plusieurs objets. Le *Tampon* peut être vu comme un champi-

sculpture was erected in Krefeld close to the Esters House designed by Mies van der Rohe. It is a self-portrait of van Bruggen in a semi-abstract form that was conceived of in part as an objection to Mies' thought. One can detect the duo's interest in Robert Venturi's book *Complexity and Contradiction in Architecture*, which defends the idea of a paradoxical and meaning-filled art against the semantic silence of Mies' modernism.

With the Cleveland *Free Stamp* sculpture (1983-1991), the artists pursued their critique of skyscrapers. At first, *Free Stamp* was intended to be a sculpture adorning the neo Art Deco of the Standard Oil skyscraper in the city's downtown. The work was specifically designed for this site. But in the end, the sponsors refused it, sensing, among other things, the artists' opposition to the Rockefeller Trust. *Free Stamp* comprises a satire

on the American restoration of downtown city centres, which are dominated by the architectural emblems of capitalist bureaucracy. The postmodernist architecture of skyscrapers has added few new elements; its avowed symbolism turns out to be as poor as the unavowed symbolism of the modernists. *Free Stamp* indicates that neutrality and conformism have gained the upper hand in restored, administered and monitored downtowns. The sculpture, which displays the word "free," signals that freedom is no longer on the program of contemporary urbanism and that the creative freedom of public sculpture is threatened by its sponsors. As is often the case in Oldenburg and van Bruggen's sculpture the work can be seen in several ways. The *Free Stamp* can be viewed as a mushroom: a large-scale fungus that threatens the architectural site, or as a fitting reminder of nature within Cleveland's urban grid, all the while lying on its side in front of a skyscraper that blindly sings the praises of rationalism.

But the *Free Stamp* is also an electric light bulb that parodies the electric extravaganza of skyscrapers and their pseudo rationality. This calls for a comparison between the duo's analysis of skyscrapers and Dutch architect Rem Koolhaas' diagnostic of Manhattan. Since the 1960s, Oldenburg has taken an interest in Salvador Dalí, creating drawings of an edible and soft architecture. Dalí is also Koolhaas's major reference in *Delirious New York*; in Madelon Vriesendorp's illustrations for the Dutch architect's book, the skyscraper's libidinal component is clearly foregrounded, as it is in Oldenburg and Dalí's drawings. Like Oldenburg, Koolhaas points out that the functionality and rationality of the skyscraper are simulacra and that its appearance is usually off-putting, as though its scale were a challenge to any aesthetic. According to the architect's particularly brilliant analysis, the skyscraper in fact is subject to continuous change behind its façade; its inte-



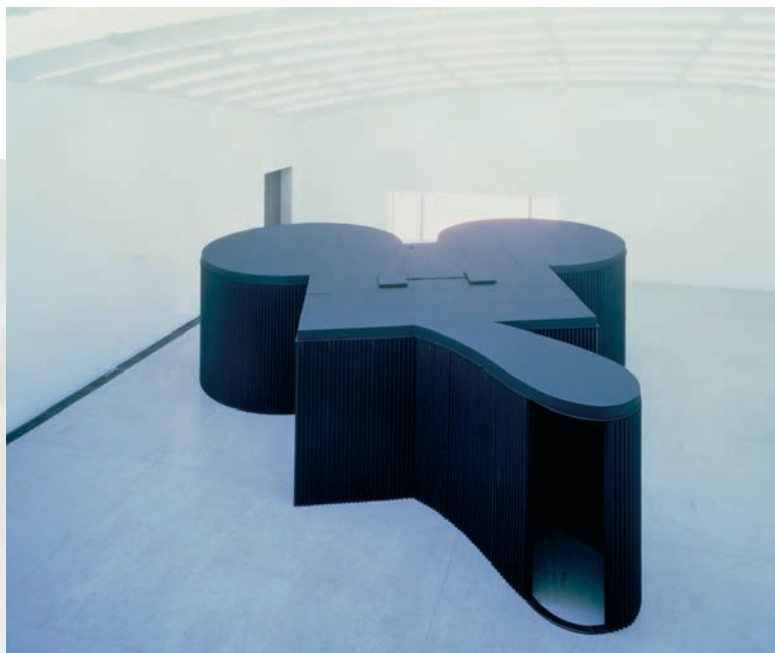
gnon : une moisissure à grande échelle qui menace le site architectural ou un rappel opportun de la nature au sein de la grille urbaine de Cleveland et devant un gratte-ciel qui est un hymne aveugle au rationalisme.

Mais le *Tampon* est aussi une ampoule électrique qui parodie la féerie électrique des gratte-ciel et leur pseudo-rationalité. La confrontation de l'analyse des gratte-ciel par les Oldenburg avec le diagnostic de Rem Koolhaas sur Manhattan s'impose. Dès les années 1960, Oldenburg s'était intéressé à Salvador Dalí en réalisant des dessins d'édifices correspondant à une architecture comestible et molle. Dalí est, de même, la référence artistique majeure de Koolhaas dans *New York délire*; dans des œuvres de Madelon Vriesendorp, illustrant le livre de l'architecte néerlandais, la composante libidinale du gratte-ciel est bien établie, comme elle l'est dans des dessins d'Oldenburg ou de Dalí. Koolhaas, comme les Oldenburg, signale que la fonctionnalité et la rationalité du gratte-ciel sont des simulacres et que son apparence est le plus souvent rébarbative, comme si son échelle était un défi à toute esthétique. Le gratte-ciel, selon l'analyse particulièrement brillante de l'architecte, est, en fait, sous sa façade immuable, sujet à des transformations incessantes de ses intérieurs subordonnés à la mode, à l'affairisme et aux progrès du fonctionnalisme. Le gratte-ciel est une marchandise, un objet de consommation, un édifice comestible et cannibale qui s'autodévore en permanence.

Koolhaas est fasciné par la congestion urbaine de Manhattan et son urbanité spécifique se cristallisant dans certains gratte-ciel luxueux qui sont des villes verticales plus que des édifices. Les

riors are subordinated to fashion, corporate racketeering and the progress of functionalism. The skyscraper is a commodity, a consumer object, an edible and cannibalistic building that is continuously devouring itself.

Koolhaas is fascinated by Manhattan's density and its specific urban identity, being crystallized in certain luxurious skyscrapers that are more like vertical cities than buildings. In this case, Oldenburg and van Bruggen do not adhere to the architect's fascination for an architectural and urban fantasy to be created through technical means. In following a Dalí-inspired program, the Manhattan architects have fully expressed their delusions of grandeur and luxurious hedonism under the guise of the skyscraper's rationality. The skyscraper's puritan appearance can, according to Koolhaas, hide a libidinal and delirious interior, one that is often fragmented and chaotic. According to the architect, the boundlessness of these skyscrapers is the product of a phantasmagoria that is fascinating in its own right. Guided by Dalí's gaze, this analysis of Manhattan turns the monstrous into something seductive. On the other hand, the artist duo looks at the city through the eyes of Louis-Ferdinand Céline and Federico García Lorca. It is the unimaginable brutality of the megalopolis and its towering buildings that is recounted in *Journey to the End of the Night*. As for Lorca, he discovered New York during the



←←
Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, 1966.
101/120, 1968. Latex moulé peint à la laque polyuréthane, feutre, moule acrylique, 21 lithographies *offset* sur papier, valise de voyage recouverte de tissu / Cast latex painted with colored polyurethane, felt, cast acrylic, twenty-one *offset* lithographs on paper, cloth-covered traveling case. Genoux / Two knees: 38.1 x 15,2 x 14 cm ch/ea; stand: 2,5 x 40,6 x 26,7 cm; impressions/prints: 40,6 x 26,7 cm; valise (fermée)/case (closed): 29,2 x 43,2 x 19,1 cm. Édition/ Edition: 120 (10 EA/AP). Collection Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen (3 examples labeled: AP, 101/120 and [unmarked: a Trial proof according to CO 8/4/09]). Copyright 1968 Claes Oldenburg.



←
←
Claes OLDENBURG, *Mouse Museum*, 1965-1977. Bois et aluminium ondulé, présentoirs en plexiglas avec 385 objets, son / Wood and corrugated aluminum, plexiglas display cases with 385 objects, sound. 2,6 x 9,5 x 1,0 m. Collection Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Vienna, Autriche/Austria. Prêté par / On loan from the Austrian Ludwig Foundation. Copyright 1965-1977 Claes Oldenburg.



Claes OLDENBURG & Coosje VAN BRUGGEN, *Pool Balls*, 1977. Béton armé/Reinforced concrete. 3.5 m diam. ch/ea. Collection Aaseeterrassen, Münster, Germany. Copyright 1977 Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen.

Oldenburg, ici, ne suivent plus l'architecte et son admiration pour une technique architecturale au service du fantasme. Ce qui intéresse Koolhaas dans l'architecture de Manhattan, c'est la conquête de l'irrationnel et du fantastique architectural et urbain au moyen de la technique; en suivant un programme dalinien, les architectes de Manhattan ont, sous le couvert de la rationalité du gratte-ciel, donné pleine expression à leur délire des grandeurs et à leur hédonisme luxueux. L'apparence puritaine du gratte-ciel peut, selon Koolhaas, dissimuler un intérieur libidineux et délirant, souvent fragmenté et chaotique. Le hors échelle de ces gratte-ciel, selon l'architecte, est le produit d'une fantasmagorie elle-même fascinante. La lecture de Manhattan à l'aide du regard de Dalí rend séduisant le monstrueux. En revanche, les Oldenburg regardent la ville avec les yeux de Louis-Ferdinand Céline et de Federico García Lorca dans *Un poète à New York*. C'est la brutalité inimaginable de la mégapole et de ses édifices déments qui est enregistrée dans le *Voyage au bout de la nuit*. Quant à Lorca, il découvre New York durant la crise de 1929 et pense la ville sous le signe de la fange, du sang et de la cendre. Les Oldenburg associent le gratte-ciel à la pulsion de mort. Cela est manifeste, par exemple, dans un dessin de 1971 qui compare le gratte-ciel à un cimetière vertical ou dans un collage de 1968 qui associe le John Hancock Center à une statue funéraire d'un cimetière de Chicago. Ce qui est finalement occulté dans *New York délire*, c'est la violence de la mégapole que Mendelssohn et Le Corbusier avaient su voir et dénoncer.

Les Oldenburg ont manifesté un intérêt tout particulier pour l'architecture de Frank O. Gehry en collaborant notamment à la réalisation d'une agence de publicité à Los Angeles (Chiat/Day Building, 1991). Ils créent la partie centrale du bâtiment en lui donnant la forme d'une paire

crisis of 1929 and, in *A Poet in New York*, reflects on the city, depicting the mire, blood and ashes. Oldenburg and van Bruggen associate the skyscraper with the death drive. This is made manifest in a 1971 drawing that compares the skyscraper to a vertical cemetery, and in a 1968 collage that intermingles the John Hancock Center and a funerary statue in a Chicago cemetery. What finally is overshadowed in *Delirious New York* is the violence of the megalopolis, which Mendelssohn and Le Corbusier knew how to see and denounce.

Oldenburg and van Bruggen showed a strong interest in Frank O. Gehry's architecture, notably by collaborating on his design of an advertising agency in Los Angeles (Chiat/Day Building, 1991). They designed the central part of the building giving it the shape of a pair of binoculars (*Binoculars*, 1991). They thus quote commercial California architecture, these small buildings in the shape of objects that have almost completely vanished and that Reyner Banham considered as one of the ingredients of Los Angeles' distinctive city spirit. The artist duo formally improved this type of building, making it genuine architecture rather than a temporary structure, giving it a significance that goes far beyond the functional symbolism of commercial architecture. The binoculars, which are placed upside down, are a symbol of blindness.

It is not about celebrating the visionary talents of advertising. What is suggested is sightlessness, notably that of those concerned with Los Angeles' urbanism. The binoculars are the triumphant and ironic door into the advertising agency's parking lot. The architecture here is subjected to the omnipresent rule of car pollution, something that Lewis Mumford had already observed in his time when he denounced the systematic manner in which Los Angeles was being invaded by highways

de jumelles (*Binoculars*, 1991). Ils citent ainsi l'architecture commerciale californienne, ces petits édifices en forme d'objets qui ont presque entièrement disparus et dont Reyner Banham avait fait l'un des ingrédients du génie du lieu de Los Angeles. Les Oldenburg améliorent sur le plan formel ce type d'édifice, en font une véritable architecture et pas seulement un abri temporaire, et le dotent d'une riche signification qui dépasse de très loin le symbolisme fonctionnel de cette architecture commerciale. La paire de jumelles posée à l'envers est un symbole de cécité.

Il ne s'agit pas de célébrer les dons visionnaires de la publicité. Ce sont des aveuglements qui sont suggérés, ceux de l'urbanisme de Los Angeles notamment. La paire de jumelles est la porte triomphale et ironique du parking de l'agence de publicité. L'architecture est ici soumise au règne omniprésent de la pollution automobile, comme l'avait déjà remarqué Lewis Mumford qui dénonçait, en son temps, le système envahissant des autoroutes et des parkings dans Los Angeles. La paire de jumelles aveugle suggère les difficultés de s'orienter dans une ville dont l'extension cancéreuse supprime tout repère, comme l'avait signalé Kevin Lynch. En apparence exclusivement pittoresque et ludique, le bâtiment des Oldenburg ressemble à un blockhaus sans ouverture sur le monde extérieur. Les projets d'architecture des années 1960 de Claes Oldenburg, dans un style brutaliste, réapparaissent ici. L'édifice est ambivalent. Humoristique, il oscille entre une architecture populaire liée au plaisir et une architecture agressive liée à la guerre. La composante hallucinatoire de l'objet à grande échelle correspond au contexte d'Hollywood avec ses chimères. Dans un collage des années 1960, Oldenburg avait associé une paire de jumelles à un entrejambe et à un édifice. À Los Angeles, la paire de jumelles est anthropomorphe. Le corps qui est le refoulé de l'architecture transparait. L'éros hante le bâtiment. Si l'on est attentif à l'aspect éléphantique de *Binoculars*, on découvre une architecture zoomorphe. Les Oldenburg rejoignent des caractéristiques de l'architecture de Gehry. Dans le sillage du *Mouse Museum* d'Oldenburg, l'architecte réalisera une architecture mimétique avec le restaurant Fishdance à Kobe (1986), par exemple, ou avec l'intérieur de la DG Bank à Berlin (2001).

À Prague, Gehry, inspiré par *London Knees* (1966) d'Oldenburg, réalisera un édifice lié à l'éros (Nationale-Nederlanden Building, 1996). La secrète connivence entre Gehry et les Oldenburg réside finalement dans leur désir de libérer l'art et l'architecture de leur subordination au rationalisme. Une même inspiration carnavalesque et jubilatoire les associe. Deux œuvres sont emblématiques de cette affinité. En 2004, Gehry réalise une œuvre dionysiaque, l'Hôtel Marques de Riscal (Elciego, Espagne) qui est un superbe exemple de déconstruction solaire. Cet hôtel a son écho dans une sculpture publique des Oldenburg installée à Freiburg im Breisgau : *Gartenschlauch* (1983) qui est un hommage rabelaisien au vin, à la danse, au mouvement, au jeu sans limite, à la liberté, à la tolérance et à la souplesse⁴. L'architecture sculpturale de Gehry s'inspire parfois de la sculpture symbolique des Oldenburg qui, à sa manière, déconstruit l'architecture et l'ouvre sur des possibilités inédites. ←

Éric VALENTIN est maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne (France). Habilité à diriger des recherches en esthétique, il est titulaire d'un doctorat de philosophie de l'Université Panthéon-Sorbonne et docteur en histoire de l'art contemporain. Auteur de deux livres sur Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, il prépare un ouvrage sur Joseph Beuys intitulé *Art, politique et mystique*.

and parking lots. The blind binoculars evoke the difficulty of finding one's way in a city whose cancerous sprawl leaves one without bearings, as Kevin Lynch has pointed out. Looking ironic and ludic, Oldenburg and van Bruggen's building resembles a blockhouse without an opening to the exterior world. Claes Oldenburg's 1960s architecture projects of a brutalist style reappear here. The building is ambivalent. This humorous construction oscillates between popular architecture, linked to pleasure, and an aggressive architecture linked to war. The hallucinatory component of the large-scale object corresponds to the Hollywood context and its illusions. In a 1960 collage, Oldenburg associated binoculars with a crotch and a building. In Los Angeles the binoculars are anthropomorphic. The body that is repressed by architecture shows through. Eros haunts the building. In paying careful attention to the elephantine aspect of *Binoculars*, one discovers zoomorphic architecture. Oldenburg and van Bruggen here share some of the characteristics of Gehry's architecture. In the wake of Oldenburg's *Mouse Museum*, the architect designed a mimetic architecture for the Fishdance Restaurant in Kobe (1986) for example, and for the interior of the DG Bank in Berlin (2001).

In Prague, drawing inspiration from Oldenburg's *London Knees* (1966), Gehry designed a building linked to Eros (Nationale-Nederlanden Building, 1996). The secret complicity between Gehry and Oldenburg and van Bruggen ultimately resides in their desire to liberate art and architecture from their subordination to rationalism. They share the same carnivalesque and celebratory inspiration. Two works are emblematic of this affinity. In 2004, Gehry created a Dionysian work, Hotel Marques de Riscal (Elciego, Spain), which is a superb example of solar deconstruction. This hotel is an echo of the duo's public sculpture *Gartenschlauch* (*Garden Hose*) (1983) in Freiburg im Breisgau, which is a Rabelaisian homage to wine, dance, movement, unhindered play, freedom, tolerance and flexibility.⁴ Gehry's sculptural architecture at times is inspired by the symbolic sculpture of Oldenburg and van Bruggen, which, in its way, deconstructs architecture and clears the way for new possibilities. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Éric VALENTIN is a lecturer at the Université de Picardie Jules Verne (France). He holds a PhD in philosophy from the Université Panthéon-Sorbonne as well as doctorate in contemporary art history, and he is qualified to supervise research in aesthetics. He is the author of two books on Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen and is currently preparing a book on Joseph Beuys titled *Art, politique et mystique*.

NOTES

1. Voir/See Éric Valentin, *Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen. La sculpture comme subversion de l'architecture*, Dijon, France, Les presses du réel, 2012.
2. Pour l'étude de cette sculpture, voir/ For a study of this sculpture, see Éric Valentin, « Oldenburg et Boccioni, échos fin de siècle de l'avant-gardisme », *Ligeia*, Paris, 1998, n° 21, p. 27-38.
3. Sur *Pool Balls*, voir / On *Pool Balls*, see Éric Valentin, « Les ombres de la mémoire », *Recherches en esthétique*, n° 3, septembre 1997, Fort de France, IUFM des Antilles et de la Guyane, p. 109-118.
4. Pour l'étude de cette sculpture, voir/ For a study of this sculpture, see Éric Valentin, *Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen. La sculpture comme subversion de l'architecture*, op. cit. p. 49-70.

La caverne illuminée. Les ombres jubilatoires de Dale CHIHULY *The Illuminated Cave.* *Dale CHIHULY's Exhilarating Shadows*

Nycole PAQUIN

Les hommes dont telle est la condition ne tiendraient pour vrai absolument rien d'autre que les ombres projetées par les objets fabriqués¹.

— PLATON, *Le mythe de la Caverne*

SUR LE VIF. JUIN 2013

Après avoir été accueillis par le *Soleil* flamboyant installé sur le parvis de la rue Sherbrooke, les visiteurs qui entrent au Musée des beaux-arts de Montréal sont introduits dans le fabuleux univers de Dale Chihuly où d'imposantes sculptures de verre, certaines mi-translucides d'autres opaques, projettent sur les murs, le sol et le plafond des ombres lumineuses qui se moquent des sombres mirages de la caverne platonicienne et des ténébreux clairs-obscur qui s'en sont suivis à travers l'histoire de l'art. D'une luminescence aussi captivante que celle des structures, elles participent à part égale de l'espace architectonique insolite où objets et images spéculaires s'interpellent en écho jubilatoire.

Des deux côtés du miroir, la lumière et la couleur font leur œuvre, et l'on n'a qu'à se réjouir des reflets multicolores exubérants. Même les gigantesques fleurs orangées semi-transparentes accrochées au quadrillé blanc de part et d'autre du magistral escalier du pavillon Homstein ne sont que les joyeuses ombres d'elles-mêmes, tout comme leurs jumelles empilées au-dessus du faux-plafond d'une alcôve qu'elles imprègnent d'une atmosphère semblable à celle des fastueux divans persans des *Mille et Une Nuit*. Grâce à un éclairage raffiné dans chacune des salles, c'est précisément cette réverbération réciproque du matériel et de l'immatériel qui transporte le visiteur vers un ailleurs ludique habité par de bizarres excroissances florales et aquatiques, comme dans un merveilleux conte de fées. ÉBLOUISSANT.

TROP?

Si les épithètes : fascinante, majestueuse, envoûtante, époustouflante conviennent tout à fait à l'exposition, l'effet médusant connaît ses revers, car il faut forcément en revenir, et la décompression affective risque de se révéler d'une intensité proportionnelle à celle du choc initial. Curieusement, elle engendre parfois un défoulement prenant pour cible, non pas les installations comme telles, mais le prestidigitateur responsable de la surcharge. À preuve : les nombreuses critiques adressées à Chihuly, on devrait dire au « personnage » Chihuly aussi extravagant que ses créations. On lui reproche de s'adonner à de grands coups d'éclat, de n'être que le spectateur de la fabrication de ses œuvres², de protéger son empire commercial par des stratégies d'autopromotion dignes des plus coriaces chefs d'industrie³, de retourner ses activités philanthropiques à son profit⁴ et de mener une campagne publicitaire douteuse des produits dérivés de ses expositions sous l'étiquette *Chihuly Inc*⁵. En résumé : Chihuly serait un formidable et redoutable homme d'affaire plutôt qu'un « artiste légitime⁶ ».

Of the objects which are being carried in like manner, they would only see the shadows. To them, the truth would be literally nothing but the shadows of the images.¹

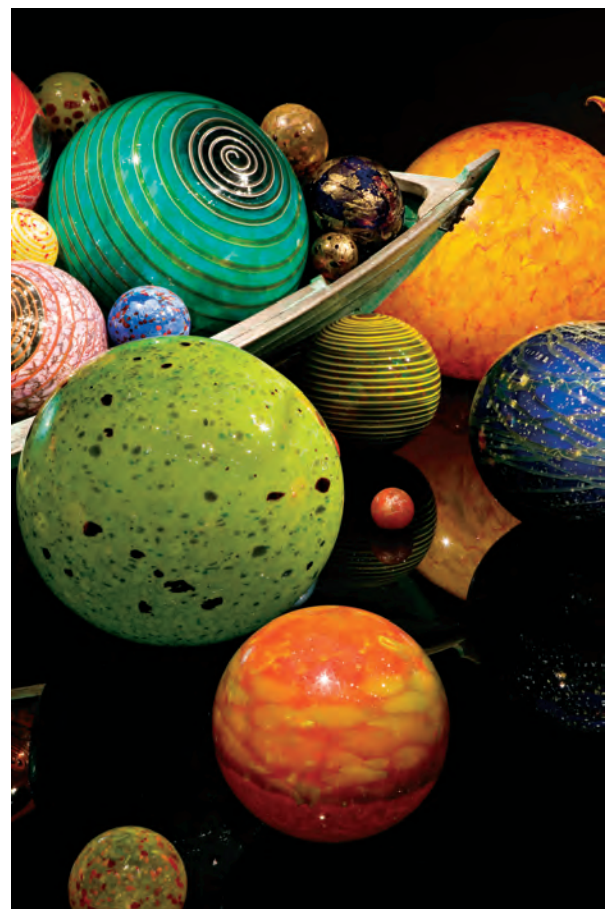
— PLATO, *Allegory of the Cave*

ON THE SPOT. JUNE, 2013

After having been welcomed by *The Sun*, a flamboyant work installed on the steps to the Hornstein Pavilion on Sherbrooke Street, visitors entering the Montreal Museum of Fine Arts are led into Dale Chihuly's fabulous world in which imposing glass sculptures, some translucent others opaque, project luminous shadows onto the walls, floor and ceiling. Shadows that make a mockery of the dark mirages of Plato's cave and the gloomy chiaroscuros that ensued throughout art history. As bright and captivating as the structures themselves, they are an integral part of the unusual architectonic space in which mirroring objects and images converse in an exhilarating echo.

On both sides of the mirror, light and colour do their work, and one can only be delighted by the exuberant multi-coloured reflec-

Dale CHIHULY, *Barque de Floteurs (détail) – Float Boat (detail)*, 2012. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. 0,9 x 3,8 x 1,2 m). Photo : Scott M. LEEN. Avec l'aimable autorisation / Courtesy Musée des beaux-arts de Montréal.





Dale CHIHULY, *Mille Fiori*, 2008. 2,9 x 17,1 x 3,7 m. Photo: David EMERY. Avec l'aimable autorisation/Courtesy Musée des beaux-arts de Montréal.

Toutes ces accusations qui reconduisent le mythe romantique de l'artiste authentique sensé s'épanouir dans la misère sont en somme assez inconséquentes par comparaison au regard sévère porté sur ses œuvres. Par exemple, en 2011, le lauréat du prestigieux Pulitzer Price pour la critique en histoire de l'art aux États-Unis, Sebastien Smee⁷, au demeurant peu intéressé à la réputation sulfureuse de Chihuly, emploie des termes très durs à l'égard de son travail : « absence de concept », « manque de profondeur et de retenue » et, pis encore, « de mauvais goût ». Aussi bien en rajouter : kitch, tape-à-l'œil et bling-bling. C'est dire que la surabondance de formes et de couleurs peut heurter plus que séduire. Or, Smee le reconnaît, le « goût » est une affaire de codes de réception variables, fondés sur des *a priori* de divers ordres. À défaut de pouvoir ici creuser la question des changements d'attitude à travers les temps, il suffit de souligner qu'après des décennies d'éloge, le « spectaculaire » a peut-être atteint son point de saturation⁸.

L'ENVERS DU DÉCOR

Mis à part le brouhaha médiatique négatif ou dithyrambique, les créations de Chihuly témoignent incontestablement de sa passion pour l'architecture, le design, la botanique et le travail du verre qu'il pousse à la limite du possible en palliant la fragilité des pièces de dimensions imposantes par des structures portantes métalliques à peine perceptibles. Surtout, il met à profit sa propension pour la lumière transportée, parfois partiellement filtrée par le matériau, et il n'est pas étonnant qu'il ait réalisé des installations dans des serres abondamment éclairées, des jardins à ciel ouvert où les formes organiques fleurissent comme des bouquets hybrides évanescents, ou encore sur des sites chargés d'histoire,

tions. Even the gigantic semi-transparent orange flowers, mounted on a white grid on both sides of the Hornstein Pavilion's majestic staircase, are nothing but joyous shadows of themselves, just like their twins that are piled up above the false ceiling of an alcove that they endow with an atmosphere reminiscent of the sumptuous Persian divans of the *Thousand and One Nights*. Thanks to a refined lighting design in each room, it is precisely this reciprocal reverberation of the material and immaterial that transports the visitor into a playful elsewhere inhabited by bizarre floral and aquatic outgrowths, like in a wonderful fairy tale. DAZZLING.

TOO MUCH?

Though the epithets: fascinating, majestic, bewitching and breathtaking fittingly describe the exhibition, its stupefying effect also has a reverse side, for one must necessarily recover one's senses, and the emotional decompression runs the risk of being of an intensity that is proportional to the initial shock. Curiously, it sometimes generates a release that is not so much focused on the installations as such, but rather on the illusionist who is responsible for this overabundance. By way of proof: the many criticisms addressed to Chihuly, or perhaps more aptly the "character" Chihuly, are just as extravagant as his creations. He is criticized for indulging in grandstanding gestures, of being but a bystander in the manufacturing of his works,² to be protecting his commercial empire through self-promotional strategies worthy of the toughest of corporate C.E.O.s,³ to be turning his philanthropic activities to his advantage,⁴ and to be undertaking a dubious advertising campaign of his exhibition's



Dale CHIHULY, *Mille Fiori*, 2008. 2,9 x 17,1 x 3,7 m. Photo: David EMERY. Avec l'aimable autorisation/Courtesy Musée des beaux-arts de Montréal.

entre autres Venise et Jérusalem, ainsi réaménagés en carrefours trans-temporels et transculturels où, pour le temps de leur exposition, les lustres chatoyants et voluptueux ravivent plus qu'ils ne contredisent l'architecture marquée par l'usure.

Bien qu'elles semblent advenir par enchantement là où l'on ne les attendait pas, les sculptures, pour plusieurs récupérées d'une exposition à une autre ou au besoin reproduites ou légèrement modifiées, sont invariablement agencées *in situ* selon une scénographie adaptée à leur lieu d'accueil. «Je m'intéresse, dit l'artiste, autant à la façon dont mon œuvre fonctionne dans un espace public qu'à l'œuvre elle-même⁹.» Ces quelques mots devraient convaincre les plus réticents que les œuvres reposent sur une conscience aiguë de leur déploiement, voire de leur respiration dans l'espace, et sur une attention particulière aux points de vue et aux déplacements éventuels des récepteurs. Nul doute qu'il s'agit d'un art essentiellement environnemental. On peut dès lors se demander si les pièces majoritairement monumentales ont avantage à être confinées dans des lieux fermés, tels les musées ou les galeries, où elles sont susceptibles de s'imposer comme masses envahissantes, alors qu'intégrées à des lieux aérés, elles font figure d'étincelles magiques.

Quoi qu'il en soit, la véritablement magie commence en fonderie au moment où le matériau est transmuté du solide au visqueux et encore au solide, passant successivement du feu vif à la tiédeur ambiante qui le vitrifie. Il faut voir Chihuly¹⁰ dessiner, sélectionner les bâtons de verre colorés, s'agiter autour des fours, s'exclamer, gesticuler, diriger les souffleurs qui s'affairent à une vitesse effrénée pour tourner et modeler les bulles qui s'étirent grâce à la force centrifuge et à la gravité, quelquefois les réchauffer quelques secondes pour éviter qu'elles ne se refroidissent trop rapidement, et enfin saisir le moment propice à la pincée de la forme désirée par l'alchimiste qui n'a rien d'un «spectateur». Chihuly est sans conteste le compositeur, le chorégraphe et le chef d'orchestre de son Grand Œuvre.

RETOUR. AOÛT 2013

Encore les ombres. Cette fois les nôtres. Absentes. Voire prohibées. Baignés dans la pénombre ambiante, les visiteurs ont beau se rapprocher et s'incliner sur les similis plans d'eau d'un noir profond (les *Lustres*, les *Mille Fiori*, les *Barques*, la *Forêt de verre*), ils ne percevront qu'une très diffuse et presque transparente réflexion d'eux-mêmes, l'inconfortable sensation de vertige renforçant l'impression du «rejet», alors que les autres œuvres interdisent tout simplement le mirage de soi. Bien que possiblement déstabilisante, l'exclusion du regardant n'est pas négative, ni pour lui ni pour les œuvres magnifiées par l'éclairage artificiel méticuleusement calculé et capable de bloquer tout reflet intrusif. Force est

spin-off products under the label of Chihuly Inc.⁵ To conclude: Chihuly would therefore be nothing more than a formidable businessman rather than a “legitimate artist.”⁶

All these accusations, which reintroduce the romantic myth of the authentic artist who is supposed to flourish in misery, are finally quite inconsequential in comparison with the severe judgment passed on his work. For example, in 2011, the recipient of the prestigious Pulitzer Prize for art history criticism in the US, Sebastian Smee,⁷ who by the way takes little interest in Chihuly's notorious reputation, used very harsh words in regard to his work: “no concept,” “lack of depth and restraint,” and worse yet “tasteless.” One may just as well add: kitsch, eye-popping and bling-bling. That is to say that the overabundance of forms and colours is more of an affront than a source of seduction. Yet, and Smee acknowledges this, “taste” is a matter of variable reception codes based on *a priori* judgments on various levels. Though I cannot here venture to address the broader question of how attitudes change over time, suffice it to say that after decades of celebrating the “spectacular,” it has perhaps reached a saturation point.⁸

THE OTHER SIDE OF THE MIRROR

Despite the media fuss, whether negative or celebratory, Chihuly's creations certainly express his passion for architecture, design, botany and the art of glass, which he explores to its fullest extent by offsetting the fragility of the large-scale pieces with barely visible metallic structural supports. Above all, he takes advantage of his proclivity for reflected light, sometimes partially filtered by the material, and it is not surprising that he makes his installations in brightly lit greenhouses, outdoor gardens where organic forms flourish like evanescent hybrid bouquets or in historically rich sites, among others Venice and Jerusalem, where they are rearranged into trans-temporal and trans-cultural crossroads, and where the shimmering and voluptuous glassworks are more likely to revitalize than contradict the timeworn architecture for the time of their exhibition.

Though they seem to appear as by magic in places where one does not expect them, the sculptures, many of which are reused, reproduced or slightly modified from one exhibition to another, are invariably arranged on site according to a set-design adapted to their host venue. “I'm as much interested,” the artist states “in the way my works function in a public space as in the works themselves.”⁹ This terse statement should be enough to convince even the most doubtful that the works are based on an acute awareness of their lay out, even their breathing in space, and on careful consideration

de constater que, vues sous cet angle, elles «gagnent» à être confinées.

«L'ombre, observait Leonardo, est plus puissante que la lumière¹¹», puisqu'elle «peut totalement priver les corps humains et autres de leur lumière, tandis que la lumière ne peut jamais tout à fait retrancher l'ombre des corps opaques.» Dit autrement, dans des conditions normales d'éclairage, l'ombre est opaque, persistante et absorbante, conséquemment probable source d'anxiété, d'où l'expression populaire «Avoir peur de son ombre». Or, les créations de Chihuly semblent justement venir d'un monde parallèle où la loi naturelle ne tient plus, un monde surnaturel où l'un et son double inséparables et parfois accolés sans distorsion semblent s'autoéclairer, tels de prodigieux émissaires stellaires générateurs de leur propre énergie.

Si ces incongrus délégués demeurent porteurs de rêves dans les sites bucoliques où ils dialoguent harmonieusement avec leur environnement, posés à demeure ou provisoirement de passage à l'intérieur, leur pouvoir d'obnubilation réside précisément en ce qu'ils délogent les instables et inquiétants reflets de la réalité au profit de leur dédoublement éclatant, constant, et par là rassurant. Dans la mesure où la claustration amplifie leur autosuffisance apparente au sein de la «caverne» muséale, elle les autorise d'autant mieux à faire miroiter la possibilité d'un monde idéal allégé, cristallin, lumineux dans toute l'acception du terme, d'ailleurs déjà en éclosion, ici et maintenant, particulièrement dans le cas des *Barques* qui, à la manière de nefs cosmiques, transportent et sèment délicatement sur la Voie lactée des planètes et des satel-

of visitors' viewpoints and potential movements through the space. This is without a doubt an art that is essentially environmental. This being said, one can ask if these mainly monumental works benefit from being confined in closed spaces, such as museums or galleries, where they are likely to loom as invasive masses, whereas they take on the air of magical sparks when they appear in open spaces.

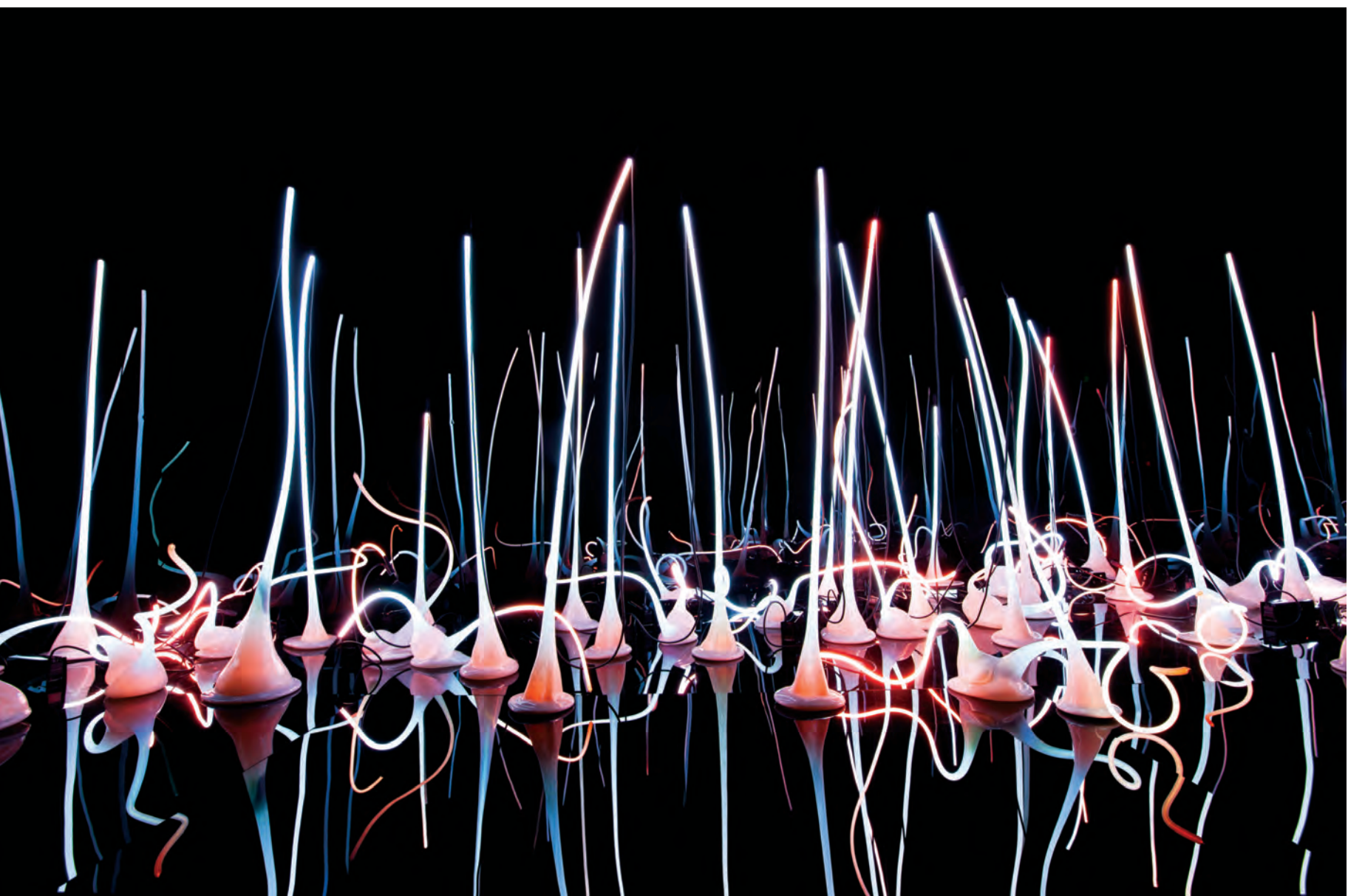
Whatever the case may be, the true magic begins in the foundry at the moment when the material is transmuted from solid to viscous and once again into a solid, in passing successively through very intense heat to the ambient warmth, which vitrifies it. It is worth watching Chihuly¹⁰ drawing, selecting the coloured glass bars, bustling about the ovens, shouting, gesticulating, directing the glassblowers and moving at a frantic pace to twist and model the bubbles. These are stretched due to centrifugal force and gravity, then reheated several times for a few seconds to avoid cooling down too quickly, and then finally seized at the right moment for the alchemist to pinch their desired form. Chihuly, in no way a "bystander," is without a doubt the composer, choreographer and conductor of his *Magnum Opus*.

RETURN. AUGUST, 2013

Shadows once again. This time, ours. Absent, even prohibited. Bathed in shadowy light, the visitors, trying as they may to approach and lean over the simulated dark black bodies of water (*Chandeliers*, Mille

→ Dale CHIHULY, *Plafond persan (Persian Ceiling)*, 2008. Young Museum, San Francisco. 4,6 x 8,5 m. Photo: Teresa Nouri RISHEL. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy Musée des beaux-arts de Montréal.

Dale CHIHULY, *Glass Forest #5*. Chihuly Garden and Glass, Seattle (Washington) 2012. 2,1 x 8,5 x 4,9 m. Photo: Scott M. LEEN. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy Musée des beaux-arts de Montréal.





lites matériels et immatériels originaires d'un univers où la couleur et la lumière s'imposent deux fois plutôt qu'une comme véritables génitrices de l'épiphanie en devenir. ÉBLOUISSANT, en effet. ←

CHIHULY

Musée des beaux-arts de Montréal

8 juin – 20 octobre 2013

Nycole PAQUIN détient un Ph.D. en sémiologie et a enseigné au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Dans l'optique des sciences cognitives et de l'anthropologie visuelle, elle a publié de nombreux ouvrages théoriques et articles dans des revues spécialisées.

Fiori, The Boats, Glass Forest), will see only a very diffuse almost transparent reflection of themselves; an uncomfortable dizziness intensifying the impression of "rejection," while the other works quite simply prevent a mirroring gaze of oneself. Though it is possibly destabilizing, the exclusion of the viewer is not negative, neither for him or her, nor for the works magnified through the carefully calculated artificial lighting that blocks any intrusive reflection. It must be noted that seen from this point of view, they "gain" by being confined.

Leonardo stated, "...shadow is a more powerful agent than light, for it can impede and entirely deprive bodies of their light, while light can never entirely expel shadow from a body, that is from an opaque body."¹¹ In other words, in normal lighting conditions shadow is opaque, persistent and absorbent, and consequently a likely source of anxiety, hence the popular expression "To be afraid of one's own shadow." Chihuly's creations seem in fact to arise from a parallel world where natural laws no longer hold, a supernatural world where one thing and its double—inseparable and sometimes merged without distortion—appear to be lighting each other, like the prodigious stellar emissaries that generate their own energy.

If these outlandish representations are a source of dreams in the bucolic sites where they harmoniously interact with their environment, permanently or provisionally placed indoors, their obscuring power resides precisely in that they dislodge the unstable and worrisome reflections of reality in favour of their striking, constant and for this reason, reassuring doubling. To the extent that their confinement amplifies their apparent self-sufficiency in the museum "cave," they are even more suitably placed to mirror the possibility of an ideal world that is unencumbered, crystalline and bright in the full sense of the term. Moreover, this ideal world is already taking shape here and now, particularly in *The Boats* that, like cosmic voyagers traversing the milky way, delicately carry and disseminate planets and material satellites hailing from a universe where colour and light strike us not once but twice, coming across as the true progenitors of a constantly evolving epiphany. Truly, DAZZLING. ←

Translated by Bernard SHÜTZE

CHIHULY

Montreal Museum of Fine Arts

June 8 – October 20, 2013

Nycole PAQUIN, holds a Ph.D. in semiology and has taught in the art history department at UQAM. She has published many theoretical texts and articles in specialized journals, her approach being informed by cognitive science and visual anthropology.

NOTES

1. Platon, «Le mythe de la Caverne», *La République*, Œuvres complètes, Léon Robin (trad. et notes), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 1102. / Plato, "Allegory of the Cave," *The Republic*, trad. Allen, R. E., Yale University Press, New Haven, 2006, p. 265.
2. Chihuly a pratiquement cessé de souffler le verre à la suite de la perte de l'usage de son œil gauche au cours d'un accident de voiture, en 1976, suivi d'une sévère luxation de son épaule droite, en 1978. / Chihuly basically stopped blowing glass after losing the use of his left eye during a car accident in 1976, followed by a severe dislocation of his right shoulder in 1978.
3. On lira à cet égard l'article bien documenté de Susan Kelleher et Sheila Farr, «Inside the glass empire», *The Seattle Times*, 29 avril 2010, http://seattletimes.com/html/chihulyinc/2003178395_chihuly06.html (consulté le 13 juin 2013). / For more on this see: Susan Kelleher and Sheila Farr, "Inside the glass empire", *The Seattle Times*, April 29, 2010. http://seattletimes.com/html/chihulyinc/2003178395_chihuly06.html (Accessed June 13, 2013).
4. Par exemple, en 1991, Chihuly a instauré le programme *Seniors Making Art*, dont la mission est d'offrir aux aînés des cours gratuits de l'art du verre. En retour, la Fondation s'est engagée à vendre les œuvres de l'artiste. En 2010, Chihuly Inc. en avait déjà tiré un profit d'un million de dollars U.S. Susan Kelleher et Sheila Farr, «Dale Chihuly benefits from his own philanthropy», *The Seattle Times*, 29 avril 2010, http://seattletimes.com/html/chihulyinc/2003178405_chihuly07.html (consulté le 12 juin 2013). / For example, in 1991, Chihuly set up the program *Seniors Making Art*, the mission of which is to provide seniors with free glass arts classes. In return the Foundation has committed itself to selling the artist's works. In 2010, Chihuly Inc. had already made a million US dollar profit from this venture. Susan Kelleher and Sheila Farr, "Dale Chihuly benefits from his own philanthropy", *The Seattle Times*, April 29, 2010. http://seattletimes.com/html/chihulyinc/2003178405_chihuly07.html (Accessed June 12, 2013).
5. Jen Graves, «How to Explain Why You Feel How You Feel When You're Standing in Dale Chihuly's New Museum?», *Class Art*, 23 mai 2012, <http://www.thestranger.com/seattle/class-art/Content?oid=13742046> (consulté le 15 juin 2013). / Jen Graves, "How to Explain Why You Feel How You Feel When You're Standing in Dale Chihuly's New Museum?" *Class Art*, May 23, 2012. <http://www.thestranger.com/seattle/class-art/Content?oid=13742046> (Accessed June 15, 2013).
6. Mallika Rao, «Is Dale Chihuly A Legitimate Artist?», *Huffpost Arts & Culture*, http://www.huffingtonpost.com/2012/05/25/dale-chihuly-debate_n_1545694.html (consulté le 13 juin 2013). / Mallika Rao, "Is Dale Chihuly A Legitimate Artist?" *Huffpost Arts & Culture*. http://www.huffingtonpost.com/2012/05/25/dale-chihuly-debate_n_1545694.html (Accessed June 13, 2013).
7. Sebastian Smee, «Glass spectacular», *The Boston Globe*, 8 avril 2001, http://www.boston.com/ae/theatre_arts/articles/2011/04/08/dale_chihuly_exhibit_at_mfa... (consulté le 12 juin 2013). / Sebastian Smee, "Glass spectacular," *The Boston Globe*, April 8, 2001. http://www.boston.com/ae/theatre_arts/articles/2011/04/08/dale_chihuly_exhibit_at_mfa_is_a_glass_spectacular (Accessed June 12, 2013).
8. Voir à ce propos le dossier de la revue *Espace*, n° 105, automne 2013. / See the thematic issue of *Espace* no. 105, fall 2013.
9. In Timothy Anglin Bugard, «Dale Chihuly. Le souffle créateur», *Chihuly*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal, Diane Charbonneau (dir.), DelMonico Books, Prestel, Munich, London, New York, 2013, p. 181. / In Timothy Anglin Bugard, "Dale Chihuly: Breathing Life into Glass," *Chihuly*, exhibition catalogue, Montreal Museum of Fine Arts, Diane Charbonneau (ed.), DelMonico Books, Prestel, Munich, London, New York, 2013.
10. Il existe de nombreuses bandes vidéo facilement accessibles sur Internet. On lira également les détails de la technique de Chihuly dans le texte de Gerald W. R. Ward, «Le verre de Chihuly. Un art de l'espace», *ibid.*, p. 193-207. / There are many videos easily accessible on the internet. You can also learn about the details of Chihuly's technique in the text by Gerald W. R. Ward, "Chihuly: Through the Looking Glass," *ibid.*, p. 193-207.
11. Leonard de Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts, Volume I*, Jean Paul Richter (trad. et éd.), Dover Publications, New York, 1970, p. 73. / Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts, Volume I*, Jean Paul Richter (trans. and ed.), Dover Publications, New York, 1970, p. 73.

Les ar(t)chitectures de Tadashi KAWAMATA : entre perturbation et réconciliation *The Ar(t)chitecture of Tadashi KAWAMATA: Between disruption and reconciliation*

André-Louis PARÉ

*L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison ;
ce pourquoi l'architecture est le premier des arts.*

— Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI¹

TOUR, DÉTOUR, CONTOUR

À l'été 2013, dans l'une des prairies du Parc de la Villette, situé dans le 19^e arrondissement à Paris, on a confié à l'artiste d'origine japonaise Tasdashi Kawamata le soin d'élever une tour faite de planches de bois récupérables ou récupérés. Cette tour, la plus haute produite par l'artiste en France, faisait 21 mètres de hauteur et 12 mètres de diamètre. Débuté le 17 avril, ce «work in progress» fut visible jusqu'au 21 août dernier. Grâce à un escalier de métal en colimaçon en son centre, le public pouvait à partir de juin la visiter de l'intérieur afin d'examiner cette énorme structure en constant changement. Rendu à la dernière plateforme, il avait aussi le loisir d'observer à distance le parc traversé par le

*Art begins not with the flesh, but with the house.
That is why architecture is the first of the arts.*

— Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI¹

TOWER, DETOUR, CONTOUR

In the summer of 2013, in one of Parc de la Villette meadows, in the 19th arrondissement of Paris, Tasdashi Kawamata, an artist of Japanese origin, was entrusted with building a tower made of recycled or recyclable wooden planks. This tower, the highest the artist has created in France, was 21 metres high and 12 metres in diameter. Begun on April 17, the work in progress was visible until August 21, 2013. In June, a metal spiral staircase in the centre of this enormous, constantly changing structure allowed the public to visit the inside and have a good look around. Arriving at the last platform, one could see the canal de l'Ourcq running through the park in the distance, as well as various public buildings such as the Museum of Science and Industry and the Cité de la Musique. And when mounting and descending the staircase, visitors could also observe a collection of everyday objects made of wood that were integrated into the structure, representing familiar pieces of furniture for the most part.

Titled *Collective Folie*, this tower, designed for the Parc de la Villette,² makes discreet reference to Swiss architect Bernard Tschumi's constructed installations called *Folies*. Tschumi, who was entrusted with the park's conception in the 1980s, designed twenty-six architectural structures made of metal and painted red, all different one from the other. The term *Folies* refers to the country houses of the 19th that the aristocracy and upper middle class constructed on the outskirts of cities. But, because their forms are composed of diverse curves developed from a cube, these multiple-use buildings also evoke postmodern architecture and what it leads to as a way of constructing dwellings.³ In this context, and like in many of his works, Kawamata's *Collective Folie* is concerned with the environment and the history of the place. Furthermore, the title of this project presents the collective work that several hundred volunteers assembled during various workshops.

As for many of his recent installations, Kawamata works with numerous people: among them engineers, architects and landscape designers with whom he discusses the project's feasibility. On many construction sites, there are also visual art and architecture students anxious to collaborate in a creative process that is unfamiliar to them. And then at times, there are the local residents, both young and old, who want to become involved in producing a work particularly when this is serving the community. Right away, the set up of these projects moves away from the standard

Tadashi KAWAMATA,
Collective Folie, 2013.
Work in progress. Vue
de l'installation, Parc de la
Villette, Paris. ©Tadashi
Kawamata. Photo: Fabrice
SEIXAS / EPPGHV. Avec
l'aimable autorisation/
Courtesy the artist and
kamel mennour, Paris.



canal de l'Ourcq et occupé par divers établissements publics, dont la Cité des sciences et de l'industrie et la Cité de la Musique. Par ailleurs, en montant ou en descendant l'escalier, le spectateur pouvait aussi observer un ensemble d'objets usuels faits de bois intégrés à la structure et représentant pour la plupart des meubles familiers.

Intitulée *Collective Folie*, cette tour, « imaginée pour le Parc de la Villette² », fait discrètement écho à des installations érigées par l'architecte suisse Bernard Tschumi dénommée *Folies*. Tschumi, à qui fût confiée la conception du parc durant les années 1980, a imaginé vingt-six structures architecturales, toutes différentes les unes des autres faites en métal peint en rouge. Le nom *Folies* réfère aux maisons de villégiature du 19^e siècle que l'aristocratie ou la haute bourgeoisie faisaient construire en périphérie des villes. Mais, de par leurs formes composées de diverses courbes établies à partir d'un cube, ces bâtiments aux multiples vocations évoquent aussi l'architecture postmoderne et ce qu'elle induit comme manière de construire en fonction de l'habitation³. Dans ce contexte, et comme pour plusieurs de ses travaux, *Collective Folie* de Kawamata n'oublie pas l'environnement et l'histoire du lieu. Par ailleurs, le titre de ce projet met aussi en évidence le travail collectif qui a rassemblé, lors des divers *workshops*, plusieurs centaines de volontaires.

Comme pour plusieurs de ses projets récents, Kawamata travaille avec de nombreux intervenants. Parmi eux, des ingénieurs, des architectes ou des paysagistes avec qui il importe de discuter de la faisabilité du projet. Pour plusieurs chantiers, il y a aussi des étudiants en arts plastiques ou en architecture, désireux de collaborer à un processus de création qui ne leur est pas familier. Enfin, il y a parfois des citoyens, jeunes et moins jeunes, qui désirent s'engager dans l'élaboration d'une œuvre surtout lorsque celle-ci rend service à la collectivité. Dès lors, la mise en œuvre de ses projets nous éloigne de l'idée classique du travail. Contrai-

idea of work. Contrary to Auguste Rodin's 1898 work called *La tour de travail* or Vladimir Tatline's *Monument de la troisième internationale* of 1919, Kawamata's ephemeral tower *Collective Folie*, does not celebrate the worker at the heart of a fragmented social economy, rather it emphasizes the experience of working with one pleasure in mind, that of building a work together.

Like most of his large-scale projects, the tower's construction at Parc de la Villette required numerous discussions. These took place during workshops in which a group dynamics strived to share ideas that subsequently were transposed into physical actions. Although Kawamata remains head of the work site, each participant is invited to comment and suggest ways of proceeding. Thus, he accepts that he does not control everything. Because the work to be accomplished is never entirely planned, each project allows for some improvisation.⁴ Leaving room for certain creative freedom, the work reaches beyond the artist's subjectivity. Contrary to a deep-rooted view in modern art, the artist is not isolated. His inspiration—if there is inspiration—depends on the participants' collaboration. However being at the centre of the process, Kawamata is aware of the place he occupies and of his responsibility. In the end, he must answer for the outcome, and in spite of everything, he is the one who signs the work.

Since his participation in the Venice Biennial in 1982, Kawamata has been invited regularly to produce *in-situ* projects in Europe and North America. His first interventions were mainly assembled accumulations of wooden planks that covered the façade of a building, such as *Limelight Project* in New York (1985) and *Spui Project* in The Hague (1986), which resulted in deforming part of the architecture. *Project at Colonial Tavern Park* in Toronto, presented from July to October 1989, was organized by Mercer Union artist-run centre and was of this nature. Kawamata was invited to transform a space left vacant, following the demolition of the Colonial Tavern on Yonge Street. This bric-a-brac construction of thou-

→
Tadashi KAWAMATA,
Project at Colonial Tavern Park, juillet-octobre/June-October 1989. Intervention *in situ*. Bois/wood. 201 Yonge Street, Toronto, Canada. Collaboration: Mercer Union, A Center for Contemporary Visual Art. ©Tadashi Kawamata. Photo: Peter McCALLUM. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

Tadashi KAWAMATA,
Field Work, juin/June 1991. Œuvre *in situ*. Bois, carton, matériaux de récupération/Wood, cardboard, recovered materials. Montréal, Canada. ©Tadashi Kawamata. Avec l'aimable autorisation/ Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.





rement à l'œuvre imaginée par Auguste Rodin en 1898 et qu'il nomma *La tour du travail* ou au *Monument de la troisième internationale* de Vladimir Tatline en 1919, la tour éphémère de Kawamata ne célèbre pas le travailleur au cœur d'une économie sociale fragmentée, *Collective Folie* souligne surtout une expérience de travail en vue du seul plaisir d'édifier ensemble une œuvre.

À l'instar de la plupart de ses projets d'envergure, la construction de la tour du Parc de la Villette devait exiger de nombreuses discussions. Celles-ci ont lieu lors de *workshops* dans lesquels une dynamique de groupe tend à mettre en commun des idées qui, par la suite, se transposent en gestes concrets. Même s'il demeure le chef du chantier, chaque intervenant est invité à commenter, à suggérer des façons de procéder. En ce sens, Kawamata accepte de ne pas tout contrôler. D'autant que le travail à accomplir n'est jamais totalement planifié, chaque projet permettant une part d'improvisation⁴. Laissant place à une certaine liberté de créer, l'œuvre s'érige au-delà de la seule subjectivité de l'artiste. Contrairement à une vision tenace de l'art moderne, l'artiste n'est pas isolé. Son inspiration—si inspiration il y a—s'appuie sur la collaboration des participants. Étant toutefois au centre du processus, Kawamata est conscient de la place qu'il occupe, de sa responsabilité. Au final, c'est à lui de répondre du résultat. C'est lui qui, malgré tout, demeure le signataire de l'œuvre.

Depuis sa participation à la Biennale de Venise en 1982, Kawamata fut régulièrement invité en Europe et en Amérique du Nord à produire des projets *in situ*. Ses premières interventions étaient essentiellement faites à partir d'accumulations de planches de bois venant contourner la façade d'un bâtiment, tels *Limelight Project* à New York (1985) ou *Spuil Project* à La Haye (1986), ce qui avait pour résultat de déformer une partie de l'architecture. *Project at Colonial Tavern Park* à Toronto est de cet ordre, orchestré par le Centre d'art Mercer Union et présenté de juillet à octobre 1989. Kawamata a été invité à métamorphoser un espace laissé vacant à la suite de la démolition de la Colonial Tavern de la rue Yonge. Ce bric-à-brac de milliers de planches encerclait l'espace situé entre deux édifices. Une partie de cette structure bigarrée s'avancit jusqu'au trottoir et envahissait une portion de la façade d'une banque soutenue par deux colonnes de style corinthien.

Un procédé similaire de mise en vue d'un espace détruit ou voué à la démolition fut aussi mis au point en 1992 pour *Project on Roosevelt Island*. Durant cinq mois, Kawamata a construit sur une île en face de Manhattan une structure faite de milliers de planches et de matériaux de récupération qui empiétaient sur les divers espaces d'un hôpital en ruine. Bien que ces interventions spectaculaires s'opèrent grâce à des invitations, elles permettent d'interroger notre rapport à l'espace architectural. Elles évoquent aussi des espaces de vie qui changent ou disparaissent et tombent dans l'oubli. Même si parfois ces appendices nouveaux genres peuvent être désordonnés, ils apportent aussi une valeur artistique, un gain de visibilité.

En tant que « sculpteur d'architecture⁵ », Kawamata intervient non seulement en détournant des lieux d'habitation, il les envahit parfois de l'intérieur en les excédant. En 2009, pour le projet *Gandamaison* à La Maréchalerie, centre d'art contemporain à Versailles, il a déployé des centaines de cagettes s'étalant pêle-mêle sur une surface de l'édifice donnant l'apparence de provenir du toit. À l'intérieur du bâtiment, d'autres masses entassées de cagots en bois étaient mises ensemble sous forme d'une voûte et de tunnels. Pour le projet *Détour des tours* présenté en 2005 au Creux de l'enfer et au Château des Adhémar, des milliers de planches s'emparaient de l'intérieur des espaces créant l'effet d'un désordre momentané. De nouveau, les assemblages de planches parasitent divers espaces architecturaux afin d'en déformer pour un temps le style, la vocation, la structure. Ils les détournent de leur fonction première. Cet envahissement des lieux par l'art a fait la marque de cet artiste en Occident.



sands of planks enclosed the space between two buildings. Parts of the precariously arranged structure overhung the sidewalk and intruded on a portion of the bank façade that was made up of two Corinthian columns.

A similar process of presenting a space of ruins or one destined for demolition was also the focus in 1992 for *Project on Roosevelt Island*. For five months on an island facing Manhattan, Kawamata constructed a structure made of thousands of wooden planks and salvaged material that he found in various areas of an old abandoned hospital. Because these interventions, carried out by invitation, are concern with the spectacle, they enable us to question our relationship to architectural space. They also evoke living spaces that change or disappear and sink into oblivion. Although these new sorts of appendages seem disorderly at times, they do have artistic merit and are highly visible.

As a “sculptor of architecture,”⁵ Kawamata intervenes not only by taking over dwelling places, he occasionally intrudes from the inside, expanding to the outside. In 2009, for the *Gandamaison* project at La Maréchalerie contemporary art centre at Versailles, he piled up hundreds of crates any old way on the side of the building, creating the appearance of the crates tumbling off the roof. Inside the building, more piles of wooden crates were heaped up together to form vaults and tunnels. For *Détour des tours*, the project presented in 2005 at Creux de l'enfer and at Château des Adhémar, he used thousands of wooden planks to take over the interior spaces, creating momentary confusion and disorder. Again, assemblages of planks encroached on various architectural spaces, distorting their style, use and structure: for a time, diverting them from their original function. In the West, this artist is well known for taking over places with art.

EAST AND WEST: INHABITING SPACE

Producing artworks in the West since 1982 and teaching at the École des Beaux-Arts de Paris since 2005, Kawamata always likes to recall that his approach to art retains a link to Japanese tradition.⁶ Contrary to Western art that has developed through Academies since the Renaissance, art of the East does not have distinct status within the aesthetic experience. As a cultural object *par excellence*, the work of art does not invite a particular aesthetic reading.⁷ Aesthetic experience is not limited to the “art world.” This is why Kawamata is prudent, regarding the social function of art. Because he does not consider that “art offers anything in particular,”⁸ his point of view is more modest. Also the image he has of the artist is closer to that of a craftsman, looking with discretion at a very physical product to be made. Except in the case of Kawamata, as was said earlier, the work is produced with the help of various participants.

This said, when he works as a team, thinking about urban space or green areas, the architecture and its environment, Kawamata is also aware that viewers have a sensibility to the landscape and so he presents another way of looking at it. Surprisingly, this began in the early 1990s with a series of roughly built huts called *Field Work* presented in

ORIENT ET OCCIDENT : HABITER L'ESPACE

Produisant en Occident des œuvres depuis 1982 et enseignant depuis 2005 à l'École des Beaux-Arts de Paris, Kawamata aime toujours rappeler que sa méthode, sur le plan artistique, conserve un lien avec la tradition japonaise⁶. Contrairement à l'art occidental qui s'est développé notamment grâce aux Académies à partir de la Renaissance, l'art oriental n'a pas de statut distinct au sein de l'expérience esthétique. Comme objet culturel par excellence, l'œuvre d'art n'invite pas à une conduite esthétique particulière⁷. L'expérience esthétique n'est pas limitée au « monde de l'art ». C'est pourquoi Kawamata demeure prudent sur la fonction sociale de l'art. Puisqu'il ne considère pas que « l'art offre quoi que ce soit de particulier⁸ », son point de vue se veut plus humble. L'image qu'il a de l'artiste se rapproche aussi davantage de la discrétion de l'artisan au service d'un produit bien concret à réaliser. Sauf que, dans le cas de Kawamata, comme il a été dit plus tôt, cette réalisation s'actualise avec l'apport de différents intervenants.

Cela dit, lorsqu'il fabrique en équipe des manières de penser l'espace urbain ou naturel, l'architecture et son environnement, Kawamata rejoint aussi les spectateurs sensibles au dispositif donnant à voir d'une autre façon le paysage. Étrangement, cela commence au début des années 1990 avec une série de cabanes intitulée *Field Work* et présentée dans plusieurs villes, dont Tokyo, Fort Worth, Montréal, Chicago et Hanovre. Installées de façon précaire dans les agglomérations urbaines et fabriquées en carton et matériaux de récupération, ces cabanes rappellent les abris de fortune des personnes sans domicile fixe. À Montréal, elles étaient au nombre de seize placées ici et là sur des terrains vagues à travers la ville. Afin de pérenniser ces gestes, Kawamata les a prises en photo avant de les laisser à leur sort⁹.

numerous cities such as Tokyo, Fort Worth, Montreal, Chicago and Hanover. Precariously installed in urban centres and made of cardboard and salvaged material, these huts recall the makeshift shelters of the homeless. In Montreal, there were 16 of them set up in various vacant lots throughout the city. In order to perpetuate their existence, Kawamata photographed them before leaving them to their fate.⁹

During these same years, he also produced the *Favela* series, presented in Ottawa and Houston in particular. This time, it was a collection of small huts made of wood, sheet metal and recycled material; crammed together one next to the other, they were then placed in vacant lots close to urban developments. Even if these urban interventions were commissions from cultural organizations, the image that this series gave viewers of course evoked the precariousness of an abode, the fragility of the housing situation in contemporary society. Moreover, it is in these conditions that architecture can be considered as the first of the arts. An art that is made without an artist, without the intention of marking one's time. An art that maintains a relationship to the idea of the dwelling, the idea of home.

The series called *Tree Huts* is fantastic in this respect. These are small dwellings made of wooden planks that could represent a living space or nest, hanging from buildings and perched in trees. Presented in many cities since 1998, this series recalls our need to have a place in spite of everything, to find a shelter that defines the inside from the outside. Attached to the external structure of Centre Georges-Pompidou in 2010, *Tree Huts* emphasized our living conditions in cities. It symbolized architecture without architects, these compositions made with what one finds close at hand in order to protect oneself.¹⁰ As precarious dwelling places, these huts also were shown suspended in the Paris trees in 2008, and

←
Tadashi KAWAMATA,
Favela in Ottawa,
septembre/September
1991. Œuvre in situ.
Bois, tôle et matériaux de
récupération/Wood, sheet
metal, recovered materials.
Musée des beaux-arts du
Canada/National Gallery
of Canada, Ottawa, Canada.
© Tadashi Kawamata.
Avec l'aimable autorisa-
tion/Courtesy the artist and
kamel mennour, Paris.

Tadashi KAWAMATA,
Project on Roosevelt Island,
1992. Intervention in situ.
Bois/wood. Small pox
Hospital, Roosevelt Island,
New York, USA. © Tadashi
Kawamata. Photo: Hisayasu
KASHIWAGI. Avec l'aimable
autorisation/ Courtesy the
artist and kamel mennour,
Paris.





Durant ces mêmes années, il a également produit la série *Favela*, présentée notamment à Houston et à Ottawa. Cette fois, il s'agissait d'un ensemble de petites cabanes faites de bois, de tôle et de matériaux de récupération ; agglutinées les unes près des autres, elles étaient placées de nouveau sur des terrains vagues à proximité des développements urbains. Même si ces interventions urbaines ont été réalisées grâce à des commandes d'organismes culturels, l'image que ces séries offraient aux spectateurs évoque bien sûr la précarité en matière de logis, la fragilité de la situation de l'homme moderne dans son rapport à ce que veut dire habiter. C'est d'ailleurs dans ces conditions que l'architecture peut être considérée comme le premier des arts. Un art d'abord sans artiste, sans intention à œuvrer pour marquer son temps. Un art qui entretient une relation avec l'idée de la maison, l'idée du chez soi.

La série intitulée *Tree Huts* est magnifique à cet égard. Il s'agit de petites maisons faites de planches qui peuvent représenter des chambres ou des nids suspendus à des structures ou à des arbres dans des parcs. Présentée dans plusieurs villes depuis 1998, cette série rappelle notre besoin de se situer malgré tout, de se trouver un gîte qui limite le dedans du dehors. Greffée à la structure extérieure du Centre Georges-Pompidou en 2010, *Tree Huts* souligne aussi notre condition d'habitant dans les villes. Elle symbolise ces architectures sans architecte, ces compositions faites avec ce que l'on trouve sur le terrain afin de se protéger¹⁰. Comme lieux d'habitation précaires, ces cabanes suspendues ont aussi été montrées dans les arbres à Paris en 2008 et, la même année, à New York au Madison Square Garden. Ces cabanes identifiées aux plus démunis étaient placées entre les premières branches du tronc. Elles rappelaient

the same year, in New York at Madison Square Park. These huts, identified with the most destitute, were placed in the lowest branches of the tree trunks. Thus they recalled human dwellings of the very distant past, or else in a rudimentary economy.

On the other hand, these small huts also could be looked upon, in a way, as “follies.” Even if, architecturally, this word refers to secondary dwellings of the wealthy, on a strictly theoretical level, the folly is a deviance, a disturbance in relation to the norms guaranteeing stability. Contrary to the idea of foundation—*archè* in ancient Greek—which is understood in the word architecture, these huts also are presented as unsettling elements in the urban landscape. If architecture marks a place, establishing it historically and culturally, these “follies” instead suggest impermanence and so precariousness, and consequently, why not that of the immigrant, the homeless, the one who is never sure of anything?¹¹ In sum, if architecture is the first art, this priority goes back to nomadic territory, which is continually being transformed, readjusted.

BRIDGES, PASSAGEWAYS, FOOTBRIDGE

Whether it is a matter of facades, of towers or precarious huts, Kawamata's interventions are often linked to reinvented spaces. This is perhaps even truer of his sidewalks, his wooden walkways and his bridges built as a team, which become like so many places of passage. Many of his site-specific interventions are ephemeral such as *Sidewalk*, produced in 1996 in Wiener Neustadt (Austria), *Working Progress* at Alkmaar (the Netherlands), which was constructed from 1996 to 1999, or even *Tower and Walkway* produced at Essen (Germany) in 2010. Others last for many years like *Drift Structure* in Uster (Switzerland) that lets one wander by the edge

Tadashi KAWAMATA, *Horizons (Les Sentiers de l'eau)*, 2013. Intervention dans le cadre du partenariat entre la Fondation de France - action Nouveaux commanditaires - et Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture. Bois/wood. Musée de la Camargue, Parc naturel régional de Camargue, Arles. © Tadashi Kawamata. Photo. Bureau des compétences et des désirs. Avec l'aimable autorisation/Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.



Tadashi KAWAMATA,
L'observatoire, 2007-2009.
Bois/wood. Création
pérenne Estuaire 2007 -
évolutive 2009, Lavau-sur-
Loire, France. © Tadashi
Kawamata. Photo.
Stéphane BELLANGER.
Avec l'aimable autorisa-
tion/Courtesy the artist
and kamel mennour,
Paris.

ainsi l'habitation humaine dans des temps très lointains, sinon au sein d'une économie rudimentaire.

Par contre, ces petites huttes pourraient être aussi considérées, à leur manière, comme des « folies ». Même si, sur le plan architectural, ce mot réfère à des habitations secondaires pour personnes fortunées, sur un plan strictement théorique, la folie est une déviance, un dérèglement par rapport à des normes garantissant une stabilité. Contrairement à l'idée de fondation—*archè* en grec ancien—et qui est sous-entendue dans le mot architecture, ces cabanes se présentent aussi comme des éléments troubles dans le paysage urbain. Si, dès lors, l'architecture marque un lieu, le détermine historiquement et culturellement, ces « folies » suggèrent plutôt l'impermanence et donc la précarité. Et pourquoi pas, celle de l'immigrant, du SDF, de celui qui n'est jamais sûr de rien¹¹? Bref, si l'architecture est un art premier, cette priorité revient au territoire nomade, celui qui ne cesse de se métamorphoser, de se réadapter.

PONTS, PASSAGE, PASSERELLE

Qu'ils s'agissent de façades, de tours ou de cabanes précaires, les interventions de Kawamata sont souvent en lien avec des espaces réinventés. C'est encore peut-être plus vrai avec ses trottoirs, ses chemins de bois, ses ponts qu'il construit en équipe et qui deviennent comme autant de lieux de passage. Plusieurs de ces interventions *in situ* sont éphémères comme *Sidewalk*, produite en 1996 à Wiener Neustadt (Autriche), *Working Progress* à Alkmaar (Pays-bas) qui a été construite de 1996 à 1999, ou encore *Tower and Walkway* réalisée à Essen (Allemagne) en 2010. D'autres sont pérennes comme *Drift Structure* à Uster (Suisse) qui permet la promenade sur le bord d'un étang ou *Observatoire* à Lavau-sur-Loire créée à

of a small lake or *Observatoire* in Lavau-sur-Loire created for the event *Estuaire. Le paysage, l'art et le fleuve* in 2007 and 2009.¹² But whether they are ephemeral or last for years, the installations allow the public to take over an area. They give those who take these passageways the opportunity to see and appreciate the surroundings from a new point of view.

At Lavau-sur-Loire, an old river port no longer in service located between Nantes and Saint-Nazaire, Kawamata along with students and local residents constructed an immense walkway several kilometres long over marshy terrain. Begun in 2007 and completed during the second edition in 2009, this permanent work now enables visitors to walk to a lookout near the river. The experience of this natural environment is pleasing to the senses, to touch, smell, hearing and of course sight. It enables one to have a special awareness of the surroundings. This was also the sought-after objective of a series called *Les Sentiers de l'eau*, which was his first work in the Camargue. Several months before *Collective Folie*, Kawamata was invited to construct a walkway in collaboration with students that is titled *Horizons*. Installed near the Musée du Parc naturel régional de Camargue, it is the first in a series of six permanent interventions that will extend out across the region to give the local community another view of their area.¹³

Whatever they are, these walkways, paths and bridges link together various spaces. They join two riverbanks, two places. They are in fact the in between. They make joining together the here and elsewhere possible, encouraging exchanges and encounters. Consequently, as Newton would have said, they are the antithesis of walls that one raises to separate. As well, by using mainly wood as construction material, which will be salvaged in the end, Kawamata's works are part of a life cycle that is



l'occasion de l'événement *Estuaire. Le paysage, l'art et le fleuve*, en 2007 et 2009¹². Mais qu'elles soient pérennes ou éphémères, ces installations permettent aux citoyens de s'approprier un territoire. Elles offrent l'occasion, à ceux et celles qui empruntent ces passages, de voir et sentir un environnement d'un point de vue nouveau.

À Lavau-sur-Loire, un ancien port situé entre Nantes et Saint-Nazaire et désormais à l'écart de la voie fluviale, Kawamata avec des étudiants et la population locale y a construit sur un terrain marécageux un immense trottoir de plusieurs kilomètres. Commencée en 2007 et achevée lors de la deuxième édition en 2009, cette œuvre pérenne permet désormais la déambulation des visiteurs qui mène à un observatoire près du fleuve. L'expérience dans cet environnement sauvage fait plaisir au toucher, à l'odorat, à l'ouïe et, bien évidemment, à la vue. Elle permet de vivre une sensation particulière avec le monde ambiant. C'est aussi le but recherché dans le cadre d'une série appelée *Les Sentiers de l'eau* qui en est à sa première réalisation en Camargue. Quelques mois avant *Collective Folie*, Kawamata a en effet été invité à construire en collaboration avec des étudiants une passerelle intitulée *Horizons*. Installée près du Musée du Parc naturel régional de Camargue, elle est la première d'une série de six interventions pérennes qui s'étendront dans la région afin de donner à la population une autre vue sur leur territoire¹³.

Quels qu'ils soient, ces trottoirs, passerelles et ponts tiennent ensemble différents espaces. Ils réunissent deux rives, deux lieux. Ils sont par le fait même des entre-deux. Ils rendent possible le rapprochement entre l'ici et l'ailleurs, favorisent des échanges, des rencontres. Conséquemment, comme l'aurait dit Newton, ils sont l'antithèse des murs qu'on élève pour séparer. De plus, en utilisant pour matériau essentiellement le bois qui sera par la suite récupéré, Kawamata inscrit ses œuvres au sein d'un cycle de vie qui se répète, se recycle. En ce sens, ses œuvres récentes sont des moyens favorisant surtout les relations. D'abord dans le processus même du travail avec les participants au projet, mais aussi avec les visiteurs qui font des expériences immersives avec le milieu. Si donc l'artiste sculpte l'architecture, il architecture également l'espace, et cet espace commence avec ceux et celles qui l'habitent. ←

André-Louis PARÉ enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau. À titre de critique et théoricien de l'art, il collabore à diverses revues québécoises se consacrant à l'art contemporain. Il est l'auteur de plusieurs opuscules et textes de catalogue et membre du comité de rédaction de la revue *Espace* depuis 1994. Pour cette revue, il a coordonné plusieurs dossiers thématiques. Il a cosigné le commissariat de la troisième édition de la *Manif d'art* (Québec, 2005) ainsi que l'exposition *Québec Gold* qui eut lieu à Reims (France) en 2008. La même année, il sera commissaire de l'exposition *Hors de moi / Beside Myself*, consacrée à l'œuvre de Daniel Olson. Présentée à Expression (Saint-Hyacinthe), cette exposition a été reprise à la Maison de la culture Côte-des-Neiges au printemps 2011. Il vit et travaille à Montréal.

repeated, is recycled. In this sense, his recent works are certainly a means of furthering relationships: at first in the work process with participants in the project, and then with visitors who have immersive experiences with the surroundings. If the artist sculpts the architecture, he also structures the space architecturally, and this space begins with those who inhabit it. ←

Translated by Janet LOGAN

André-Louis PARÉ teaches philosophy at Cégep André-Laurendeau in Montréal. As a critic and art theoretician, he writes for various Quebec contemporary art magazines and is the author of numerous texts for catalogues and opuscles. He has been a member of the editorial board of *Espace* since 1994, and has supervised many special topic issues for the magazine. He was co-curator of the third edition of the *Manif d'art*, Québec, 2005 as well as the exhibition *Québec Gold* that was held in Reims, France, in 2008. The same year, he was curator of the exhibition *Hors de moi / Beside Myself*, devoted to the work of Daniel Olson. Presented at Expression in Saint-Hyacinthe, this exhibition was shown at Maison de la culture Côte-des-Neiges in the spring of 2011. André-Louis Paré lives and works in Montreal.

NOTES

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 177. / Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 177. / Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, New York, 1996, p. 186.
2. Communiqué de presse, Paris, 12 février 2013. / Press release, Paris, February 12, 2013.
3. Pour une réflexion sur les *Folies* comme architecture voir de Jacques Derrida «Point de folie – maintenant l'architecture», *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éd. Galilée, 1987, pp. 477 à 493. / For thoughts on the *Folies* as architecture see Jacques Derrida, "Point de folie – maintenant l'architecture," Trans. Kate Linker, *AA Files*, summer 1986, 65-75.
4. Jonathan Watkins, «Improvisation», dans *Tadashi Kawamata, Tree Huts*, Paris, éd. Kamel Mennour, 2013, p. 36 à 41. / French and English.
5. Jean-Max Collard, «Le baron perché», *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2010.
6. «Improvisation», *Tadashi Kawamata, Tree Huts*, op. cit., p. 37.
7. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris, Éd. Gallimard, 1996.
8. «Improvisation», *Tadashi Kawamata, Tree Huts*, op. cit., p. 37.
9. Les reproductions photographiques des seize *Field Work* prises par Tadashi Kawamata font partie de la collection du Centre canadien d'architecture de Montréal. / The photographs Tadashi Kawamata took of the sixteen *Field Work* sites are in the collection of the Canadian Centre for Architecture in Montreal.
10. *Architecture sans architectes : brève introduction à l'architecture spontanée* est le titre d'un ouvrage de Bernard Rudofsky (Éd. du Chêne, 1977) qui a profondément intéressé Tadashi Kawamata. / *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* by Bernard Rudofsky (The Museum of Modern art, New York, 1965) has deeply interested Tadashi Kawamata.
11. Je rappelle que Tadashi Kawamata est intervenu en 1987 sur une maison de squatters à Grenoble et qu'il a été invité à proposer en 2009 une œuvre qui ne s'est pas réalisée à la Cité internationale de l'Histoire de l'immigration située à Paris. / I recall that in 1987, Tadashi Kawamata intervened in a squatters' house in Grenoble and that in 2009 he was invited to propose a work that was not produced at the Cité internationale de l'Histoire de l'immigration in Paris.
12. L'événement *Estuaire* a été réalisé en trois temps, soit en 2007, 2009 et 2012. Constitué de plusieurs œuvres pérennes produites par des artistes français et internationaux, *Estuaire* est désormais une destination récréotouristique qui permet de visiter ce coin de la Bretagne. <http://www.estuaire.info/> The *Estuaire* event was produced three times in 2007, 2009 and 2012. Made up of many permanent works created by French and international artists, *Estuaire* is now a recreational/touristic destination that lets visitors discover this area of Brittany. <http://www.estuaire.info>.
13. Pour valoriser le territoire camarguais, Tadashi Kawamata a imaginé un parcours de six observatoires installés sur différents lieux. Cette commande a été initiée par l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France et Marseille-Provence 2013. / To enhance the prestige of the Camargue area, Tadashi Kawamata designed an itinerary of six lookouts installed in various places. This commission was initiated by the policy titled Nouveaux commanditaires de la Fondation de France et Marseille-Provence 2013.

←
Tadashi KAWAMATA,
Tree Huts, 2010. Installation
in situ, Centre
Pompidou, Paris (France).
Bois/wood. Dimensions
variables/Variable dimen-
sions. © Tadashi Kawa-
mata. Photo. Charles
DUPRAT. Avec l'aimable
autorisation/ Courtesy the
artist and kamel mennour,
Paris

← ←
Tadashi KAWAMATA,
Tree Huts, 2008. Installa-
tion *in situ*, Madison
Square Park, New York.
Bois/wood. Dimensions
variables/ Variable dimen-
sions. © Tadashi Kawa-
mata. Photo. Ellen PAGE
WILSON. Avec l'aimable
autorisation/ Courtesy the
artist and kamel mennour,
Paris.

Yam LAU: *A World is a Model of the World*

Jessica LI

Je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent—utopie du miroir.

—Michel FOUCAULT¹

On a déjà prétendu que le travail de Yam Lau n'était qu'un simple exercice de technologie numérique et d'esthétique informatique. Pourtant, sa dernière exposition montréalaise à la Fonderie Darling, intitulée *A world is a model of the word*, démontrait qu'une pratique artistique contemporaine en médias électroniques pouvait instaurer de nouvelles avenues pour les expressions culturelles et sociales à travers des espaces hybrides tout autant réels que virtuels.

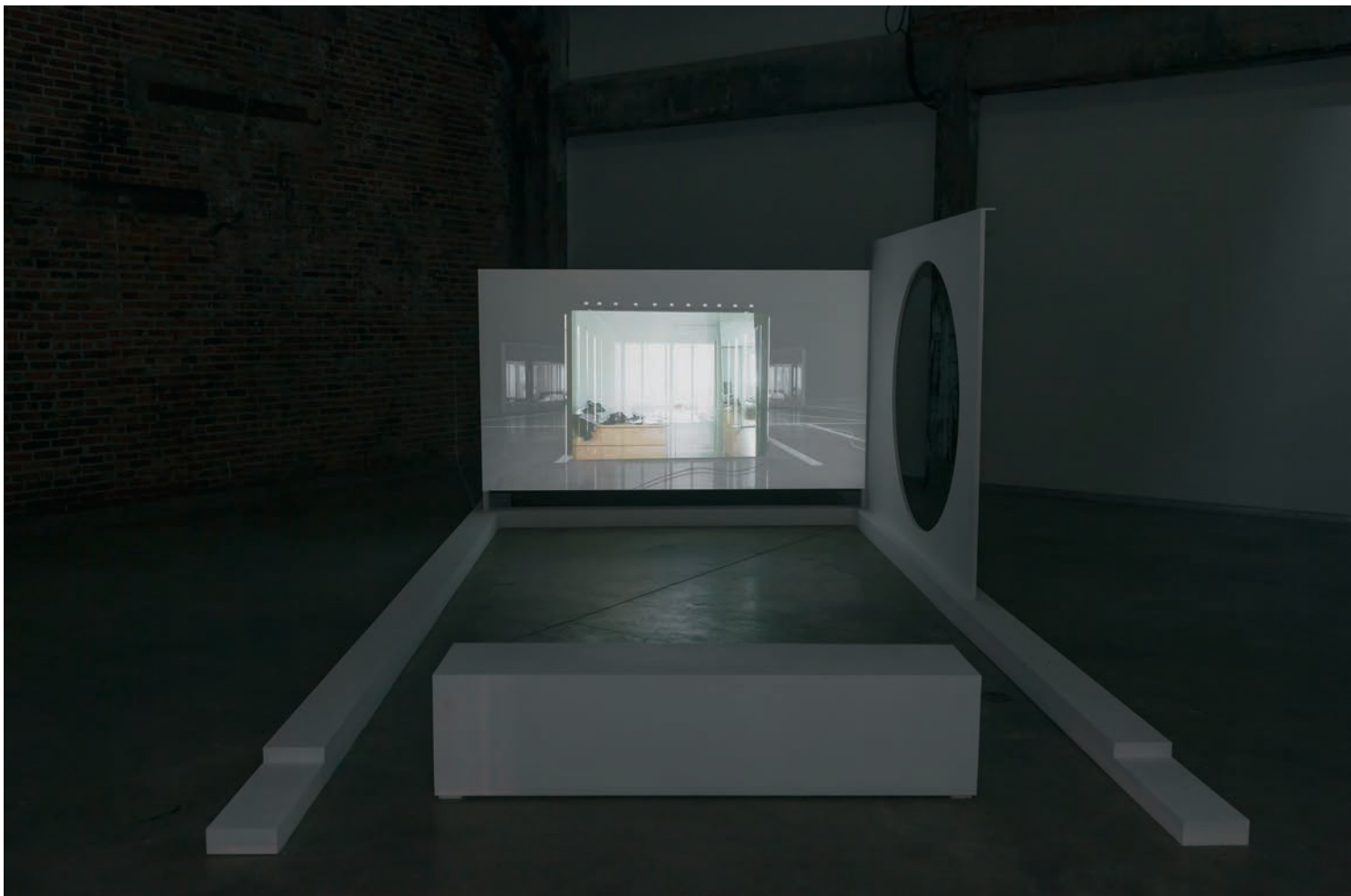
En pénétrant dans la grande salle d'exposition de la Fonderie, on découvrait d'imposantes structures architecturales blanches (des sortes de constructions schématiques ressemblant à des maquettes) qui confrontaient l'espace virtuel exploré dans les vidéos à l'espace physique de la

I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror.

—Michel FOUCAULT¹

At a recent conference, Yam Lau's work was subtly challenged as merely an exercise of digital technology and computing aesthetics. However, the artist's latest exhibition, entitled *A World is a Model of the World* at the Darling Foundry in Montreal, demonstrates how a contemporary art practice in digital media can engender new possibilities for cultural and social expressions through hybridizing virtual and real spaces.

Walking into the main exhibition space of the Darling Foundry, the white architectural structures (a schematic, maquette-like construction) conflate the virtual space explored in the video with the physical space of the gallery. Lau explains his idea for the display, stating "the wooden structure that supports the video, I see it as a boat or a floating island, very



Yam LAU, *Room: An Extension*, 2013. Avec l'aimable autorisation de la Fonderie Darling / Courtesy Darling Foundry.



Yam LAU, *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing*, 2013. Avec l'aimable autorisation de la Fonderie Darling/ Courtesy Darling Foundry.

galerie. Lau explique son installation en disant qu'il perçoit «la structure de bois "supportant" la vidéo tel un bateau, une île, tel un pavillon flottant sur l'eau. Je crois également, poursuit-il, que l'énorme espace de la galerie ressemble aux jardins de pierre japonais, le vide étant *perforé* par mes structures de bois, comme si les deux œuvres flottaient dans un temps infini².»

En nous donnant l'impression de *transiter* dans plusieurs registres spatio-temporels, l'exposition soigneusement mise en scène présentait deux installations vidéo, *Room: An Extension* et *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing*. Dans la première, l'artiste a réalisé un modèle de son domicile à Toronto dans un espace virtuel en forme de cube. La projection d'images vidéo sur la surface du cube rotatif montre une scène journalière où Lau se lève le matin. Diaphane et translucide, le cube se transforme en une pièce intérieure/extérieure, dévoilant de multiples vues simultanées d'une activité individuelle. L'œuvre illustre à quel point l'animation numérique permet d'engendrer un effet de multiplicité et de complexité dans une vidéo documentaire montrant des situations très banales.

much like a pavilion floating on water. I also think that this huge space, the Darling Foundry, is like the rock gardens in Japan, its emptiness is punctured by my wooden structures. So the idea is that these two wooden structures float in eternal time."²

Provoking a feeling of being-in-transition within multiple temporal and spatial registers, this deliberately staged exhibition features two video art installations, *Room: An Extension*, and *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing*. In the former work, Lau constructs a model of his Toronto home in virtual space in the form of a cube. By projecting video images on the translucent surface of the rotating cube, the work shows an everyday scene of Lau getting up in the morning. Being translucent and diaphanous, the cube is turned into an inside-out room, showing multiple views of a singular activity simultaneously taking place. This work reveals how the use of digital animation can generate the effect of multiplicity and complexity within a video documentary of our mundane experiences.

Although of similar media and treatment, Lau's other work, *Between the Past and the Present: Lived Moments in Beijing* further explores

Bien qu'il y ait similitude dans le médium et le traitement, l'autre installation explorait plus avant la complexité du déplacement sur les plans du temps et de l'espace. En observant attentivement celle-ci, on croyait vivre l'expérience temporelle d'un voyage. Au départ, on percevait une séquence où Lau travaillait dans un atelier universitaire chinois classique, un atelier entouré d'eau sous un ciel étoilé. Ensuite, on était graduellement emmené dans une rue achalandée de Beijing dans la Chine d'aujourd'hui (la même rue que Lau habitait lorsqu'il visitait la ville). L'œuvre elle-même mêlait animation numérique et images de la vraie vie. Le spectateur était obligé de s'ajuster aux dualités qu'il avait sous les yeux, où le paisible atelier universitaire se fondait dans un décor urbain grouillant d'activités: un monde matériel à travers les fenêtres d'un espace éthéré. Habilement, la vidéo explorait à la fois le passé et le présent, l'ancien et le moderne, et ce à travers une perspective indéterminée constamment mouvante.

Plus fascinant encore, les deux installations semblaient «se répondre»: une vidéo tournée à l'Est (une rue de Beijing) et une autre à l'Ouest (l'appartement torontois de l'artiste). Une pareille juxtaposition renforçait une *identité-dans-le-faire* hybride et culturelle. En 1967, lors de sa communication *Des espaces autres. Hétérotopies*, Foucault parlait de «lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables³». Dans de tels «espaces autres», Foucault avance qu'un miroir est à la fois utopie et hétérotopie. Ainsi, comme dans le miroir de Foucault, chez Yam Lau, le déplacement complexe des «réalités» transporte le regardant dans une expérience spatiale onirique mais familière.

Se réfléchissant mutuellement, les deux œuvres révélaient un désir de se voir soi-même comme un «autre», ce qui est significatif pour quelqu'un fonctionnant dans un cadre culturel hybride. Né à Hong Kong, Yam Lau a grandi et a étudié la peinture au Canada, et il a commencé récemment à voyager en Chine, où il puise son inspiration. Le fait de renouer avec son héritage culturel chinois indique une pratique artistique inscrite dans la temporalité au sein d'une entité plus globalisante. Dès lors, l'atelier universitaire imaginaire et le domicile torontois signalent la liberté fondamentale d'une démarche de création qui fait fi des barrières culturelles. À travers la complexité du réel et du virtuel, Lau se positionne librement entre Orient et Occident, entre hier et aujourd'hui. ←

Traduction: S.F.

Yam LAU: *A world is a model of the world*
Fonderie Darling, Montréal
6 juin–25 août 2013

Jessica Li est une auteure interdisciplinaire installée à Toronto. Née à Beijing, en Chine, elle a étudié en marketing et en gestion à la Northeastern University China. En 2010, elle s'établit à Hong Kong pour poursuivre des études en design à la Hong Kong Polytechnic University. Après avoir obtenu sa maîtrise, elle s'installe à Toronto et s'inscrit à l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario où, de 2011 à 2013, elle étudie l'art contemporain, le design et l'histoire de l'art des nouveaux médias. Ses recherches portent principalement sur l'art chinois contemporain, le design et les nouveaux médias.

complex displacements in spatial and temporal registers. Watching it is like experiencing time travel: starting with a sequence of Lau working in a classical Chinese scholar's studio surrounded by water under a starry night sky, viewers are led gradually to a busy street of Beijing in contemporary China (the street is also where Lau stayed when he visited Beijing). The artwork itself is a mash-up of digital animation and real life imagery. Viewers are compelled to negotiate the dualities they are seeing: the tranquil scholar's studio flows into a busy urban setting; a material world is seen through the windows of an ethereal space. Skilfully, the video explores the past and the present, the traditional and the modern, through an indeterminate perspective that is always in flux.

More fascinating is how these two digital art installations “mirror” each other in the gallery: one video was shot in the East, a city street in Beijing, and the other video in the West, at the artist's home in Toronto. Through such juxtaposition, a hybrid cultural identity-in-the-making is reinforced. In his 1967 lecture *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, Foucault states, “utopias are sites with no real place,” and by way of contrast, “heterotopias” are the places “outside of all places, even though it maybe possible to indicate their location in reality.”³ In such “other spaces,” Foucault argued that a mirror is at the same time a utopia and a heterotopia. Like Foucault's mirror, Lau's complex displacement of “realities” transports viewers into a dreamlike yet familiar spatial experience.

Mirroring each other, these two works reflect a desire to see oneself as an “other,” which is significant for someone operating in a hybridized cultural position. Born in Hong Kong, Yam Lau grew up and studied painting in Canada, and has recently begun travelling from Canada to China for inspiration. The experience of reconnecting with his Chinese cultural heritage informs a timely artistic practice within a global matrix. Henceforth, the imaginary classical scholar's studio and the Toronto home studio signal the essential freedom of a creative practice that dissolves cultural boundaries. Through the complexity of the virtual and the real, Lau situates himself freely between the East and the West, as well as the past and the present.

Yam LAU: *A World is a Model of the World*
Darling Foundry, Montreal
June 6 – August 25, 2013

Jessica Li is an interdisciplinary writer based in Toronto. Born in Beijing, China, she studied marketing and management at Northeastern University China. Jessica Li moved to Hong Kong to study at the school of design at Hong Kong Polytechnic University in 2010. After obtaining her MDes in design strategies, she relocated to Toronto to pursue an MA at OCAD University, where she majored in contemporary art, design and new media art histories from 2011 to 2013. Her research interests focus on contemporary Chinese art, design and new media art.

NOTES

1. Michel Foucault, «Des espaces autres. Hétérotopies», *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49/Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” *Architecture/Mouvement/Continuité*, October, 1984, (Translated from French by Jay Miskowiec). www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html
2. MKOS, “Quiet Resistance: An Interview with Yam Lau”, envoyé le 18 mai 2013/posted on June 18, 2013. <http://www.m-kos.net/archives/16294>.
3. Michel Foucault, *op. cit.*

Retour sur la temporalité des œuvres publiques

Aseman SABET

Dans ma dernière chronique sur l'art public publiée dans *Espace*, il était question de la résistance des 1% à l'éphémère, une résistance en quelque sorte fragilisée, voire renversée, par l'œuvre performative *J'aime Montréal et Montréal m'aime* (2012-2017) de Thierry Marceau. L'interrogation portait parallèlement sur l'exigence quasi apriorique de la permanence de l'œuvre quand il s'agit d'art public financé par des instances gouvernementales, du moins au Québec. Le propos a suscité la curiosité de plusieurs, et c'est dans l'objectif d'approfondir cette problématique que nous suggérons ici d'autres manières de considérer le dépassement de la pérennité forcée d'une grande partie des œuvres publiques.

Un premier point qu'il serait important de souligner, c'est que contrairement à la Politique d'intégration des arts à l'architecture¹ du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, dont l'un des principaux objectifs consiste à « Appuyer la création ou favoriser l'achat d'œuvres d'art en vue de leur intégration *permanente* à l'architecture ou à l'environnement, en tenant compte de la vocation de ces lieux ouverts au public² », le Bureau d'art public de la Ville de Montréal comprend, depuis quelques années, un programme de soutien aux installations temporaires. Prenant racine dans l'analyse proposée dans le document *Cadre d'intervention en art public* (2010), ce programme est le fruit d'un des onze principaux engagements avancés dans l'objectif d'améliorer la préservation et la production d'art public dans la ville. Il est

intéressant de noter qu'un des arguments mis de l'avant pour appuyer cette clause en faveur du soutien aux installations temporaires est le modèle international de grandes métropoles qui, de plus en plus, font de la présentation d'œuvres éphémères dans l'espace citoyen un élément de positionnement majeur, à quoi s'ajoute l'idée qu'il s'agit « d'excellentes occasions de faire éclater la créativité, l'audace et l'innovation dans la façon de concevoir la place de l'art dans l'environnement urbain³. »

On peut ainsi constater qu'en sortant du registre des 1% – dont l'œuvre de Marceau, on le rappelle, fait figure d'exception –, il y a une certaine flexibilité, sur le territoire montréalais, pour le financement d'œuvres publiques éphémères. Cela dit, ce point de vue municipal n'est pas adopté par tous, comme le suggère notamment le document



Dominique PÉTRIN,
Pazzazz, 2013. Vinye
adhésif. 4,5 x 15,2 m.
Photo : Marouen ARRAS.
Avec l'aimable autorisation
d'Art Souterrain.



Caroline DEJENEFFE,
La Naissance, la Vie et la Mort, 2013. Ballons de 1,70 à 2 m de circonférence.
Photo : Carla SIFONI. Avec l'aimable autorisation d'Art Souterrain.

Sheena HOSZKO, *Red Light Monument: Floor Area of Café Cléopâtre Stages* (500 square feet), 2012. Avec l'aimable autorisation de DARE-DARE.





Nicole BRASSARD, volet *Écritures publiques*, octobre 2013. Avec l'aimable autorisation de DARE-DARE.

→→ Cynthia GIRARD, volet *Écritures publiques*, juin 2013. Avec l'aimable autorisation de DARE-DARE.

Vision du développement de l'art public de la Ville de Québec. 2013-2020, dans lequel l'éventualité de projets temporaires dans l'avenir de la ville ne semble pas même envisageable, l'art public y étant une fois de plus étroitement défini par le principe de permanence⁴. Toutefois, si l'on revient aux arguments du Bureau d'art public de la Ville de Montréal, il nous semble impératif de nous interroger sur ce à quoi renvoie l'idée d'innovation dans la conception de la place de l'art dans le tissu urbain et en quoi des œuvres éphémères pourraient y contribuer. Sans chercher à répondre de façon spécifique à une question en soi difficile à ancrer dans des exemples précis, on peut suggérer certaines pistes de réflexion.

Depuis 2004, le centre d'artistes DARE-DARE a intégré à son mandat le projet *Dis/location*, lequel implique l'amarrage du centre pendant des périodes définies (deux à trois ans) dans des lieux choisis pour leurs spécificités sociale, politique, historique ou urbanistique à Montréal. Cette insertion du centre dans l'espace urbain bonifie les interactions avec les citoyens et permet aux artistes de réaliser des œuvres d'art public dans un esprit d'expérimentation, sans contraintes liées à la permanence de l'œuvre. Comme on peut le voir depuis maintenant près de dix ans, les projets diffusés par DARE-DARE sont audacieux et se

démarquent dans leur pluralité tant formelle que de contenu. À titre d'exemple, leur volet consacré à la poésie/écriture publique est particulièrement représentatif de la flexibilité de l'art public au-delà du paradigme institutionnel des 1%. L'enseigne lumineuse crieuse qui est installée dans un lieu passant, à proximité de la roulotte qui tient lieu d'ancrage pour le centre de diffusion, propose chaque semaine de courts textes soumis par des artistes. Plus encore, le volet sonore de DARE-DARE, qui invite les artistes à soumettre des projets de performance radiophonique, rompt avec la structure plus familière de l'œuvre aux matériaux *éternels* qui ponctue un espace extérieur ou une architecture publique.

Devant ces avenues qui mettent de l'avant les probabilités d'un rapport étroit entre une temporalité éphémère et un contenu/médium dynamique en art public, on ne peut que souhaiter que l'engagement de la Ville de Montréal en faveur des installations éphémères devienne contagieux et rejoigne les autres paliers du gouvernement. Les initiatives de DARE-DARE, ou encore celles d'un organisme tel Art Souterrain, ou même d'événements ponctuels comme Pique-Nique, devraient être conceptuellement secondées par les instances décisionnelles qui fixent, avec des enveloppes souvent enviables, la durée de l'œuvre d'art

publique en se fondant sur la durée estimée de son lieu d'accueil. Mais outre la temporalité matérielle de l'œuvre, n'y a-t-il pas d'autres paramètres à considérer parallèlement pour innover l'articulation de l'œuvre publique à son espace d'accueil? ←

Aseman SABET est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sa thèse interroge le dialogue des sens et la synesthésie dans le discours esthétique du 18^e siècle. Elle travaille également à titre de commissaire indépendante et de rédactrice pour différentes publications en art contemporain. Ses recherches portent sur la typologie des approches anthropologiques et, plus particulièrement, sur la résurgence du tactile dans l'art actuel. Elle vit et travaille à Montréal.

NOTES

1. Nous abrégons ici la dénomination de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec.
2. Gouvernement du Québec (2009). *Guide d'application. Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, p. 5.
3. Bureau d'art public de la Ville de Montréal (2010). *Pour un nouveau cadre d'intervention en art public*, Montréal, p. 14.
4. On notera à cet effet les propos de Julie Lemieux, conseillère responsable de la culture de la Ville de Québec, avançant que « L'art public, c'est l'art hors galerie, hors musée, qui prend sa place de façon permanente dans les lieux et les espaces publics. » *Vision du développement de l'art public de la Ville de Québec. 2013-2020*, p. 5.

Laurent GAGNON : l'ordre dans le chaos

Entretien de Serge FISETTE

S.F. En février dernier, à l'Espace Parenthèses du Cégep de Sainte-Foy, vous avez présenté un corpus d'œuvres intitulé Univers plein. Pourquoi ce titre?

L.G. La physique quantique actuelle suggère que l'espace contenu entre les particules élémentaires s'apparente, en termes d'espace vide, aux proportions observées à l'échelle cosmique. Ce vertigineux mais fascinant vide éclaire singulièrement la nature compulsive de l'être humain qui tend à s'entourer d'objets. Le titre *Univers plein* explore cette dichotomie entre l'expérience sensible et l'inacceptable vacuité perçue de manière intuitive. Il semble qu'il faille s'accrocher à quelque chose pour meubler cet espace; ainsi naîtrait ce désir rassurant

de combler le vide... C'est dans cet esprit que l'exposition conviait le spectateur à plonger dans un univers dense d'objets groupés autour de l'accumulation, de la collection et de l'inventaire.

Est-ce que cette exposition s'inscrit dans le prolongement de votre démarche ou marque-t-elle un tournant?

L'exposition s'inscrit dans le droit fil de mes recherches antérieures. Ainsi, il y a toujours cette préoccupation à l'égard de l'objet perdu ou délaissé, puis trouvé et réinvesti. Par différentes stratégies, j'anime ces objets. Certains sont déconstruits, ramenés à l'état de composantes, fragments ou matériaux, alors que d'autres sont laissés tels quels. En outre, la rencontre inattendue de ces diverses collections d'objets groupés par teintes dominantes constitue une constante esthétique

dans ma démarche sculpturale¹. Incidemment, le défi de l'exposition *Univers plein* consistait à revisiter l'ordre dans le chaos, mais cette fois-ci l'idée maîtresse apparaissait de manière plus dense, plus concise. Dans le contexte, l'audace s'appuyait sur le fait de présenter librement des objets pour eux-mêmes. Si certains éléments étaient construits à partir d'inventaires de pièces, la majeure partie des trouvailles était simplement empilée. Le sens naissait précisément de la rencontre fortuite entre les objets et le bagage sensible de chaque visiteur.

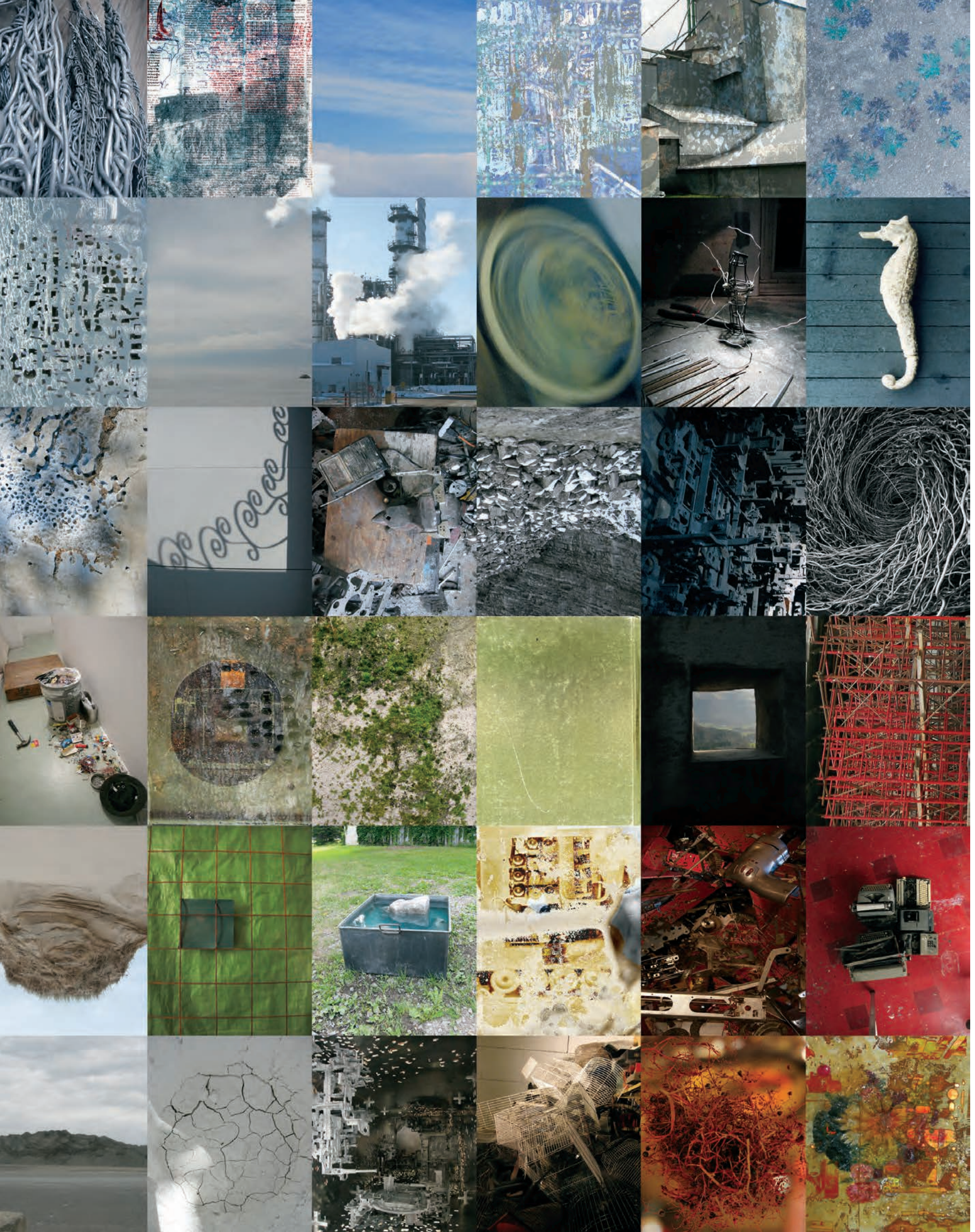
Au départ, c'est dans l'atelier surchargé de machines, de pièces, d'outils et de promesses d'œuvres à venir que j'ai commencé à percevoir le potentiel poétique et la portée sociologique de ces collections. Les multiples transbordements, déménagements et autres manipulations m'ont fait prendre conscience

→ Laurent GAGNON, *Univers plein*, 2013. Vue partielle. Photo: Isabel TRÉPANIÉ.

Laurent GAGNON, *Univers plein*, 2013. Vue partielle. Photo: Isabel TRÉPANIÉ.







que ces actions brassent continuellement l'inventaire produisant ainsi de nouvelles associations et donc de nouveaux sens qui se conjuguent à l'infini.

Pour l'exposition, en me servant des socles disponibles dans la galerie, j'ai conçu cinq îlots pour accueillir mes collections. Ces promontoires, par l'effet sacralisant que suggère l'élévation sur un socle, avaient non seulement pour but de porter au regard les objets, mais aussi de les mettre en scène dans une atmosphère de *recueillement* proposant au visiteur un espace narratif ouvert.

Qu'est-ce qui distinguait chacun des îlots? Quel rapport pouvait-on établir entre l'un et/ou l'autre?

Au fond de la galerie se trouvait une forme monolithique et noire composée de valises, de machines antiques et poussiéreuses. Une grappe de petites lumières d'entretien l'éclairait comme de l'intérieur. À proximité, un îlot anthracite réunissait des contenants de plastique et diverses collections qui s'élevaient en hauteur. Une volumineuse accumulation bleu-vert occupait le centre de la galerie : balayeuse sphérique au design international des années cinquante côtoyant

des machines à écrire, des jouets et autres matériaux. Une machine à écrire de marque IBM, modèle *à boule*, était en fonction : son subtil ronronnement invitait le spectateur à y apposer sa touche. À droite s'étalait un îlot rouge toujours peuplé de ces étranges collections de machines, de pièces et d'objets hétéroclites. La disposition des artefacts rappelait celles observées dans les musées d'ethnologie. Le cinquième îlot, précieux par sa petite taille, présentait des pièces ocre-jaune introduisant, entre autres, des marteaux de piano en bois et des fixations de ski au fini doré. Enfin, la vitrine de la galerie proposait un éparpillement de petits objets blancs sublimés par cet *espace clinique* vitré.

De manière générale, les îlot colorés confrontaient entre eux plusieurs rapports d'échelle. D'abord du fait qu'ils présentaient des collections sur des socles de différentes hauteurs invitant, dans certains cas, à s'accroupir, alors qu'à d'autres moments, il convenait de regarder en contre-plongée, tant l'installation s'élevait. La taille des objets mis en scène participait aussi à renforcer ces jeux d'échelle où le visiteur devient géant dans une cité miniature et, inversement, nain dans un monde aux dimensions immenses.

Cette installation parlait à l'être tout entier en cumulant, dans la déambulation, affects et souvenirs. *Univers plein* explorait

des zones floues où se confondent odeurs de sous-sol et d'encens d'église. Le profane et le sacré s'interpénétraient pour raconter l'invention humaine, soit l'effet de l'hyperindustrialisation dans ce qu'on pourrait nommer une méta-achéologie du XX^e siècle où l'obsolescence programmée apparaît comme en saillie.

En outre, dans l'activité de classification de pièces semblables, je trouve des différences, et ces éléments distincts deviennent le moteur de nouvelles collections. Ces *rassemblements* subjectifs (chromatiques, formels, indicels, etc.) invitent alors le spectateur à passer du fin détail à la globalité de l'ensemble et vice versa. Les catégories de pièces ainsi constituées ouvrent des brèches d'où une idée peut prendre forme. Déterminant depuis sa genèse, le travail de juxtaposition se poursuit jusqu'à ce qu'il se produise un état de densité. Si cette densité procure à l'ensemble de l'installation la fragile impression d'un tout, c'est qu'elle déconstruit de près notre rapport convenu aux objets pour mieux révéler les potentialités de l'organisation de la matière autour de *cohérences intuitives*. ◀

NOTE

1. Voir les expositions antérieures « Répertoire des chaos », GRAVE, Victoriaville (2009) et « D/construction », Galerie Tzara, Québec (2011).

←
Laurent GAGNON,
Montage vertical, 2013.
Photo : L. GAGNON.



Laurent GAGNON,
Univers plein, 2013.
Vues partielles.
Photo : Isabel TRÉPANIÉ.

Peter HUTCHINSON – With Nature in Mind

Interview with John K. GRANDE

Born in England, Peter Hutchinson began as a geometric painter in close contact with minimal artists Sol LeWitt and Tadaaki Kuwayama. However, Hutchinson turned away from minimalism and conceptualism's rhetorical bent to follow a more overtly poetic and nature-oriented path. Being British born, Hutchinson shares something with past British poets and painters who had a sense of the land. The landscape orientation and physical commitment of Richard Long, Hamish Fulton and Peter Hutchinson continues in the tradition of the great poets and painters of the 18th and 19th century England, who include John Constable, William Wordsworth, and William Blake.

JKG: *Peter so nice to meet you. I was wondering if your early outdoor interventions marked a move away from the New York gallery scene?*

PH: Robert Smithson was the one who talked about getting out of the galleries, though he never did. I did not feel that way, but added outside space as a showing opportunity while always realizing that the galleries were necessary. In my case, there was no audience except through photography. The underwater interventions were a way to use unused space that galleries could not access. So nature was the gallery space...

With the Foraging project (1970), I sense you conceived of it almost like a fable, a story, even a narration on experience...

Foraging in a way was a celebration of escaping from the city of New York, where I lived for so long, although I went to Provincetown most summers.

The piece included exploration, love of nature and botany, and gave me the opportunity to make works in a pristine environment without changing it. The film I made of this work was in my one-man show at Freight and Volume Gallery in New York this April. My *Narrative Art* work, where I place the letters of that phrase made from lime dust in different locations of New England, is about those times when people could not read and the bards and poets went around the country telling stories to the people.

I believe the element of chance is important in your art. We see it throughout, in Thrown Rope exhibited at the Stedelijk Museum (1974), the Venice Biennale (1980), Weimar

University (1999), in Arp Thrown Rope (2001) and Thrown Rope for Artlantic, in Atlantic City this year (2013). One is never sure what the result will be, and after a throw the lines then become colourful gardens, drawing with flowers...

Yes, I see chance as very important, so that the result is not entirely artificial. Some of it is beyond the artist's control.

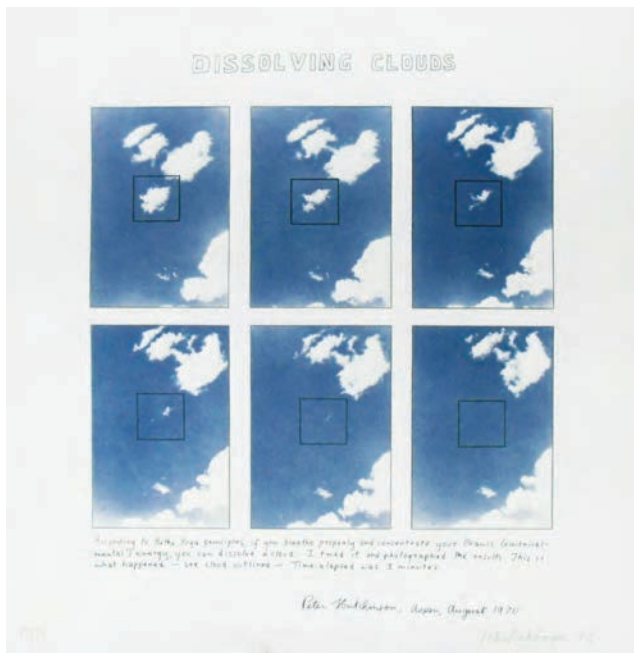
And can you tell me about your various collaborations with Dennis Oppenheim?

I met Dennis in the late 1960's in New York City during his show of models at John Gibson Gallery. During my subsequent show at the Gibson Gallery, John Gibson found a collector who was willing to back my under-

Peter HUTCHINSON, *Anthracite Triangle*, 2009. Triangle sculpture with anthracite and marble on grass. Located at Arp Museum in Remagen, Germany. Photo: courtesy of the artist.



Peter HUTCHISON, *Dissolving Clouds*, 1970.
Photo collage with text. Photo: courtesy of the artist.



Peter HUTCHISON,
Paricutin Volcano Project, 1970. Photo collage on board. Photo: courtesy of the artist.



Peter HUTCHISON,
Paricutin Volcano, 1970. 100 yards of bread mould on the edge of a volcanic crater, Mexico. Photo: courtesy of the artist.



Peter HUTCHISON,
Threaded Calabash, 1969. Calabash threaded on a rope in the shape of an arc, underwater. Tobago, Republic of Trinidad and Tobago. Photo: courtesy of the artist.

←←
Peter HUTCHISON,
Ghost Thrown Rope, 1996. Weimar, Germany. Photo: courtesy of the artist.



water projects. Dennis joined me in Tobago, where he constructed one underwater piece and others on the beach and sea surface. Both Dennis' and my work from this trip were exhibited in a two-man show at MoMA in 1969 called *Two Ocean Projects*.

The following summer we were both offered the opportunity to make art in Aspen, Colorado. We worked in the mountains on separate projects. One of mine was called *Continental Divide*, where I laid rocks in a line dividing a large snow bank. Another of my works from that time is *Dissolving Clouds*, where I tried to dissolve a cloud with thought. Whether I caused it or not, the cloud did dissolve and I photographed it happening. Phyllis, Dennis' wife, was sitting near by and I said to her. «...is this too easy for an artwork?» Her reply was that sometimes seemingly easy ideas are the best. Dennis and I were very early users of colour photography as art.

What about this idea of an art that cannot be seen—the underwater project in Tobago, Antilles, where you set five gourds onto a rope nine metres under water. And you made other underwater installations using oranges, onions, coal, roses... and more recently in 1996 in St. Barts, West Indies. The environment and the earth become a living museum or body you are dialoguing with. In this way, art cannot be always witnessed or put in a container/forum / landscape/gallery...

Like so many temporary installations where there was no audience when they were completed, they could only be shown as photographs. I found myself at odds on occasion with my contemporaries who made permanent earthworks and therefore denied the legitimacy of photography in this medium. Tom Wolfe's book *The Painted Word* mentions a work that I did for the show at Loveladies (New Jersey, circa '69), where I had

prepared bags of bread mould attached along a 15-foot rope. My plan was to swim out to sea and with bricks tied on either end of the rope, to sink it to the bottom, where it would form an arc. Dressed in a scuba outfit and all alone, I began to back into the surf but had second thoughts because it was very rough seas. So I paid two nearby surfers to take the piece out and drop it for me. Thus there was not even a photograph to prove this ever happened or existed. Wolfe considered this to be the ultimate example of the de-materialization of art, though this may not be the exact term Wolfe used in the book.

It must have been quite wonderful to make art in the land before Land Art had become a genre... With works like the Paricutin Volcano Project (1970) in the Mexican state of Michoacán where you brought 450 lbs. of crumbled bread and set it up along the volcano's perimeter to witness the interaction and mould growth that resulted... Did the Paricutin Volcano Project naturally develop out of earlier project actions or did you produce it on the spot, an action in the here and now without any planning?

The inception of the *Paricutin Project* is an interesting story. *TIME* magazine had heard from John Gibson about my desire to take on this project but as an artist with limited resources, I was unable to get the project moving. *TIME* offered to fund it provided they were permitted to publish the photos. I agreed to their terms, as this was the chance of a lifetime.

The *Paricutin Volcano Project* was carefully planned and researched to find the best possible location. The volcano was dormant, but still emitting gasses through fumaroles. This allowed me to get to the edge of the crater where I laid crumbled bread for roughly 100 yards. The bread was dampened by the volcanic steam and covered with thin plastic to trap the moisture and heat. I returned six days later, removed the plastic, and photographed the bread and mould that had grown on it. The next day, I rented a small plane and photographed the installation from the air. There was no sign of the installation when I returned one year later.

And so perception comes before the concept or do they occur simultaneously?

I think both happen. ←

John K. GRANDE is the author of *Art Nature Dialogues* (SUNY Press, NY, 2004), *Dialogues in Diversity: Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, 2007), *Homage to Jean-Paul Riopelle* (Prospect/Gaspereau Press 2011), *Art into Nature* (Borim Press, Seoul, South Korea, 2012) and *Black Peat* (Print Factory, Ireland 2012). John K. Grande has recently curated *Earth Art 2012* at Van Dusen Botanical Gardens in Vancouver, B.C. and *Kathy Venter: Life at the Gardiner* Museum of Ceramic Art in Toronto (2013). www.johnkgrande.com

Peter HUTCHISON, *Llama*, 1970. Large-scale (30ft) drawing. Made with lime on black lava dust, Mexico. Photo: courtesy of the artist.

Michel DE BROIN

Jérôme DELGADO

Hétéroclite et imprévisible, la pratique de Michel de Broin ne cesse depuis vingt ans de se renouveler. De l'œuvre pratiquement miniature à la sculpture monumentale, artefact détourné ou objet fabriqué de toutes pièces, film noir et blanc, installation multicolore... Les formes, les dimensions, les matériaux, l'esthétique varient. Un dénominateur commun y ressort néanmoins, celui du détournement d'un système et de la résistance à un ordre de valeurs, à un régime fonctionnel. L'exposition que le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) consacrait à l'artiste, durant l'été 2013, se devait de montrer toute cette diversité, du fait qu'elle avait teneur de premier bilan.

Intitulée simplement *Michel de Broin*, l'exposition y parvenait plutôt bien, en rassemblant une trentaine de projets, réalisés depuis 2002—à l'exception d'*Embrasse-moi* (1993), l'œuvre miniature née de la distorsion d'un élément chauffant. La présentation incluait autant des œuvres phares—*Objet perdu* (2002-2005) et son lombric qui fuit à l'intérieur d'un mur—que de nouvelles pièces—*L'Abîme de la Liberté* (2013), un joli renversement physique et moral de la célèbre statue new-yorkaise.

L'exposition parvenait à la diversité, mais laissait sur la faim. Comme si cette longue enfilade de propos aux formes disparates avait du mal à trouver sa cohérence, son... fil conducteur. Tout

un paradoxe : s'il y a une récurrence chez de Broin, c'est celle du fil, électrique d'une part, conceptuel, d'autre part. Le réseau, le circuit, la boucle, il y a constamment dans sa pratique un intérêt pour décrire, et corrompre, le cheminement entre un point A et un point B. *Blowback* (2013), l'une des œuvres créées pour l'occasion, l'exprime fort bien. L'artiste rend deux canons muets. Mieux : il les laisse s'exprimer, mais transforme leur agression en passion amoureuse.

La cohabitation des œuvres passait parfois mal. Ainsi, la monumentale *Testudo* (2009), composée de trente-six tables, écrasait le diptyque en miroir *Relief* (2008-2012), sans qu'on puisse apprécier ni la géométrie

de l'une ni les pleins et vides de l'autre. Dispersées dans les salles *grosso modo* par groupes de six, les œuvres tombaient, par moments, dans une présentation qui frôlait la suite de flashes, ceux-là qui font sourire sans qu'on saisisse leur véritable portée. Certaines des propositions parvenaient néanmoins à se démarquer, figurant comme d'étonnantes solutions à des réalités complexes, telle que cette insensée idée de réunir feu et eau (*Étant donnés*, 2013), ou courant électrique et jet d'eau (*Bleed*, 2009), voire sonnette d'alarme et silence (*Silent Screaming*, 2006).

Le cas de *Tenir sans servir c'est résister* (2013), une métaphore de la résistance électrique que de Broin élabore depuis 1998 avec



Michel DE BROIN,
Monochrome bleu,
2003. Conteneur à
déchets, eau, pompe,
filtre, lumière et système
de chauffage. 218 x
225 x 158 cm. Collection
du Musée national des
beaux-arts du Québec,
Québec. L'intérieur d'un
conteneur à déchets
usagé est imperméabi-
lisé avec de la matière
bleue. Dotée d'une
pompe et d'un système
de filtration, l'œuvre
assure la pureté et
l'accessibilité de son
contenu : plus de 1000
litres d'eau filtrée et
chlorée. Des jets puis-
sants stimulent l'expé-
rience sensorielle.
Photo : M. DE BROIN.

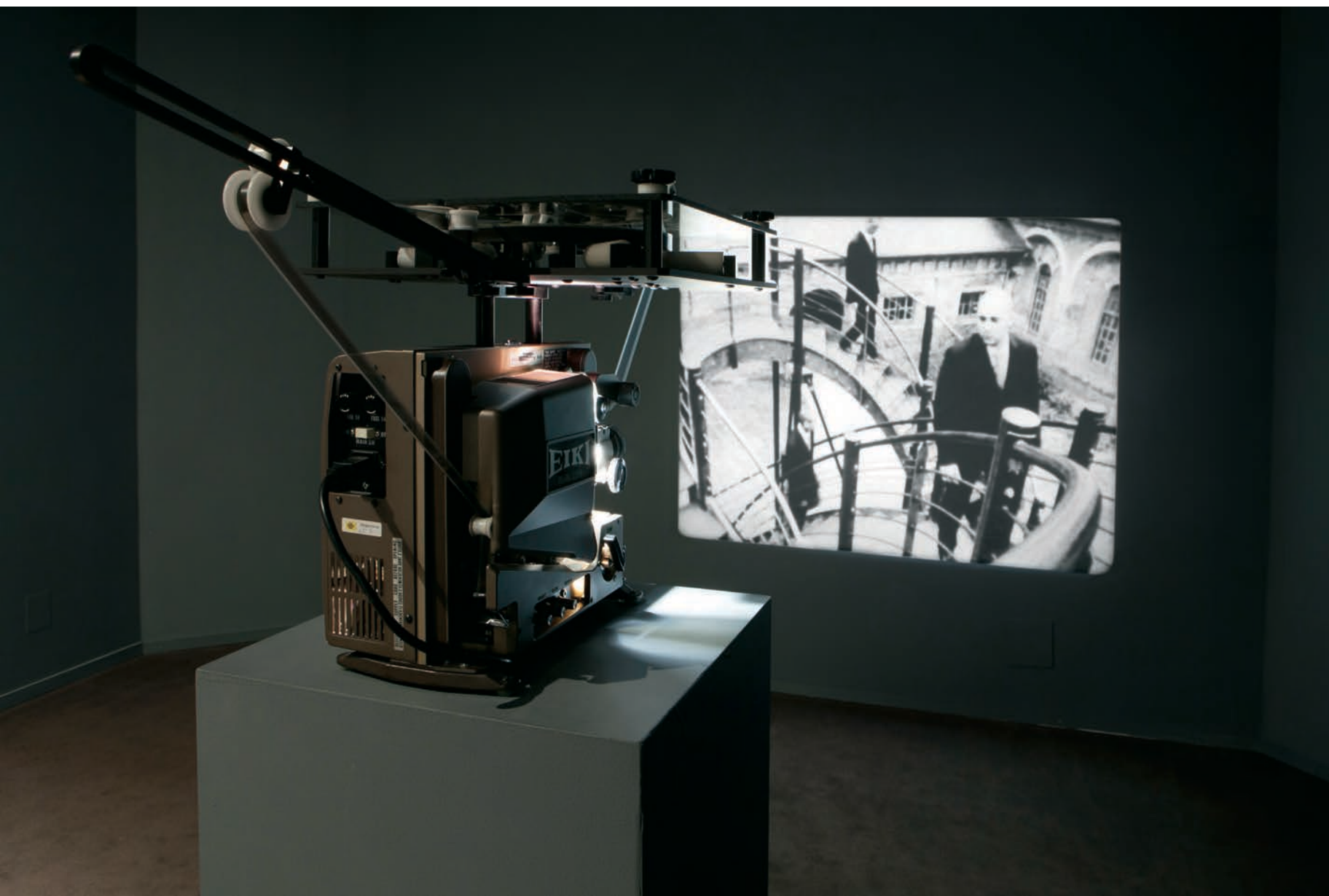
Michel DE BROIN, *Têtes de pioches*, 2013. Plâtre Hydrocal, graphite. 166 x 92 x 46 cm. Collection de l'artiste. Une sculpture qui évoque la production de masse d'outils de travail. Elle est inspirée par la visite d'une fonderie en Europe de l'Est. Empilées à la manière des ossements dans les catacombes, les pioches s'accumulent comme autant de vies de travail. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Michel DE BROIN, *L'abîme de la Liberté*, 2013. Bronze. 28 x 38 x 143 cm. Collection de l'artiste. Inspirée par l'œuvre d'Auguste Bartholdi, la Liberté est ici renversée pour adopter une nouvelle posture. Défiant la gravité, sa proue tient à sa maîtrise de l'équilibre. Un point de vue surplombant permettrait d'apercevoir son espace intérieur. Photo : Véronique DUCHARME.



Michel DE BROIN, *Cent pas*, 2010. Film 16-mm, n/b/, muet, 2 min 30 s. 1/3. Collection de l'artiste. Film tourné dans la sculpture *Révolution* installée dans le cloître du Couvent des Jacobins à Rennes (France). Le film de 100 pieds est de la même longueur que le tracé de l'escalier. Photo : Véronique DUCHARME.



Michel DE BROIN, *Étant donné*, 2013. Lavabo, tuyaux, eau, propane. 166x92 x 46 cm. Collection de l'artiste. Un mélange d'eau et de feu s'écoule d'un lavabo couché sur le côté. La coexistence d'éléments opposés se manifeste dans un objet familier devenu étrange. Photo : Véronique DUCHARME.



Michel DE BROIN, *Testudo*, 2009. 36 tables. 5 x 4 x 3 m. Collection de l'artiste. Pour créer le volume, les tables sont assemblées avec leurs pattes pointant vers l'extérieur, de façon défensive. Exposant leur dessous, les tables créent un espace intérieur. Le schème défensif rappelle une stratégie militaire romaine appelée en latin *testudo* ou « la tortue ». Photo : Véronique DUCHARME.



Michel DE BROIN, *Keep On Smoking*, 2005-2010. Bicyclette, machine à fumée, génératrice, pile, jauge analogique. 100 x 85 x 60 cm. Collection de l'artiste. Cette bicyclette transforme en fumée l'énergie cinétique produite par le cycliste. Une génératrice convertit l'effort physique en un courant électrique suffisamment puissant pour activer une machine à fumée afin de créer un nuage qui s'échappe librement dans l'atmosphère. Photo : Véronique DUCHARME.



moult éléments aimantés et en multiples versions, est un peu particulier. Dans sa configuration au MACM, bien adossée au mur, l'œuvre avait perdu son caractère insolent, basé sur l'infiltration d'un espace et sur la consommation éhontée—parce qu'inutile—d'énergie. Pourtant, par son apparence banalité, elle poussait son âme subversive, cette idée de l'autonomie de l'objet, y compris au regard de sa réception dans la sphère muséale. Malgré une cohabitation qui laissait à désirer, malgré son côté disparate, l'exposition trouvait, dans l'électricité, son thème rassembleur, son étincelle. Ce phénomène en apparence rigide et hautement codifié a ses défaillances, ses éléments perturbateurs, difficiles à contrôler. La chaleur qui s'en dégage, par exemple. *Embrase-moi* donne à cette matière volatile des airs d'âme poétique et sentimentale, vivant dans un monde froid et calculeur. L'œuvre de 1993, remise au point pour l'occasion, ouvrait en toute subtilité le parcours de l'exposition. Il est bien possible qu'une part des visiteurs ne l'ait même pas aperçue, une situation comparable à celle qui ne nous fait plus distinguer, au quotidien, la chaleur de nos électroménagers.

Travail aux limites du sensé, voire du danger, la pratique de Michel de Broin déniche sa force là, dans le mince fil qui sépare le monde du réel, le nôtre, de celui

que l'artiste évoque, imaginaire et utopique. Le montage photographique qui montre une roulotte suspendue par une grue, *Solitude* (2002), schématise bien cette volonté qu'il a de jouer, disons, avec le feu. Non sans humour, ni sans références historiques. Sa résistance aux normes prend aussi ses aises dans le concret, notamment avec *Monochrome bleu* (2003), ce véritable conteneur à déchets transformé en un non moins véritable spa. La pureté moderniste évoquée par le titre et la pureté hygiénique se confondent ici en une sorte d'idéal (dépassé) à atteindre.

L'exposition aurait sans doute bénéficié d'une meilleure mise au point. Le communiqué de presse du musée parlait pourtant de Michel de Broin comme de quelqu'un qui «préconise une approche expérimentale de sorte que ses œuvres sont en constante évolution. Souvent, les limites entre l'esquisse préparatoire ou la maquette, le travail de documentation et l'œuvre achevée se confondent et se brouillent». Ceci était difficile à percevoir.

Testudo, l'installation à base de tables, était la seule parmi les diverses expériences pyramidales menées par l'artiste avec du mobilier, notamment *Black Whole Conference* (2006) ou *Tortoise* (2012). Le dessin, plus proche de l'essai-erreur auquel de Broin semble accorder une grande importance, ne serait-ce que

parce qu'il serait un moyen simple d'insérer un corps étranger dans un système donné—voir sa série *Anthropométrie* (2005)—, brillait par son absence.

Le meilleur dans l'expo Michel de Broin se vivait dans des petites salles, enclos plongés dans le noir. Bien sûr, il s'agissait de films ou de vidéos, qu'il est de mise de présenter ainsi, en aparté. L'emprise dans la durée de ces œuvres, et dans un fil narratif, aussi ténu soit-il, incitait déjà à passer plus de temps pour les décortiquer. Elles bénéficiaient aussi d'une légère mise en contexte. Offert en préambule, avant même les salles d'exposition, le film *Cent pas* (2010) était accompagné de la sculpture *Révolution* (2010), modèle réduit de l'œuvre homonyme au cœur du film, un monument porté par une réflexion sur le labyrinthe, cycle des mouvements sociaux et esthétiques—à l'instar de cette autre *Révolutions*, de 2003, sculpture publique située près du pont Jacques-Cartier, à Montréal. Complémentaires l'une envers l'autre, *Cent pas* et *Révolution* étaient liées par un incessant dialogue aux accents rétro—notamment par ce film noir et blanc et son projecteur bien présent, bruyant. Les montées et descentes qu'elles illustraient devenaient dans la sphère réelle des spectateurs d'innombrables allers-retours entre les images et la structure en acier, entre un

hier imaginé (fantasmé?) et une production très actuelle, animée par le recyclage, voire la sauvegarde du passé.

Fumée (2011), vidéo tournée dans un cimetière, en Estonie, était annoncée par la présence en salles de *Keep on Smoking* (2005-2010), vélo trafiqué pour créer de la fumée au pédalage. Muséifiée, la bicyclette semble bien inoffensive, ou non fonctionnelle. Or, la vidéo, dotée d'une musique jouée à l'envers, illustre le contraire. C'est l'un des meilleurs coups de l'artiste. Il pointe ici le revers des discours écologiques, cette fumisterie qui échappe à tout régime, à l'instar de la chaleur qui se dégage des conduits électriques.

Enfin, la vidéo *Cut in the Dark* (2010), sans doute la proposition la plus anarchiste du corpus exposé, suivait des œuvres axées soit sur la perte de lumière (*100 watts/3 watts*, 2007-2010), soit sur le dysfonctionnement—le fusil tordu de *Trompe* (2006), la perceuse devenue fontaine dans *Bleed* et l'appareil troué de *Pile* (2010). Dans le seul plan-séquence de la vidéo, de Broin scie, en pleine nuit, un lampadaire qui, en frappant le sol, plonge l'image dans la noirceur. Le geste a quelque chose de littéral, soit. Action clandestine, mais néanmoins enregistrée, cette invitation à transgresser l'ordre se veut cependant un rappel que dans tout système, les avortons pullulent. Dans ce premier bilan de l'œuvre de Michel de Broin, la manière était par contre trop souvent trop chic pour laisser des bombes bousculer nos us et coutumes. ◀

Michel de Broin

Musée d'art contemporain de Montréal
24 mai – 8 septembre 2013

Jérôme DELGADO est critique d'art et de cinéma et pratique de manière parallèle la traduction. On peut le lire régulièrement, depuis 2007, dans les pages culturelles du quotidien *Le Devoir*, ainsi que dans le magazine *Séquences*. En 2010, il a occupé la résidence «réflexion + écriture» du 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel de Granby. Il a publié, en 2013, pour le compte des éditions Ulysse, le *Guide du Montréal créatif*, un ensemble de dix parcours à travers l'offre culturelle de la ville. Diplômé en histoire de l'art de l'Université de Montréal, il est membre de l'Association québécoise de critiques de cinéma depuis 2004.

←

Michel DE BROIN,
Blowback, 2013. Acier.
10 x 4 x 4 m. Collection
de l'artiste. Des canons
reproduisant de manière
relativement fidèle la
configuration des
Howitzer 105 mm sont
unis par un élément
tubulaire créant un lien
physique autant que
symbolique entre les
deux forces opposées.
Blowback est une méta-
phore de la guerre
vaincue par le sabotage
amoureux des canons.
Photo: M. DE BROIN.

Anna FRLAN: *Interbellum III*

Petra HALKES

Anna Frlan uses nothing but steel in her art making. The infinite possibilities of steel's liquid state keep drawing her back to the welding machine. To her, the magic of manipulating the flowing red hot metal more than compensates for the practical problems that the medium creates, such as moving the heavy, complex assemblages she builds, consisting of a myriad of pieces that can be as large as twelve by five feet. For a sculptor like Frlan, working with malleable metal is like touching a material life-force that flows within all living and non-living matter.

As Deleuze and Guattari famously observed: "Even the waters, the grasses' varieties of wood and, the animals are populated by salts or mineral elements. Not everything is metal, but metal is everywhere."¹ The societal uses of steel are nonetheless far from sacrosanct; in wartime in particular, metal becomes a precious commodity. Frlan, who was born in

Canada, has never known war, but as the daughter of Croatian émigrés who experienced years of war she's heard their stories and imagined the horror. In her work, she began focusing her attention on the material traces that are reminders of war's violence, such as crutches, air-raid sirens and unexploded bombs and grenades. Painstakingly welding fanciful facsimiles of such militaristic artefacts in steel, Frlan created a series of exhibitions, *Interbellum I, II and III*—all shown in Ottawa in 2012 and 2013—that collectively reflect processes of remembering and forgetting the traumas of war.

The word *Interbellum* is derived from the Latin *inter* (between) + *bellum* (war). It is a beautiful word for a time in which war is absent, a time that, logically, we can expect to be peaceful. Yet, war and violence tend to haunt the interbellum with ghosts from the past and premonitions of a violent future. Years after the peace treaties have been signed, bombed cities and seared fields continue to scar the landscape. Much later, when those scars are healed, hidden landmines and unexploded bombs continue to deal out their indiscriminate death and destruction, creating an almost mythical fear among the survivors of war.

Crutches, necessitated by war injuries, are visible long after a conflict is over. As long as they are seen, wars cannot be forgotten. Frlan's pineapples and pomegranates hark back to war as well; her fruit points to the fact that these innocent-looking, natural shapes served as models for deadly projectiles. The etymology of the word "grenade" derived from "pomegranate," demonstrates this. The turn from fruit to hand-grenade could just as easily be turned around again: a grenade or a landmine on the ground will look like a toy or a fruit, eagerly picked up by children.

Post-Bellum Support is a complex, tree-like sculpture, the largest in Frlan's *Interbellum* series. The branches of the tree look like human bones, and are held up with crutches; human fate and the fate of

nature appear entangled here. Frlan's twisted and unstable-looking tree is a heart-wrenching thing that nonetheless shows signs of regeneration. Near its base, new little roots appear, generating hope, as well as some ambiguity: when a new tree grows, the old one may disappear and a new cycle of forgetting could begin, unleashing the impulse to war once again.

Interbellum I and *Interbellum II* were small exhibitions in domestic settings, the first one in the RIA Project Room, a home gallery in Ottawa, and the second one in the Croatian embassy, located in an early twentieth-century house, during Doors Open Ottawa. In these two events, the steel sculptures came across singularly as the hardware of war, albeit in beautiful, strange shapes. They served as a material metaphor for the way traumatic memories are seared into our bodies and into the landscape.

The third, most extensive exhibition, which took place at the Ottawa School of Art Gallery last winter, begins to reflect the breakdown of war-memories over time. It is true that Frlan reminds us again that we are in an interbellum, a time between wars; *Pineapple Grenade*, the crutches and the tree have returned here. The horror of war can still be felt in these strangely emotive objects, but now they are joined by other sculptures that appear to draw away from memories of war. A dining room sideboard, *Pomegranate Cabinet*, displays grenades on its decorative, cut-out surface that includes a map of the area of Croatia where Frlan's parents came from. The formerly stark crutches, gathered here in a church-like display with votive candle holders, have begun to sprout curls, rings and other decorative outgrowths. A watermelon bomb, about to be dropped by a stork, has joined the pineapple and pomegranates. Frlan's constructions appear to have moved away from their original focus of warning us about war; they have become overly embellished, one could say *Mannerist*. This change reflects the

reality that in a prolonged interbellum, memories of war fade and are transformed.

In the present time, far-away wars continue to form a background noise in news broadcasts, but here at home, the horror of war is not felt in the flesh. *Interbellum III* shows the difficulty of remembering war and its true horrors. Drifting away from memories of trauma, the artist's creative mind becomes distracted, then absorbed in play, and finally engrossed in the byzantine possibilities of welding steel.

Now that the fear of war has lost its grip, will the interbellum end? Or can the cycle be broken? What emerges from the sculptor's rich, creative play is not a warning of the end of peace and the beginning of a new war, but the prospect of liberating steel from its belligerent functions. Under Frlan's hands, steel's organic character is freed, as is, by poetic extension (based on the sharing of mineral elements) the organic character of all living and non-living matter. A turn away from war opens up infinite possibilities of form for steel; similarly, such a turn would open infinite constructive possibilities in the world. ←

Anna FRLAN: *Interbellum III*
Ottawa School of Art Gallery
January 10 – February 22, 2013

NOTE

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980): *A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. (Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2003), p. 411.

Petra HALKES, PhD, is an artist, independent curator and art critic. She has written many catalogue essays and reviews, and is the author of *Aspiring to the Landscape, On Painting and the Subject of Nature* (University of Toronto Press, 2006). Last summer Petra Halkes organized an exchange project between the Enriched Bread Artists (EBA), an artists' collective in Ottawa, and Quartair, a similar group in The Hague.

Anna FRLAN,
Interbellum III, 2013.
Installation view.
Photo: Lawrence
COOK.



Tino SEHGAL. *Esse est percipi – To be is to be perceived*¹

Iris AMIZLEV

In the early spring of 2013, for a period of six weeks, British-born, Berlin-based artist, Tino Sehgal, instigated a variety of emotions in visitors, ranging from delight to trepidation, at the Musée d'art contemporain de Montréal. Whether positive or negative, reactions were rarely indifferent to the two artworks exhibited.

Kiss, 2002, is a living embodiment of well-known representations of kisses by Constantin Brancusi, Jeff Koons, Auguste Rodin, among others. Located in the museum's circular entrance hall, visitors noticed a couple performing a loop of slow, fluid and graceful movements. While some perceived a beautiful and sensual artwork, featuring a languid dance that highlighted Sehgal's background in choreography, others were challenged by the enactment of embraces, caresses and passionate kisses.

People generally avoid looking at lovers displaying amorous affection, yet the public here is confronted with an artwork depicting this very intimacy, *live*. A particularly unnerving aspect regarding *Kiss* is that the performers can—and do, occasionally—look back at viewers, thereby acknowledging that their privacy is being invaded (conversely, the lovers are usually completely absorbed in each other, oblivious to their surroundings). Remaining anonymous is not possible: shyness is induced in even the boldest viewers, though the sensation of voyeurism is lessened from distant vantage points (such as from above, looking over the railing on the exhibition level).

Sehgal plays with our conditioning by placing a scene that we normally shun in a museum, within a context designed for observing artworks. This dichotomy generates discomfort for some people as they look at something that makes them uneasy. However, the setting also provides viewers with the unique

opportunity of 'justified' staring, of questioning this innovative art form and of seeing a living artwork that is in constant motion during the museum's opening hours, and will dematerialize at the exhibit's end.

Sehgal conceives his transitory artworks as 'constructed situations,' using people's bodies, as well as their thoughts, voices, language and sound as mediums to create pre-determined and calculated encounters for willing participants. Rather than observing, we activate *This situation* (2007) and can interact with its interpreters.²

Upon entering a white-walled gallery, we come across several people talking, some standing, others sitting. Our appearance causes a halt in the conversation and triggers a slow, simultaneous greeting: "Welcome to *This situation*." Once addressed, responses among visitors include curiosity, intrigue, joy, amusement, apprehension and irritation, varying according to one's predisposition; some enter the gallery (many remain at the periphery, though some sit in the empty space in the middle), others hesitate (near the entrance) and several leave (sometimes fleeing) immediately.

The 'hosts' then inhale, walk around the room backwards and pose at the room's periphery, one recites a quote (identified by year rather than author) and a conversation about its meaning ensues. After some time, an interpreter asks one of the visitors what they think. One can respond or ignore the question: it is our choice whether we participate or not.

Since each encounter with *This situation* is different, multiple visits (and/or lengthy exposure) are worthwhile. Elements affecting the outcome of one's experience include the combination of scholars, their eloquence and ease, the presence of other visitors, their—and our—level of interest, comfort and involvement, and the subjects being discussed. (The repertoire of quotes Sehgal has

selected yields recurring discourses: each interpreter memorizes approximately 30 quotes from a wide range of intellectual history, spanning almost 500 years.)

Another advantage is that work's form becomes evident. We notice that there are always six interpreters and that the work functions in a structured sequence, punctuated by the arrival of visitors or an interpreter's decision to change course by inhaling loudly. New quotes and subsequent positions taken transform *This situation* into a living history painting; we even observe poses that make reference to well-known artworks, the most recognizable one being Édouard Manet's *Le déjeuner sur l'herbe*. Interpreters move slowly and continuously, synchronizing their speech with self-orchestrated routines. There is also the compliment, when a visitor is praised for their attire, demeanour and so on, forcing an automatic exchange as one replies "thank you."

An intricate web of verbalized thought processes, *This situation* is an artwork in constant flux. Within this mutability, we reflect upon existential, epistemological and other thought provoking subjects, questions and concepts beyond our daily repertoire, including whether rocks have feelings and the aesthetics of existence; the habitual language of art does not apply effectively here.

Philosopher George Berkeley's statement, 'To be is to be perceived,'³ figures in the discussion recurrently and can relate to the work's condition—as well as *Kiss* and Sehgal's corpus in general—as a non-material and ephemeral piece, does *This Situation* actually exist? Repeated in the cycle of questions is Berkeley's renowned query about a tree falling in the forest—if no one is there to hear it, does it make a sound? Similarly, if no one is in the gallery (whether interpreters and/or visitors), what is the artwork's status? Since viewers activate it, *This situation*

becomes an artwork—*exists*—only when *perceived*, specifically when exhibited. One's engagement is not necessary, though one's presence—triggering the welcome, positions, quotes and conversation—is.

Berkeley's intention to destroy materialism in favour of spiritualism coincides with his beliefs as a bishop, while Sehgal's intangible creations are an alternative to the overabundance in art collections. Since photography is not permitted—the artist opposes traditional means of acquisition or dissemination of information—they do not achieve permanence through visual documentation. Thus, Sehgal's works leave no trace, enduring as memories for those who become involved with them, and the effect of surprise, of happening upon an unexpected situation, reinforces the power of recollection and leaves a lasting impact. ◀

Art historian and independent curator, Iris AMIZLEV specializes in Pop art and Land art. She earned her BA from Concordia and Masters and Ph.D. degrees in Art History from Université de Montréal. Iris Amizlev has worked at the National Gallery of Canada, curating several exhibitions (featuring the artworks of Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Long, Dennis Oppenheim, and others), and also at the Montreal Museum of Fine Arts (commemorating the 60th anniversary of the *Refus Global*). She has published articles in Canadian art magazines, a catalogue on Bill Vazan and entries for the *Kunstlerlexicon*, and has participated in art-related conferences. Iris Amizlev is currently responsible for the educational program of volunteer guides at the Montreal Museum of Fine Arts. She lives in Montreal.

NOTES

1. George Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710.
2. Also called players and actors, these carefully selected scholars/professors were hired and trained by Asad Raza, Sehgal's artistic director, for the only bilingual edition of *This situation* to date, acquired by the museum in 2012.
3. Berkeley, *ibid*.

Michael A. ROBINSON : L'attrait du vide

Anne PILORGET

Connaissez-vous, madame, la légende d'Ulysse et des sirènes?

— Oui, monsieur, Ulysse s'était bouché les oreilles avec de la cire et s'était fait attacher au mât pour ne pas entendre leur chant qui arrachait de l'endroit où on était et captivait pour l'éternité.

— C'est bien ça, madame. Mais la vérité est que les sirènes étaient muettes [...]. C'est leur silence qui emportait les hommes vers elles.

— Jean GIONO

Pour son exposition *The Origin of Ideas*, le sculpteur Michael A. Robinson pose la question de la création artistique perçue comme expérience. Sous forme d'objets assemblés en étoile, ses œuvres nous donnent à ressentir le geste qui précède l'œuvre, celui qui en est à l'origine. Dans ses deux installations, les objets sont agglomérés autour d'un espace vacant lumineux. Construites sur le vide, sur l'abîme, les œuvres semblent irrémédiablement emportées vers lui.

Installée au mur de la galerie Ertaskiran, les matériaux de *Subject to scrutiny* se rejoignent en un seul point. La forme de l'installation exprime alors un mouvement à la fois de rétraction et d'explosion. Elle incarne d'abord les étapes de recueillement, de repli sur soi de l'artiste, puis de jaillissement créateur. Matérialisant les procédés de sa propre création, l'œuvre révèle le geste pulsionnel auquel elle fut soumise. Michael A. Robinson travaille en effet dans une large

mesure de façon intuitive, d'où l'aspect expressionniste que revêtent ses œuvres. Pour ce qui est des matériaux, l'artiste a choisi des trépieds, des appareils photos, des caméras et des lampes. Ces objets qui, par usage, se rapportent au dispositif d'installation et de présentation d'une œuvre réfèrent à sa médiatisation. La forme et les matériaux inscrivent donc le propos de Michael A. Robinson au cœur des enjeux de la création dans le cadre du milieu de l'art.

Dans *Panoptic Illumination*, les projecteurs sont disposés de façon concentrique autour d'un espace sphérique lumineux. Les objets semblent simultanément retenir cette énergie incandescente et être attirés, hypnotisés par elle. Comme dans *Subject to scrutiny*, toutes les lignes convergent vers la lumière. Ce magnétisme s'opère même avec agressivité, comme le suggère l'entrechoquement des trépieds. En la présentant ici comme objet de fascination, l'artiste explore les valeurs symboliques de la lumière, celle du pouvoir royal, du divin, de la transfiguration, etc. Appréhendé à son tour par l'éclat lumineux, le spectateur en cherche la source, mais doit se heurter à un amas de fils électriques et de trépieds. La disposition hermétique de l'installation attire le regard tout en se faisant obstacle. Contrairement à l'utilisation de la lumière comme matière dans l'art moderne, elle revêt ici une dimension incorporelle et est dissimulée par les matériaux. Voulant accéder à ce qu'elle renferme de sublime, le spectateur est contraint par l'œuvre elle-

même. L'artiste pose ainsi le problème des limites de l'art qui, tout en désignant l'immatériel, se heurte à la matérialité des moyens qui lui sont nécessaires.

Cependant, là où les œuvres de Michael A. Robinson posent un paradoxe, c'est que la lumière n'émane que des objets eux-mêmes. L'éclairage ne peut exister sans les éléments de projection. La dimension sublime des œuvres disparaîtrait donc sans la matière. Si, par la forme et la sémiotique des matériaux, ceux-ci semblent extérieurs à l'œuvre, ils en sont inhérents. À la fois contenant et contenu, ils interrogent la valeur ontologique de l'art : est-ce le sublime ou bien pure construction? Est-ce le silence ou l'invention du chant?

À travers la forme d'assemblage et le choix des matériaux—appareils photos, caméras, projecteurs—, l'artiste évoque l'image des paparazzis qui se ruent sur une star. Les installations ressemblent en effet à des prédateurs, prêts à bondir. Le titre *Subject to scrutiny* souligne d'ailleurs l'idée de surveillance, d'investigation, tandis que *Panoptic Illumination* réfère à une structure d'observation et de contrôle. Or, en s'empressant autour de la lumière qu'ils émettent, les objets agissent de la même manière que les médias qui créent eux-mêmes leurs légendes. L'artiste semble dès lors s'interroger sur ce qu'il resterait de l'œuvre sans la médiatisation qui s'articule autour d'elle. Les vernissages, les ventes aux enchères, les publications, les biographies, etc. participent en effet à

mythifier les œuvres d'art qui deviennent de véritables icônes. Comme le sous-entend l'accumulation d'outils de monstration dans ses installations, l'ensemble des discours qui entoure l'œuvre risque soit d'en étouffer le sens, soit de lui donner un sens qu'elle n'a pas. Et pourtant, ces dispositifs sont aujourd'hui indissociables à la perception d'une œuvre. Michael A. Robinson pose donc le problème de l'autosuffisance qui menace toute forme d'art en mettant lui-même en scène « un espace de vide éthique, esthétique, [...], où tout ce qui est faux, [...], deviendrait miraculeusement ici objet de culte, de promotion, de publicité, de reconnaissance, de commerce, d'enjeu culturel majeur ». Bâtissant ses œuvres sur le rien, l'artiste met le doigt sur les dérives de l'art du non-sens et des discours vides.

En soulignant l'artifice de la construction de ses installations et en jouant de la disparition d'un sens quelconque, Michael A. Robinson interroge ce que peut encore offrir l'art. Tout en démasquant les limites matérielles des œuvres et le danger de leur médiatisation, il propose alors une réponse plastique témoignant de sa propre résistance. En effet, la forme pulsionnelle de ses œuvres magnifie un geste libérateur. Offrant la manifestation d'un jaillissement, qui ne signifie rien, sinon sa propre existence, l'artiste nous invite à une fête, à un émerveillement. Il pose dès lors un geste fondamentalement poétique, celui de l'illusion. Si le Rien ne peut se voir, si le sublime ne peut être donné, reste la puissance du signe. Construite sur le vide, l'œuvre nous donne à entendre le chant des sirènes. ←

Michael A. ROBINSON,
The Origin of Ideas
Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal
8 mai – 8 juin 2013

Titulaire d'un baccalauréat en Histoire et d'une maîtrise en Arts, lettres et civilisations, **Anne PILORGET** est critique d'art indépendante. Elle publie ses textes dans plusieurs revues, dont *Espace sculpture*, *Inter*, *art actuel*, *Ciel variable* et *Art Le Sabord*, et collabore en tant qu'auteure avec des centres d'artistes et la Manif d'art de Québec.

NOTE

1. Pierre Souchaud, *Art contemporain : territoire de non-sens, état de non-droit*, Éditions E. C., Paris, mai 1999.

Michael A. ROBINSON,
The Origin of Ideas,
2013. Vue d'ensemble.
À l'avant-plan : *Panoptic Illumination*, 2013.
Lampes, câbles électriques, trépieds. Photo : avec l'aimable autorisation de la Galerie Antoine Ertaskiran.



Le pilier central de la pyramide du Louvre : une destination sculpturale

Ariane LEMIEUX

Le musée du Louvre présente, jusqu'au 20 janvier 2014, une sculpture monumentale de Loris Gréaud. Comme Tony Cragg et Win Delvoye avant lui, ce tout jeune artiste a bénéficié d'une commande exceptionnelle du Louvre qui, depuis 2011, réalise le projet de Pei de voir sous la pyramide une sculpture d'exception pour annoncer l'entrée du musée.

Conçue par Ieoh Ming Pei, la pyramide du Louvre identifie l'entrée principale du musée depuis bientôt un quart de siècle. Pour cette structure de verre, qui doit témoigner de la nouvelle modernité du musée, l'architecte sino-américain envisage l'installation d'une sculpture monumentale sur le pilier de maintien de la terrasse d'accueil. Les *Chevaux de Marly* sont l'objet de ses premières attentions, mais c'est à partir de la *Victoire de Samothrace* qu'il réalise ses dessins préparatoires.

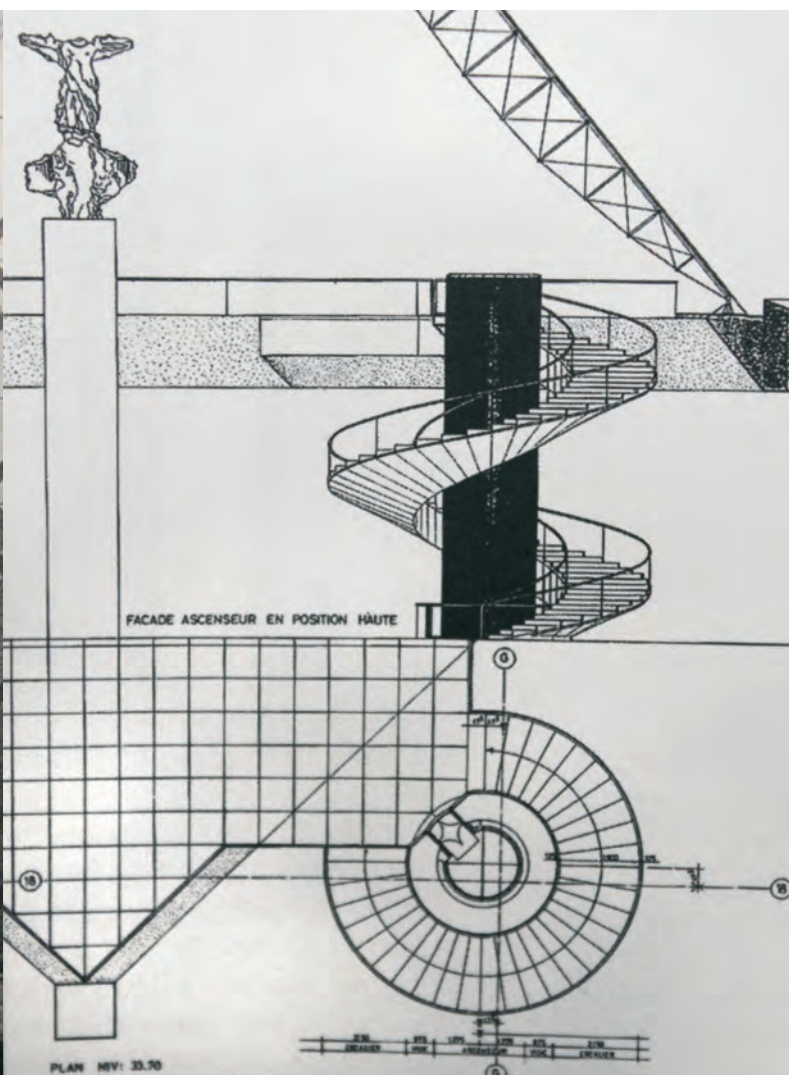
L'installation du chef-d'œuvre antique est naturellement jugée impossible par la direction des musées nationaux. Déçu, mais compréhensif, Pei choisit de faire appel aux conservateurs du Louvre pour obtenir leur avis sur la sculpture qui conviendrait le mieux. D'instinct, ceux-ci lui présentent des sculptures issues des collections du Louvre : un élément du portique d'*Apadana de Suse* (510 avant J.-C.), le *Mercure de Pigalle* (1753), le *Mercure enlevant Psyché* d'Adrian de Vries (1593) et la répétition du *Génie de la Liberté* d'Augustin Dumont réalisée en 1833. Mais aucune de ces œuvres ne semble pouvoir tenir sur le pilier haut de plusieurs mètres. Informée du projet, une conservatrice du musée d'Orsay, Anne Pinget, n'hésite pas à suggérer *Le Penseur* de Rodin, réalisé en 1882 dans sa version originale. Bien qu'elle ne reflète en rien les collections du Louvre, cette œuvre, explique le

directeur de l'époque, Michel Laclotte, avait toute sa pertinence : « La célèbre statue avait tenu une place spectaculaire dans l'espace public parisien devant le Panthéon de 1906 à 1922, date de son entrée au musée Rodin. Elle figurait devant la façade de plusieurs musées américains et témoignait ainsi du caractère universel du message de Rodin ¹. »

Vue de l'extérieur du musée et de la terrasse d'accueil, l'œuvre de l'auguste sculpteur comble toutes les espérances. En revanche, à partir du sol, l'effet se révèle désastreux. L'aspect du personnage assis rappelle que trop « les quolibets de certains caricaturistes ricanant de l'image scatologique que pouvait donner la création de Rodin ². » Pour faire suite à cette contrariété visuelle, les conservateurs du Louvre suggèrent à Pei l'installation d'une copie de la partie supérieure de la *Fontaine de Diane* du château d'Anet (mi-16^e siècle), puis du groupe de marbre de

Pierre de Francqueville, *Le temps enlevant la Vérité* (fin 16^e siècle). En vain.

Ces propositions malheureuses favorisent peu à peu l'idée d'une sculpture qui ferait écho au siècle dans lequel le Louvre évoluait. Les conservateurs pensent naturellement à une sculpture de Picasso. Mais parmi les maquettes proposées, aucune ne convient à l'architecte. Pontus Hulten, directeur du Musée national d'art moderne, suggère alors le grand *Coq* de Brancusi. Mais les suites données à cette proposition révèlent que l'exposition d'un simple tirage était contraire aux principes de l'artiste qui surveillait toutes ses fontes et travaillait les ciselures et la patine. C'est alors qu'en février 1987, on envisage de faire appel aux services de la Délégation aux arts plastiques pour commander ladite sculpture à un artiste vivant ³. Le recours à la commande publique est d'autant plus approprié que, le



←
I.M. PEI, Étude, Escalier monumental et son ascenseur télescopique, 1982-1983. Reproduit dans F. de Gravalaine et J. Lebrat, *Le Grand Louvre. De la Pyramie à l'Orangerie*, Paris, 1999, p. 66. Photo : Pierre PHILIBERT.

← ←
Diane d'Anet, maquette en polystyrène, 27 septembre 1988. Reproduit dans C. Chevillot, L. Margerie, *La sculpture au XIX^e siècle : mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 466. Photo : Jean GABORIT.

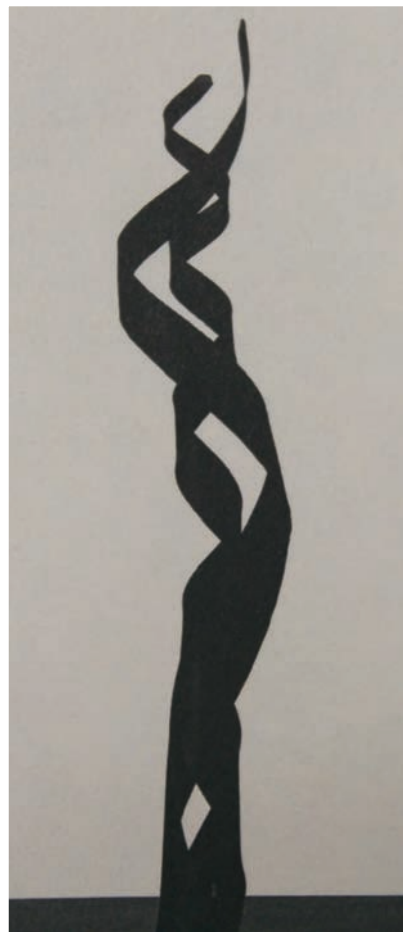
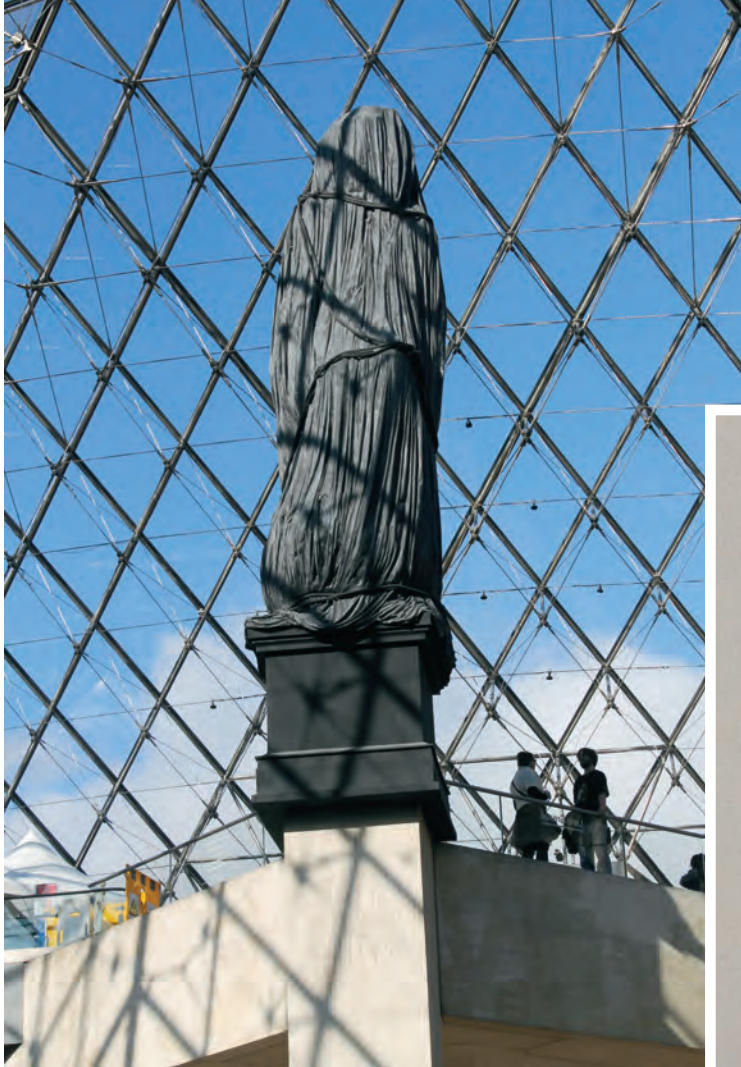


Augustin DUMONT,
Le Génie de la Liberté,
répétition de 1833 de
la statue élevée sur la
colonne de la Bastille
(Paris). Photo : Ariane
LEMIEUX.

←←
Adrian de VRIES,
*Mercure enlevant
Psyché*, 1593. Photo :
Ariane LEMIEUX.

Tony CRAGG, *Versus*, 2010.
Commande du Louvre avec le
soutien financier de Maubach.
Avec l'aimable autorisation de la
Galerie Thaddaeus Ropac.
Exposée sous la pyramide du 28
janvier à octobre 2011. Photo :
Ariane LEMIEUX.





En 1999, un rapport sur les emplacements disponibles sur l'ensemble du musée pour accueillir de nouveaux décors témoigne de la décision de ne pas surmonter le pilier d'une sculpture contemporaine. L'emplacement est perçu trop significatif et spectaculaire pour un choix définitif. En 2004, cependant, la politique d'ouverture du Louvre en faveur de l'art contemporain est l'occasion de reconsidérer le projet de Pei. Désormais, avec le soutien de ses partenaires privés, le Louvre commande aux artistes invités à exposer quelques-unes de leurs œuvres en contrepoints de celles du musée, une sculpture d'exception pour accueillir les visiteurs.

À la pyramide, véritable apport contemporain à l'architecture du palais du Louvre, répondent ainsi des sculptures inédites et révélatrices de l'inspiration qu'offrent encore les collections du Louvre. Celle de Loris Gréaud, c'est aussi la silhouette du *Captif* de Michel-Ange... Pei n'aurait pas osé l'imaginer! ←

Ariane LEMIEUX est titulaire d'une thèse de doctorat en *Histoire et politique des musées et des institutions artistiques* de l'Université de Paris 1. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'évolution de l'offre culturelle dans l'enceinte du musée et du rapport triangulaire musée-public-artiste. Elle poursuit aujourd'hui un travail de chercheur indépendant et de rédaction en vue de la publication de sa thèse intitulée *L'artiste et l'art contemporain au musée du Louvre des origines à nos jours. Une histoire d'expositions, de décors et de programmations culturelles*.

NOTES

1. Michel Ladtte, «Une sculpture sous la pyramide?», in *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008.
2. Michel Ladtte, «Une sculpture sous la pyramide?», *op. cit.*
3. La Délégation aux arts plastiques (DAP) est un ancien service du ministère français de la Culture chargé de la promotion de la création contemporaine. Elle a fusionné en 2010 avec la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles pour former la Direction générale de la création artistique.
4. Michel Ladtte, *op. cit.*

Loris GRÉAUD, [I].
Commande du Louvre avec le soutien financier de Mercedes-Benz France. Exposée sous la pyramide du 19 juin 2013 au 20 janvier 2014. Photo : Ariane LEMIEUX.

Jean TINGUELY, projet pour la pyramide du Louvre, 1987. Étude n'ayant pas donné lieu à une réalisation. Centre national des arts plastiques (n° inv. : FNAC 10529). Reproduit dans C. Chevillot, L. Margerie, *La sculpture au XIX^e siècle : mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 467. Photo : Florian KLINEFENN.

Constantin BRANCUSI, *Le Coq*, vers 1935. Vue de l'atelier Brancusi du Musée national d'Art moderne, Paris. Photo : Ariane LEMIEUX.

projet d'extension du Louvre sur l'ensemble du Palais étant soumis à la règle du 1 % artistique, une part de son budget doit servir à la réalisation d'une ou plusieurs œuvres d'art contemporaines. C'est Jean Tinguely, qui bénéficie du soutien de la DAP, qui l'invite à soumettre un projet, puis une maquette à partir de laquelle serait prise la décision finale. Remis en septembre, le projet de Tinguely est favorablement jugé, mais le mouvement rotatif de la double vrille verticale lutte avec celui de l'escalier à vis dressé par I.M. Pei tout à côté*. Avec regret, il est décidé de ne pas aller plus en avant.

L'inauguration de la pyramide étant prévue pour le 4 mars 1988, il est d'avis de suspendre temporairement les recherches. Mais le choix d'une sculpture, voire d'un artiste, allait conserver toute sa complexité.

Richard CLEMENTS' *Day Treadeth On Night*

Dion KLINER

However we see our world, it is very much through the acquisition and use of language, especially speech, that we individually make our peace with it. Even though speech seems to be deeply, consciously organized and controlled, it also contains the unconscious, the spontaneous and the unpredictable. One of its mysteries is that we can begin a sentence without being able to find evidence within ourselves of having worked out in advance how that sentence will end. Yet to have begun, to have been able to correctly place one word after the

next to build a coherent thought, we must have done precisely that.

Richard Clements' *Day Treadeth On Night* demands language, but is also deeply engaged with mystery and arcane knowledge. It is animated by those qualities of speech that surpass language, and is an appeal for us to see not just with our eyes, but to reconnect with the material world and see with our bodies. Language is important but not more so than things like the hard shine of copper, the roughness of sand cast aluminum and the soft slumpiness of string.

Of the eight works, three are exemplars of *Day Treadeth On Night* as an extended meditation on the way the mind inscribes itself on the material of the world. *Day Treads On Night (After Gill)* are two brick-like sculptures that look like those of Carl Andre after Lawrence Weiner has gotten his hands on them. Imprinted with a contemporized version of the titular *Day Treadeth on Night*, they are inversions of *Night Treadeth on Day* by the English sculptor Eric Gill (1882-1940). Whereas Gill's "brick" is carved stone and unique, Clements' are of clay and cast plaster, and infinitely reproducible. In terms of sculptural material and process, the latter are pale ghosts of the former, but all three are literal renditions of concept imposed on material.

gutter/trough is a "U"-shaped length of copper open on one end and capped on the other. The capped end is lifted up off the floor on two mahogany wedges. In terms of transporting a flow, it gives the sense of being unidirectional, of having a beginning and an end (at least it makes me want to believe it has a beginning). It makes me aware of how I've been conditioned to read subtle cues to natural forces like gravity and the flow of liquid, but also to read familiar forms in terms

of their resemblance to their prosaic, functional relatives.

Inspiration for *gutter/trough* is largely ecclesiastic, stemming from St. Paul's Cathedral in London, and Bernini's *The Ecstasy of Saint Teresa*. In St. Paul's, it has to do with the way the light fills the interior, and the pull of its main aisle towards the altar. Looking up at its golden vaulted Nave, it's possible to imagine it as a copper trough. With *Saint Teresa*, it's the hard shafts of gilt bronze sunlight that stream down behind her; like spirit made manifest in flesh.

Through the marks of Teresa's ecstasy, *Day Treadeth On Night* builds its metaphor to include the mind inscribing itself on the body. Teresa lies in the foreground, eyes closed, lips parted, her figure dematerialized in a cloud of drapery. An angel stands above her holding the arrow that has repeatedly pierced her body and caused her transformation. Look at the shaft of that arrow: it's an echo of the light, and of *gutter/trough*.

Bernini achieves meaning through representational narrative, Clements opts for embodying ideas in objects that represent only themselves but which, with a little bit of imagination, project way beyond themselves. In the Kabbalah of Rabbi Isaac Luria, ten vessels meant to contain the emanation of God's light (including the 22 holy letters, which helped form the building blocks of the universe and the structural elements of all things) were unable to do so and six shattered. As their pieces fell through the void, they trapped within themselves sparks of the divine light, which became shrouded in layers of darkness. These "husks," or "complexes" as they're called, compose the world in which we live. Our task, and opportunity, is to extract the sparks from their husks and thereby redeem the world.

The connection to Clements' work, is the way it so readily offers itself to projection beyond itself. It can happen very quickly. In the moment of looking, you're already not in this world, you're beyond it,

seeing all the other art, and all the other things a particular work reminds you of. Like seeing all the vessels already restored and full of light, beyond Clements' gutter lies another gutter full of light.

Untitled (The Olympics) is obviously not a representation of the Olympic symbol. There are three circles not five, and the rings are not shown flat. The games are brought to mind (the circles are doing something of a little gymnastics routine), but so are the Chinese Linking Rings. The magic of the Chinese rings is the mystery of how they fit together and come apart. *(Untitled) The Olympics* reveals there is no magic by revealing its construction. We can see the legs that hold the rings aloft and the seams where the steel is cut and joined. What Clements really is giving us are the three most obvious ways to show a circle: flat, upright, and receding at forty-five degrees. If careful, we can imaginatively reconstruct the experience of how the rings are made. What we cannot experience, though our minds tell us otherwise, is that perfect geometric figure called a circle.

When Clements looks out at the world, he understands that he sees it as his mind arranges it, and overwritten by language. Clements' work, like Gill's, concerns itself with process but doesn't make it the subject, and harbors a latent Christianity; and as in Luria's story, it contains the desired search to repair the rifts between language and the world. It gives a simple demonstration that beneath the many ways we may organize the world, there is an unchanging material on which our ideas work. ←

Richard CLEMENTS,
Day Treadeth On Night
Paul Kuhn Gallery; <http://paulkuhn-gallery.com/>, Calgary, Alberta
May 17-June 30, 2013

Dion KLINER is a frequent contributor of essays and reviews about art to catalogues and magazines. In between bouts of writing, Kliner works as a sculptor. His current interest is in working exclusively with plaster in a project known as "The Whore of Art."



Richard CLEMENTS, *Day Treads On Night (After Gill)*, 2013. Plaster. Photo: courtesy of the artist.

Richard CLEMENTS, *Day Treads On Night (After Gill)*, 2013. Plaster. Photo: courtesy of the artist.

Richard CLEMENTS, *gutter/trough*, 2013. Photo: courtesy of the artist.

Richard CLEMENTS, *Untitled (The Olympics)*, 2013. Photo: courtesy of the artist.

Ai WEIWEI: According to What?

Gil McELROY

Ai Weiwei came to town. Or, more accurately, Ai Weiwei's art came to town, the artist himself is still under house arrest back home in China, owing to his activities as a dissident and critic of the government (which almost cost him his life several years ago when he was badly injured in an apparent police beating). Crowds were good at the Art Gallery of Ontario (AGO) for *According to What?*, the only Canadian stop on this, the first major North American tour of his work, which also included an outdoor component installed in the wading pool at Nathan Philips Square right in front of Toronto City Hall.

Weiwei's art—and of particular concern here, his sculptural work—forces an up-front engagement with issues that are always boiling up around the larger, historical place of aesthetic things: that is, how can critically important contextual meaning

hang-on to, and continue to inform and shape, an aesthetic artefact as time passes and new cultural, social, political and aesthetic contexts arise around it? How can a sculptural object retain its originaive meaning and place as contextualization continually shifts, completely changes, or even just erodes away? How can meaning cling and hold fast under such pressures?

Such questions began before even entering the set of AGO spaces given over to Weiwei's work. *Snake Ceiling* (2009) sculpturally introduces and sinuously points the way into the gallery areas (and was actually put in place long before the rest of the exhibition actually opened). Hanging suspended, as it does, from the fresh, institutional ceiling of the Frank Gehry redesign of the AGO, it's so very easy to look at this piece purely aesthetically, as a sculptural artefact well removed from larger contexts that may have given it any inceptional meaning. We're very good at doing such things, especially with

difficult and troubling subject matter, and institutional contexts like that of a major public art gallery lend themselves well to re-contextualizations of such a sort.

But Weiwei's work has absolutely everything to do with its originaive context, as distantly displaced from its social, cultural and political inceptions as it may be here in downtown Toronto: *Snake Ceiling* insistently pulls us back from the neutrality of pure aesthetic regard and into the realm of meaning and consequence, even deep and abiding anguish. This sinuous beast curling back and forth along a hallway ceiling comprises hundreds of children's backpacks of one make and set of colours, but of various sizes, stitched together. And this mammoth sculptural creature, suspended over our head like some zoological sword of Damocles, ready to fall upon us given the right of set circumstances, denotes, indicates, reflects and carries a full weight of meaning that extends far beyond its aesthetic aura. It goes all the way back to May 12, 2008 and

all the way over to the Chinese province of Sichuan where an earthquake brought down poorly built schools upon the heads of the children that occupied them, killing over 5,000 of them, leaving their scattered backpacks as the evidentiary traces of their once having been, and authorities apparently scrambling to minimize the real extent of the death and destruction, and their own complicity in it. *Snake Ceiling*, then, insistently slithers its way into the political, unwelcomed by Chinese authorities, who wish to rid themselves of knowledge and responsibility—not to mention the artist who thinks it critically important that they do otherwise. Looking up, we may evade seeing such politics, but it is impossible not to see a remembrance of loss. Every backpack up there is filled with it.

Much of Weiwei's more recent work is about the casualties of politics, something we can too easily miss or purposely slip by so as to absorb ourselves in the far less troubling and

Ai WEIWEI, *Wenchuan Steel Rebar*, 2008-20012. Steel rebars. 6 x 12 m. Photo: courtesy the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.





Ai WEIWEI, *Wenchuan Steel Rebar* (installation view). Photo: courtesy the Art Gallery of Ontario.

→→
Ai WEIWEI, *Moon Chest*, 2008. 7 chests of huali wood. 320 x 160 x 80 cm. Photo: courtesy the Art Gallery of Ontario.

upsetting realm of the aesthetic. But context must be invoked to do the work its full justice, and nowhere is this more evident than with *Wenchuan Steel Rebar* (2008-2012). Like pretty much all of Weiwei's work, it's not a formally complex piece: just forty tons of various lengths of rusty steel rebar—the stuff used to reinforce and strengthen concrete—laid out in a long, neat rectangular pile on a gallery floor. It's

quiet and really rather unshowy, just thousands of long steel rods lying across the floor all aligned in one direction. Walking along one side of the AGO-assembled version of the work, the sculpture's profile shows the rising and falling of layers of rebar as if some artefactual evocation of a line graph charting, say, the rising and falling prices of something, the lines of steel receding into the distance behind it.

But of course it's not: the resemblance is purely accidental, though in fact, cost is exactly what *Wenchuan Steel Rebar* actually inter-pretively addresses. Walking to the far side of the work, its true telling becomes acutely evident: down the centre of the piece, from one end to the other, runs a jagged disconnection of displacement, disruption and upheaval, a trenchant gap cleaving apart sections of rebar. Here is where context lives, where meaning, reference and unspeakable loss and anguish reside—in the gap, in a sculpturally representative tear in the fabric of things, standing in place of the unspeakably horrific tear the 2008 Sichuan province earthquake inflicted upon that small part of the planet, upon the hundreds of thousands of those who lived there, upon the thousands of children who died when the rebar-reinforced concrete of their schools failed.

Wenchuan Steel Rebar isn't merely *about* such horrific things. It's *of* it; this is the very stuff, the salvaged and straightened material taken right from the very sites of so much death and destruction, so much grief and mourning. Rebar is never supposed to see the light of day, but rather to lay hidden, strong and supportive, buried away within an enveloping concrete shell. Like the earthquake that tore apart Sichuan, Weiwei has made it manifest, exposing it and having it carry a political weight that Chinese authorities would really rather it not. Lying here as it does on an institutional floor in a country of vastly different social and political persuasions, it's a weight that is, alas, easily stepped around and

even ignored. But the idea of a terrible tear in the fabric of the world cannot be.

Not all of the work in *According to What?* is quite so heavily freighted. *Forever* (2003) sculpturally comprises forty-two bicycle frames cleverly rewrought as a singular circular form, titularly referencing the name of the leading Chinese bicycle manufacturer and meaningfully alluding to the increased disappearance of the vehicle as China transforms into a major world power in which ownership of an automobile has taken increased precedence. And there's *Map of China* (2008) and *China Log* (2005), the former a sculpture wrought from innumerable pieces of iron wood taken from dismantled temples and subjected to intensive traditional wood joinery so as to create a map of China when seen from above and an unusual, highly irregular and abstract object from all around the sides; the latter a long horizontal work made from similarly salvaged and joined temple wood through which a map of China appears in negative as the empty hollow that runs the interior length of the piece. Such works, as good as they are, are easily distanced from political dissidence, easily read in ways that elude more troublesome thinking and experiencing and can even persuasively be interpreted as overtly and proudly nationalistic, quite the opposite of what Weiwei intends.

Inevitably, of course, art history will have its scholarly way. Over time, the robust and pointedly social and political intensity of Weiwei's best work will itself eventually be drained away until all that's left is the purely aesthetic shell. Collectable and important, to be sure, but it will be rendered safe and of no threat of upsetting any proverbial appiecart—political, social, what have you. What Weiwei once sculpturally said, what he pointed to and at, what he brought kicking and screaming to the light of day will be rendered the stuff of footnotes, academic and scholarly asides. Interesting tidbits, yes, but yesterday's news, yesterday's battles.

So maybe we should consider it fully now, while it's still troublesome and difficult—before it's too late. ←←

Ai Weiwei: According to What?
Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario
August 17–October 17, 2013

Gil McELROY is a poet, critic and independent curator living in Colborne, Ontario.



Ai WEIWEI, *Snake Ceiling*, 2009. Backpacks. 40 x 900 cm. Photo: courtesy the Art Gallery of Ontario.

Ancrage

Michèle LORRAIN

Pour leur seconde collaboration en autant d'années, Tortue bleue, centre de diffusion et de production artistique et la Halte marine de La Pocatière ont eu la bonne idée de regrouper, sous une même thématique, trois artistes issus d'origines géographiques différentes. Le temps d'une saison, les œuvres de Sévryna Lupien, José Luis Torres et Jean-Yves Vigneau s'arriment au fleuve Saint-Laurent et engagent de manière convaincante un dialogue avec l'impressionnant paysage que nous offre la frange littorale de l'anse de La Pocatière.

À pied ou à vélo, le visiteur découvre une à une les œuvres dispersées sur un parcours de 1 200 mètres autour de ce qui était autre-

fois le quai et où ne subsistent aujourd'hui que des artefacts liés aux métiers des anciens travailleurs du fleuve. C'est sur ce chemin inondable que José Luis Torres a choisi de dresser ses paquetages faits de matériaux et d'objets recyclés du bâti vernaculaire. Puisant dans un vocabulaire plastique qui intègre aux volumes de l'architecture pérenne la fugacité des déplacements, Torres compose quatre fragments d'histoire intime avec autant d'objets que les palettes de manutention peuvent en contenir et les dispose en progression régulière vers le fleuve. L'attente qui émerge de ces constructions savamment désordonnées fait écho à la précarité et peut-être aussi à l'urgence de sauvegarder tous ces objets du quotidien qui nous ancrent littéralement à notre confort en nous entourant d'un sentiment de protec-

tion. L'installation répond habilement à la notion d'échouage puisque la manœuvre semble s'organiser délibérément en prévision d'un départ ou d'une arrivée. Originaire d'Argentine et résidant au Québec depuis une dizaine d'années, Torres a réalisé plusieurs installations *in situ* qui développent les notions de passage, de déplacement, de construction ou de restauration dans différents lieux d'intervention.

Il est davantage question d'échouement dans l'œuvre que nous propose Jean-Yves Vigneau. Contrairement à l'échouage, l'échouement n'est pas contrôlé, il arrive comme un accident. C'est en empruntant un sentier de pêche bordé de roseaux communs qu'on aperçoit d'abord un mât qui gîte puis l'objet en question, imposant et bien proportionné, clinquant avec du rouge à l'exemple des

balises en mer. *Balise 439* indique clairement sa situation géographique. L'engin, qui emprunte au domaine scientifique, retransmet les moindres variations du temps au moyen d'instruments de mesure fixés sur l'un de ses flancs et annonce à volonté le temps qu'il fera grâce à une radio à manivelle qui syntonise la fréquence de Radio-Météo Canada. Chez Vigneau, la mer n'est jamais loin. Elle est à portée des œuvres qu'il élabore en puisant dans ses origines madelinotes. En ce sens, le processus est immersif. Le travail prend corps dans l'environnement immédiat et l'artiste enrichit son propos de références formelles ou symboliques propres à l'*in situ*. Dans le cas de l'événement Ancrage, ce n'est pas un hasard si *Balise 439* repose sur un renflement caillouteux en bordure du fleuve, à distance des

José Luis TORRES,
Theatrum mundi I, 2013.
Photo : Michèle LORRAIN.





Jean-Yves VIGNEAU,
Balise 439, 2013.
Photo : Michèle LORRAIN.

passages les plus fréquentés et à proximité d'une ligne de pêche à l'anguille désaffectée. Construite pour prévenir des dangers imminents, avec son mât de six mètres et son système d'éclairage photovoltaïque, la balise monte la garde de jour comme de nuit et nous rappelle la nécessité de veiller à nos actions et de considérer leurs conséquences sur notre patrimoine maritime.

À l'autre extrémité du parcours, Sévryna Lupien, originaire de Québec qui vit maintenant dans la région de Portneuf, a réalisé, en collaboration avec Yves Béland, une œuvre constituée de centaines de tubes blancs superposés que soutiennent de fines tiges d'acier. L'œuvre habite la prairie humide et suggère au promeneur de multiples correspondances métaphoriques à glaner ici et là dans le paysage. On découvre alors dans les montagnes de Charlevoix la silhouette profilée de l'œuvre et on se méprend de la blancheur d'un bois flotté qu'on associe à la brève ondulation des tubes dans les roseaux. *Je crois au silence, lui non, écoute...* se développe avec un habile mimétisme et nous force à observer, à voir et à entendre différemment. Jouant avec l'horizon si vaste en ce point de fuite, l'objet existe bel et bien, à la fois proche et lointain, tout en n'étant pas (il n'est ni un bois flotté, ni une chaîne de montagnes, ni l'écume de la mer, ni un nuage passant par-là). Il se dévoile davantage au détour d'un étroit sentier tracé dans la batture qui témoigne du strict emplacement nécessaire à l'exécution de l'œuvre par l'artiste. À cette distance, le visiteur perçoit les ondulations du vent qui traversent comme un écho les ouvertures béantes des centaines de tubes.

José Luis TORRES,
Theatrum mundi I, 2013.
Photo : Michèle LORRAIN.

Sévryna LUPIEN,
Je crois au silence, lui non, écoute..., 2013.
Photo : S. LUPIEN.

On croit alors en avoir fait le tour, mais l'œuvre se morcelle déjà en autant de lunettes d'observation pointées vers le fleuve Saint-Laurent et la Côte-Nord. Bien que composée de matériaux industriels, l'œuvre semble ici au service de la nature. Sévryna Lupien confirme son vif intérêt pour le travail *in situ* dans le plus grand respect des lieux. Elle nous propose ni plus ni moins de changer nos habitudes et de rêver mieux.

Le marais salé de l'anse de La Pocatière est depuis longtemps un pôle d'observation privilégié de l'écosystème marin. Depuis quelques années, il se révèle aussi un lieu d'investigation pour la pensée et le travail artistique qui s'est progressivement développé à partir d'un consensus social. Ce lieu s'offre à la contemplation et s'ouvre de plus en

plus à l'expérimentation et au dialogue avec la communauté. ←

Ancrage: Sévryna Lupien, José Luis Torres, Jean-Yves Vigneau
Installations *in situ* dans le marais salé de l'anse de La Pocatière
Tortue bleue en collaboration avec la Halte marine de La Pocatière
3 août-15 octobre 2013

Michèle LORRAIN poursuit une pratique en peinture et installation. Elle s'intéresse à la construction de l'identité, aux facteurs qui contribuent à son émergence et au caractère singulier de l'individu. Son travail, qui inclut des séries picturales et des installations évolutives, s'est développé sous l'angle du rapport à l'autre, en progressant autour d'une trame narrative qui engage la notion de l'habiter et celle du territoire. Michèle Lorrain vit à Sainte-Louise sur la Côte-du-Sud.



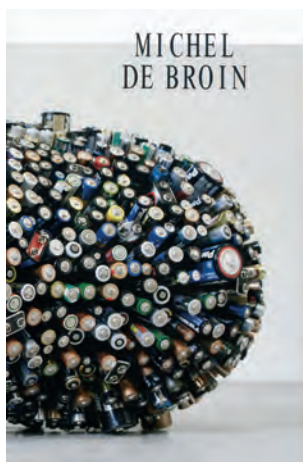


Michael A Robinson. *Equal to my own equation*. Éd. Plein sud, Longueuil, 2013, 118 p. Ill. couleurs et n/b.

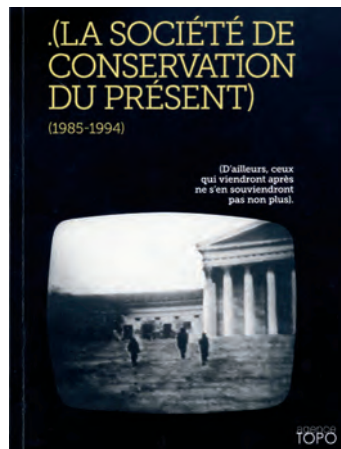
Cette monographie sur l'œuvre de l'artiste Michael A. Robinson a d'abord pour prétexte une exposition qui eut lieu à la Galerie Plein sud, en novembre et décembre 2012. Mais l'ouvrage ne s'en tient pas à l'exposition *The last of the last*. Abondamment illustré de reproductions d'œuvres présentées lors d'expositions qui se sont déroulées depuis la fin des années 1990, le livre propose en français et en anglais une lecture d'ensemble de son œuvre. Les textes des auteurs Marcel Blouin et André-Louis Paré, bien que différents, survolent la pratique de cet artiste qui, depuis près de vingt ans, s'associe principalement au domaine de la sculpture. Blouin s'intéresse surtout à la démarche de l'artiste et analyse dès lors l'origine de l'inspiration créatrice. Le texte de Paré, quant à lui, situe le travail de création de Robinson dans une perspective librement inspirée de la méthode « déconstructive » de Jacques Derrida. Dans les deux cas cependant, l'œuvre de Robinson est interrogée en provenance du geste artistique qui revient sans cesse sur ce qu'il en est de l'art et de la figure de l'artiste dans le contexte du capitalisme culturel.

Michel de Broin. *Catalogue d'exposition*. Éd. Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2013, 160 p. Ill. couleurs et n/b.

Une exposition d'envergure présentait du 24 mai au 2 septembre 2013 plusieurs des œuvres de l'artiste Michel de Broin. Cet ouvrage, paru à cette occasion, nous en livre un bel aperçu. Le commissaire Mark Lanctôt s'entretient avec l'artiste sur sa démarche qui a pour origine la présentation d'œuvres qui remontent à plus de vingt ans, notamment à la Galerie Yves Leroux. Il y est question de nombreuses œuvres produites par l'artiste, telle *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*, *Embase-moi*, *L'Éclaireur éclairé*,



La maîtresse de la Tour Eiffel, etc. Cet entretien permet ainsi d'aborder avec l'artiste ses interrogations quant aux diverses stratégies créatrices mises en place lors de ses projets. On peut lire également un essai de Daniel Sherer à propos de l'inconscient technologique dans l'œuvre de l'artiste. Son analyse inscrit le travail de l'artiste dans une problématique où les objets usuels trouvent un nouvel emploi au sein d'un système technologique en diapason avec l'économie capitaliste. Le renversement ou le détournement de ces objets sont ainsi analysés sous l'angle d'une logique paradoxale que l'auteur présente de manière à mieux faire comprendre ce qui est en jeu dans l'univers artistique de de Broin. Une biobibliographie complète ce beau catalogue dans lequel, comme il se doit, on trouve de nombreuses reproductions des œuvres de l'artiste.



Sonia PELLETIER (sous la direction de), *(La société de conservation du présent) (1985-1994)*. Éd. Agence Topo, Montréal, 264 p. Ill. couleurs et n/b.

<http://www.agencetopo.qc.ca/wp/la-societe-de-conservation-du-present/>

Cet ouvrage sur *(La société de conservation du présent)* est bienvenu. Il nous rappelle le travail artistique très particulier d'un collectif québécois formé d'Alain Bergeron, Philippe Côté et Jean Dubé dont le travail s'est développé entre 1985 et 1994 dans un milieu de l'art en marge des institutions officielles. Ce collectif très inspiré par l'œuvre de Marcel Duchamp avait comme manifeste trois principes : 1. Le principe d'archive ; 2. L'art de la promesse ; et 3. Le désœuvrement. En collaboration avec Michel Lefebvre et Bernard Schütze, Sonia Pelletier a réuni plusieurs collaborateurs théoriciens, critiques d'art et philosophes, artistes et historiens de l'art à présenter un aspect de la pratique de ce groupe peu banal. Parmi eux, Denis Lessard, André-Louis Paré et Michaël Lachance ont été invités à proposer une interprétation d'un des trois principes du Manifeste. Bernard Schütze signe, quant à lui, un texte qui rapporte l'essentiel d'une rencontre avec Philippe Côté (1957-2011), « celui qui fut le fer de lance conceptuel du groupe » et à qui cet ouvrage est dédié. De toute évidence, ce livre, essentiel pour qui veut lever le voile sur une action artistique minoritaire dans le monde de l'art contemporain au Québec, témoigne avec brio « d'une nouvelle dynamique intellectuelle, artistique et sociale » et ce, à une époque où les nouveaux médias, les réseaux électroniques et la programmation informatique en étaient à leur balbutiement. Complété d'une chronologie des diverses interven-

tions du groupe et d'une biobibliographie, ce livre, également illustré de photographies, de document d'archives, de pictogrammes, de facsimilés de toutes sortes, s'avère un précieux ouvrage afin de conserver la mémoire d'un mouvement qui a agi de façon novatrice au sein du milieu de l'art des années 1980 et 1990.



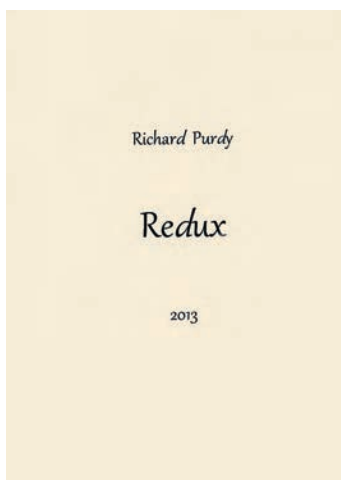
Anne BEAUCHEMIN, *L'art en PENSÉES et en ACTES. Le Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*, Les Éditions GID, Québec 2013, 139 p. Leséditionsgid.com

Abondamment illustré de magnifiques photographies, cet ouvrage est le premier livre à être publié sur le symposium de Baie-Saint-Paul dont on a souligné le trentième anniversaire en 2012. Docteur en histoire de l'art moderne européen, l'auteure jette un regard sur le travail de sept artistes ayant participé au Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul en 2011, dont la thématique, *Les conteurs*, « visait à mettre en lumière l'usage de la narration ». Anne Beauchemin « met en valeur la diversité de la pratique artistique actuelle, la dynamique de la recherche en arts visuels ainsi que la richesse de l'expérience qu'offre le Symposium à tout visiteur intéressé à connaître l'art du présent. »



Bernard LANDRIAULT, *Entre avoir et être. Deux collectionneurs s'exposent*, © Les éditions du passage et Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Montréal 2013, 219 p. www.editionsdupassage.com www.expression.ca

L'ouvrage a été produit dans le cadre de l'exposition *Démarche*²: *Exposant deux* qui, commissariée par Johanne Lamoureux, sera présentée à Expression en février 2014. Il revient sur la collection Landriault-Paradis (Bernard Landriault et Michel Paradis) axée principalement sur l'art contemporain québécois et les artistes du XXI^e siècle: «Tenant à la fois du journal intime et du livre d'art, [la publication] est une invitation à aller à la rencontre d'œuvres avec le regard sensible du collectionneur.». Cette collection regroupe deux cents œuvres de différents médiums réalisées par des artistes comme Raymonde April, Pierre Dorion, Aude Moreau, Yann Pocreau, Francine Savard, Robert Savoie et Jocelyne Allouche. «Les mots, écrit l'auteur, paraissent souvent réducteurs lorsqu'il s'agit d'exprimer une passion, mais ils permettent néanmoins de partager le paysage que nous habitons, de le repenser et de constater à quel point de simple passe-temps les œuvres d'art se sont posées au cœur de la maison et de nos vies.»



Richard Purdy, *Redux*, © Les industries perdues, Richard Purdy 2013. 53 p. www.rogerbellemare.com

La publication bilingue accompagnait l'exposition *Redux* tenue à la Galerie Roger Bellemare et Galerie Christian Lambert, du 21 septembre au 2 novembre dernier. Richard Purdy y «revoit», notamment par la photographie «retouchée», des sites et des lieux peints jadis par des artistes comme Cornelius Krieghoff, Henry Sanham et William Raphael: «Les *Redux*, précise-t-il, ne sont pas importantes en soi, mais dans leur manière de raviver et de révéler les tableaux originaux. Elles remettent en valeur des œuvres d'art que, par familiarité, nous tenons finalement pour acquises.»



Philip MONK, *Glamour Is Theft: A user's guide to General Idea, 1969-1978* © 2012 Philip Monk, Art Gallery of York University, 256 p. www.yorku.ca/agy / www.artbook.com.

Hard covered and fully illustrated with black and white photographs, diagrams and excerpts of the *FILE* Magazine, the

book retraces the chronology of what was seen as a fictional mirror and an organ of communication within the Canadian art scene during the seventies. It is also a guide to their project *The 1984 Miss General Idea Pavillion*—or could be seen as a guide to General Idea's concepts. The book concerns the first ten years of General Idea's work and it falls into three parts: descriptive, analytic, and synthetic. There is no logical entry to the book, readers are free to start with the narrative of Part Two to Part Three and then to Part One.

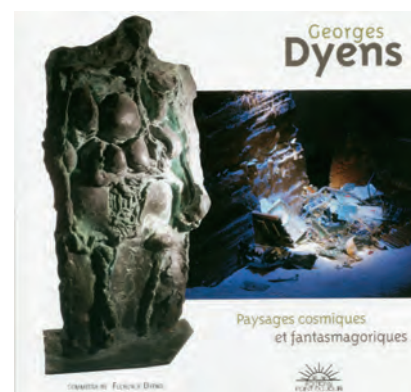


Thérèse CHABOT, *Majestueuse fragilité*, © Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Montréal 2013, 88 p. www.expression.ca

Abondamment illustrée, cette monographie bilingue, qui couvre trente-cinq années de carrière de l'artiste, a été réalisée dans le cadre de l'exposition *La fragilité du toujours*, présentée à Expression en 2011. Dans son texte intitulé *Des milliards de pétales. Les installations de Thérèse Chabot*, Denis Lessard écrit: «Dans son œuvre, Chabot parle d'une beauté qui se désagrége, d'un processus déjà contenu dans la vie et la mort des végétaux qui constituent la matière première de ses œuvres. [...] L'artiste parvient à dépasser la matière pour créer des espaces de beauté, paradoxalement, avec des végétaux morts, des sortes de reliques qui prolongent encore une fois l'esprit du cabinet de curiosités.»

Georges Dyens. *Paysages cosmiques et fantasmagoriques*, ©Ville de Repentigny et Éditions Point du jour 2013, 35 p. www.ville.repentigny.qc.ca/expositions

La publication accompagnait l'exposition tenue au Centre d'exposition de Repentigny l'été dernier et commissariée par Florence Dyens, la fille de l'artiste. Une exposition couvrant quatre périodes principales: l'après-guerre, vers le néant, les hologrammes et les installations immersives. Un parcours où «l'humain, écrit Louise Poissant, y occupe une place centrale, mais il est dans un monde sans lendemain, ravagé: un monde où il n'a plus sa place. On comprend d'ailleurs pourquoi Georges, en authentique pionnier, s'est accroché à l'holographie, il y trouvait la lumière et le principe de vie qui seul peut permettre de reconstruire et de continuer.»





ÉDITIONS D'ART LE SABORD

littérature et arts visuels depuis 1983



© Pascal Grandmaison, *Desperate Island n°5*, 2010, plâtre hydrostone, fibre de verre, toile de fond de studio photographique, 121,9 x 97,8 x 90,2 cm
Collection Landriault / Paradis

Michel Lamothe | jusqu'au 26 janvier 2014
Fréquenter le paysage
Commissaire_Pierre Rannou

Fréquenter le paysage est une exposition dont le deuxième volet est présenté à Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil jusqu'au 7 décembre 2013.

DÉMARCHES²: Exposant deux | 08.02.2014 – 20.04.2014
Commissaire_Johanne Lamoureux

DÉMARCHES²: Exposant deux est une exposition qui porte un regard sur la collection d'art contemporain de Bernard Landriault et Michel Paradis.

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450 773. 4209 www.expression.qc.ca
F 450 773. 5270 expression@expression.qc.ca

2 ste-catherine est 514 842 5579 www librairieformats org une initiative du rcaaq
espace 302

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel
littérature
théorique
et critique



NYCOLE PAQUIN
FRANÇOIS CHALIFOUR SERGE FISETTE

**Espaces utopiques:
projections et
prospections**
Sculpture et installation

LIEUdit
Collection

VIENT DE PARAÎTRE

L'ouvrage regroupe une dizaine d'essais signés **Nycole PAQUIN**, **François CHALIFOUR** et **Serge FISETTE**, chacun abordant la sculpture et l'installation actuelles comme lieux qui rendent les utopies possibles. Il s'adresse à tous ceux et celles qui ont le goût de l'ailleurs, puisqu'il aborde le lieu d'exposition, la forme et la matière d'œuvres qui peuvent être qualifiées d'utopiques, plus précisément d'hétérotopiques, en ce que marginales, souvent difficiles d'accès, étonnantes et possiblement choquantes, elles prescrivent leurs propres règles initiatiques. Leur souhait est que les lecteurs prennent à leur tour plaisir à explorer des territoires artistiques qui leur sont possiblement inconnus ou à revisiter des sites familiers sous un « autre » angle.

300 pages, 102 illustrations/Prix de détail : 25 \$.

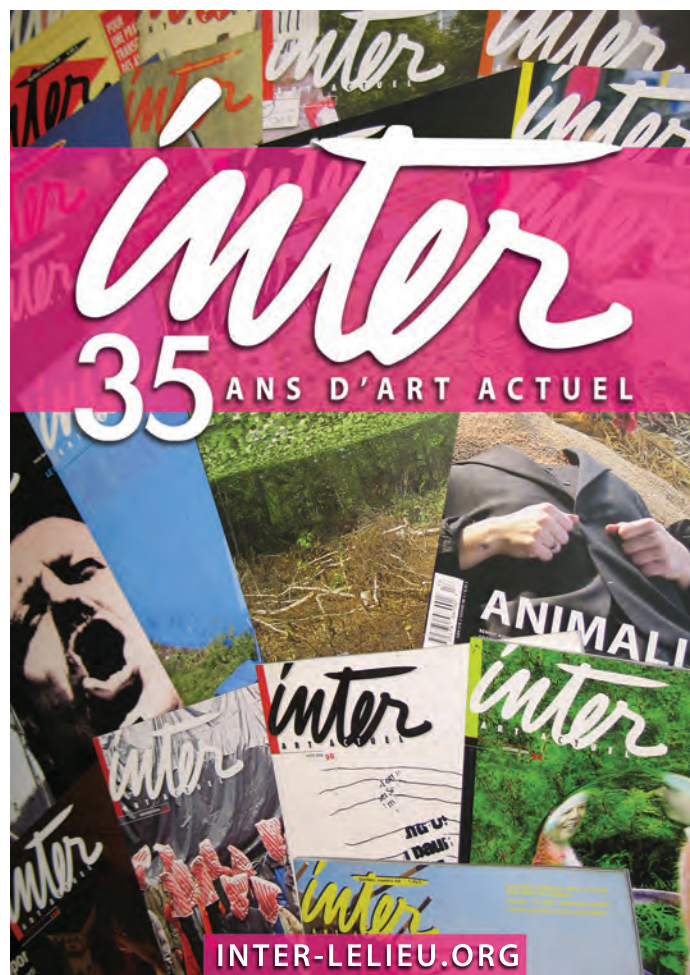
Les auteurs : **Nycole PAQUIN**, historienne d'art et professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal ; **François CHALIFOUR**, critique d'art et professeur à l'Université du Québec en Outaouais et au Cégep de l'Outaouais ; **Serge FISETTE**, directeur du magazine *Espace* et commissaire d'expositions.

Centre de diffusion 3D
www.espace-sculpture.com
Renseignements : 514-844-9858

À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE
RAYMOND** 
Société en nom collectif
COMPTABLES AGRÉÉS

255, rue Crémazie Est, bureau 1000
Montréal (Québec) H1M 1M2
Téléphone: (514) 342-4740
Télécopieur: (514) 737-4049



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
Galleries
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

Artcast

Au premier rang des fonderies d'art au Canada



CHARLES DAUDELIN

Fonte à la cire perdue de bronze et d'aluminium
Fabrication de moules Patine et polissage Restauration

ARTCAST INC.
14 ARMSTRONG AVE.
GEORGETOWN (ONTARIO)
L7G 4R9
(905) 457-9501

UNE FOIS PAR MOIS,
RENDEZ-VOUS À L'HÔTEL
MARITIME À MONTRÉAL
(coin Guy & René-Lévesque)
1-888-857-1808

Centre d'artistes
Vaste et Vague

vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

9 nov. au 15 déc. 2013

EXPOSITION - COLLECTIF



France Trépanier - Commissaire
Territoires partagés
Jordan Bennett - Mi'kmaq
Hannah Claus - Mohawk
Nadia Myre - Algonquine
Sonia Robertson - Innué

10 au 24 janv. 2014

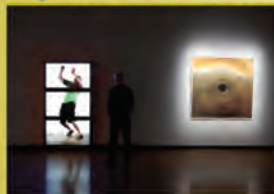
RÉSIDENCE



Thomas Ouellet Fredericks
Montréal
Tvdestroy

31 janv. au 8 mars 2014

EXPOSITION



Sébastien Pesot
Hatley
Opus

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CLD
Centre local de développement

CREGIM
CONFÉRENCE RÉGIONALE DES ARTS
Carleton-sur-Mer

Carleton-sur-Mer

AMRC
D'AVIGNON

Fonderie d'art

1005, chemin Duval
Inverness (Québec) J1P 1P1

Tél.: (418) 457-1808

Fax: (418) 457-1808

Denis Gagné

Photo: Claudette Desjardins

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA

ART
SOUTERRAIN

01 - 16
MARS 2014

ART SOUTERRAIN

ÉDITION

6



FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN

THÈME

ENRACINEMENT

Sur le circuit du
réseau souterrain
de Montréal

GRATUIT



Jeffrey Poirier

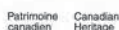


artsouterrain.com f

Partenaires culturels majeurs



Commanditaires publics



Partenaires de service



Commanditaires médias

Partenaires d'expérience



Poste Canada
Poste Publication
Autorisation 4006185
Port payé à Montréal

