esse
arts + opinions



# SPECTACLE

82

**Direction**
**Editor**
Sylvette Babin

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

**Conseil d'administration**
**Board of Directors**
Jennifer Alleyn (admin.),
Sylvette Babin (admin.),
Anne-Claude Bacon (v.-p.),
Silvia Casas (prés.), Bastien Gilbert (admin.),
Michel Paradis (admin.)

**Coordination de production**
**Production Manager**
Catherine Fortin

**Adjointe à l'administration**
**Administrative Assistant**
Marlène Renaud-Bouchard

**Marketing et publicité**
**Marketing and Publicity**
Jean-François Tremblay

**Développement web**
**Web Development**
Guy Asselin & Jérémi Linguenheld

**Abonnements**
**Subscriptions**
Marlène Renaud-Bouchard
abonnement@esse.ca

**Stagiaire**
**Intern**
Natalia Lara Díaz-Berrio

**Conception graphique**
**Graphic Design**
Feed

**Infographie**
**Computer Graphics**
Catherine Fortin, Feed

**Révision linguistique**
**Editing**
Céline Arcand, Louise Ashcroft,
Sophie Chisogne, Lin Gibson,
Isabelle Lamarre, Pauline Morier,
Käthe Roth, Vida Simon

**Correction d'épreuves**
**Proofreading**
Céline Arcand, Käthe Roth,
Vida Simon

**Traduction**
**Translation**
Louise Ashcroft, Gabriel Chagnon,
Sophie Chisogne, Isabelle Lamarre,
Ron Ross, Käthe Roth

## COUVERTURE
## •
## COVER

Danica Dakić, *Isola Bella*, capture vidéo | video still, 2007-2008.
© Danica Dakić / SODRAC (2014)
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

**Impression**
**Printing**
Imprimerie HLN inc.

**Distribution :** LMPI (Pour connaitre les points de vente, composez le 514-355-5674 ou le 1-800-463-3246.) / Distribution Europe francophone : Dif'Pop' S.A.R.L. (Pour connaitre les points de vente, composez le +33 [0]1 43 62 08 07.) *esse* est indexée dans ARTbibliographies Modern, BHA et Repère et diffusée sur la plateforme Érudit / Dépôts légaux Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 0831-859x (imprimé), ISSN 1929-3577 (numérique), ISBN 978-2-924345-05-4 (revue numérique) / Envoi de publication : Enregistrement n° 40048874.

**Distribution:** LMPI (For information on points of sale, dial 514-355-5674 or 1-800-463-3246.) / French Europe Distribution: Dif'Pop' S.A.R.L. (For information on points of sale, dial +33 [0]1 43 62 08 07.) Indexed in ARTbibliographies Modern, BHA and Repère, available on the Érudit platform and in legal deposit at the Bibliothèque nationale du Québec and the National Library of Canada. ISSN 0831-859x (print), ISSN 1929-3577 (digital), ISBN 978-2-924345-05-4 (digital magazine) / Publications Mail Registration No. 40048874.

**Politique éditoriale**
**Editorial Policy**

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

Prenez note que les Éditions esse utilisent la nouvelle orthographe.

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

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

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

**Abonnement**
**Subscription**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

esse.ca

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

VISIT OUR WEBSITE TO SUBSCRIBE ONLINE!

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des arts de Montréal
Emploi Québec

## ÉDITO


2
**Sylvette Babin**
L'appel du spectaculaire
The Appeal of the Spectacular


## SPECTACLE


4
**Elisabeth Fritz**
Toward a Critical Mode of Spectacularity: Thoughts on a Terminological Review
Un mode critique pour la spectacularité : réflexions sur la terminologie

12
**Trevor Stark**
Spectacle, Communication, and the End of Art
Le spectacle, la communication et la fin de l'art

18
**Jen Kennedy**
GirlsGirlsGirls

28
**Matthew Ryan Smith**
Hennessy Youngman and the New Art Criticism
Hennessy Youngman et la nouvelle critique d'art

34
**Jean-Philippe Uzel**
La spectacularisation dans l'art actuel autochtone
Spectacularization in Contemporary Aboriginal Art

46
**Vanessa Morisset**
L'épuisement du spectaculaire chez Nicolas Boone
Exhausting the Spectacular in Nicolas Boone

54
**Edith Brunette**
À l'ombre des projecteurs : DARE-DARE au Quartier des spectacles
In the Shadows of the Floodlights: DARE-DARE at Quartier des spectacles


## PORTFOLIO


64
**DARE-DARE :**
Rémi Beaupré, Simon Brown, Daniel Canty, Marc-Antoine K. Phaneuf, Soufïa Bensaïd, Cynthia Girard, Carl Trahan, Jeanne Painchaud, Viviane Namaste, Nicole Brossard, Isabelle Lamarre / Bruno Mainville, Hélène Matte, Sylvie Laliberté, Geneviève Amyot


## ARTICLES


72
**Amber Berson**
Classic Fake-Out: Joshua Schwebel at Articule

76
**Dominique Sirois-Rouleau**
La manifestation interdite de l'art à l'œuvre

82
**Pierre Rannou**
Habilitation au récit


## CONCOURS JEUNES CRITIQUES • YOUNG CRITICS COMPETITION


88
**Isabelle Lynch**
The Flayed Tree: Rethinking the Ethics of Care and Responsability in Berlinde De Bruyckere's *Cripplewood*


## SCHIZES EN COMPAGNIE DE GUY DEBORD


90
**Michel F. Côté / Catherine Lavoie-Marcus**
Comme j'en parlais avant de mourir


## COMPTES RENDUS • REVIEWS


92
**Dominique Sirois-Rouleau**
New York, New Museum

93
**Toby Lawrence**
Victoria, Deluge Contemporary Art

**Aurélie Vandewynckele**
Ottawa, Galerie SAW

94
**Joseph Henry**
Montréal, DHC/ART Foundation for Contemporary Art

95
**Andréanne Roy**
Montréal, Galerie Leonard et Bina Ellen

**Caoimhe Morgan-Feir**
Toronto, Scrap Metal Gallery

96
**Christian Saint-Pierre**
Longueuil, terrain de football du Centre sportif Montpetit

97
**Nathalie Desmet**
Marseille, Astérides

**Vanessa Morisset**
Noisiel, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson

SYLVETTE BABIN

# L'APPEL DU SPECTACULAIRE

# THE APPEAL OF THE SPECTACULAR

« Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. » Lorsque Guy Debord écrivait ces mots en 1967 dans *La société du spectacle*, il pouvait difficilement envisager les proportions que prendrait ce « modèle » au 21e siècle. Or, si tous n'endossent pas nécessairement la thèse de Debord, à savoir que le spectacle est synonyme d'aliénation de l'individu, il est néanmoins pertinent d'en observer les différentes manifestations dans la société actuelle, et particulièrement dans le domaine de l'art contemporain où l'appel du spectaculaire se fait de plus en plus impérieux.

En amont de ce dossier (qui pourrait d'ailleurs trouver quelques affinités avec le numéro 58, *Extimité ou le désir de s'exposer*, publié en 2006), nous nous sommes interrogés sur le phénomène de la téléréalité qui s'est récemment étendu jusqu'au champ de l'art – notamment avec l'émission américaine *Work of Art* (*Les règles de l'art*) et sa version québécoise annoncée pour l'automne (*Les contemporains*) –, de même que

"In all of its particular manifestations—news, propaganda, advertising, entertainment—the spectacle is the model of the prevailing way of life. It is the omnipresent affirmation of the choices that have already been made in the sphere of production and in the consumption implied by that production." In 1967, when Guy Dubord wrote these words in *The Society of the Spectacle*, it was difficult to imagine what proportions this "model" would take in the twenty-first century. Yet, although not everyone necessarily endorses Debord's idea that the spectacle is synonymous with alienation of the individual, an examination of its various forms in society today—and particularly in the field of contemporary art, where the appeal of the spectacular is increasingly unrelenting—is nevertheless relevant.

In preparation for putting together this issue (which, in fact, bears some similarities with No. 58, *Extimité ou le désir de s'exposer*, published in 2006), we explored the phenomenon of reality television, which has recently extended into the field of art—notably with the American program *Work of Art* and its Québec version on this fall's TV schedule, *Les contemporains*—and the growing abundance of international art fairs, biennales, and "blockbuster exhibitions," all with the goal, admitted or

sur la prolifération des foires internationales d'art contemporain, des biennales et des expositions « blockbusters », autant d'évènements qui ont l'objectif, avoué ou non, de multiplier les publics de l'art. Car, il faut bien le dire, à l'ère de tous les foisonnements, de la surenchère de l'offre culturelle et de l'éclatement des moyens de communication, réussir à se distinguer est devenu un tour de force. Dans ce contexte, une pression s'est installée dans le milieu culturel pour développer de nouvelles stratégies de promotion et de diffusion. Mais à quel prix ? L'impératif lié à l'accroissement du public et à son affluence (les cotes d'écoute, le nombre de visiteurs et de collectionneurs, les ventes réalisées, le nombre de clics sur un site internet, etc.) n'influence-t-il pas, dans une certaine mesure, les choix et les orientations artistiques ? Les œuvres produites dans le cadre de *Work of Art*, par exemple, n'eût été la gloire instantanée que procurent de telles productions télévisuelles, n'auraient peut-être pas justifié une exposition au Brooklyn Museum.

Dans le domaine de l'édition et de la critique d'art, en particulier dans les journaux et les revues, la spectacularisation de la culture et la transformation des attentes associées à de nouvelles habitudes de lecture suscitent des changements de cap qui, bien que parfois franchement positifs du point de vue de l'ouverture de nouveaux marchés, risquent néanmoins de mener à l'appauvrissement des contenus (articles réduits à des formats plus « conviviaux », inspiration calquée sur le modèle des magazines *people* à grand tirage, contenu plus *glamour*, etc.). Refuser d'emblée ces nouveaux modes de fonctionnement mènerait inévitablement au repli sur soi. Cependant, s'y plier trop volontiers affecterait sans aucun doute le discours critique au profit d'une pensée pré-formatée de l'art. On pourrait dès lors se demander qui contrôle la production artistique. Est-ce que les créateurs et les diffuseurs adhèrent trop facilement à la demande du marché ou au désir des masses ou des publics plus portés vers le divertissement ? Est-ce que les dirigeants politiques, avec leurs priorités orientées sur la productivité, le succès et l'autonomie financière, auront finalement raison des artistes et des organismes qui privilégient les recherches plus pointues, plus conceptuelles ou moins conventionnelles, les pratiques à risque et les réflexions de fond ?

Si la société des loisirs est maintenant chose du passé, le travail ayant graduellement reconquis son titre de valeur suprême, le fait est que les comportements et les outils initialement liés au divertissement s'immiscent maintenant dans toutes les sphères de production et de diffusion. Sous couvert de communication et de promotion, l'usage des réseaux sociaux et la veille internet sont maintenant des tâches intégrées à toutes les entreprises culturelles. L'heure est au rayonnement. Dans cette perspective, les nouveaux modes de communication pourraient-ils être envisagés comme des vecteurs d'émancipation sociale ?

Le spectaculaire dans l'art pourrait faire l'objet de plusieurs dossiers, tant il soulève de questions. Dans l'immédiat, il nous est apparu pertinent de proposer, entre autres, une relecture de *La société du spectacle* en regard des enjeux sociaux et artistiques actuels, et en tenant compte des nouveaux réseaux de communication à l'ère de la mondialisation. Ainsi, tout en réfléchissant sur l'utopie de la fin de l'art annoncée par l'Internationale situationniste, nous examinons le potentiel que recèle le spectacle de créer des liens sociaux et d'initier la médiation, notamment dans des pratiques participatives ou des projets politiques. Mais en observant les différentes facettes du spectaculaire sous l'angle de plusieurs œuvres et réflexions publiées dans ces pages, force est de constater que les positions ne sont pas toutes optimistes, et que la critique du spectacle fait encore partie des préoccupations artistiques contemporaines.

Dans le numéro précédent, Michel F. Côté signait sa dernière *Affaire de zouave*. Il revient en duo avec Catherine Lavoie-Marcus dans une nouvelle chronique, *Schizes,* qui propose une entrevue avec un « invité spécial » (vivant, mort ou fictif) arrimée à la thématique du dossier. Pour le présent numéro, la parole est donnée à Guy Debord qui livre son opinion sur le Quartier des spectacles de Montréal.

not, of expanding the audience for art. In an era in which proliferation itself abounds, with competing cultural offerings and multiplying means of communication, managing to stand out has become a huge accomplishment. In this environment, there is pressure in cultural fields to develop new strategies for promotion and dissemination. But at what price? Is the imperative of expanding publics and circulation (ratings, numbers of visitors and collectors, sales made, number of website visits, and so on) influencing artists' choices and orientations? For instance, were it not for the instant popularity of TV shows such as *Work of Art*, the works produced during that series might not have justified an exhibition at the Brooklyn Museum.

When it comes to publishing art criticism—particularly in newspapers and journals—the spectacularization of culture and transformed expectations associated with new reading habits have led to changes in direction that, though sometimes obviously positive from the point of view of opening new markets, nevertheless create the risk of dumbing down content (articles shortened to "friendlier" formats, taking inspiration from the model of mainstream magazines such as *People*, more glamorous content, and so on). A categorical refusal to operate this way might lead ineluctably to isolation. Such deliberate isolation would no doubt affect critical discourse by encouraging prefabricated thought about art. And so the question arises, who actually controls art production? Do artists and presenters succumb too easily to market demand or to the desires of the masses or of publics more interested in entertainment? Will political leaders, with their priorities oriented toward productivity, success, and financial autonomy, win out over artists and organizations privileging more comprehensive, more conceptual, or less conventional analyses, risky art practices, and profound reflection?

Although the leisure society is now a thing of the past (work having gradually regained its title as supreme value), the fact is that behaviours and tools initially linked to entertainment are now infiltrating all spheres of production and dissemination. In the name of communication and promotion, the use of social networks and the Internet 1.0 is now integrated into all cultural enterprises. These days, it's all about outreach. Given this perspective, could new modes of communication be envisaged as vectors of social emancipation?

The spectacular in art could be the subject of many thematic issues, as it raises many questions. At this moment, we thought it would be a good idea to offer, among other things, a reinterpretation of *The Society of the Spectacle* in view of current social and artistic debates, and to take a fresh look at new communications networks in the era of globalization. Thus, while reflecting on the utopia of the end of art announced by the Situationist International, we examine the potential that the spectacle might have to create social links and initiate mediation, especially in participatory practices and political projects. But in observing the different facets of the spectacular through the prism of a number of the artworks and analyses included in this issue, we must admit that not all positions are optimistic, and that criticism of the spectacle is still among the preoccupations of contemporary art.

In our last issue, Michel F. Côté wrote his final *Affaires de zouave.* He returns, in tandem with Catherine Lavoie-Marcus, for a new column, *Schizes,* which presents an interview with a "special guest" (alive, dead, or fictional) related to our theme. In this issue, Guy Debord has been invited to give his comments on the Quartier des spectacles de Montréal.

[Translated from the French by Käthe Roth]

# TOWARD A CRITICAL MODE OF SPECTACULARITY

# THOUGHTS ON A TERMINOLOGICAL REVIEW

•

# UN MODE CRITIQUE POUR LA SPECTACULARITÉ RÉFLEXIONS SUR LA TERMINOLOGIE

ELISABETH FRITZ



DANICA DAKIĆ, *ISOLA BELLA*, VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, DOX, PRAGUE, 2010.
© DANICA DAKIĆ / SODRAC (2014)
PHOTO : © EGBERT TROGEMANN, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Quand une œuvre d'art contemporaine est qualifiée de « spectaculaire », ce mot est employé le plus souvent de façon critique et péjorative. Dans ce contexte, le mot « spectacle » est suivi presque naturellement du nom de Guy Debord, qui semble avoir donné par son analyse de ce concept une définition quasi universelle de la « spectacularité », entendue comme une catégorie esthétique par l'histoire de l'art et la critique. Dans son ouvrage célèbre paru en 1967, *La société du spectacle*, Debord décrit le spectacle comme un mécanisme trompeur et illusoire, privé de toute signification, dont le seul objectif est d'engourdir et d'abrutir la foule jusqu'à la paralyser et la rendre incapable de toute forme active ou critique de pensée ou d'action. Selon lui, le spectacle empêche l'expérience directe et immédiate de la réalité ; il donne lieu, plutôt, à la représentation d'un simple « pseudomonde », qui ne peut être éprouvé que d'une manière médiatisée et distanciée, et qui remplace toute relation sociale authentique[1]. En droite ligne avec les théories marxistes, le potentiel du spectacle comme instrument créateur de collectivité, d'engagement et de communauté est nié par Debord, qui ne voit dans son fonctionnement qu'illusion et fausse conscience. Il est par conséquent le contraire exact de la communication et de l'échange culturel. Enfin, le spectacle

1. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992 (3e éd.), p. 10 (par. 2).

When contemporary artworks are characterized as "spectacular," it is usually meant in a critical, negatively connoted sense. In this context the term "spectacle" in general is mentioned in the same breath with the name of Guy Debord, whose understanding of this concept seems to have become a universal definition of "spectacularity" when used in relation to an aesthetic category in art history and critique. In his famous publication *La societé du spectacle* from 1967, Debord describes the spectacle as a deceptive and illusive mechanism devoid of any meaning, the only purpose being to benumb and stupefy the crowd, who will end up paralyzed and incapable of any active or critical mode of thinking or action. The spectacle is understood to preclude the direct and immediate experience of reality and instead gives way to the representation of a mere "pseudo-world" that can be experienced only in a mediated and distanced way and replaces all kinds of authentic social relationships.[1] In the tradition of Marxist theories the potential of the spectacle as an instrument that creates collectivity, commitment, and community is negated by Debord to function only by illusion and false consciousness. Thereby it represents the sheer opposite of communication and cultural exchange. Finally, the spectacle is condemned to lead to the separation and alienation of the members of public society,

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1994), 12.





DANICA DAKIĆ, *ISOLA BELLA*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2007-2008.
© DANICA DAKIĆ / SODRAC (2014)
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

est condamné à conduire à la séparation et à l'aliénation des membres de la société qui, irréversiblement isolés les uns des autres, ne sont plus rien qu'un auditoire passivement consommateur, incapable de réagir à sa relation monolithique à la réalité, ni même de la changer.

Mais on ignore souvent, ou l'on distingue mal, dans l'usage synonymique que l'on fait du concept de spectacle emprunté à Debord, qu'il l'a élaboré pour décrire spécifiquement la société capitaliste de son époque, et non pour donner au terme une définition courante et universelle. Il l'emploie de fait comme une métaphore établissant une relation concrète entre la culture visuelle, l'économie et la politique, relation qu'il fait naitre à la fin des années 1920[2]. Parmi ses différentes descriptions du spectacle – un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images », ou une « tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde[3] », par exemple –, on peut toutefois relever des définitions plus neutres et plus générales du terme, antérieures à son emploi comme catégorie critique servant à distinguer les formes majeures et mineures de l'art et de la culture.

Il faut préciser par ailleurs que la binarité posée par Debord entre l'expérience et la communication sociale « réelles » ou « authentiques », qui se passent de toute médiation, et l'inauthenticité et le caractère illusoire des méthodes qui dépendent de la médiation et de la représentation pourrait même avoir contribué à la stabilité et aux assertions discursives des structures qu'elle critique. Comme le souligne Juliane Rebentisch, une telle critique du spectacle semble aujourd'hui doublement dépassée : « Elle contribue à l'utopie en soi problématique de l'authenticité sociale, sans se rendre compte que ses principales assertions ont été récupérées, entretemps, par ses opposants[4]. » Mais si l'on pouvait, dans une autre perspective, trouver une compréhension et un usage différents de la spectacularité ? Si elle était un mode distinct de médiation, de communication et de représentation, lié à une forme particulière d'expérience réceptive et esthétique qui ne s'opposerait pas à l'art, mais en serait l'un des moyens d'expression ? En ce qui concerne l'art participatif contemporain, en tout cas, il semble opportun d'analyser des œuvres comme celles de Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik ou Gillian Wearing du point de vue de la spectacularité, de la théâtralité, de l'artificialité, et même du plaisir ou du divertissement, sans mettre en cause du même souffle leur potentiel critique. On voit l'intérêt de revoir et d'expliciter le sens du mot « spectacle », afin de lui rendre dans la langue contemporaine un usage que l'on espère fécond.

Pour la plupart, les critiques adressées au spectacle visent sa réception, à savoir les raisons pour lesquelles il suscite l'intérêt du public. On lui reproche d'attirer le spectateur par son pouvoir à faire naitre des affects, émotions ou sensations physiques, plutôt que des connaissances ou des idées[5]. En effet, les définitions historiques ou générales du mot « spectaculaire » dans les dictionnaires anglais, français ou allemands ont pour commun dénominateur la production d'affects et d'émotions ambivalentes par une action particulièrement étonnante, curieuse, amusante, extraordinaire, voire dérangeante. Le spectacle est ainsi décrit : « A specially prepared or arranged display of a more or less public nature… forming an impressive or interesting show or entertainment for those who end up being a passively consuming audience, irreversibly isolated from each other and without any capacity to respond and react to, or even change, its monolithic relationship towards reality.

What is often ignored or inadequately differentiated in the synonymous usage of Debord's concept of the spectacle is the fact that he developed it very specifically to describe the capitalistic society of his time and not to define the term in a common and universal sense. He thus uses it as a metaphor to determine a concrete relationship between visual culture, economy, and politics, whose beginnings he has located in the late 1920s.[2] In his descriptions of the spectacle as, for example, a "social relation among people, mediated by images" and "a tendency to make one see the world by means of various specialized mediations"[3] one can, however, find more neutral and general definitions of the term, preceding its usage as a critical category to differentiate high and low forms of art and culture.

Furthermore it has to be said that Debord's assumption of a binary between "real" or "authentic" ways of experiencing and social communication beyond all need of intermediation, in contrast to the inauthenticity and illusion of those ways that depend on mediation and representation, might even have contributed to the stability and affirmative discourse of the structures it criticizes. As Juliane Rebentisch has pointed out, such a critique of the spectacle seems out-of-time nowadays in a double sense: "It participates in the per se problematic utopia of social authenticity, without noticing that its central motives have been appropriated by the opposite side in the meantime."[4] What if, on the other hand, one could find a different usage and understanding of spectacularity as a specific mode of mediation, communication, and representation, which is also linked to a special form of reception and aesthetic experience, that is not opposite to art but one of its possible ways of expression? When it comes to contemporary participatory art, it seems quite appropriate to analyze works, such as those of Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik, or Gillian Wearing, in terms of spectacularity, theatricality, artificiality, and even pleasure or entertainment, without calling into question their critical potential at the same moment. For that matter, it is necessary to clarify and review the term of the spectacle to make it fruitful for a contemporary usage.

Critiques of the spectacle mostly aim at the reasons people are at all interested in its reception. The beholder might view it because of its capacity to produce affects, emotions, and bodily sensations rather than knowledge or insights.[5] Looking at historical or more general definitions of the "spectacular" in English, French, or German dictionaries, one can sum up the generation of ambivalent emotions and affects by especially amazing, curious, amusing, extraordinary, or even unsettling action as the central common denominator. The spectacle is thus described for example as: "A specially prepared or arranged display of a more or less public nature… forming an impressive or interesting show or entertainment for those viewing it."[6] Or in French: "Ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment… ce qui frappe

2. Dans ses *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Debord précise qu'à la parution de son livre, en 1967, la société du spectacle avait atteint ses quarante ans. Voir Jonathan Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *October*, n° 50 (automne 1989), p. 97-107.

3. Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 10 (par. 4) et p. 15 (par. 18).

4. Juliane Rebentisch, « Spektakel », *Texte zur Kunst*, n° 66 (juin 2007), p. 121. [Traduction française d'après la traduction anglaise de l'auteure.] Rebentisch critique également, dans la théorie sur l'art contemporain, le martèlement du mot « spectacle », dont l'emploi à peu près unanime reflète un point de vue néomarxiste et culturellement pessimiste.

5. Elizabeth Cowie, « Identifizierung mit dem Realen – Spektakel der Realität », dans Marie-Luise Angerer et Henry P. Krips (dir.), *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse. Kultur. Medien*, Vienne, Turia + Kant, 2001, p. 159.

2. In his *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) Debord specifies that the society of the spectacle had reached the age of forty when his book appeared in 1967. See Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory," in *October* 50 (Fall 1989): 97–107.

3. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black & Red, 1977).

4. Juliane Rebentisch, "Spektakel," in *Texte zur Kunst* 66 (June 2007), 121. (Translation from German by the author.) Rebentisch also criticizes the quasi-unquestioned use of the catchphrase "spectacle" as a synonym for a culturally pessimistic and neo-Marxist view in contemporary art theory.

5. Elizabeth Cowie, "Identifizierung mit dem Realen—Spektakel der Realität," in Marie-Luise Angerer and Henry P. Krips, eds., *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse. Kultur. Medien* (Vienna: Turia + Kant, 2001), 159.

6. *The Oxford English Dictionary*, Vol. XVI (Oxford 1989), entries: spectacle, spectate, spectator, col. 164–66.





**PHIL COLLINS, *THEY SHOOT HORSES*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2004.**
**PHOTOS : PERMISSION DE | COURTESY OF SHADY LANE PRODUCTIONS, BERLIN**

viewing it[6]. » En français : « Ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment… ce qui frappe l'imagination, ce qui provoque la surprise, l'intérêt[7] ». Et en allemand : « Ein aufsehen erregender Vorfall [*un incident qui fait sensation*][8] ». L'un de ses traits distinctifs est que le caractère affectif de ce qui est observé peut déclencher des réactions vocales et gestuelles, de même que des épanchements émotionnels comme la stupéfaction, la surprise, l'enthousiasme ou la tristesse ; ces manifestations sont associées à la production de sons et de bruits collectifs, contrairement aux formes dites sérieuses de la performance, habituellement reçues en silence tandis que les pensées et leur enchainement demeurent dans la tête de chacune des personnes qui composent l'auditoire. Toutes ces précisions, en outre, ne font que souligner la distance de l'auditoire ou du spectateur, qui doivent pourtant être présents physiquement lors de l'évènement spectaculaire, ce qui laisse place à un genre spécial de participation par réception et observation. Le spectateur entre ainsi en relation, dans une constellation sociale déterminée et en temps réel, avec la personne ou l'objet mis en spectacle.

Le fait qu'un spectacle est toujours attaché à une médiation et à une représentation produisant des affects forts et des émotions ambivalentes ne signifie pas nécessairement qu'il est reçu mollement et sans réflexion. Au contraire, on peut le comprendre à l'aide de concepts comme celui de la distraction chez Walter Benjamin (*Zerstreuung*), à savoir un mode distinct de réception tactile, immersive et collective, qui s'oppose à la contemplation recueillie, distanciée et individuelle de l'art et dont l'exemple parfait est pour Benjamin la représentation cinématographique. Il souligne la capacité de cette forme à laisser la critique et le plaisir, ou la réflexion et l'affectivité se rejoindre dans un même mode de réception[9]. Dans ce contexte, on mettra aussi à profit des théories plus récentes, comme celle de Jean-Luc Nancy dans sa description du « spectacle de la société », centrée sur l'idée que le fait de se présenter aux autres sous une

l'imagination, de ce qui provoque la surprise, l'intérêt".[7] And in German: "ein aufsehen erregender vorfall [an incident that causes sensation]."[8] A distinctive mark in that context is that the affective character of the observed might unload vocal and gestic reactions as well as emotional releases like astonishment, surprise, enthusiasm, or sorrow that are related to the production of collective sound and noise, in contrast with "serious" forms of performances—usually received in silence—while the thoughts and processions stay in the heads of each single member in the audience. Furthermore, all those specifications emphasize the distance of the audience or spectator, who must nevertheless be bodily present at the spectacular event, allowing a special kind of participation by reception and observation. She or he is thus related in a specific social and real-time constellation to the spectacular object or person.

The fact that a spectacle is always bound to mediation and representation, which causes strong affects and ambivalent emotions, doesn't necessarily mean that its reception must occur in an unreflective and blunt way. On the contrary, concepts like Walter Benjamin's *Zerstreuung* [dispersion], as a special mode of tactile, immersive, and collective reception in opposition to the concentrated, distanced, and individual contemplation of art can be helpful in understanding the spectacle as it is paradigmatically represented for Benjamin in the medium of the cinema. He is thus emphasizing its potential to let critique and enjoyment or reflection and affection fall into one mode of reception.[9] In this context one can further draw upon more recent theories such as Jean-Luc Nancy's description of the "spectacle of society," focusing on the idea that presenting oneself in a mediated form before others is a fundamental condition for the functioning of community and society where everyone is co-existing whilst "being singular plural."[10]

Based on those and similar theories, a new understanding of the category of spectacle for the contemporary art historical discourse can

**6.** *The Oxford English Dictionary*, vol. XVI (Oxford, 1989), entrées : « spectacle », « spectate », « spectator », col. 164–166.

**7.** *Grande Larousse de la langue française*, vol. 6 (Paris, 1977), entrées : « spectacle », « spectaculaire », « spectateur », col. 5673.

**8.** Jacob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 10 (Leipzig, 1905), entrées : « spektakel », « spektakelhaft », « spektakelmäszig », « spektakeln », col. 2131–2134. [Traduction française d'après la traduction anglaise de l'auteure.]

**9.** Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], dans Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000, p. 67 et suiv.

**7.** *Grande Larousse de la langue française*, Vol. 6 (Paris 1977), entries: spectacle, spectaculaire, spectateur, col. 5673.

**8.** *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Vol. 10 (Leipzig 1905), entries: spektakel, spektakelhaft, spektakelmäszig, spektakeln, col. 2131–34. (Translation from German by the author.)

**9.** Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 36–41.

**10.** Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996). One could also relate here to Jacques Rancière's political and aesthetic understanding of the "Distribution of the Sensible," which is grounded in the ideal of "dissensus" and friction. See Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000).



AERNOUT MIK, *COMMUNITAS*, 2010.
PHOTOS : FLORIAN BRAUN, PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & CARLIER | GEBAUER, BERLIN

forme médiatisée est une condition de fonctionnement fondamentale des sociétés où chacun coexiste « en étant singulier pluriel[10] ».

En se fondant sur ces approches et d'autres semblables, on peut redéfinir la catégorie du spectacle à l'intérieur du discours sur l'histoire de l'art contemporain. Cela servira notamment les artistes qui ont choisi de s'approprier ce mode de représentation dans le but précis de mettre en œuvre sa capacité à stimuler des affects puissants ou à tirer parti de

be defined, which is especially useful for those artists who have chosen to appropriate the spectacular mode with the specific goal of actively using its qualities to stimulate strong affects or to draw upon the ambiguity between artificiality and authenticity in front of a camera. Danica Dakić uses, for example, the mechanisms of theatre and role-playing to find alternative forms of visibility for people with disabilities (*Isola Bella*, 2007–2008). With a similar approach, Phil Collins organizes a non-stop, eight-hour dance marathon, with paid young adults, to find a different way of representation for their unbearable yet sustaining situation in Palestine (*They Shoot Horses*, 2004). Aernout Mik engages a bulk of extras to literally bring political action and gestures onto the stage (*Communitas*, 2010).

**10.** Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris, Galilée, 1996). On pourrait également renvoyer ici à Jacques Rancière et à son approche politique et esthétique de la « distribution du sensible », fondée sur l'idéal du « dissensus » et de la friction. Voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000).



GILLIAN WEARING, *TRAUMA*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2000.
PHOTO : © GILLIAN WEARING, PERMISSION DE | COURTESY OF MAUREEN PALEY, LONDRES

l'ambigüité entre artificialité et authenticité devant la caméra. Danica Dakić, par exemple, se sert des mécanismes du théâtre et du jeu de rôle pour offrir aux personnes souffrant de déficiences la possibilité d'être vues autrement (*Isola Bella*, 2007–2008). Avec une approche similaire, Phil Collins organise un marathon de danse de huit heures en continu, avec de jeunes adultes payés pour y participer ; il trouve ainsi un autre moyen de représenter leur situation en Palestine, que son caractère intolérable n'empêche pas de perdurer (*They Shoot Horses,* 2004). Aernout Mik embauche une foule de figurants pour créer sur scène une action et des gestes politiques (*Communitas*, 2010). Quant à Gillian Wearing et à Omer Fast, ils subvertissent l'idée de l'authenticité de la parole et du témoignage dans le format médiatique de l'entrevue portant sur des évènements tragiques et traumatisants. Wearing le fait en montrant que la mascarade et le déguisement peuvent procurer à une personne qui joue son propre rôle un sentiment de protection nécessaire, voire libérateur (*Trauma*, 2000). Et Fast, en donnant à voir que toutes les formes de narration dialogique sont, dans une certaine mesure, la reconstitution d'un spectacle bien rodé qui transforme l'expérience réelle et les émotions subjectives en images observables pour le spectateur distancié (*The Casting*, 2007). Dans leur recherche d'un mode de représentation contraire aux modes authentiques, non médiatisés et non théâtraux, qui plus est non illusoires, ces artistes n'essaient pas d'éviter le spectacle ; au contraire, ils recourent à l'artificialité et au ludisme de la mise en scène spectaculaire devant caméra pour réfléchir aux conditions et aux possibilités propres au spectacle. Cela s'applique également à la réception

And Gillian Wearing and Omer Fast disrupt the idea of authentic speech and personal account in the media format of the interview when it comes to talking about traumatic and tragic events. Wearing shows that when someone is playing her- or himself, masquerade and disguise can provide a necessary and even freeing sense of protection in this context (Wearing, *Trauma*, 2000). And Fast makes visible that all forms of dialogical narration are, to a certain extent, the re-enactment of a rehearsed spectacle that transforms real experience and subjective emotions into observable images for a distanced spectator (Fast, *The Casting*, 2007). All those artists do not try to avoid the spectacle while searching for the opposite of an authentic, unmediated, and non-theatrical, respectively non-illusionary mode of representation, but rather, they use the artificiality and playfulness of spectacular staging in front of the camera to reflect on the spectacle's own conditions and possibilities. This also applies to the reception of those artworks in the context of exhibition and museum galleries. They are all presented as video installations with the immersive and body-activating character of specially constructed displays or life-size projections, as well as ambivalent or simultaneous viewings presented on different or double-sided screens. Thus they render possible a critical mode of the spectacularity that is not based in a theoretical critique and deconstruction of the spectacle but in a critical practice that tries to unify its enchanting and diverting attractiveness with the claim and achievement of a "serious" artwork.



OMER FAST, *THE CASTING*, 2007.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & GB AGENCY, PARIS

de leurs œuvres dans les expositions et les galeries des musées : ce sont toutes des installations vidéos dotées du caractère immersif et physiquement engageant des dispositifs d'affichage spécialement construits ou des projections en taille réelle qui offrent au regard des images ambivalentes ou simultanées sur des écrans différents ou à double face. Elles ouvrent ainsi la porte à un mode critique de la spectacularité, fondée non plus sur une critique et une déconstruction théoriques, mais sur une pratique qui s'efforce de concilier son attrait envoutant et divertissant avec la revendication et la réalisation d'œuvres d'art « sérieuses ».

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

**Elisabeth Fritz** est assistante de recherche à la Chaire d'histoire de l'art de l'Université Friedrich-Schiller à Jena, en Allemagne. Après ses études en histoire de l'art et en sociologie à Vienne et à Paris, elle a travaillé comme commissaire adjointe à Vienne. Elle a obtenu son doctorat à l'École supérieure des catégories et des typologies en études culturelles de l'Université de Graz. Sa thèse sur les expérimentations médiatiques avec de « vraies personnes » en art contemporain sera publiée à l'été 2014 (*Authentizität – Partizipation – Spektakel*, Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau Verlag). Son projet de recherche actuel porte sur les concepts et les représentations de la sociabilité dans l'art français du début du 18e siècle.

**Elisabeth Fritz** is research assistant to the chair of art history at Friedrich-Schiller University of Jena, Germany. After completing her studies in art history and sociology in Vienna and Paris she worked as a curatorial assistant in Vienna. She received her doctorate in the graduate school Categories and Typologies in Cultural Studies at the University of Graz. Her dissertation on media experiments with "real people" in contemporary art will be published in summer 2014 (*Authentizität—Partizipation—Spektakel*, Böhlau Verlag: Cologne/Weimar/Vienna). In her current research project she analyzes concepts and representations of sociability in French art of the early eighteenth century.

# SPECTACLE, COMMUNICATION, AND THE END OF ART

•

# LE SPECTACLE, LA COMMUNICATION ET LA FIN DE L'ART

TREVOR STARK

Dans ses écrits à propos de la « rumeur » persistante de la « fin de l'art » dans le contexte de l'art et de la philosophie modernes depuis Hegel, Eva Geulen souligne la perpétuelle non-actualité de cette idée : « Dès lors qu'il est question d'une fin… ce qu'on en dit est soit prématuré, soit décalé… Car la fin a déjà eu lieu ou elle est encore à venir. Entretemps, l'échéance de la fin avance ou recule, et les délibérations à ce propos se poursuivent[1]. » Cette dualité est essentielle pour comprendre la place de l'art dans la critique du spectacle formulée par Guy Debord : pour les situationnistes, l'art est à la fois déjà chose du passé et en manque d'une fin ponctuelle et authentique.

Lors de sa fin « spectaculaire », l'art voit son cadavre préservé en tant qu'institution autonome, mais sa plus haute vocation est évacuée : alors qu'il promettait jadis l'avènement de nouvelles formes de communication ainsi que de nouvelles façons de se représenter le monde et d'entrer en relation avec lui, l'art sous le règne du spectacle est conservé comme un objet de vénération moribond dans des musées devenus mausolées ou exhibé comme un gadget à la mode, ou encore fait l'objet d'investissements spéculatifs dans le monde de l'art, volet particulièrement élitiste de l'industrie du divertissement. À l'opposé, les situationnistes prônent la nécessité de la réalisation historique de la destruction de l'art que l'avant-garde n'a pas su mener à bien : selon Debord, les dadaïstes et les premiers surréalistes ont critiqué les formes et les normes de la culture bourgeoise au point de contester l'existence même de l'art comme sphère séparée du reste de la vie sociale. Mais Debord affirme que les avant-gardes n'ont pas été assez loin, car elles ne sont pas passées d'une opposition *esthétique* aux modes de représentation de la société bourgeoise à une opposition *politique* aux fondements économiques de cette société. Les situationnistes ont repris à leur compte les rêves de l'avant-garde et la critique marxiste de l'aliénation, qu'ils considéraient comme les deux moitiés d'un même projet, dans le but d'accomplir le « dépassement et la réalisation de l'art », c'est-à-dire son abolition en tant que spécialisation distincte et la réalisation de sa promesse de libération directement dans la vie. Au lieu de produire de la poésie au service de la révolution, Debord propose que « la révolution [soit] au service de la poésie[2] ».

Cette tendance utopique dans l'esthétique bourgeoise occidentale, il est vrai, a une longue histoire, qui remonte aux *Leçons d'esthétique* de Hegel, où le philosophe proclamait que l'art n'était « plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence[3] ». Pour dire les choses de façon schématique, Hegel croyait que l'art avait atteint son point d'unité suprême avec la sculpture grecque classique et qu'il allait inévitablement être remplacé par la philosophie comme moyen d'accéder à l'absolu ou de l'incarner. Comme l'a écrit Fredric Jameson, selon Hegel, l'art évoluait vers « l'abolition de l'esthétique considérée pour elle-même et mue par sa propre dynamique interne, l'autotranscendance de l'esthétique pour atteindre… la splendeur et la transparence de la notion utopique hégélienne de philosophie en soi, la conscience historique d'un présent absolu[4] ». Jameson, toutefois, soutient que le concept « apparemment erroné » de Hegel, quand on le lit rétrospectivement à travers Marx, propose une vision plus riche de la fin : « La dissolution de l'art dans la philosophie implique une autre "fin" pour la philosophie : sa diffusion et son expansion dans toutes les sphères de la vie sociale de manière à ne plus constituer une discipline distincte, mais l'air même que nous respirons et l'essence même de la sphère publique et de la collectivité. Autrement dit, la philosophie trouverait sa fin non pas en ne devenant rien, mais en devenant tout[5]. »

1. Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 1. [Trad. libre]
2. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, nº 8 (janvier 1963), p. 31.
3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, vol. 1, Paris, Champs-Flammarion, 1979, p. 152.
4. Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, Londres, Verso Press, 1998, p. 77. [Trad. libre]
5. Ibid., p. 81-82. [Trad. libre]

Writing about the recurrent "rumour" of the "end of art" in modern art and philosophy since Hegel, Eva Geulen emphasized its perpetual untimeliness: "As long as one speaks of an end… speech is either precipitous or belated…. For either the end has already occurred or it is still to come. In the meantime, which the end displaces either forward or backward, the notorious talk of the end circulates."[1] This duality is crucial to understanding the place of art within the critique of spectacle developed by Guy Debord: for the Situationists, art was already a thing of the past *and* in need of its punctual and authentic end.

In its "spectacular" end, the corpse of art is preserved as an autonomous institution but with its highest vocation voided: once promising the development of new forms of communication, new ways of picturing and engaging with the world, art under the reign of spectacle is either enshrined as a moribund object of veneration in the museum as mausoleum, or propped up as novelty or speculative investment in the art world, that most rarefied branch of the entertainment industry. Conversely, the Situationists positioned themselves as the historical realization of the avant-garde's stalled destruction of art: the Dadaists and early Surrealists, for Debord, had critiqued the forms and norms of bourgeois culture to the point of contesting the existence of art as a sector separate from the rest of social life. But, Debord asserted, the avant-gardes had not gone far enough, had not passed from an *aesthetic* opposition to bourgeois society's modes of representation to a *political* opposition to that society's economic foundation. The Situationists would take the dreams of the avant-garde and the Marxist critique of alienation as two halves of the same project, seeking to accomplish the "supersession and realization of art"—its abolition as a separate specialization and the realization of its liberatory promise directly in life. No longer producing poetry at the service of revolution, Debord sought "revolution at the service of poetry."[2]

This utopian strain in bourgeois Western aesthetics, it is true, has a long pre-history, going back to Hegel's *Lectures on Aesthetics* where the philosopher proclaimed that art was "no longer the highest mode in which truth fashions an existence for itself."[3] To put it schematically, for Hegel, art had reached its point of ultimate unity in Classical Greek sculpture and was destined to be displaced by philosophy as the means of accessing or embodying the Absolute. As Fredric Jameson has written, art for Hegel was propelled toward "the abolition of the aesthetic by itself and under its own internal momentum, the self-transcendence of the aesthetic towards… the splendour and transparency of Hegel's utopian notion of philosophy itself, the historical self-consciousness of an absolute present."[4] For Jameson, however, Hegel's "seemingly misguided" concept, when read retrospectively through Marx, holds a richer vision of the end: "The dissolution of art into philosophy implies a different kind of 'end' of philosophy—its diffusion and expansion into all the realms of social life in such a way that it is no longer a separate discipline but the very air we breathe and the very substance of the public sphere itself and of the collectivity. It ends, in other words, not by becoming nothing, but by becoming everything."[5]

In Jameson's reading of Hegel, the coterminous ends of art and of philosophy imply an infinite expansion onto the terrain of everyday life, a movement abolishing specialization in the discovery of authentic modes of being together, the very substance of collectivity.

For Debord, Hegel's pronouncement that art "considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past" had been vindicated by the history of modern art.[6] But whereas philosophy had been the *telos*

1. Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel* (Stanford: Stanford University Press, 2006), 1.
2. SI, "All the King's Men," in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 155.
3. Quoted in Fredric Jameson, *The Cultural Turn* (London: Verso Press, 1998), 82.
4. Ibid., 77.
5. Ibid., 81–2.
6. Quoted in Geulen, *End of Art*, 10.

Dans la lecture que fait Jameson de Hegel, les fins coïncidentes de l'art et de la philosophie impliquent leur expansion infinie sur le terrain de la vie quotidienne, un mouvement vers l'abolition de la spécialisation par la découverte de modes authentiques d'être ensemble, l'essence même de la collectivité.

Pour Debord, l'histoire de l'art moderne a donné raison à Hegel quand il affirme que l'art « reste… quant à sa suprême destination une chose du passé[6] ». Mais tandis que la philosophie est le *telos* du schéma historique de Hegel, Debord affirme la nécessité de « posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique[7] ». Ainsi, la fin de l'art selon Debord substitue à l'Idée ou Absolu métaphysique de Hegel un idéal strictement matérialiste de communauté et de dialogue social ; c'est dans le passage de la représentation à la *praxis*, vue comme un appel à l'action révolutionnaire, que l'art peut réaliser sa mission historique et « se dissoudre ». Irréductible à une subordination simpliste de l'art au politique – ou vice versa – que l'on attribue souvent à Debord, cette vision implique une relation dialectique entre les deux, chacun contenant la vérité de l'autre. Dans un tract situationniste particulièrement admirable de 1963, on imaginait qu'« entre les périodes révolutionnaires où les masses accèdent à la poésie en agissant… les cercles de l'aventure poétique restent les seuls lieux où subsiste la totalité de la révolution, comme virtualité inaccomplie mais proche, ombre d'un personnage absent[8] ».

L'exemple suprême de communion historique entre l'art et la révolution, pour Debord, a été le déroulement conjoint de la révolution artistique des dadaïstes allemands et de la révolution sociale menée par la Ligue spartakiste de Rosa Luxemburg au cours des années suivant immédiatement la fin de la Première Guerre mondiale. Dans un éditorial de 1962, on affirme que « le dadaïsme authentique a été celui d'Allemagne… [dans la mesure que] il a eu partie liée avec la montée de la révolution allemande après l'armistice de 1918[9] ». Toutefois, après l'écrasement de la révolution allemande, les dadaïstes se sont retrouvés « immobilisés », comme l'affirme Debord dans *La société du spectacle*, « enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité[10] ». Pour Debord, l'« anéantissement formel » des dadaïstes a exprimé *négativement* ce que le mouvement révolutionnaire moderne allait devoir découvrir *positivement*, à savoir que « le langage de la communication s'est perdu » et qu'« un langage commun doit être retrouvé… dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe et son langage[11] ».

Pour Debord, la « révolte spontanée » des peuples opprimés dans le monde entier, dont la lutte des Congolais contre le pouvoir colonial belge constitue un parfait exemple, était, plutôt que l'« anticommunication » de l'art des néo-avant-gardes américaine et européenne, « la suite la plus digne du dadaïsme, sa légitime succession », parce que la révolte congolaise constituait l'appropriation du « langage extérieur des maitres comme poésie, et mode d'action » par un peuple « tenu, plus que partout ailleurs, dans l'enfance[12] ». Selon la vision globale des situationnistes, de telles manifestations explosives d'une volonté d'autodétermination à l'échelle planétaire étaient fondamentalement liées à « ce projet et cette critique *inséparables* (chacun des termes faisant voir l'autre) » représentés par « tout le radicalisme dont furent porteurs le mouvement ouvrier, la poésie et l'art modernes en Occident (comme préface à une

6. GeorgWilhelm Friedrich Hegel, *Introduction à l'esthétique*, vol. 1, Paris, éditions Aubier-Montaigne, 1964, p. 43.

7. Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 846.

8. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, n° 8 (janvier 1963), p. 31.

9. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, n° 7 (avril 1962), p. 22-23.

10. Guy Debord, op. cit., p. 847.

11. Ibid., p. 845-846.

12. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, n° 7 (avril 1962), p. 23.

of Hegel's historical schema, Debord argued for the necessity of taking "effective possession of the community of dialogue, and the playful relationship to time, which the works of the poets and artists have heretofore merely *represented*."[7] Debord's end of art therefore substitutes for Hegel's metaphysical Idea or Absolute a strictly materialist ideal of community and social dialogue; it is in the shift from representation to *praxis*, read as a call for revolutionary action, that art can realize its historical mission and dissolve itself in the process. Irreducible to the sort of simplistic subordination of art to politics—or vice versa—with which Debord is often charged, this vision implies a dialectical relationship between the two, each containing the truth of the other. One particularly beautiful Situationist tract from 1963 imagined that "between revolutionary periods when the masses accede to poetry through action… circles of poetic adventure remain the only places where the totality of revolution lives on, as an unfulfilled but immanent potentiality, as the shadow of an absent individual."[8]

The supreme example of the historical consonance of art and revolution, for Debord, was linkage of the artistic revolution of the German Dadaists with the social revolution of Rosa Luxemburg's Spartacist League in the years directly following the end of World War I. An editorial from 1962 claims that "the genuine dadaism was that of Germany… [to the extent that] it had been bound up with the rise of the German revolution after the 1918 armistice."[9] However, with the quashing of the German revolution, the Dadaists found themselves "immobilized," as Debord states in the *Society of the Spectacle*, "trapped within the very artistic sphere that they had declared dead and buried."[10] For Debord, the "formal annihilation" of the Dadaists had expressed *negatively* what the modern revolutionary movement had to discover *positively*, namely that "the language of real communication has been lost" and that "a new common language has yet to be found… in a praxis embodying both an unmediated activity and a language commensurate with it."[11]

For Debord, the "spontaneous revolt" of oppressed people across the world, exemplified by the Congolese struggle against Belgian colonial rule, rather than the "anticommunication" of American and European neo-avant-garde art, was "Dadaism's most worthy sequel, its legitimate heir," because it constituted the appropriation of the "foreign language of the masters as poetry and as a form of action" on the part of a people "held, more than anywhere else, in a state of childhood."[12] In the global view of the Situationists, such outbursts of self-determination across the world were fundamentally allied with the "*inseparable*, mutually illuminating project" represented by "all the radicalism borne by the workers movement, by modern poetry and art in the West (as preface to an experimental research toward a free construction of everyday life), by the thought of the period of the supersession and realization of philosophy (Hegel, Feuerbach, Marx) and by the emancipatory struggles from the Mexico of 1910 to the Congo of today."[13] All were directed toward a rediscovery that "communication… in all cases, accompanies intervention in events and the transformation of the world" and the denunciation of "all unilateral 'communication,' in the old art as in the modern reification of information."[14] In the contemporary opposition to the society of the spectacle, it was communication that had to be rediscovered, for "communication… is the ruin of all separated power" and "where there is communication, there is no State."[15]

The Situationist concept of communication provides a useful corrective to the common misinterpretations of the spectacle as a synonym

7. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1994), 133.

8. SI, "All the King's Men," 155.

9. SI, "Priority Communication," in McDonough, *Guy Debord*, 132–33.

10. Debord, *Society of the Spectacle*, 136.

11. Ibid., 133.

12. SI, "Priority Communication," 133.

13. SI, "Address to Revolutionaries of Algeria and of all Countries," in *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 149.

14. SI, "Priority Communication," 133; SI, "All the King's Men," 154.

15. SI, "All the King's Men," 154.




MANIFESTATIONS ÉTUDIANTES | STUDENT PROTESTS, ARCHICONTRE, MONTRÉAL, PRINTEMPS | SPRING 2012.
PHOTO : © MARIO JEAN / MADOC



MANIFESTATIONS ÉTUDIANTES | STUDENT PROTESTS, MARCHE OU CRÈVE, MONTRÉAL, PRINTEMPS | SPRING 2012.
PHOTO : © MARIO JEAN / MADOC

recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne), la pensée de l'époque du dépassement de la philosophie et de sa réalisation (Hegel, Feuerbach, Marx), les luttes d'émancipation depuis le Mexique de 1910 jusqu'au Congo d'aujourd'hui[13] ». Elles allaient permettre de redécouvrir que « la communication… dans tous les cas, fait route avec l'intervention sur les évènements, la transformation du monde[14] » et la dénonciation de « toute "communication" unilatérale, dans l'art ancien comme dans l'informationnisme moderne[15] ». Dans l'opposition contemporaine à la société du spectacle, c'est la communication qui devait être redécouverte, car « la communication… ruine tout pouvoir séparé » et « là où il y a communication, il n'y a pas d'État[16] ».

Le concept situationniste de communication permet de corriger les interprétations erronées du spectacle que l'on retrouve couramment, selon lesquelles ce dernier serait un synonyme des médias de masse, un construit découlant d'un supposé préjugé antivisuel ou le fruit d'une séparation naïve entre représentation aliénée et spontanéité créative. Si Debord définit le spectacle comme « une négation de la vie qui *est devenue visible*[17] », son contraire n'est pas un simple refus de l'image, mais plutôt une conception de la vie et de la subjectivité fondée sur la communication et la communauté. « Il faut mener à leur destruction extrême toutes les formes de pseudocommunication », proclame Debord, « pour parvenir un jour à une communication réelle directe (dans notre hypothèse d'emploi de moyens culturels supérieurs : la situation construite)[18] ». Lorsqu'il accorde la priorité à la communication, Debord est encore une fois très près de Marx, qui affirmait ceci dans ses *Thèses sur Feuerbach* : « Mais l'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu singulier. Dans sa réalité effective, elle est l'ensemble

13. Internationale situationniste, « Adresse aux révolutionnaires d'Algérie et de tous les pays », *Internationale situationniste*, nº 10 (mars 1966), p. 45-46.

14. Internationale situationniste, « Communication prioritaire », *Internationale situationniste*, nº 7 (avril 1962), p. 23.

15. Internationale situationniste, « All the King's Men », *Internationale situationniste*, nº 8 (janvier 1963), p. 30.

16. Ibid.

17. Guy Debord, op. cit., p. 768.

18. Guy Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale situationniste*, nº 1 (juin 1958), p. 21.

for the mass media, a construct borne of an alleged anti-visual bias, or a naïve split between alienated representation and creative spontaneity. If Debord defined the spectacle as "a negation of life that has *invented a visual form for itself*," then its opposite was not just a refusal of the image, but a concept of life and of subjectivity based upon communication and community.[16] "One must lead all forms of pseudocommunication to their utter destruction," Debord proclaimed, "to arrive one day at real and direct communication (in our working hypothesis of higher cultural means: the constructed situation)."[17] In his prioritization of communication, Debord is again very close to Marx, who asserted in *Theses on Feuerbach,* "The human essence is no abstraction inherent in each single individual. In its reality it is the ensemble of the social relations."[18] That is, Marx's vision of the "human essence" is one which is "transindividual," in Étienne Balibar's terms, one which exists only practically *between* individuals and not as a transcendental a priori.[19] Debord likewise asserts that "community . . . is the *true social nature* of man, human nature," and pits the entire Situationist project against spectacle's drive "to *restructure society without community*."[20] Communication, for Debord, is that which opens up interiorities and abolishes separation, founding the potential for community as a space for the subject and for life against capital.

This most utopian and "impractical" aspect of Debord's thought—the linkage of the end of art with the birth of communication—may paradoxically be the aspect of the Situationist project that retains the most promise for the present. For if the "festive" modes of communication that spread during May 1968 were, for Debord, "a *rejection* of art that did not yet know itself as the historical *negation* of art," the same "diffusion and expansion" of the aesthetic impulse runs through contemporary contestations from Occupy to the Québec student protests of 2012.[21]

16. Debord, *Society of the Spectacle*, 14.

17. Debord, "Theses on Cultural Revolution," in McDonough, *Guy Debord*, 65.

18. Karl Marx, *The Marx-Engels Reader*, ed. Robert C. Tucker (New York: WW Norton & Co., 1978), 145.

19. Étienne Balibar, *The Philosophy of Marx,* trans. Chris Turner (London: Verso Press, 1995), 31.

20. Debord, "The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy," in Knabb, *Situationist International Anthology*, 160; Debord, *Society of the Spectacle*, 137.

21. SI. "The Beginning of an Era," in Knabb, *Situationist International Anthology*, 226.

des rapports sociaux[19]. » Ainsi, Marx voyait l'« essence humaine » comme étant « transindividuelle », pour reprendre le terme d'Étienne Balibar, c'est-à-dire qu'elle n'existe que sur le plan pratique *entre* les individus et n'est pas un *a priori* transcendant[20]. De même, Debord affirme que « la communauté… est la *vraie nature sociale* de l'homme, la nature humaine[21] », et positionne l'ensemble du projet situationniste à l'encontre de l'aspiration du système spectaculaire à réaliser « *une restructuration sans communauté*[22] ». Pour Debord, la communication est ce qui ouvre les intériorités et abolit les séparations et qui, par conséquent, rend possible la communauté en tant qu'espace faisant place au sujet et à la vie, contre le capital.

Cet aspect des plus utopiques et « inapplicables » de la pensée de Debord – le lien entre la fin de l'art et l'avènement de la communication – pourrait paradoxalement être l'élément du projet situationniste qui demeure le plus prometteur pour le présent. Car si les modes « festifs » de communication qui ont vu le jour durant Mai 68 constituaient, pour Debord, « un refus de l'art qui ne se connaissait pas comme sa négation historique[23] », on retrouve cette même « diffusion et expansion » de l'impulsion esthétique dans les contestations contemporaines, du mouvement Occupy aux manifestations étudiantes qui ont eu lieu au Québec en 2012. Par ses épisodes d'exubérance et de violence, ses appropriations créatives de l'espace urbain, ses perturbations de l'ordre sonore de la ville lors des concerts de casseroles, la diffusion d'une multitude de dépliants et d'affiches, ainsi que l'organisation de manifestations en ligne, le mouvement du Québec a dépassé la revendication initiale de gel des droits de scolarité et donné naissance à des communautés qui transcendaient la catégorie de l'étudiant. L'omniprésent symbole du carré rouge renvoyait de façon émouvante à l'appel lancé dans les années suivant la révolution bolchévique par Casimir Malevitch, qui établissait un lien entre l'élaboration d'un nouveau langage abstrait en art et la construction d'un nouvel ordre social : « Portez le carré noir comme symbole de l'économie mondiale ; affichez un carré rouge dans vos ateliers comme symbole de la révolution mondiale dans les arts[24]. » Ces protestations réclamant la préservation de certaines valeurs (comme le droit universel à l'éducation) menacées par la vision économiste du monde qui prévaut actuellement, et la création de nouveaux modes de communication permettant de mener ces protestations, correspondaient précisément à la concrétisation du rêve de Debord de réaliser directement, dans la vie, les ambitions historiques les plus élevées de l'art, mais *sans art*. Dans les moments où la trame même de la communication au quotidien se voit réinventée, il devient possible, pour paraphraser l'un des célèbres slogans de Mai 68, de prendre ses désirs pour la réalité.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

**19.** Cité dans Étienne Balibar, *La philosophie de Marx*, Paris, éditions La Découverte, 2001, p. 17 et 28.

**20.** Étienne Balibar, op. cit., p. 31.

**21.** Guy Debord, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste*, nº 10 (mars 1966), p. 11.

**22.** Guy Debord, « La société du spectacle », *Œuvres*, p. 848.

**23.** Internationale situationniste, « Le commencement d'une époque », *Internationale situationniste*, nº 12 (septembre 1969), p. 4.

**24.** Les slogans de Malevitch sont apparus en première page du tract nº 1 de l'UNOVIS, à Vitebsk, le 1er novembre 1920. Cité et traduit en anglais dans Eva Forgács, « Definitive Space : The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room* », dans Nancy Perloff et Brian Reed (dir.), *Situating El Lissitzky,* Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, p. 54. [Trad. libre]

**Trevor Stark** est doctorant en histoire de l'art et de l'architecture à l'Université Harvard. Sa thèse porte sur la théorie du langage dans l'art d'avant-garde des années 1910 et s'intitule *Pour une expansion totale de la lettre : cubisme, dadaïsme, Mallarmé*. Sa plus récente publication est « *Complexio Oppositorum* : Hugo Ball and Carl Schmitt » dans le numéro 146 de la revue *October*.

In moments of exuberance and of violence, in creative appropriations of urban space and disruptions of the sonic order of the city by the *casseroles*, and in the abundance of leaflets, posters, and online manifestations, the movement in Québec exceeded the initial demands for tuition freeze and birthed communities transcending the category of the student. The omnipresent symbol of the *carré rouge* could not help but poignantly refer back to Kasimir Malevich's call in the years following the Bolshevik Revolution to link the construction of a new abstract language in art with the construction of a new social order: "Wear the black square as a sign of world economy; draw the red square in your workshops as a sign of the world revolution in the arts."[22] These protests for the preservation of values (such as universal education) threatened by the economistic worldview, and the creation of new modes of communication with which to conduct such protests, manifested precisely Debord's dream of realizing directly, in life, the highest historical ambitions of art, but *without art*. In moments when the very communicative fabric of everyday life is remade, to paraphrase one of May '68's famous slogans, these desires are taken for reality.

**22.** Malevich's slogans appeared on the front page of the *UNOVIS Leaflet*, no. 1, Vitebsk, November 1, 1920. Quoted and translated in Eva Forgács, "Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's *Proun Room*," in *Situating El Lissitzky,* eds. Nancy Perloff and Brian Reed (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003), 54.

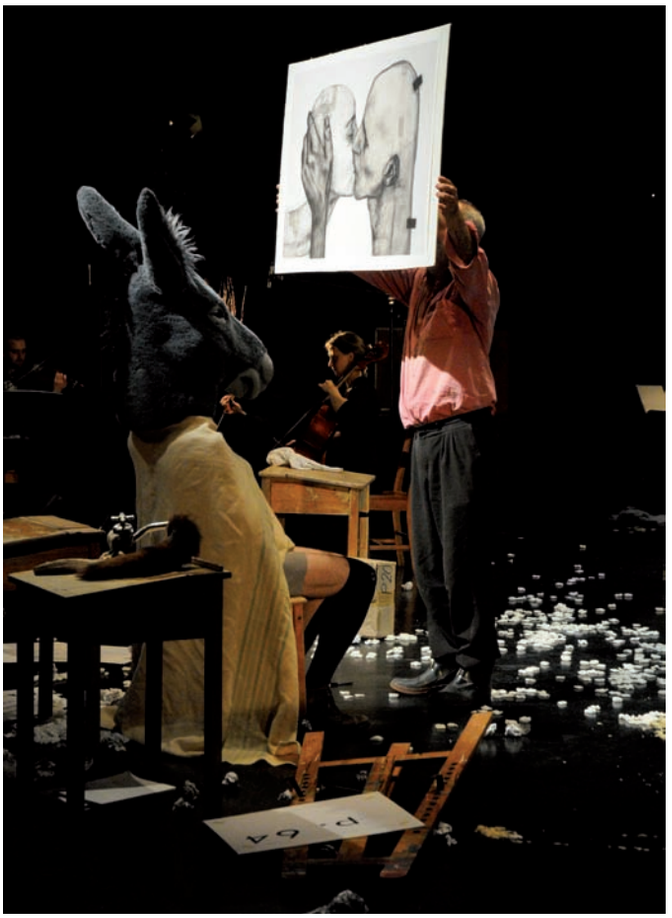
**Trevor Stark** is a PhD candidate in history of art and architecture at Harvard University, writing a dissertation on the theory of language in avant-garde art of the 1910s, titled "For a Total Expansion of the Letter: Cubism, Dada, Mallarmé." His most recent publication is "*Complexio Oppositorum*: Hugo Ball and Carl Schmitt" in *October* 146.

# GIRLS GIRLS GIRLS

JEN KENNEDY



MARIE CALLOWAY.
PHOTO : © SAMANTHA CASOLARI







**BUREAU DE L'APA, *LA JEUNE-FILLE ET LA MORT* (INSPIRÉ DE | INSPIRED BY *PREMIERS MATÉRIAUX POUR UNE THÉORIE DE LA JEUNE-FILLE*, COLLECTIF TIQQUN), 2010-2013.**
**PHOTOS : ÉMILIE BAILLARGEON & NICOLAS TONDREAU (BAS À DROITE | BOTTOM RIGHT)**

Pas une chose n'est une seule chose, seulement simultanément
Une motocyclette vrombit et ma mère est quelque part
Il est six heures du matin et il est trois heures du matin
Qu'est-ce que vous faites simultanément[1] ?

Pour réfléchir à l'héritage de l'Internationale situationniste (IS), il faut retourner à la définition de « spectacle ». C'est-à-dire, le spectacle non pas comme simple synonyme d'« évènement médiatique », de « simulacre », voire d'« images », mais bien comme type de rapport – tant entre des sujets qu'entre des sujets et leur univers – médiatisé par des représentations[2]. Utilisé comme raccourci péjoratif pour désigner le paysage médiatique contemporain, les réalités virtuelles et une désinformation diffuse, le « spectacle » obscurcit les pans de cette théorie d'après-guerre qui, bien que plus difficiles (peut-être carrément impossibles) à réconcilier avec l'ensemble, demeurent néanmoins les plus significatifs dans notre contexte actuel ; la critique du désir, par exemple, et par ricochet, son rôle dans les constructions du genre.

Comme l'a fait observer T. J. Clark, la critique situationniste ne visait pas à « condamner les représentations en général, [ …mais à] proposer

1. Bernadette Corporation, *A Billion and Change*, 2009. [Trad. libre]
2. La quatrième thèse de *La société du spectacle* précise : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. » Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

Nothing is one thing, only simultaneously
A motorcycle is buzzing and my mom is somewhere
It's six o'clock in the morning, and it's three o'clock in the morning
What are you doing simultaneously?[1]

Thinking through the legacy of the Situationist International today, it's useful to go back to the definition of "spectacle." That is, spectacle not only as synonymous with media events, simulacra, or even images as such, but as a type of relationship—between subjects and between subjects and their worlds—that is mediated by representations.[2] The disparaging shorthand "the spectacle" to connote the contemporary mediascape, virtual realities, and vague misinformation, generally obfuscates the parts of this postwar theory that, while more difficult (or even impossible) to reconcile with the larger whole, arguably remains the most prescient in our present context; the critique of desire, for instance, and relatedly, its significance to constructions of gender.

As T. J. Clark observes, the Situationist critique was not about "anathematizing representations in general . . . [but] proposing certain

1. Bernadette Corporation, *A Billion and Change*, 2009.
2. The fourth thesis in *Society of the Spectacle* clarifies, "The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images." Guy Debord (1967), *Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1995), 12.








**BUREAU DE L'APA, *LA JEUNE-FILLE ET LA MORT* (INSPIRÉ DE | INSPIRED BY *PREMIERS MATÉRIAUX POUR UNE THÉORIE DE LA JEUNE-FILLE*, COLLECTIF TIQQUN), 2010-2013.**
**PHOTOS : ÉMILIE BAILLARGEON**

certains tests pour départager le vrai et le faux dans la représentation[3]. » Elle cherchait à instrumentaliser des images, des objets, des idées et des textes existants, à les libérer et à ériger de nouvelles constructions et de nouveaux sens. Ainsi, bien que Debord nous ait condamnés à la totalité du « spectaculaire intégré » à la fin des années 1980[4], il a aussi élaboré avec ses camarades une méthodologie permettant de poursuivre la critique : le « détournement », ou la réorientation critique des matériaux à disposition pour créer de nouvelles formes en faisant appel à des constructions passées. Le détournement ne suppose pas forcément un espace en marge de l'économie spectaculaire-marchande, mais il donne des outils pour reconfigurer nos rapports aux représentations et nos rapports en tant qu'ils sont médiatisés par les représentations. Autrement dit, pour transformer les conditions matérielles de la vie de tous les jours. Il n'y a pas de bon contexte ; seulement une logique de conflit relatif.

Par un détournement de Hegel, Debord et les siens ont vu dans ce conflit l'émergence du sujet, ce qui, dans leur jargon, s'apparente à l'acquisition de l'agentivité, plus particulièrement d'une agentivité supplantant le désir, siège de la vie humaine. La rencontre dialectique orchestrée par le détournement entre des représentations et des contextes, et qui expose les représentations à des révisions, à des annulations et à des mutations, ressemble beaucoup à l'action transformative du désir, qui s'exprime dans nos rencontres avec le monde extérieur. « Le désir, en tant qu'il constitue une transformation du monde naturel, constitue

tests for truth and falsity in representation."[3] It was about instrumentalizing already existing images, objects, ideas, and texts, unfixing them, and creating new constructions and new meanings. So, while Debord may have sentenced us to the totality of the "integrated spectacle" in the late 1980s,[4] along with his comrades he also suggested a methodology for continued critique: *détournement*, or the critical repurposing of preexisting materials that engages past constructions to create new forms out of old ones. Détournement doesn't necessarily suggest an outside to the spectacle-commodity economy, but it does give us the tools to reconfigure our relationships to representations and our relationships as they are mediated by representations. In other words, to transform the material conditions of everyday life. There is no such thing as a good context, only a logic of relative conflict.

Through their own détournement of Hegel, Debord and co. interpreted this conflict as the process becoming a subject, which in their vernacular is something akin to having agency, specifically, agency over desire—the core of human life. The dialectical encounter détournement sets up between representations and contexts, subjecting representations to revisions, cancellations, and mutations, is a lot like the transformative action of desire, which is expressed through our encounters with the external world. "Desire as a transformation of the natural world is simultaneously the transformation of its own natural self into an embodied

**3.** T. J. Clark, « Modernism, Postmodernism, and Steam », *October*, n° 100 (printemps 2002), p. 161. [Trad. libre]

**4.** Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 22.

**3.** T. J. Clark, "Modernism, Postmodernism, and Steam," *October* 100 (Spring 2002): 161.

**4.** Guy Debord (1988), *Comments on the Society of the Spectacle*, trans. Malcom Imrie (London: Verso, 1998), 8.




GIL J. WOLMAN, *HOMMAGE À L'INCONNU DE L'AVENIR*, 1954.
© GIL J. WOLMAN / SODRAC (2014)
PHOTO : YVES BRESSON, PERMISSION DE | COURTESY OF MUSÉE D'ART MODERNE
ET CONTEMPORAIN DE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE

simultanément la transformation du soi inné en une liberté incarnée[5]. » En façonnant notre monde, nous nous façonnons nous-mêmes, et vice versa. Pour cela, le détournement est un outil essentiel[6].

La pratique du détournement est donc enchevêtrée dans une théorie de la subjectivité. Or, comme les théories de la subjectivité impliquent toujours la notion de genre, on pourrait se demander si une réévaluation des cultures du spectacle prenant cela en compte ne risque pas de susciter des questions inédites – et peut-être même inattendues ?

## II

L'aspect le plus communément négligé de l'œuvre des situationnistes est l'obsession collective du groupe pour les jeunes filles ultracontemporaines. L'image de la jeune fille nubile dans le vent est littéralement partout dans le travail des situationnistes – elle illustre leur journal éponyme, naturellement, mais est aussi l'une des figures clés des collages de Gil J. Wolman, des romans de Michèle Bernstein et des films de Guy Debord et de René Viénet[7]. Comme Kelly Baum l'a avancé, ces cas de détournement, curieux en apparence, ont en réalité une fonction productive à titre d'« allégories de l'aliénation du désir[8] ». L'image réifiée de la femme ouvre sur une théorie plus vaste, selon laquelle le capitalisme a bel et bien colonisé toutes les sphères de la vie, provoquant une crise du vivant ou, autrement dit, une crise du désir. Cela dit, comme toutes les occurrences de détournement, ces images se heurtent constamment à leur propre négativité, ou aux sens contraires que comporte toute représentation. Ainsi, paradoxalement, elles peuvent être à la fois allégories de l'aliénation du désir et objets de désir… ce qui fait d'elles également des éléments perturbateurs.

Que les situationnistes aient été à ce point habités par la représentation de la jeune fille en révèle davantage qu'on pourrait le soupçonner à première vue – révèle, à vrai dire, que nous avons plus ou moins affaire à un *boys' club*, sorte d'amicale réservée aux hommes, présumément émoustillés par les images de jolies filles. Entre la puberté et la maternité, la jeune fille évoque peut-être le rapport le plus compliqué entre la masse et l'individu qui ait dominé les discours de la modernité. Associée à une subjectivité malléable, transitionnelle, généralement dénigrée, jugée superficielle, narcissique et dénuée de moralité, l'image de la jeune fille est devenue une zone de confrontation entre nostalgie du passé et peur de l'avenir. Durant les années où l'IS développait ses projets, la notion même de « jeune fille » a été redéfinie en France ; les caractéristiques qui étaient précisément celles que l'on dénigrait ont fini par faire de la jeune fille une sorte de cryptogramme, clé des anxiétés nationales liées, après la guerre, à la reconstruction, à la décolonialisation et à la soi-disant « américanisation ». Autrement dit, les publics contemporains n'ont pas eu besoin de Debord pour comprendre que les représentations de la jeune fille contemporaine signalaient une crise. Aujourd'hui, toutefois, on gagnerait à garder ce contexte à l'esprit en abordant l'héritage de l'IS

**5.** Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 58. [Trad. libre] Butler retrace l'impact et les mutations de cette vision du désir, des conférences d'Alexandre Kojève sur Hegel dans les années 1930 aux travaux de Kristeva, Deleuze et Foucault dans les années 1980.

**6.** Dans *La société du spectacle,* Debord définit la subjectivité en ces termes : « le vivant se produisant lui-même, devenant maître et possesseur de son monde qui est l'histoire, et existant comme *conscience de son jeu* » p. 70. Bien que les membres de l'IS aient contemplé la possibilité d'un monde post-révolutionnaire, ils ont maintenu que la subjectivité était toujours construite par sa rencontre avec les contextes sociaux, culturels, politiques et économiques.

**7.** Dans sa définition initiale, le détournement cible spécifiquement l'utilité de faire passer des images de la féminité d'un contexte à l'autre. Guy Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Lèvres nues*, nº 8, 1956.

**8.** Kelly Baum, « Sex and the S.I. », *October*, nº 126 (automne 2008). [Trad. libre]

freedom."[5] As we make our world we make ourselves and vice versa. Détournement is one critical mode of doing this.[6]

The praxis of détournement is thus entangled in a theory of subjectivity, and since theories of subjectivity always have implications for gender, we might ask whether taking this into account in reevaluating the cultures of "the spectacle" will open new—even unforeseen—questions?

## II

The most widely overlooked aspect of the Situationists' oeuvre is the group's collective obsession with young, utterly contemporary women, or *jeunes filles*. Images of fashionable and nubile girls are literally everywhere in the SI's work—illustrating their eponymous journal, of course, but also as key figures in Gil J. Wolman's collages, Michèle Bernstein's novels, and Debord and René Viénet's films.[7] As Kelly Baum has shown, these seemingly peculiar instances of détournement actually have a productive function as "allegories for the alienation of desire."[8] Objectified images of women explicate the overall theory that capitalism has effectively colonized all areas of life, instigating a crisis of living or, in other words, a crisis of desire. Yet like all instances of détournement, these images are constantly confronted with their own negativity, or the opposing meanings that every representation contains within it. Paradoxically, then, they can at once be allegories of the alienation of desire and the material manifestations of subjects of desire; and as such, they play a disruptive role too.

The fact that it was representations of "jeunes filles" that the SI was so preoccupied with tells us far more than the obvious—that we are dealing more or less with a boys' club presumably titillated by pictures of pretty girls. The "jeune fille," between puberty and motherhood, was perhaps the most complicated relationship between the mass and the individual that dominated the discourses of modernity. A malleable, transitional subjectivity, generally disparaged as superficial, narcissistic, and lacking in morality, the image of the girl became a site of confrontation between nostalgia for the past and fears about the future. During the same years that SI was developing its project, the very definition of the "jeune fille" underwent a resignification in France; the same characteristics that were so widely devalued turned her into a cipher for national anxieties related to postwar reconstruction, decolonization, and so-called Americanization.Simply put, contemporary audiences did not need Debord to tell them that representations of contemporary young women signalled a crisis. Today, however, we might want to keep this context in mind as we consider the legacy of the SI in contemporary art.[9] Yes, the SI problematically utilized representations of young girls, but, in all their complexity and historical specificity, these representations also worked on, and thereby did work to, the SI, introducing

**5.** Judith Butler (1987), *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (New York: Columbia University Press, 1999), 58. Butler traces the impact and mutations of this formulation of desire from Alexandre Kojève's lectures on Hegel in the 1930s through the 1980s in the thinking of Kristeva, Deleuze, and Foucault.

**6.** In *Society of the Spectacle*, Debord defined subjectivity as "the self-production of the living: the living becoming master and possessor of its world—that is, of history—and coming to exist as *consciousness of its own activity*" (48). While members of the SI may have contemplated the possibility of a post-revolutionary world, they maintained that subjectivity was always constructed through its encounter with social, cultural, political, and economic contexts.

**7.** The initial definition of détournement specifically addresses the usefulness of pulling images of femininity from one context to another. See Guy Debord and Gil J. Wolman, "A User's Guide to Détournement" (1956), in *Situationist International Anthology*, Revised and Expanded Edition, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006).

**8.** Kelly Baum, "Sex and the S.I." *October* 126 (Fall 2008).

**9.** Jen Kennedy, "Charming Monsters: The Spectacle of Femininity in Postwar France," *Grey Room* 49 (Fall 2012).




LUCIE FONTAINE, *LATENT*, 2012.
PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & THE GREEN GALLERY

dans l'art contemporain[9]. Certes, l'IS a fait un usage ambigu de la représentation de la jeune fille, mais, dans toute sa complexité et sa spécificité historique, cette représentation a aussi agi sur l'IS, et en conséquence habité sa pratique, introduisant des glissements inconciliables entre le vocabulaire du consumérisme d'après-guerre (illustré par de nouveaux fantasmes sur la féminité) et l'esthétisation du politique hégélianomarxiste qui représente un pan central du travail du groupe.

III

Ce n'est pas une coïncidence si certains des plus intéressants héritiers de l'IS ont formulé leurs critiques du capitalisme et de la représentation sous forme d'interrogations sur les subjectivités et, en particulier, sur les constructions du genre : le concept de l'« artiste readymade » de Claire

irresolvable slippages between the language of postwar consumerism (exemplified by new fantasies of femininity) and the aesthetisization of Hegelian-Marxist politics that constitutes so much of their work.

III

It is no coincidence that some of the SI's most interesting inheritors have cast their critiques of capitalism and representation as interrogations of subjectivities and, in particular, constructions of gender therein: Claire Fontaine's concept of the readymade artist; the Bernadette Corporation's novel *Reena Spaulings* (2004) and its fictional gallerist of the same name; Pierre Huyghe and Philippe Parreno's subject/thing, AnnLee (begun in 1999); and perhaps most notoriously, Tiqqun's "trash-theoretical tract,"

9. Jen Kennedy, « Charming Monsters : The Spectacle of Femininity in Postwar France », *Grey Room*, nº 49 (automne 2012).




**LUCIE FONTAINE, *LATENT*, 2012.**
**PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & THE GREEN GALLERY**

Fontaine ; *Reena Spaulings* (2004), roman de la Bernadette Corporation, et la galeriste fictive du même nom ; *AnnLee*, sujet-objet de Pierre Huyghe et Philippe Parreno (depuis 1999) ; et peut-être plus notoirement, le pamphlet théorico-coup de poing *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, de Tiqqun (2001)[10]. Tous ces projets, d'une façon ou d'une autre, sont des détournements de la catégorie identitaire de la « jeune fille ». Ils rovoquent précisément une déviation des images et des accoutrements attribués à la féminité et à la jeunesse, à des fins soit de commentaire, soit de remise en question de l'état actuel des choses.

Dans *Reena Spaulings*, le détournement prend la forme d'un roman, qui aurait bien pu être une revue. « Un livre écrit par des images, à propos d'images, destiné à être lu par d'autres images », mettant en scène une jeune protagoniste « détruite à répétition, puis réanimée… mise au travail, droguée, transformée en image de pub, sautée, volée, payée, forcée

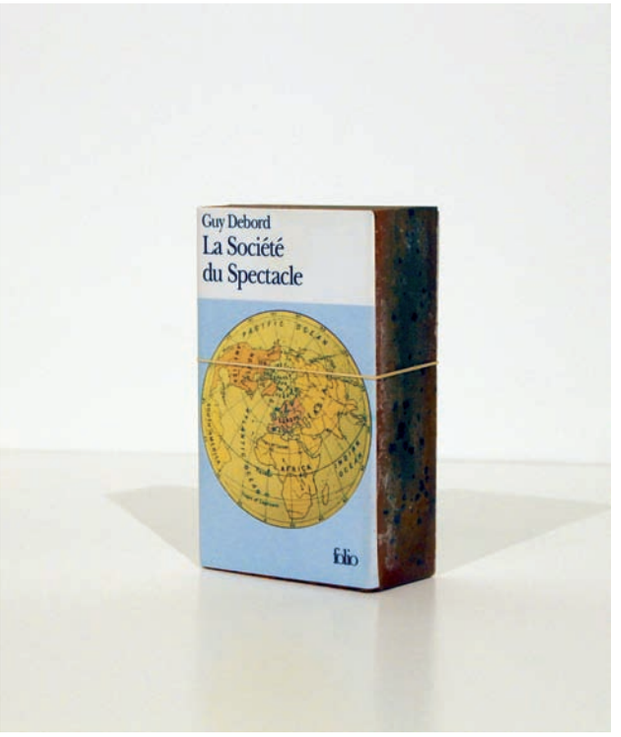
**10.** Tiqqun était un collectif d'auteurs et de militants inspiré du situationnisme et du lettrisme. Formé en 1999, le groupe a publié deux volumes de son journal éponyme, ainsi que les livres *Théorie de Bloom* et *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* avant de se dissoudre en 2001.

*Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* (2001).[10] All of these projects, in one way or another, detourn the category of identity "jeune fille," specifically diverting images and accoutrements of youthful femininity either to comment on or question the present condition.

In *Reena Spaulings*, this takes the form of a novel that could have also been a magazine. "A book written by images, about images, to be read by other images," with a young, female protagonist who "is repeatedly destroyed and reanimated… put to work, drugged, made into an advertising image, fucked, robbed, paid, made to speak or shut up, desired by individuals and abandoned in crowds, erased, rewritten, and rehashed" by allegedly one hundred and fifty professional and amateur writers working collaboratively to produce a single "blockbuster."[11] In other words, this is

**10.** Tiqqun was a Situationist and Letterist-inspired collective of authors and activists who formed in 1999 and published two volumes of their eponymous journal as well as the books *Théorie de Bloom* and *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, before disbanding in 2001.

**11.** Bernadette Corporation, *Reena Spaulings* (New York: Semiotext(e), 2004), viii, vii.




**CLAIRE FONTAINE, *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE BRICKBAT*, 2006.**
**PHOTO : PERMISSION DE | COURTESY OF THE ARTIST & METRO PICTURES, NEW YORK**

à parler ou forcée à se taire, désirée par certains, abandonnée dans les foules, effacée, réécrite et réutilisée » prétendument par cent-cinquante auteurs professionnels ou amateurs ayant œuvré, ensemble, à produire un « livre à succès » unique[11]. Autrement dit, le roman s'intéresse à un personnage qui fait ce qu'il faisait forcément déjà : activer le désir par les formes contingentes et médiatisées du monde matériel.

Pour Tiqqun, la jeune fille est le « plus pur produit du Spectacle », sujet du capitalisme contemporain par excellence, et n'est donc « évidemment pas un concept sexué[12] ». Mais même si la jeune fille est conçue comme un concept avant d'être une nécessité biologique, le concept en question se complexifie encore, car le signifiant « jeune fille » reste le seul dont disposent des millions de personnes qui se disent, elles-mêmes, des jeunes filles. Bref, bien que l'*idée* de la jeune fille soit parfois dissociée de l'*existence* de la jeune fille, une telle compartimentation intellectuelle reste délicate et difficile à maintenir, surtout parce que les images précèdent souvent le langage dans la redéfinition de ce que signifie être jeune et être femme. Comme roman, *Reena Spaulings* aurait-il la même efficacité si le protagoniste était un homme ? La figure de la jeune fille, qui déjoue toute tentative d'aborder la vision de l'IS comme le programme politique clairement assemblé qu'il prétend être – à savoir, comme une attaque totale portée à toute l'économie spectaculaire-marchande –, échappe aussi, invariablement, aux tentatives de la situer dans le champ de l'art contemporain.

De toute évidence, l'étendue de l'obsession culturelle dont la jeune fille fait l'objet en tant que catégorie identitaire n'a certainement pas été provoquée par Tiqqun, pas plus qu'elle ne se borne au cadre théorique du

**11.** Bernadette Corporation, *Reena Spaulings*, New York, Semiotext(e), 2004, viii, vii. [Trad. libre]

**12.** Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, Paris, Mille et une nuits, 2001, p. 10.

a book about a subject doing what she necessarily already does: enacting desire through the contingent and mediated forms of the material world.

For Tiqqun, the *Jeune-Fille* is the "purest product of the spectacle," the subject par excellence of contemporary capitalism and thus "obviously not a gendered concept."[12] But even if the Jeune-Fille is more of a concept than a biological necessity, this concept is complicated by the fact that the same signifier is still the only one available to millions of people who identify themselves as young girls. So, while the idea of the Young Girl is sometimes separate from the actuality of *being* a young girl, this intellectual compartmentalization is tricky and difficult to maintain, especially because images often precede language in redefining what it means to be young and female. Would *Reena Spaulings* work so well if the protagonist was a man? Just as the figure of the "jeune fille" foils our attempts to read the SI as the clearly articulated political program it claims to be—as an absolute attack on the totality of the spectacle-commodity economy—so too does this category consistently evade efforts to figure it in contemporary art.

Of course, the scope of the cultural obsession with the category of identity Young Girl was certainly not precipitated by Tiqqun nor is it limited to their theory,[13] nevertheless their 2001 book in many ways presaged the spectacle of femininity taking shape through the television show *Girls*, selfies, *Spring Breakers*, Miley Cyrus, tumblr, Hilton Al's *White Girls*, Internet diarist Marie Calloway, *Rookie Magazine*, Tamara Faith Berger's *Maidenhead*, and so many other examples across disciplines, media, and cultural and economic spheres. These are the signs of youthful femininity disassembled and set in motion by contemporary theorists of the spectacle-commodity economy precisely because they encompass both the experiences of girlhood and the representational structures that enable actual girls to

**12.** Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* (Paris: Mille et une nuits, 2001), 10. "Le concept de Jeune-Fille n'est évidemment pas un concept sexué."

**13.** Criticisms of Tiquun, while mostly valid, will not be taken up here. I do suggest a more nuanced (and perhaps even sympathetic) reading of *Premiers* might happen in combination with another text by members of this mutating collective, Claire Fontaine's "We Are All Clitoridian Women: Notes on Carla Lonzi's Legacy," *e-flux* 47 (September 2013).

groupe[13]. Il n'en demeure pas moins qu'en 2001, son roman a annoncé de plusieurs façons le spectacle de la féminité qui prend forme aujourd'hui dans des séries télé comme *Girls*, les « selfies », des films comme *Spring Breakers*, Miley Cyrus, tumblr, *White Girls* de Hilton Al, le journal intime de Marie Calloway publié sur Internet –, le *Rookie Magazine*, *Maidenhead* de Tamara Faith Berger et tant d'autres exemples, toutes disciplines confondues, dans les sphères médiatiques, culturelles et économiques. Ce sont les signes d'une féminité jeune, désassemblée et mise en mouvement par des théoriciens contemporains de l'économie spectaculaire-marchande précisément parce qu'ils englobent tant l'expérience de la jeune fille que les structures représentationnelles qui permettent aux véritables jeunes filles de concevoir leurs rapports aux déterminants sociaux, culturels et politiques qui façonnent leur vie.

Que se passe-t-il quand les expériences – abstraites ou non, sexuées ou non – vécues collectivement et les représentations contingentes qui constituent la culture de la jeune fille deviennent les matériaux de l'art contemporain ? Que met-on en jeu quand on se tourne vers les facettes souvent dénigrées de la jeunesse et de la féminité pour théoriser la culture contemporaine[14] ?

On pourrait faire appel à l'art contemporain pour tenter de répondre à ces questions. Ou on pourrait, tout aussi aisément, poser la question aux jeunes filles directement, sur tumblr, par exemple, où les *Magical Girls* (autoproclamées) redirigent intuitivement leur propre culture, transformant des symboles, des personnages, des esthétiques largement associées à leur superficialité et, par extension, à leur oppression, en fondements de la réalisation éventuelle de leurs propres désirs par opposition aux identités qu'on leur attribue dans la société[15]. En connaissance de cause ou non, l'IS s'est vraisemblablement tournée vers la culture de la jeune fille dans les années 1950 et 1960 au moins en partie parce que ces jeunes filles insoumises qui mettaient à mal les codes sexospécifiques bourgeois, tout en étant embourbées dans le Spectacle, représentaient ce qui se rapprochait le plus de la réalisation du désir. On peut probablement dire la même chose des artistes aujourd'hui.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

**13.** Les critiques de Tiquun, bien que valides pour la plupart, ne seront pas exposées ici. Je recommande une lecture plus nuancée (voire sympathique) de *Premiers* , conjointement à celle d'un autre texte de ce collectif en constante mutation, soit « We Are All Clitoridian Women: Notes on Carla Lonzi's Legacy », de Claire Fontaine, *e-flux*, nº 47 (septembre 2013).

**14.** Dans son introduction à la traduction anglaise de *Tous les chevaux du roi*, de Michèle Bernstein, John Kelsey, membre de la Bernadette Corporation, écrit : « Elle [la jeune fille] est notre condition même. Il s'agit seulement de ce qu'on fera d'elle. » [Trad. libre] *All the King's Horses,* Los Angeles, Semiotext(e), 2008, p. 16.

**15.** Nicole Killian, *Sailor Moon, Glitter Text, and Graphic Design*, présenté à l'American Comparative Literature Association, à New York, le 21 mars 2014.

**Jen Kennedy** est une artiste et auteure canadienne. Doctorante à l'Université Binghamton, elle termine sa thèse sur le spectacle de la féminité dans la France d'après-guerre, *Charming Monsters: The Spectacle of Femininity in Postwar France*. Ses écrits ont été publiés par *Grey Room*, *Image and Narrative*, *C Magazine*, *Fuse* et *Alphabet Prime*, de même que dans nombre de catalogues d'exposition au Canada et aux États-Unis. Ses collaborations avec Liz Linden ont donné lieu à des performances et à des expositions au Sackler Center for Feminist Art du Brooklyn Museum, à Performa '09, au New Museum, à Independent Curator International et ailleurs.

conceive their relationships to the social, cultural, and political conditions that shape their lives.

Abstract or not, gendered or not, what's happening when the collective lived experiences and contingent representations that constitute girl culture become the material of contemporary art? What are the stakes of turning toward the often-devalued aspects of youthful femininity to theorize contemporary culture? [14]

We could look at contemporary art to attempt to answer these questions, or we could just as easily ask the girls themselves. On tumblr, for instance, where the self-designated "Magical Girls" are intuitively redirecting their own culture, turning the symbols, characters, and aesthetics that are widely associated with their superficiality and, by extension, their oppression, into the conditions of possibility for realizing their own desires in opposition to the identities offered up to them by the outside world.[15] Whether wittingly or not, the SI likely turned to girl culture in the 1950s and '60s at least partly because the rebellious "jeunes filles" who shirked the bourgeois codes of their gender, however mired in "the spectacle," represented the closest thing to the realization of desire. The same can probably be said of artists working today.

**14.** In his introduction to the English translation of Michèle Bernstein's *All the King's Horses*, Bernadette Corporation member John Kelsey writes, "She [the young girl] is our very condition. It's only a question of what we do with her." *All the King's Horses* (Los Angeles: Semiotext(e), 2008), 16.

**15.** Nicole Killian, *Sailor Moon, Glitter Text, and Graphic Design*, presented at ACLA, New York, March 21, 2014.

**Jen Kennedy** is a Canadian artist, writer, and PhD candidate at Binghamton University, where she is in completing her dissertation, "Charming Monsters: The Spectacle of Femininity in Postwar France." Her writing has been published in *Grey Room, Image and Narrative, C Magazine, Fuse,* and *Alphabet Prime*, as well as in a number of exhibition catalogues in Canada and the U.S. Her collaborative projects with Liz Linden have been performed and exhibited at the Brooklyn Museum's Sackler Center for Feminist Art, Performa '09, New Museum, Independent Curator International, and elsewhere.

# HENNESSY YOUNGMAN AND THE NEW ART CRITICISM

•

# HENNESSY YOUNGMAN ET LA NOUVELLE CRITIQUE D'ART

MATTHEW RYAN SMITH







HENNESSY YOUNGMAN, *ART THOUGHTZ: THE STUDIO VISIT* & *ART THOUGHTZ: GRAD SCHOOL*,
CAPTURES VIDÉOS | VIDED STILLS, 2012.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Hennessy Youngman, alias « The Pharaoh Hennessy » (le pharaon Hennessy), alias « The Pedagogic Pimp » (le maquereau pédagogue), comme il se fait appeler, profère sur son canal YouTube des critiques à propos de la situation actuelle de l'art en employant la langue de la rue, argot urbain aux inflexions trainantes. Même si ces capsules vidéos sont devenues « virales », la célébrité et la notoriété de Youngman ne se limitent certainement pas au monde de l'art. Sa série vidéo *Art Thoughtz* fait sensation en ligne et s'est attiré jusqu'ici plus de 1 350 000 visiteurs et 11 500 loyaux abonnés. Il n'est pas étonnant, par conséquent, que Youngman soit l'un des critiques d'art qui aient connu de mémoire récente la plus grande popularité auprès de l'auditoire. Ainsi, un changement d'envergure est en train de s'opérer, où de nouvelles formes de critique d'art sont générées par les médias en ligne à contenu produit par les utilisateurs.

Hennessy Youngman est un personnage créé par l'artiste Jayson Musson, de Brooklyn, qui a inventé ce nom en juxtaposant celui d'Henny Youngman, un comique natif d'Angleterre reconnu pour ses bons mots et ses boutades, et celui du cognac que l'on associe typiquement à une certaine génération d'artistes du hip-hop. Musson a initialement conçu le personnage de Youngman en 2010, à l'époque de son premier semestre d'études de maitrise en arts à la University of Pennsylvania, pour un monologue humoristique dans la veine de l'émission télévisée *Def Comedy Jam*. Peu après, il a présenté Youngman à la communauté participative en ligne de YouTube dans le but de rejoindre un plus vaste auditoire. La série *Art Thoughtz* est un exercice de dramaturgie, mais elle est aussi une pratique qui relève de la critique d'art, tant pour son aspect critique que pour son aspect humoristique ; en suivant le regard de Youngman dans ses vidéos, on peut voir qu'il lit ses textes. Si Musson se conforme de façon stricte au mode de discours privilégié par la critique d'art – l'écrit –, c'est l'exécution performative de ses textes par Youngman qui en fait une proposition aussi radicale.

Au cours des dernières années, la critique d'art en est arrivée à une sorte d'impasse systémique, qui a été amplement documentée[1]. La « crise de la critique », comme on l'appelle maintenant couramment, est une cosmologie d'anxiétés ontologiques, mais deux de ses aspects font consensus.

D'une part, au début du 21e siècle, la critique d'art en tant que discipline règlementée et normalisée étant pratiquement inexistante, la formation dans ce domaine a été pour ainsi dire mise de côté[2]. Le recours à des textes descriptifs et l'absence d'appréciation de la valeur esthétique ou de l'utilité des œuvres, de même qu'un manque de rigueur généralisé, sont symptomatiques de la crise que traverse actuellement la critique de l'art. Une étude réalisée en 2002 portant sur 230 articles de critique d'art tirés de quotidiens et d'hebdomadaires américains révèle en effet que très peu d'écrits expriment un jugement critique, alors que la grande majorité sont de type descriptif[3]. Cela dit, en tant que rédacteurs, « nous ne sommes pas habitués à la critique de nos critiques[4] », et c'est

1. Voir, par exemple : Benjamin Buchloh et autres, « Round Table: The Present Conditions of Art Criticism », *October*, nº 100 (printemps 2002), p. 200-28 ; James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003 ; Gavin Butt (dir.), *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005 ; Raphael Rubinstein (dir.), *Critical Mess: Art Critics on the State of their Practice*, Stockbridge, Hard Press Editions, 2006 ; James Elkins et Michael Newman (dir.), *The State of Art Criticism*, New York, Routledge, 2008 ; Earl Miller, « The State of Art Criticism and Critical Theory », *C Magazine*, nº 100 (hiver 2008), p. 35-77 ; JJ Charlesworth, « Criticism v Critique », *Art Monthly*, nº 346 (mai 2011), http://blog.jjcharlesworth.com/2011/08/05/criticism-v-critique/.

2. James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003, p. 8.

3. Sally O'Reilly, « On Criticism », *Art Monthly*, nº 296 (mai 2006), www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/on-criticism-by-sally-oreilly-may-2006 [consulté le 25 août 013].

4. Ibid.

Hennessy Youngman aka "The Pharaoh Hennessy" aka "The Pedagogic Pimp," as he calls himself, spits various criticisms on the state of art for his YouTube channel in an urban drawl and thug-slang vernacular. Though he has "gone viral," so to speak, Youngman is certainly not confined to art world status and celebrity. His popular video series *Art Thoughtz* has become something of an online sensation, amassing well over 1,350,000 viewers and 11,500 loyal subscribers. It should come as no surprise, then, that Youngman may be one of the most popular art critics in recent memory with respect to audience. Hence, a considerable shift is taking place, whereby user-generated internet media are generating alternative forms of art criticism.

Hennessy Youngman is a character invented by Brooklyn-based artist Jayson Musson, who derived the name from Henny Youngman, the English-born "one-liner" comedian, and the cognac stereotypically associated with a generation of hip-hop artists. Musson first conceived the Youngman character in 2010, during his first semester in the MFA program at the University of Pennsylvania, for the purpose of a stand-up comedy routine in the vein of *Def Comedy Jam*. Soon after, Musson introduced Youngman to the online participatory community of YouTube as a way to reach a wider audience. Though the *Art Thoughtz* series is an exercise in dramaturgy, it is also a practice based both critically and comedically in art criticism; follow Youngman's eyes in his videos and you will see that he is reading off the page. Musson strictly adheres to art criticism's preferred mode of discourse—writing—yet it is the activation of his writing through the performance of Youngman that makes it so radical.

In recent years, art criticism has itself arrived at a well-documented,[1] systemic impasse of sorts. The "crisis of criticism," as it is now widely known, represents a cosmology of ontological anxieties, yet finds common ground in two areas.

On the one hand, art criticism as a regulated, standardized discipline in the early twenty-first century is virtually non-existent, and therefore training as an art critic has followed a similar fate.[2] In short, the utilization of descriptive text and the lack of judgment against aesthetic value or usefulness has become symptomatic and everything but rigorous. According to a 2002 study of two hundred and thirty art critics in U.S. national daily and weekly titles, the least popular operation of art writing was judgment while the most popular was description.[3] That being said, as writers, "we are unused to criticism of our criticism,"[4] and this may well be where many of the methodological problems lie.

On the other hand, the art market has become the bedfellow of economic and institutional pursuits. The plague of low-paying freelance writing gigs has led some of our best critics into the halls of academia, where they are then subjected to the pressures of "publish or perish" in scholarly journals that have few readers;[5] yet, bizarrely enough, regular contributions to art magazines, critical websites, or exhibition catalogues with larger readership bases are deemed academically "insignificant"; consequently, their voices (and cries!) have been lost. To this end, the

1. See, for example, Benjamin Buchloh, et al. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism," *October* 100 (Spring 2002): 200–228; James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003); Gavin Butt, ed., *After Criticism: New Responses to Art and Performance* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005); R. Rubinstein, ed., *Critical Mess: Art Critics on the State of their Practice* (Stockbridge: Hard Press Editions, 2006); James Elkins and Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism*, (New York: Routledge, 2008); Earl Miller, "The State of Art Criticism and Critical Theory," *C Magazine* 100 (Winter 2008): 35–7; JJ Charlesworth, "Criticism v Critique," *Art Monthly* 346 (May 2011), http://blog.jjcharlesworth.com/2011/08/05/criticism-v-critique/.

2. James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 8.

3. Sally O'Reilly, "On Criticism," *Art Monthly* 296 (May 2006), accessed August 25, 2013; www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/on-criticism-by-sally-oreilly-may-2006.

4. Ibid.

5. Miller, "State of Art Criticism," 35–77.



HENNESSY YOUNGMAN, *ART THOUGHTZ: ON BEAUTY*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2011.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

probablement là que réside une bonne partie des problèmes méthodologiques que présente l'analyse de cette situation.

D'autre part, le marché de l'art fonctionne désormais lui aussi selon une logique économique et institutionnelle. Fatigués des contrats à la pige mal rémunérés, certains de nos meilleurs critiques ont migré vers le milieu universitaire, où ils sont soumis à d'intenses pressions et doivent, s'ils veulent conserver leur poste, publier à tout prix dans des revues savantes à faible lectorat[5]. Chose curieuse, les contributions régulières aux revues d'art, aux sites web de critique ou aux catalogues d'exposition ayant un plus vaste lectorat sont considérées comme « insignifiantes » par le milieu universitaire. Par conséquent, les voix – et les cris ! – des critiques ne sont plus entendus. C'est ainsi que le commissaire[6], dont l'importance connait une montée exponentielle et qui est devenu une véritable « vedette artistique », possède désormais une portée culturelle et une autonomie politique qui ont supplanté celles du critique et ont réduit le pouvoir qu'avait ce dernier de façonner et de définir le mérite artistique. Depuis le début des années 1990, la simple *sélection* de ses œuvres par un commissaire en vue d'une exposition suffit à conférer de la valeur à un artiste, ce qui représente un contraste marqué avec l'époque où les artistes *acquéraient* une valeur lorsqu'un critique d'art défendait leur travail ou le sortait de l'oubli.

*Art Thoughtz* est différent de l'art traditionnel. C'est de la critique autopubliée diffusée en ligne grâce aux médias à contenu généré par les utilisateurs ; elle contourne les moyens de publication habituels comme les revues d'art, les journaux universitaires et les catalogues d'exposition. Dans un ouvrage intitulé *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Joshua Green et Jean Burgess font remarquer avec à-propos que « l'enthousiasme et l'énergie entourant la culture participative [en ligne] tient au fait qu'elle donne la possibilité à ceux d'entre nous qui s'étaient limités au rôle d'auditeurs "passifs" de devenir des producteurs et donc des participants "actifs" dans les médias[7] ». Comme dans le cas des musiciens indépendants qui diffusent leurs compositions originales ou leurs reprises de chansons sur YouTube, l'approche autonome adoptée par Musson échappe aux créateurs de tendances et aux industries de la création qui régissent les médias et la culture, et lui permet de produire une critique d'art de façon non conventionnelle. « Essentiellement, suggère Musson, le spectateur d'*Art Thoughtz* ne devrait pas s'attarder à la lecture particulière que je fais d'un sujet, mais plutôt au fait qu'un individu non reconnu ait élaboré sa propre lecture et la présente comme étant une contribution valide[8]. »

Cette autonomie dont se réclame Musson ressort des plus clairement dans une vidéo diffusée sur YouTube, vue par plus de 130 000 personnes et intitulée *Art Thoughtz: Relational Aesthetics*. Coiffé d'une casquette

5. Earl Miller, « The State of Art Criticism and Critical Theory », op. cit.

6. Ibid., p. 36.

7. Joshua Green et Jean Burgess, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, Polity Press, 2009, p. 82.

8. Jayson Musson, correspondance personnelle par courrier électronique avec l'auteur (6 avril 2013).

unbridled rise of the curator as "art star"[6] has replaced the cultural significance and political autonomy of critic by lessening his or her power to shape and define aesthetic merit. Since the early 1990s, the curator's mere *selection* of work for an exhibition has been enough to imbue an artist with value, which contrasts sharply against a time when artists were *made* valuable because an art critic advocated, defended, or resuscitated their work.

*Art Thoughtz* differs from traditional art; it is criticism by self-publication, criticism online through user-generated media content, which circumvents publication venues such as art magazines, scholarly journals, and exhibition catalogues. In their book *YouTube: Online Video and Participatory Culture* Joshua Green and Jean Burgess have appropriately noted that "some of the excitement and energy around [online] participatory culture was motivated by the possibility that those of us who had been limited to the role of the 'passive' audience could become producers, and therefore more 'active' participants in the media."[7] Much like independent musicians who post their original songs or song covers to YouTube, Musson's DIY approach escapes the tastemakers and creative industries that regulate media and culture, allowing him to produce art criticism in unconventional ways. "In essence," Musson suggests, "the viewer of *Art Thoughtz* should not be focused on my specific reading of a topic, but rather that an unsanctioned individual manufactured their own reading and presented it as valid."[8]

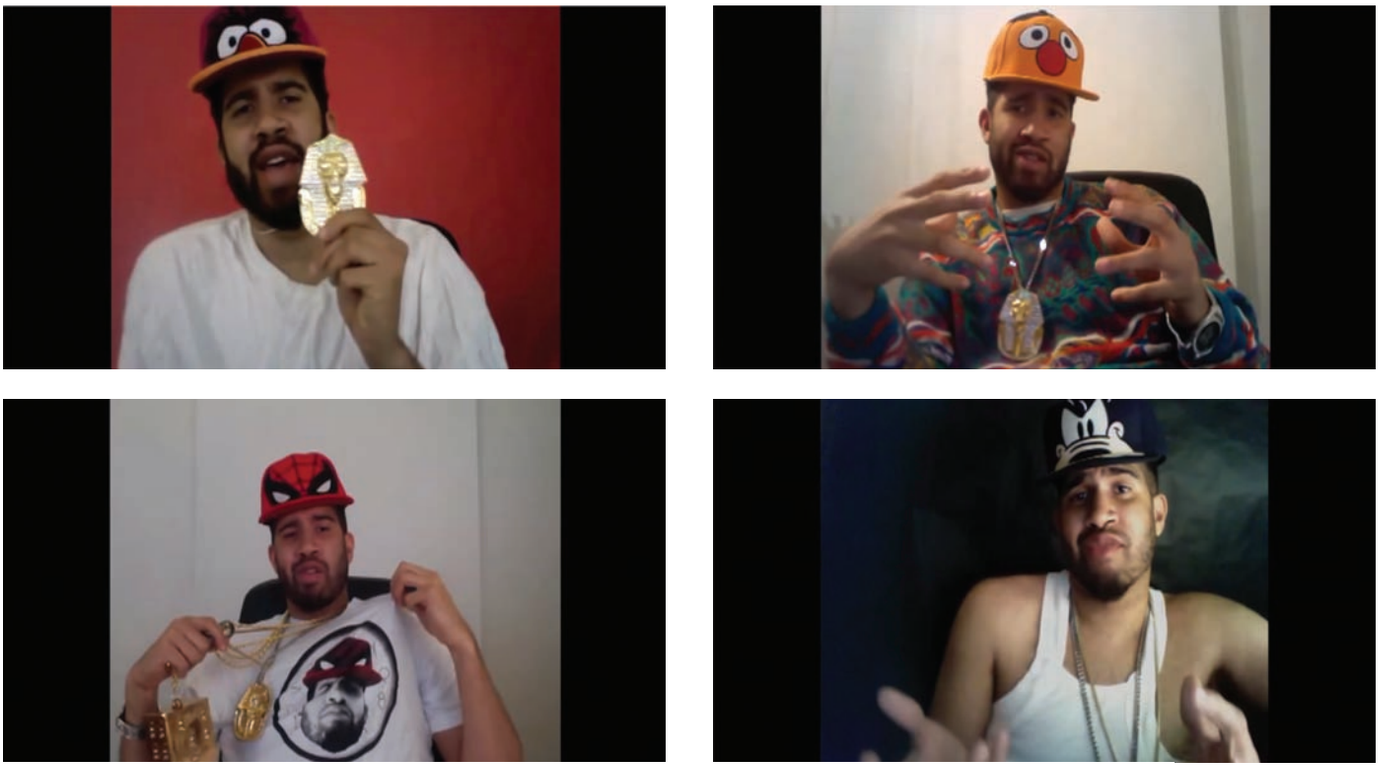
Nowhere is this clearer than in Musson's YouTube video with over 130,000 views titled *ART THOUGHTZ: Relational Aesthetics*. Here, Youngman wears a red baseball cap in the shape of Spiderman's head, a white T-shirt with a silkscreened image of himself wearing the same Spiderman hat on the front, and several thick gold chains draped around his neck. Essentially, the video lampoons "French science fiction author Nicolas B… B… Bourriaud's" notion of relational aesthetics—characterized by the artist's creation of dynamic social environments using active participation—for being "the easiest art to make that there ever was to make." For Musson-as-Youngman: "Relational aesthetics is also when a successful artist who is too busy touring the globe going from biennial to biennial, and they have no time to make physical art objects anymore, so the famous artist uses the attendees at the exhibition as the artwork in some way yaknowwhatimsayin' like to explore the social relationships between people…

Somehow eatin' and drinkin' with strangers in some kind of convivial happening in the antiseptic confines of an art gallery or art institution is realer than getting drunk at a bar, having a one night stand, and contracting herpes. Umm, I dunno, I guess because at a bar you gotta buy a drink in order to be there, so that experience is tainted by capitalism's

6. Ibid., 36.

7. Joshua Green and Jean Burgess, *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Cambridge: Polity Press, 2009), 82.

8. Jayson Musson, personal email correspondence with the author (April 6, 2013).



HENNESSY YOUNGMAN, (SENS HORAIRE | CLOCKWISE) *ART THOUGHTZ: BEUYS-Z*, 2011; *ART THOUGHTZ: HOW TO MAKE AN ART*, 2011; *ART THOUGHTZ: RELATIONAL AESTHETICS*, 2011; *ART THOUGHTZ: HOW TO BE A SUCCESSFUL BLACK ARTIST*, 2010, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS. PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

de baseball rouge en forme de tête de Spiderman, Youngman est vêtu d'un t-shirt blanc où est imprimée une image de lui-même coiffé de la même casquette et portant de grosses chaines en or autour du cou. En substance, la vidéo tourne en dérision la notion d'esthétique relationnelle élaborée par « l'auteur de science-fiction français Nicolas B… B… Bourriaud », caractérisée par la création, par l'artiste, d'environnements sociaux dynamiques faisant appel à la participation active ; selon Musson, « il n'y a jamais eu d'art plus facile à faire que ça ». Pour Musson-Youngman, « l'esthétique relationnelle, c'est aussi ce que fait un artiste qui a réussi et qui est trop occupé à parcourir la planète, de biennale en biennale, pour avoir le temps de créer des objets d'art réels… alors ce célèbre artiste utilise les visiteurs de l'exposition qui deviennent en quelque sorte l'œuvre d'art, vous voyez ce que je veux dire, pour explorer les relations sociales entre les gens […]. »

« Apparemment, manger et boire avec des étrangers dans une sorte de happening convivial entre les murs aseptisés d'une galerie d'art ou d'un musée, c'est plus vrai que se saouler dans un bar, avoir une aventure d'un soir et attraper l'herpès. Hum, j'sais pas, j'imagine que c'est parce que dans un bar faut payer son verre, et que cette expérience est salie par les doigts crasseux du capitalisme et tout ça, hein, alors que se réunir dans une galerie pour faire la même chose serait une façon d'exprimer son autonomie sociale et de refuser le capitalisme[9]. »

L'idée d'un homme noir qui s'exprime en employant délibérément le parler et les maniérismes associés aux Afro-américains dans une sphère disciplinaire à prédominance blanche est précisément ce qui rend *Art Thoughtz* si captivant. Ici comme ailleurs, Musson se sert de Youngman pour illustrer le caractère radical des juxtapositions qui peuvent survenir lorsqu'un groupe social marginalisé – les hommes noirs des milieux urbains – s'adonne à une occupation typiquement associée aux Blancs des classes aisées. La commissaire Naomi Beckworth a dit à ce propos que les auditoires « soupçonnent que le personnage qui parle n'est pas dirty fingers an shit, umm, but somehow congregating at a gallery to take part in the same activities is a socially autonomous refusal of capitalism."[9]

The idea of a black man performing blackness within a predominantly white disciplinary sphere is precisely why *Art Thoughtz* is so compelling; here, as elsewhere, Musson uses Youngman to illustrate the radical juxtapositions that can occur when a marginalized social group—black urban males—participates in an occupation stereotypically associated with upper-class whites. Curator Naomi Beckworth has said that audiences "understand that the character that's speaking shouldn't have access to that knowledge, so therefore there must be some kind of subterfuge going on."[10] These incongruities, combined with particular cultural signifiers—sideways baseball caps, loose-fitting t-shirts, and large gold chains—represent a strong connection to Dadaist notions of irrationalism and absurdity in addition to a vitriolic social commentary. The fusion of high art theory with a low art aesthetic vocabulary has been executed in artmaking since Dada, yet has rarely, if ever, been attempted in art criticism, which immediately distances Musson from contemporary critics.

Crucial to this debate is the question of audience. In his essay "On the Absence of Judgement in Art Criticism," James Elkins observes that recent art criticism is "almost completely ignored. Its readership is unknown, unmeasured, and disturbingly ephemeral."[11] User-generated online communities such as YouTube, and other internet platforms like Vimeo, present a formidable challenge to Elkins's assertion in that they quantify viewer data, commonly referred to as "analytics," which can be readily accessed and studied on the user's account webpage ad nauseam. In other words,

9. Hennessy Youngman, *Art Thoughtz: Relational Aesthetics*, YouTube, 2011, www.youtube.com/watch ? v=7yea4qSJMx4 [consulté le 30 septembre 2013]. [Trad. libre]

9. Hennessy Youngman, *ART THOUGHTZ: Relational Aesthetics*, YouTube, (2011), accessed September 30, 2013; www.youtube.com/watch? v=7yea4qSJMx4.

10. Naomi Beckwith quoted in Austin Considine, "Biting Humor Aimed at Art," *New York Times* (February 29, 2012), accessed September 30, 2013; www.nytimes.com/2012/03/01/fashion/hennessy-youngman-offers-offbeat-art-criticism.html?_r=0.

11. James Elkins, "On the Absence of Judgement in Art Criticism," in James Elkins, ed., *The State of Art Criticism* (New York: Routledge, 2007), 74.

censé avoir accès à ces connaissances, et se disent qu'ils doivent nécessairement être en présence d'une sorte de canular[10] ». Ces incongruités, combinées à certains marqueurs culturels – casquette portée de côté, t-shirt ample et grosses chaines en or –, rappellent avec force les thèmes dadaïstes d'irrationalité et d'absurdité, en plus de constituer un commentaire social corrosif. Cette fusion entre la théorie artistique liée à l'art noble et un vocabulaire esthétique associé à l'art populaire a été refaite à plusieurs reprises en art depuis Dada, mais a rarement, voire jamais été tentée dans le domaine de la critique d'art. Voilà ce qui distingue d'emblée Musson parmi les critiques contemporains.

La question de l'auditoire est essentielle dans ce débat. Dans son essai intitulé « On the Absence of Judgement in Art Criticism », James Elkins fait observer que la critique d'art récente « ne fait l'objet d'aucune considération, ou presque. Ses lecteurs sont inconnus, non dénombrés et étrangement éphémères[11] ». Les communautés en ligne produisant des contenus générés par les utilisateurs comme YouTube et d'autres plateformes virtuelles telles que Vimeo ébranlent fortement l'affirmation d'Elkins, car on trouve sur ces sites une quantification des données relatives aux visiteurs, communément appelée « analytique web » ; on peut avoir facilement accès à ces données et les étudier à volonté sur la page web du compte des utilisateurs. En d'autres mots, à partir des données obtenues grâce à l'analytique, il est dorénavant possible de savoir exactement qui sont ceux qui regardent les vidéos, dans quel pays ils vivent, leur âge, le sexe auquel ils s'identifient, ce qu'ils « aiment » et ce qu'ils « n'aiment pas », et obtenir leurs « commentaires » sur des contenus précis. En fin de compte, il semblerait que la pratique critique de Musson signale un changement important et que l'accès, l'immédiateté et la participation ont désormais le potentiel de résoudre au moins en partie la crise de l'auditoire en critique d'art.

« Nous sommes aux premiers stades de la théorisation en critique d'art[12] », dit Robert Enright, et il est essentiel de comprendre que de cette fâcheuse situation, de cette sorte d'impasse surgiront toujours de nouvelles façons de faire les choses. Rejeter *Art Thoughtz* sous prétexte qu'il ne s'agit que d'une satire narcissique ou d'un exercice superficiel d'écriture artistique, ce serait ignorer la contribution sous-jacente que ce projet apporte à la critique d'art. Le singulier personnage créé par Jayson Musson, Hennessy Youngman, et ses stratégies de présentation non orthodoxes sont conçus pour contourner les institutions consacrées qui ont traditionnellement été les porteuses de la critique d'art et validé le critique d'art[13]. Ce faisant, Musson effectue essentiellement une reconceptualisation des polémiques qui ont récemment marqué la critique d'art tout en démontrant que les médias virtuels à contenu généré par les utilisateurs possèdent un important potentiel en matière de production et de diffusion d'une critique d'art parallèle parmi les communautés et les auditoires en ligne.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

**10.** Naomi Beckwith, citée dans Austin Considine, « Biting Humor Aimed at Art », *New York Times*, 29 février 2012, www.nytimes.com/2012/03/01/fashion/hennessy-youngman-offers-offbeat-art-criticism.html?_r=0 [consulté le 30 septembre 2013]. [Trad. libre]

**11.** James Elkins, « On the Absence of Judgement in Art Criticism », dans James Elkins (dir.), *The State of Art Criticism*, New York, Routledge, 2007, p. 74. [Trad. libre]

**12.** Robert Enright, « Criticism: The Zoo of Many-backed Beasts », dans James Elkins (dir.), ibid., p. 312. [Trad. libre]

**13.** Jayson Musson, correspondance personnelle par courrier électronique avec l'auteur (6 avril 2013).

**Matthew Ryan Smith**, Ph. D., est un écrivain, un commissaire indépendant et un chargé de cours à temps partiel qui vit à Toronto. Il a écrit dans plusieurs publications canadiennes et étrangères dont *Canadian Art*, *C Magazine*, *FUSE* et *Afterimage*, ainsi que dans des catalogues d'exposition et des revues universitaires. matthewryansmith733@gmail.com

through analytics, we are now able to know just who the audience is, what country the audience is from, how old the audience is, what sex the audience identifies as, what the audience "likes," what the audience "dislikes," and the audience's "comments" on particular content. Ultimately, it would appear that Musson's critical practice signals a significant turn, whereby access, immediacy, and participation have the potential to resolve at least part of the crisis of audience in art criticism.

"We are in the early stages of theorizing art criticism,"[12] says Robert Enright, and it is crucial to recognize that out of this predicament, out of this impasse of sorts, there will always be new ways of doing things. Dismissing *Art Thoughtz* as merely narcissistic satire or as a perfunctory exercise in art writing does not accurately take into account its understated contributions to the state of art criticism. Jayson Musson's idiosyncratic Hennessy Youngman character and his unorthodox presentation strategy is intended to circumvent the sanctioned institutions that traditionally communicate art criticism and validate the art critic.[13] In doing so, Musson has essentially reconceptualized the polemics of recent art criticism while demonstrating that user-generated internet media hold significant potential for generating and circulating alternative art criticism to online viewers and communities.

**12.** Robert Enright, "Criticism: The Zoo of Many-backed Beasts," in Elkins, *State of Art Criticism*, 312.

**13.** Jayson Musson, personal email correspondence with the author (April 6, 2013).

**Matthew Ryan Smith**, PhD, is a writer, independent curator, and sessional professor based in Toronto. He has written for several Canadian and international publications, including *Canadian Art*, *C Magazine*, *FUSE*, and *Afterimage*, in addition to exhibition catalogues and academic journals. matthewryansmith733@gmail.com

# LA SPECTACULARISATION DANS L'ART ACTUEL AUTOCHTONE

•

# SPECTACULARIZATION IN CONTEMPORARY ABORIGINAL ART

JEAN-PHILIPPE UZEL




KENT MONKMAN, *BOUDOIR DE BERDASHE*, VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, 2007.
PHOTO : WALTER WILLEMS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



KENT MONKMAN, *BOUDOIR DE BERDASHE*, VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, 2007.
PHOTO : WALTER WILLEMS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

Dans le documentaire canadien *Reel Injun* (2009), le cinéaste innu André Dudemaine déclare : « Je crois que le cinéma a été inventé pour filmer les Premières Nations[1]. » Ce qui pourrait être pris pour une boutade est, d'un point de vue historique, parfaitement exact. En septembre 1894, W.K.L. Dickson tourne, à l'aide d'un kinétographe, *Sioux Ghost Dance*, *Buffalo Dance* et *Indian War Council*, les tout premiers films de l'histoire du cinéma, et ceux-ci mettent en scène des Sioux Lakotas ; en 1914, le photographe Edward S. Curtis se lance dans la réalisation du premier long métrage de fiction, *In the Land of the Head Hunters*, une grande fresque cinématographique de 65 minutes se déroulant chez les Kwakwaka'wakw d'avant le premier contact ; en 1922, Robert Flaherty réalise *Nanook of the North*, le premier documentaire de l'histoire du cinéma, qui entend restituer la vie d'un Inuit et de sa famille dans la région de la baie d'Hudson. Ce que montrent ces films des premiers temps du cinéma, c'est le fait que les Autochtones ne sont pas seulement un sujet de prédilection pour les spectacles, mais qu'ils génèrent leur propre forme de spectacularisation. Loin d'être une nouveauté, ce fait date des premiers voyages de Christophe Colomb, lequel ramena en Europe des Arawaks des Bahamas pour les montrer à la cour d'Espagne. Dès le 16e siècle, les Amérindiens sont ainsi exhibés en Europe dans des défilés, des cortèges, des tableaux vivants[2]. Cette spectacularisation des Autochtones ne fera que s'intensifier avec les dispositifs de masse qui se mettent en place au cours du 19e siècle aux États-Unis et en Europe, et dont les deux exemples les plus connus sont l'Indian Gallery de George Catlin et le Wild West Show de Buffalo Bill.

L'art actuel autochtone accorde de plus en plus d'importance à ce phénomène de spectacularisation de l'Indien, en cherchant à montrer systématiquement l'envers du décor : les spectacles de masse (expositions universelles et coloniales, défilés, cirques, premiers films…) avaient lieu au moment même où se mettaient en place des politiques d'assimilation et de désappropriation extrêmement répressives (l'Indian Removal Act et l'Indian Appropriation Act aux États-Unis, la Loi sur les Indiens au Canada). D'un côté, l'on mettait en scène à grande échelle ce que l'on s'employait, de l'autre, à faire disparaitre par tous les moyens.

1. André Dudemaine, cité dans Neil Diamond, *Reel Injun. On the trail of the Hollywood Indian*, Canada, 2009, 86 min.

2. Nanette Jacomijn Snoep, « Des Amérindiens, premiers "sauvages exhibés", aux collections de "monstres" », dans *Exhibitions. L'invention du sauvage*, fascicule d'exposition, Paris, Beaux Arts éditions, p. 10-14.

In the Canadian documentary *Reel Injun* (2009), Innu filmmaker André Dudemaine states, "I think that the cinema was created to film First Nations."[1] What could be taken for a quip is, from a historical point of view, perfectly accurate. In September 1894, using a kinetograph, W.K.L. Dickson made *Sioux Ghost Dance*, *Buffalo Dance,* and *Indian War Council*—the very first films in the history of cinema—featuring Sioux Lakotas; in 1914, photographer Edward S. Curtis directed the first fiction feature film, *In the Land of the Head Hunters*, a sixty-five-minute cinematographic panorama with a plot involving the Kwakwaka'wakw before the first contact; in 1922, Robert Flaherty made *Nanook of the North*, the first movie documentary, a reconstruction of the life of an Inuk and his family in the Hudson Bay region. What these films from the early years of cinema show is that Aboriginals were not simply a subject of predilection for spectacles; they also generated their own form of spectacularization. Far from being a novelty, this fact dates from the first voyages of Christopher Columbus, who took Arawaks from the Bahamas back to Europe to present them at the Court of Spain. In the sixteenth century, Aboriginals were also exhibited in Europe in parades, processions, and tableaux vivants.[2] Spectacularization of Aboriginals only intensified with the forms of mass dissemination that were introduced during the nineteenth century in the United States and Europe, the two best examples of which were George Catlin's Indian Gallery and Buffalo Bill's Wild West Show.

Many contemporary Aboriginal artists are ascribing increasing significance to the historical spectacularization of the Indian in order to lift the veil on what took place behind the scenes: large-scale spectacles (world fairs and colonial expositions, parades, circuses, early films, and so on) were being staged at the very time when extremely repressive assimilation and disappropriation policies were being instituted (the *Indian Removal Act* and the *Indian Appropriation Act* in the United States; the *Indian Act* in Canada). Thus, what was being put on display far and wide was precisely what was simultaneously being systematically wiped out using every means possible.

1. André Dudemaine, quoted in Neil Diamond, *Reel Injun. On the trail of the Hollywood Indian*. Montréal, Canada: National Film Board of Canada, 2009. DVD, 86 min.

2. Nanette Jacomijn Snoep, "Des Amérindiens, premiers 'sauvages exhibés', aux collections de 'monstres,'" in *Exhibitions. L'invention du sauvage*, exhibition catalogue (Paris: Beaux Arts éditions, 2011), 10–14.



ROBERT HOULE, *PARIS/OBJIBWA*, 2010,
VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, ART GALLERY OF PETERBOROUGH, 2011.
PHOTO : MICHAEL CULLEN, TRENT PHOTOGRAPHICS, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

## MISS CHIEF ET LES SHOWMEN

Le travail multidisciplinaire du Cri Kent Monkman revisite en détail les productions visuelles de la culture coloniale du 19e siècle. La stratégie qu'il met en œuvre consiste à inverser les rapports de domination entre colonisés et colonisateurs. Ce redressement des torts, si l'on peut dire, passe par une figure spectaculaire totalement anachronique, celle de Miss Chief Eagle Testikle, l'alter ego flamboyant de l'artiste directement inspiré par la chanteuse américaine Cher. À l'occasion de son succès de 1973 intitulé *Half Breed*, dans lequel elle évoquait ses racines cherokee, celle-ci apparaissait, montée sur un cheval blanc, dans un costume psychédélique de princesse indienne. Si Miss Chief s'est approprié cette dimension spectaculaire faite de strass et de paillettes, son rôle ne se réduit pas à celui d'une diva postindienne ; elle est aussi un *trickster*[3], qui s'amuse à retourner les codes de la culture visuelle du 19e siècle et se moque du mythe du *Vanishing Indian* qui la sous-tend – cette croyance très prégnante au tournant du 20e siècle selon laquelle les Autochtones étaient voués à une disparition rapide face à l'avancée de la civilisation moderne, et qu'il était par conséquent urgent de conserver des traces de leur existence. L'installation *Boudoir de Berdashe* (2007), présentée pour la première fois dans l'exposition pancanadienne *The Triumph of Mischief*, est un parfait exemple du travail parodique de Monkman.

3. Sur la figure du *trickster*, on pourra consulter : Jean-Philippe Uzel, « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, p. 39-50.

## MISS CHIEF AND THE SHOWMEN

The multidisciplinary work of Cree artist Kent Monkman revisits in detail the visual productions of nineteenth-century colonial culture. His strategy consists of inverting the relations of domination between the colonized and the colonizers. This righting of wrongs, if we can call it that, is conveyed through a totally anachronistic spectacular figure, Miss Chief Eagle Testikle, the artist's flamboyant alter ego. This character is directly inspired by American pop star Cher, who, when she released her 1973 hit *Half Breed*—in which she evoked her Cherokee roots—appeared, mounted on a white horse, in a psychedelic Indian princess costume. Although Miss Chief has appropriated Cher's spectacular rhinestones-and-glitter persona, her role cannot be reduced to that of a post-Indian diva; she is also a trickster,[3] who enjoys overturning nineteenth-century codes of visual culture and makes fun of its underlying myth of the "vanishing Indian"—the widespread belief at the turn of the twentieth century that Aboriginals were doomed to rapid extinction as modern civilization advanced, and that it was therefore urgent to preserve the traces of their existence.

The installation *Boudoir de Berdashe* (2007), presented for the first time in the pan-Canadian exhibition *The Triumph of Mischief*, is a perfect example of Monkman's parodic work. It consists of a luxurious tepee made of glossy fabric, within which are a chaise longue, an animal skin used as a bedside rug,

3. On the figure of the trickster, see Jean-Philippe Uzel, "Trickster Objects in Contemporary Art," in *The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art*, ed. Thérèse St-Gelais, trans. Ron Ross (Montréal: Les éditions esse, 2008), 179–90.



KENT MONKMAN, *SHOOTING GERONIMO*, 2007.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST









**EDGAR HEAP OF BIRDS, *MOST SERENE REPUBLICS*, BIENNALE DE VENISE | VENICE BIENNALE, 2007.**
**PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST**

Il s'agit d'un luxueux tipi fait de tissus satinés, à l'intérieur duquel se trouvent une méridienne, une peau d'animal en guise de descente de lit et un imposant lustre de verre. Autour de la méridienne sont éparpillés des objets personnels de Miss Chief : une couverture de la Compagnie de la Baie d'Hudson, mais aussi des articles de voyage en écorce et un carquois en cuir frappés de la marque de luxe française Louis Vuitton. Le clin d'œil renvoie de façon assez évidente au grand tipi Crow exhibé dans l'Indian Gallery du peintre américain George Catlin, qui, après avoir passé une décennie à peindre et à dessiner les Indiens des Plaines, s'installe en 1839 en Europe, où il passera 32 ans de sa vie à répondre à la curiosité du public, y compris celle des artistes (Delacroix, Baudelaire…) et des têtes couronnées (la reine Victoria, le roi Louis-Philippe…). Son Indian Gallery, qui présentait dans un premier temps des artéfacts autochtones (vêtements, armes…) et des tableaux qu'il avait peints durant son séjour dans les Plaines, connut un succès fulgurant lorsqu'il reprit une formule déjà testée par P. T. Barnum pour son American Museum de New York : celle des « Tableaux vivants des Peaux-Rouges », où des troupes d'Ojibwés et d'Iowas simulaient des danses de guerre, des scènes de scalp et des attaques qui anticipaient de quelques dizaines d'années les spectacles de Buffalo Bill. On trouve également dans *Boudoir de Berdashe* une vidéo intitulée *Shooting Geronimo* (2007), qui prend la forme d'un western muet dans lequel un réalisateur libidineux, répondant au nom à peine codé de Frederick Curtis, fait jouer deux jeunes Amérindiens très peu vêtus. Les apparitions intempestives de Miss Chief derrière la caméra font en sorte que rien ne se passe comme prévu et qu'un acteur finit par être tué par mégarde. *Shooting Geronimo* nous propose en fait, sur un mode burlesque, une subtile relecture du film *In the Land of the Head Hunters* de Curtis, dans lequel attraction et incompréhension, restitution et disparition, fiction et science se trouvent totalement imbriquées.

## SE REMÉMORER LES VICTIMES DU SPECTACLE

Le *Wild West Show* de William F. Cody, alias Buffalo Bill, qui, après s'être produit à partir de 1883 aux États-Unis, a circulé dans les pays européens jusqu'en 1913, peut être considéré comme le plus grand spectacle de

and a large glass chandelier. Around the chaise longue lie Miss Chief's personal effects: a Hudson's Bay Company blanket, travel items made of bark, and a leather quiver stamped with the French luxury brand Louis Vuitton. This is an obvious nod to the large Crow tepee exhibited in the Indian Gallery created by American painter George Catlin. In 1839, after spending a decade painting and drawing the Plains Indians, Catlin moved to Europe, where he spent the next thirty-two years responding to the curiosity expressed by the public, including artists (Delacroix and Baudelaire, for instance) and royalty (including Queen Victoria and King Louis-Philippe). His Indian Gallery, which first presented Aboriginal artefacts (clothing, weapons, and other items) and paintings that he had made during his stay in the plains, was a dazzling success when he adopted the formula already tested by P. T. Barnum for his American Museum in New York: that of "Living Paintings of Redskins" in which groups of Ojibways and Iowas simulated war dances, scalping scenes, and attacks that anticipated Buffalo Bill's shows by several decades.

Also in *Boudoir de Berdashe* was a video called *Shooting Geronimo* (2007), Monkman's version of a silent western, in which a libidinous director, by the barely coded name of Frederick Curtis, directs scenes involving two scantily clad young Aboriginal men. Because Miss Chief keeps making untimely appearances behind the camera, nothing goes as planned and an actor ends up being inadvertently killed. In fact, *Shooting Geronimo* offers a burlesque yet subtle rereading of Edward Curtis's *In the Land of the Head Hunters*, in which attraction and incomprehension, reconstruction and disappearance, fiction and science are totally intertwined.

## REMEMBERING THE VICTIMS OF THE SPECTACLE

The Wild West Show produced by William F. Cody, alias Buffalo Bill, premiered in the United States in 1883 and toured Europe until 1913; it can be considered the biggest mass spectacle of the nineteenth century, as it was seen by almost 50 million people.[4] The show featured scenes of Indians that blithely mixed fiction and historical reconstruction. Cody, who had himself taken part in the first Indian wars (1878–90), had managed to persuade well-known figures, such as Sioux chief Sitting Bull (his real name

4. At the 1892 Chicago World Fair alone, a total of 6 million people—22,000 per performance—saw the show; see Paul Reddin, *Wild West Shows* (Urbana: University of Illinois Press, 1999), 118.



DAVID GARNEAU, *HOOP DANCERS*, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

masse du 19e siècle, puisque près de 50 millions de personnes l'ont vu[4]. Le clou des spectacles était constitué par les scènes d'Indiens qui mêlaient allègrement fiction et reconstitution historique. Cody, qui avait lui-même participé aux premières guerres indiennes (1878-1890), avait réussi à persuader des personnalités de premier plan comme le chef sioux Sitting Bull (Tatanka Yotanka de son vrai nom) ou Gabriel Dumont (un des principaux acteurs, avec Louis Riel, de la révolte métisse de 1885) de prendre part à ses spectacles pour y jouer leur propre rôle. Cody ne voyait pas d'inconvénient à ce que ces leadeurs historiques côtoient des personnages de fiction comme Natty Bumppo, le héros de la série de romans de James Fenimore Cooper, *Histoires de Bas-de-Cuir*. De même n'avait-il aucun scrupule à ce que les « Peaux-Rouges de toutes les tribus (Cheyennes, Arapahos, Pieds-Noirs, Sioux) », comme l'annonçaient les programmes publicitaires de ses spectacles, soient en réalité tous des Sioux Lakotas[5], une simplification outrancière que l'on retrouvera par la suite dans les westerns hollywoodiens, où les Indiens sont toujours des Sioux. Des artistes contemporains ont entrepris ces dernières années de rappeler que, derrière les images stéréotypées de l'Indien que véhiculaient les spectacles de Cody, il y avait des hommes et des femmes, dont la plupart sont tombés malades et sont morts dans les tournées européennes de la troupe. C'est ainsi qu'en 2007, Edgar Heap of Birds (Cheyenne et Arapaho) a créé, dans le cadre des évènements parallèles à la 52e Biennale de Venise, l'installation *Most Serene Republics*. Celle-ci rendait hommage aux membres des Premières Nations qui ont accompagné Buffalo Bill en Europe et se sont produits à Venise en 1890. Heap of Birds a planté, le long de la rue Garibaldi, seize panneaux qui commencent tous par « *Honor Morte* », se terminent par « *Rammentare* » et énumèrent les noms des Autochtones disparus en Europe : « Di Nastona, Di Numshim, Standing Bear… ». L'artiste cherchait ainsi à honorer la mémoire de ces Amérindiens morts loin de leur terre natale. En les nommant, il leur redonnait une certaine forme de dignité, celle-là même que les spectacles de Buffalo Bill leur avaient ôtée.

C'est à un travail de mémoire similaire que s'est livré l'Anishnabé Robert Houle dans le cadre de l'installation *Paris/Ojibwa*, présentée en 2010 au Centre culturel canadien de Paris, qui rendait hommage à la deuxième troupe d'Anishnabés (Ojibwés) que Catlin avait fait venir à

4. Pour la seule exposition universelle de Chicago en 1892, on dénombre 6 millions de spectateurs à raison de 22 000 spectateurs par spectacle ; voir Paul Reddin, *Wild West Shows*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 118.

5. L. G. Moses, *Wild West Shows and the Images of the American Indians. 1883-1933*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, p. 170.

was Tatanka Yotanka) and Gabriel Dumont (one of the leaders, with Louis Riel, of the 1885 Métis Uprising) to play themselves in his shows. Cody saw no problem with these historical leaders standing alongside fictional characters such as Natty Bumppo, the hero of James Fenimore Cooper's series of novels called *Leatherstocking Tales*. Nor did he have any misgivings about the fact that the "Redskins of all tribes (Cheyennes, Arapahos, Blackfoot, Sioux)," as the promotional programs for his shows announced, were in reality all Sioux Lakotas,[5] an outrageous simplification later perpetuated in Hollywood westerns, in which Indians were always Sioux. In recent years, contemporary artists have set out to remind us that behind the stereotypical images of the Indian conveyed by Cody's shows were men and women, most of whom fell ill and died during the troupe's European tours. For instance, in 2007, Edgar Heap of Birds (Cheyenne and Arapaho) created the installation *Most Serene Republics* as part of the events parallel to the 52nd Venice Biennale. The work paid tribute to the Native Americans taken to Europe by Buffalo Bill and who performed in Venice in 1890. Heap of Birds installed sixteen panels along Garibaldi Street. The text on each panel started with "*Honor Morte*," ended with "*Rammentare*," and gave the name of one of the Aboriginals who died in Europe: Di Nastona, Di Numshim, Standing Bear, and the others. More than simply honouring the memory of these people who died far from their homeland, in naming them, Heap of Birds was returning to them a certain form of dignity—the very dignity that Buffalo Bill's shows had stolen from them.

Robert Houle, an Anishnabe, performed a similar exercise of commemoration with the multimedia installation *Paris/Ojibwa*. Presented in 2010 at the Canadian Cultural Centre in Paris, the work paid tribute to the second troupe of Anishnabes (Ojibways) brought to Paris by Catlin in 1845. Thanks to Catlin's notes, we know the names and ages of the eleven people in this troupe, composed of family members and companions of Maungwudaus, their chief. In *Paris/Ojibwa*, which reproduces the setting of a royal salon, Houle pays tribute to this troupe, particularly its members who died in Europe, among them Maungwudaus's wife and three of their children. Where the windows are located, four painted characters (a shaman, a warrior, a dancer, and a healer) turn their backs to the viewer to stare at the horizon line of a prairie. Through the "magic of art,"[6] Houle wanted to guide these Anishnabes back to their homeland.

5. L. G. Moses, *Wild West Shows and the Images of the American Indians, 1883–1933* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999), 170.

6. Robert Houle, "A Transatlantic Return Home Through the Magic of Art," in *Robert Houle's Paris/Ojibwa*, exhibition catalogue (Art Gallery of Peterborough, 2011), 44–56.



DAVID GARNEAU, *DANCER II*, 2012.
PHOTO : © DAVID GARNEAU, PERMISSION DE | COURTESY OF ART MÛR, MONTRÉAL



DAVID GARNEAU, *DANCER I*, 2012.
PHOTO : © DAVID GARNEAU, PERMISSION DE | COURTESY OF ART MÛR, MONTRÉAL











**TERRANCE HOULE, (SENS HORAIRE | CLOCKWISE) *URBAN INDIAN SERIES #2 (DOOR); URBAN INDIAN SERIES # 7 (GROCERIES); URBAN INDIAN SERIES #3 (TRAIN); URBAN INDIAN SERIES #6 (HOTWAX)*, 2004.**
**PHOTOS : JARUSHA BROWN, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST**

Paris en 1845. Grâce aux notes de Catlin, on connait le nom et l'âge des onze personnes de cette troupe composée des membres de la famille et des compagnons de Maungwudaus, leur chef. Dans son installation multimédia, qui reproduit le décor d'un salon royal, Houle a souhaité rendre hommage à cette troupe et tout particulièrement à ses membres qui sont morts en Europe, parmi lesquels la femme de Maungwudaus et trois de leurs enfants. À l'emplacement des fenêtres, quatre personnages peints (un chamane, un guerrier, un danseur et un guérisseur) tournent le dos au spectateur en fixant la ligne d'horizon d'une prairie. Houle a ainsi voulu, par la « magie de l'art[6] », raccompagner ces Anishnabés sur leur terre natale.

## ET LE SPECTACLE CONTINUE

Plusieurs artistes actuels autochtones continuent aujourd'hui de déconstruire les codes du spectaculaire, nous rappelant que si le spectacle est, étymologiquement, « ce qui s'offre aux regards », il est tout autant ce qui se soustrait aux regards. C'est par exemple le cas du travail présenté par une artiste gwich'in, Nigit'stil Norbert, à l'entrée de l'exposition

6. Robert Houle, « A Transatlantic Return Home Through the Magic of Art », dans *Robert Houle's Paris/Ojibwa*, catalogue d'exposition, Art Gallery of Peterborough, 2011, p. 44-56.

## AND THE SHOW GOES ON

A number of Aboriginal contemporary artists continue to deconstruct the codes of the spectacular, reminding us that although the spectacle is, etymologically, "that which is offered to view," it is also what is hidden. This was the case, for example, for the work presented in 2011 by a Gwich'in artist, Nigit'stil Norbert, at the entrance to *Counting Coup*, an exhibition at the Museum of Contemporary Native Arts in Santa Fe. On a large Plexiglas panel, Norbert wrote, in red capital letters, "INDIAN ARTISTS HERE TODAY," taking up the advertising rhetoric of fairground shows, as if to remind us that our relationship with Aboriginal art today is difficult to separate from the phenomenon of spectacularization created in the nineteenth century. Recently, Métis artist David Garneau produced a video titled *Hoop Dancers* (2013), which was shown at the Art Souterrain event in Montréal in 2014. The silent video begins with slow-motion close-ups of four First Nations dancers, dressed in their powwow costumes and seeming to perform a ceremonial dance; the long shot reveals, however, that they are in fact playing basketball. This gap between preconception and reality is also evident in the photographic *Urban Indian Series* (2004) by Blackfoot artist Terrance Houle. The series shows him at different moments during an ordinary day: leaving his wife on the front steps of his house, in the bus, at the office, at the grocery store—all the while dressed in his traditional




NIGIT'STIL NORBERT & PAUL WILCKEN, *HERE TODAY*, 2010.
PHOTO : PERMISSION DES ARTISTES | COURTESY OF THE ARTISTS

*Counting Coup* en 2011, au Museum of Contemporary Native Arts de Santa Fe. Sur un grand panneau de plexiglas, Norbert a écrit, en majuscules rouges : « INDIAN ARTISTS HERE TODAY… », reprenant la rhétorique publicitaire des spectacles de foire, comme pour rappeler que notre rapport à l'art autochtone peut aujourd'hui difficilement s'émanciper du phénomène de spectacularisation créé au 19e siècle. Récemment, l'artiste métis David Garneau a produit une vidéo intitulée *Hoop Dancers* (2013), que l'on a pu voir dans le cadre de l'évènement montréalais Art souterrain 2014. Cette vidéo silencieuse débute par de gros plans au ralenti de quatre danseurs des Premières Nations, vêtus de leurs habits de pow-wow et qui semblent exécuter une danse cérémonielle ; mais le plan d'ensemble révèle qu'ils jouent en fait au basketball. Ce décalage entre préconception et réalité se retrouve également chez le Pied-Noir Terrance Houle, dans sa série photographique *Urban Indian Series* (2004), où il s'est représenté à différents moments d'une journée ordinaire : lorsqu'il quitte sa conjointe sur le perron de sa maison, dans le bus, au bureau, à l'épicerie… le tout habillé dans son costume traditionnel de pow-wow, mettant ainsi en évidence, par l'absurde, le fait que la figure de l'Indien reste encore, dans l'imaginaire populaire, sous l'emprise du spectaculaire et du mythe du *Vanishing Indian*. Pour qui en douterait, il suffit de consulter *Before They Pass Away*, le beau livre publié en 2013 par le photographe britannique Jimmy Nelson dans lequel les « dernières » communautés autochtones du monde posent dans leurs tenues traditionnelles avant de « disparaitre »[7] ; ou de se rappeler qu'Eurodisney offre deux fois par jour des représentations du Wild West Show, dans lesquelles Sitting Bull chevauche aux côtés de Mickey Mouse.

**7.** www.beforethey.com. Je remercie Sophie Guignard d'avoir attiré mon attention sur cette publication.

**Jean-Philippe Uzel** est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Ses travaux sur l'art autochtone contemporain ont été publiés dans différentes revues et divers ouvrages collectifs, au Québec et à l'étranger.

powwow costume, thus highlighting through absurdity the fact that the figure of the Indian is still, in the popular imagination, caught up with the spectacular and the myth of the vanishing Indian. Anyone who doubts this can consult *Before They Pass Away*, a beautiful book published in 2013 by British photographer Jimmy Nelson, in which members of the "last" Aboriginal communities in the world pose in their traditional attire before "disappearing."[7] Or they can remember that Eurodisney offers twice-daily performances of the Wild West Show, in which Sitting Bull rides along beside Mickey Mouse.

[Translated from the French by Käthe Roth]

**7.** www.beforethey.com. I would like to thank Sophie Guignard for drawing my attention to this book.

**Jean-Philippe Uzel** is a professor of art history at the Université du Québec à Montréal and a member of the Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones. His writings on contemporary Aboriginal art have been published in magazines and collected works in Québec and abroad.

# L'ÉPUISEMENT DU SPECTACULAIRE CHEZ NICOLAS BOONE

•

# EXHAUSTING THE SPECTACULAR IN NICOLAS BOONE

VANESSA MORISSET



NICOLAS BOONE, *TRANSBUP SECOND LIFE*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2009.
PHOTO : © NICOLAS BOONE

Peut-on faire de l'art après avoir lu Guy Debord ? Le diagnostic de la culture noyée dans « la contemplation spectaculaire[1] » et d'un art qui, s'il ne veut pas perdre son âme, doit organiser sa propre « dissolution » et son propre « dépassement » dans la politique[2] ressemble en effet à une impasse. En 2000, les commissaires de l'exposition *Au-delà du spectacle*[3] ont proposé de la contourner en invoquant la conception plus hédoniste, partagée par des générations de penseurs, du monde comme théâtre[4]. Ils limitaient ainsi la portée de la thèse debordienne en rappelant à quel point la culpabilité d'aimer le divertissement qu'elle communique est moralisatrice[5]. Mais leurs propos laissaient en suspens le problème de la récupération de l'art par le spectacle. Puis récemment, Hou Hanru, commissaire de la Biennale de Lyon de 2009 intitulée *Le spectacle du quotidien*, abordait la question plus frontalement en posant comme préalable « qu'il n'existe plus de "dehors" pour cette société du spectacle à l'âge de la globalisation », ce qui n'empêche pas selon lui une position artistique critique, sous la forme d'une « négociation subversive avec cette condition de "non-dehors"[6] ». Mais le bel oxymore de cette expression (comment imaginer un subversif qui négocie ou inversement un négociateur subversif ?) ne renvoie-t-il pas à la figure du serpent qui se mord la queue ? Si bien que l'on revient au cœur du problème : l'art peut-il échapper à la société du spectacle ?

1. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 180, par. 184.
2. Ibid., p. 185, par. 190.
3. Présentée au Walker Art Center de Minneapolis et au Centre Pompidou à Paris, entre autres.
4. On pense avant tout à Shakespeare, *Comme il vous plaira*, acte II, scène VII : « Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs. »
5. Journal de l'exposition, p. 3.
6. Texte introductif du catalogue.

How can one make art after reading Guy Debord? Indeed, his diagnosis of a culture drowned in "spectacular contemplation"[1] and of an art that must, if it is not to lose its soul, set up its own "dissolution" and "supersession" in the political sphere[2] appears to be an impasse. In 2000, the curators of *Au-delà du spectacle*[3] proposed to get around the problem by summoning the more hedonistic concept, entertained by generations of thinkers, of the world as theatre.[4] They underscored the moralism associated with the sense of guilt regarding the enjoyment of entertainment that Debord's idea conveyed, thus diminishing its import.[5] But their argument begs the question of the recuperation of art through the spectacle. More recently, Hou Hanru, curator of the 2009 Biennale de Lyon, titled *The Spectacle of the Everyday*, broached the question more directly by first positing "that there is no longer any 'outside' for the society of the spectacle in the age of globalisation," although he added that this does not exclude the possibility of taking a critical artistic stance by "negotiating subversively with such a condition of 'no-outside.'"[6] But does not the neat oxymoron in this formulation—can we imagine a subversive person negotiating, or a negotiator being subversive?—suggest the figure of the serpent biting its tail? We are thus back at the heart of the issue: can art escape the society of the spectacle?

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, translated by Black & Red Books (Detroit: Black & Red Books, 1977), 184 (consulted online at http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm).
2. Ibid., 190.
3. Presented at several venues, including the Walker Art Center, in Minneapolis, and Centre Pompidou, in Paris.
4. One thinks of Shakespeare's *As You Like It*, Act II, Scene VII: "All the world's a stage,/ And all the men and women merely players."
5. *Au-delà du spectacle*, exhibition journal (Paris: Centre Pompidou, 2000), 3.
6. Hou Hanru, "The Spectacle of the Everyday," introduction, in *Xe Biennale de Lyon: The Spectacle of the Everyday*, exhibition catalogue (accessed at http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2009/bac2009_en.pdf), 2009, 12.

Dans son film *Transbup* (2010), Nicolas Boone[7] entre lui aussi en discussion avec la théorie de Debord, en adoptant un point de vue moins optimiste. Il fait dire à l'un de ses personnages, ou plus exactement à l'avatar de l'un de ses personnages, père de famille informaticien qui, dans un monde virtuel, est un activiste punk en lutte contre un système totalitaire ici appelé B[8] : « Nous sommes dans une dictature moderne. Il n'y a pas de séparation. Même ce qui conteste B est dans B. Le monde capitaliste et le prétendu anticapitalisme organisent la vie suivant le monde du spectacle. Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais de refuser le spectacle. [...] Mais B nous récupère toujours. » Largement inspirées de Debord et des situationnistes[9], ces paroles dites dans ce contexte renvoient à la condition de non-dehors de la société du spectacle : avec le dispositif du film dans le film, l'animation démultipliant la fiction du cinéma, la problématique debordienne semble posée du fond d'un gouffre. Dans d'autres réalisations, c'est la multiplication des acteurs, des épisodes, des références qui forme d'étourdissants méandres dans lesquels on s'immerge et on se perd... jusqu'au moment où, de manière récurrente, un glissement s'opère et tout dérape. Pourra-t-on (s')en sortir ?

Beaucoup d'excès et de trop-plein marquent les premières œuvres de Boone. De nombreux éléments spectaculaires, empruntés essentiellement à l'univers du cinéma, y sont convoqués, comme si tout artiste né après l'avènement de la culture de masse ne pouvait, pour commencer, que faire l'inventaire de ce qui peuple ce milieu. Dès ses premières performances, *Les films pour une fois* (2002) – des faux tournages de superproductions hollywoodiennes –, il reprend les poncifs du cinéma : le mégaphone à la main, la posture autoritaire du metteur en scène et, avant tout, une foule de figurants, élément caractéristique des grandes productions depuis les débuts de l'industrie du cinéma à Hollywood, avec *Intolérance* de Griffith. Dès ses premières œuvres donc, les spectateurs sont immergés dans la société du spectacle, assaillis de toutes parts par l'action à laquelle ils assistaient. De même, dans ses premiers films, par exemple *La transhumance fantastique* (2006), Boone rassemble un grand nombre de figurants pour raconter, dans une parodie de conquête de l'Ouest, le déplacement de populations des villes vers la campagne. Leur installation impliquant la construction de logements et d'infrastructures, le film s'amuse à montrer de grands travaux, lotissements en chantier parcourus de pelles mécaniques. Autre motif récurrent des films de Boone, les séquences sont ponctuées de discours prononcés eux aussi dans des formes des plus spectaculaires : maire juché sur une cabine téléphonique qui harangue la foule, promoteurs immobiliers promettant le bonheur aux habitants... Pourtant, en contrepoint à ces moments de liesse, *La transhumance fantastique* met en place des scènes plus ambigües, inspirées de films gores, notamment *Bad Taste* de Peter Jackson : des scènes dans lesquelles les rassemblements festifs se transforment en massacres généralisés où, dans une grande confusion, tout le monde tape sur tout le monde à coups de tronçonneuse ou de tondeuse à gazon. Le joyeux spectacle se retourne contre lui-même.

Tous ces éléments sont synthétisés, en même temps que portés à leur paroxysme, dans une œuvre plus ambitieuse, la série et le film *BUP* (2010). Dans un redoublement lynchéen (série *Twin Peaks*, de David Lynch, complétée par le film *Fire Walk with Me*) qui ouvre sur la problématique très actuelle du rapport des artistes aux séries télévisées[10], ils vantent les mérites d'un système coloré et moderniste, une utopie, qui s'avère totalitaire. Dans le deuxième épisode de la série, *BUP Park*, l'un des personnages tente d'ailleurs de s'enfuir, sans cesse stoppé par des foules

7. Après des études à l'ENSBA de Paris et un post-diplôme à Lyon, Nicolas Boone a exposé au Point Ephémère et à la Maison Rouge, et il présente régulièrement ses films au FID de Marseille. Voir nicolasboone.net/

8. « B » pour « BUP », anagramme de « PUB », sujet d'une série de films (voir plus bas).

9. Voir « La Cinquième conférence de l'IS à Göteborg », *IS*, n° 7 (avril 1962).

10. Voir, par exemple, « Série télévisées – formes, fabriques, critiques », *Art Press 2*, n° 32 (hiver 2014).

In his film *Transbup* (2010), Nicolas Boone[7] also engages with Debord's theory, though he adopts a less optimistic perspective. One of his characters—or, more precisely, an avatar of one of his characters, a computer technician and family man who, in a virtual world, is a punk activist fighting a totalitarian system called B[8]—says, "We are in a modern dictatorship. There is no separation. Even the protest against B is within B. Both capitalism and presumed anti-capitalism organize life according to the world of spectacle. It is not a matter of developing a show of refusal but of refusing the show.... But B always coopts us." Greatly inspired by Debord and the Situationists,[9] and spoken in this context, these words recall the "no-outside" condition of the society of the spectacle: with the film-within-the-film device, the animation multiplying the cinematic fiction, the Debordian problem seems to be posed from the bottom of an abyss. In other of Boone's productions, the proliferation of actors, episodes, or references creates bewildering mazes in which one is submerged and lost, until that recurring moment when a slippage occurs and everything goes awry. Can one escape it?

Boone's early productions are marked by excess and overabundance. Many spectacular elements borrowed from the world of cinema are called forth, as if artists born after the advent of mass culture had to begin by itemizing the elements of that world. From his very first performances, *Les films pour une fois* (2002)—mock shootings of Hollywood mega-productions—he takes up the cinematic clichés: megaphone in hand, the director's authoritarian posture, and a crowd of extras, all characteristic of major productions since the Hollywood industry's early days, with Griffith's *Intolerance*. In his earliest works, then, spectators are immersed in the society of spectacle, besieged by the action that they are witnessing. In *La transhumance fantastique* (2006), for instance, Boone brought together a great number of extras in a mock conquest of the West to recount the migration of urban populations to the countryside. As their resettlement involves building housing and infrastructure, the film playfully shows us major construction sites and lots strewn with backhoes. Another recurrent motif punctuating the sequences in Boone's films are speeches, uttered in equally spectacular fashion: a mayor perched on a phone booth berating a crowd, real estate promoters promising happiness to residents, and so on. Yet, in contrast to these moments of public jubilation, *La transhumance fantastique* includes more ambiguous scenes, inspired by such gore fests as Peter Jackson's *Bad Taste*—scenes in which festive gatherings become general bloodbaths and everyone confusedly takes chainsaw and lawn mower to everyone else. The joyful spectacle turns against itself.

All of these elements are synthesized and brought to fever pitch in a more ambitious work, the *BUP* film and series (2010). In a Lynchian intensification (David Lynch's *Twin Peaks* series, completed by the film *Fire Walk with Me*) that opens on the highly current issue of artists' relationships with TV series,[10] they extol the virtues of a colourful, modernist—indeed, utopian—system that turns out totalitarian. In *BUP Park*, the second episode of the series, one character is trying to escape but is constantly stopped by crowds waving BUP placards, an obvious reference to the mock incarceration series *The Prisoner*. Some episodes put greater emphasis on BUP's rapturous mood, especially *Mega BUP*, in which a supermarket scene becomes a highly ironic embodiment of ecstatic joy. But other episodes reveal the underpinnings of this artificial merriment through subtle and less-than-subtle shifts into horror. The mood is set, in fact, with the very first episode, *BUP Ball*. After grotesque fight scenes and a frenzied haka-like dance with a chainsaw, the episode ends with the image of a character

7. Having obtained a degree from the Paris ENSBA and pursued further studies in Lyon, Nicolas Boone has exhibited at Point Ephémère and the Maison Rouge and often presents films at the FID in Marseille. See nicolasboone.net/.

8. "B" for "BUP," an anagram for "PUB," the subject of a series of films (see below). (The following quotation is our translation.)

9. See "La Cinquième conférence de l'IS à Göteborg," *IS*, No. 7 (April 1962), 27–28.

10. See, for instance, "Séries télévisées—formes, fabriques, critiques," *Art Press* 2, No. 32 (Winter 2014).






NICOLAS BOONE, *LA TRANSHUMANCE FANTASTIQUE*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DORDOGNE, 2006.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE






NICOLAS BOONE, *BUP PARK*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DUNKERQUE, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE





NICOLAS BOONE, *BUP BALL*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE







NICOLAS BOONE, *BUP SHOW*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, DUNKERQUE, 2008.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE



**NICOLAS BOONE, *LES DÉPOSSÉDÉS 2, LA FIN DE LA MORT*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2012.**
**PHOTO : © NICOLAS BOONE**

brandissant des banderoles BUP : la référence à l'univers ludicocarcéral de la série *Le prisonnier* est revendiquée. Certains épisodes mettent plus en avant le caractère joyeux affiché par *BUP*, notamment *Mega BUP*, dans lequel une scène dans un supermarché incarne – très ironiquement – un bonheur extatique. Mais d'autres épisodes révèlent comme les coulisses de ce bonheur artificiel par des glissements parfois infimes, parfois brutaux vers des scènes d'horreur. À vrai dire, dès le premier épisode, *BUP Ball*, le ton est donné. Après des scènes de bagarres jouées sur le mode du grotesque et une danse, tel un haka délirant, avec une tronçonneuse, l'épisode se termine sur l'image d'un personnage qui mange son propre pied. Mais les dérapages trouvent leur accomplissement dans deux épisodes où le grotesque vire à l'effroi : *BUP Show* est la parodie d'un jeu télévisé. Les couleurs qui dominent cet épisode, soit le rouge, le noir et le blanc de l'esthétique nazie, laissent envisager le pire… qui aura bien lieu. Les candidats du jeu sont exécutés et les organisateurs jouissent de leur mort dans une débauche orgiaque. Pire, l'épisode intitulé *Château BUP* est un remake de *Salò ou les 120 journées de Sodome*, de Pier Paolo Pasolini. Ainsi, à l'instar du personnage qui mange son propre pied dans le premier épisode, le monde d'apparence lisse et rempli de bonheur de la série s'autodétruit dans les affres du gore. La succession des épisodes de *BUP* organise le retournement du monde publicitaire contre lui-même, ce qui ne manque pas de rappeler une sentence de l'Internationale situationniste : « Le trait fondamental du spectacle moderne est la mise en scène de sa propre ruine[11]. » Dans ces premières œuvres, le constat est plutôt celui du débordement, mais la ruine est peut-être pour bientôt.

Après l'exubérance et la saturation du spectaculaire, les réalisations de Boone sont plus épurées, avec des références plus subtiles au catalogue d'images de l'histoire du cinéma. L'accumulation des premiers temps s'amenuise au profit de longs plans-séquences, les rassemblements populaires et la publicité font place à des questionnements plus ciblés et précis, sur les chevauchements entre réalité et fiction.

**11.** « Le Cinéma après Alain Renais », *IS*, n° 3 (décembre 1959).

eating his own foot. But the escalation reaches a peak in two episodes in which the grotesque veers into terror: *BUP Show* parodies a TV game show. Its colours—a Nazi aesthetic of red, black, and white—augur the worst, which transpires as game show participants are executed and the game organizers take orgiastic pleasure in the dead bodies. Worse still, *Château BUP* is a remake of Pier Paolo Pasolini's *Salò, or the 120 Days of Sodom*, in which, like the character eating his foot in the first episode, the series' smooth, joyful world of appearance self-destructs in violent convulsions. The succession of *BUP* episodes organizes the overturning of the advertising world against itself, which can't fail to recall an International Situationist maxim: "The fundamental characteristic of the modern spectacle is the staging of its own ruin."[11] Although these early works rather point to excess, ruin may not be far away.

After the exuberance and saturation of the spectacular, Boone's productions become more focused, with subtler references to the catalogue of images from cinematic history. The initial accumulations give way to long sequence shots, and the crowd scenes and promotion to more targeted and precise interrogations on the overlap of reality and fiction.

Made in four parts that inform each other, *Les dépossédés* (2013) fits within the tradition of works delving into conspiracy theories,[12] but it broaches the theme from one of its least-developed consequences: the alienation of the targeted population. The apocalyptic world evinced in some movie extravaganzas may not be far away (part 3, *Expansion*), nor may be such genres as paranormal and science fiction—through music in particular (part 1, *L'ondulateur*). But on the whole, *Les dépossédés* functions as a parable, part fable and part philosophy, as in the monologue that makes up part 2, *La fin de la mort*, which, in some respects, recalls the spectacular speeches in *La transhumance fantastique* and *BUP*. The discourse is emphatic and addressed directly to the audience. The actor

**11.** "Le Cinéma après Alain Renais," *IS*, No. 3 (December 1959) (accessed at http://debordiana.chez.com/francais/is3.htm#cinema, (our translation).

**12.** As in Laurent Grasso's works, for instance.



NICOLAS BOONE, *LE RÊVE DE BAILU*, CAPTURE VIDÉO | VIDEO STILL, 2013.
PHOTO : © NICOLAS BOONE

*Les dépossédés* (2013), film en quatre parties qui s'éclairent mutuellement, s'inscrit dans la lignée des œuvres sur la théorie du complot[12], mais en abordant le thème à partir de l'une de ses conséquences rarement explicitées, à savoir l'aliénation des populations manipulées. Si parfois le monde apocalyptique de certaines superproductions n'est pas loin (3e partie, *Expansion*), de même que les films de genre, paranormal ou de science-fiction, par la musique notamment (1re partie, *L'onduleur*), l'ensemble fonctionne comme une parabole, entre le conte et la philosophie, ainsi que l'explique le monologue qui constitue la 2e partie, *La fin de la mort*. Par certains aspects, celui-ci rappelle les allocutions spectaculaires de *La transhumance fantastique* ou de *BUP*. Il s'agit d'un discours adressé frontalement à un public, avec emphase. Recruté à la suite d'un grand *casting*, l'acteur qui le prononce porte une veste bleue satinée et une chemise blanche à grand col qui pourraient le faire croire tout droit sorti d'un film de Quentin Tarantino. Mais le contenu et l'écriture du discours orientent l'interprétation vers un autre univers. Rédigé avec une grande précision littéraire, le texte (coécrit avec Jean-Paul Jody, auteur de romans policiers) évoque par ses arguments de la théorie du complot, certes parfois fantaisistes, des pans de l'histoire afro-américaine dans une perspective qui peut être rapprochée de l'afrofuturisme, articulant histoire coloniale et science-fiction[13].

Plus radical, un film récent de Boone tourné sur un site réel reprend lui aussi des thèmes déjà abordés, en particulier celui du village joyeusement autoritaire, pour en former une image synthétique plus forte que dans les films précédents. *Le rêve de Bailu* (2013) commence avec des indications de tournage (« Action ! »), ce qui laisse entendre que les personnages filmés sont des acteurs. En observant les maisons, on s'aperçoit qu'elles ont un style étrange, car Bailu est un village touristique français au cœur de la Chine, avec ses restaurants, sa salle de cinéma. La fin du

12. Par exemple, chez Laurent Grasso.

13. Pour l'histoire et le concept de l'afrofuturisme, voir Cédric Vincent, « No (after) future », *Fresh Theorie*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 363-373.

who utters it, recruited after an extensive casting search, wears a blue satin jacket and a wide-collared white shirt that would make him right at home in a Quentin Tarantino film. But the content and the writing of the discourse steers the interpretation toward another universe. Written with great literary precision, the screenplay (co-authored by detective fiction writer Jean-Paul Jody), marshals sometimes fantastical conspiracy-theory arguments to suggest African-American history in a perspective that one might call Afro-futurism, articulated through colonial history and science fiction.[13]

A recent and more radical film, shot on a real set, picks up on the same themes, in particular that of a blissfully authoritarian village, while synthesizing them into a much stronger image than in previous productions. *Le rêve de Bailu* (2013) begins with the director's cue—"Action!"—indicating that the characters are actors. One notices something odd about the style of the houses, for Bailu, with its restaurants and movie theatre, is a French tourist village in the middle of China. The karaoke sequence at the end of the film clues us in to an interpretation: in this village, everyone is playing a predetermined part. But who is the author? Who the director? We then remember a hint provided at the beginning: after an earthquake that had destroyed the region, the government had this artificial village built for the local population to live and work. Reality itself is a fiction.

In the same vein, *Hillbrow* (2014), filmed in the centre of Johannesburg, follows the itinerary of twenty characters played by local residents. They play at violence, against a backdrop composed of spectacular views of the now-abandoned modernist city, dominated by a 1970s tower and, crowning it, a huge Vodacom sign. Indeed, in some scenes, donning major international labels, the actors take an obvious delight in making a mockery of themselves. Then, revealing the heart of this infernal machinery,

13. On history and the concept of Afro-futurism, see Cédric Vincent, "No (after)future," *Fresh Theorie* (Paris: Léo Scheer, 2005), 363–73.






NICOLAS BOONE, *HILLBROW*, CAPTURES VIDÉOS | VIDEO STILLS, JOHANNESBURG, 2014.
PHOTOS : © NICOLAS BOONE

film, une scène de karaoké, fournit une clé d'interprétation : dans ce village, tout le monde joue une partition prédéterminée. Mais qui en est l'auteur ? Le réalisateur ? On se souvient alors d'une indication du début : après un tremblement de terre qui a détruit la région, le gouvernement chinois a décidé de la construction de ce village artificiel où la population locale vit et travaille. La réalité elle-même est une fiction.

Poursuivant dans cette même voie, *Hillbrow* (2014), filmé au centre de Johannesburg, suit l'itinéraire de 10 personnages joués par des habitants des environs. Sur fond de vues spectaculaires de la ville moderniste aujourd'hui à l'abandon, dominée par une grande tour des années 70 où trône une immense enseigne Vodacom, ils jouent à la violence. Dans certaines scènes, en effet, vêtus des plus belles marques internationales, les figurants affichent le plaisir qu'ils ont à se parodier eux-mêmes. Puis, révélant comme le cœur de cette machinerie infernale, un personnage nous conduit dans la grande tour, Ponte City[14]. Construite à l'époque de l'apartheid pour loger des familles aisées, elle est aujourd'hui vide, et le puits de lumière qui occupe son centre ressemble plus à un précipice qu'à une lueur d'espoir. Par métonymie, une scène de braquage dans un cinéma résume le film : les agresseurs se dressent devant l'écran, les cris des victimes se mêlent à la bande-son du film, leurs visages surgissent de l'obscurité, éclairés par des faisceaux de lumière blanche. La fiction est dans le réel. Mais c'est une fiction qui n'aura pas de *happy end*. La dernière scène est tournée dans un stade construit pour la Coupe du monde de football de 2010, déjà envahi par la végétation. La caméra suit un personnage qui amorce une longue montée mélancolique des escaliers au bord des gradins. Avec lui, on ne peut que constater que la fête est finie. Le spectacle est en ruine.

Entre les orgies gores et les visites d'un monde en décrépitude, les œuvres de Boone laissent peu d'espoir sur la possibilité d'une issue positive à la société du spectacle.

Une expression de Jean-François Lyotard pourrait résumer cette situation. Dans un texte sur *Ciels*, de Jacques Monory, il conclut que dans le monde actuel, où même l'infini de l'espace intersidéral, par le biais de la technologie, est devenu un spectacle réifié, nous ne pouvons plus être que « des rescapés ou des expérimentateurs[15] ».

**14.** Sur l'histoire de la tour, voir Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, *Ponte City*, Steidl Verlag, 2014.

**15.** Jean-François Lyotard, « Esthétique sublime du tueur à gages », 1984, dans *L'Assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 192.

**Vanessa Morisset,** historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris et parfois ailleurs. Elle collabore régulièrement à *esse* et termine un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella autour de 1960. Elle vient de publier « Comment on écrit l'histoire (quand on est artiste). Walid Raad et les guerres du Liban », dans Natacha Pugnet (dir.), *Le Temps exposé #1 – Mémoire(s)/Histoire(s)*, École supérieure d'art de Nîmes, 2013.

one character leads us into the great tower, Ponte City.[14] Built during the apartheid era to house wealthy families, it now lies empty, its central skylight more a yawning chasm than a ray of hope. The film is summed up metonymically with a holdup scene in a movie theatre: the aggressors rise up against the screen, the cries of their victims blending with the soundtrack, their faces leaping out of the shadows, lit up by rays of white light. The fiction is in the real. But this fiction will not end happily. The last scene is shot in the stadium built for the 2010 World Cup. It is already overgrown with vegetation. The camera follows a character who begins a long doleful ascent up the stairs beside the bleachers. Like him, all we can do is acknowledge that the festivities are over. The spectacle is in ruins.

Between the orgies of gore and his tours of a derelict world, Boone's work leaves little hope that the society of the spectacle will have a positive outcome.

An expression of Jean-François Lyotard's may summarize the situation. In an essay on Jacques Monory's *Ciels*, Lyotard concludes that the current world, in which technology allows for even the infinitude of interstellar space to become a reified spectacle, we can now only be "survivors or experimenters."[15]

[Translated from the French by Ron Ross]

**14.** On the history of this tower, see Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse, *Ponte City* (Steidl Verlag, 2014).

**15.** Jean-François Lyotard, "Esthétique sublime du tueur à gages" (1984), in *L'Assassinat de l'expérience par la peinture* (Monory: Presses universitaires de Louvain, 2013), 192 (our translation).

**Vanessa Morisset,** an art historian, art critic, and professor of general culture, lives and works in Paris, and sometimes elsewhere. A regular contributor to *esse*, she is completing a doctorate on the encounter of film and painting in the work of Mimmo Rotella around 1960. She has just published "Comment on écrit l'histoire (quand on est artiste). Walid Raad et les guerres du Liban," in *Le Temps exposé #1—Mémoire(s)/Histoire(s)*, edited by Natacha Pugnet (École supérieure d'art de Nîmes, 2013).

# L'OMBRE DES PROJECTEURS DARE-DARE AU QUARTIER DES SPECTACLES

•

# IN THE SHADOWS OF THE FLOODLIGHTS DARE-DARE AT QUARTIER DES SPECTACLES

EDITH BRUNETTE

En juin 2012, au plus fort des manifestations du Printemps érable, une dizaine d'individus portant un t-shirt identique s'assoient sur le bord du trottoir longeant la Brasserie T!, sur la Place des festivals, pour y manger un sandwich. À des techniciens de L'Équipe Spectra[1] venus leur demander d'expliquer leur présence, l'un d'eux remet une carte où il est écrit : « L'utilisation de l'espace public est un privilège et non un droit[2]. » S'ensuit une série d'appels téléphoniques inquiets entre L'Équipe Spectra et l'administration du Quartier des spectacles, qui rebondissent jusqu'à la roulotte de DARE-DARE, hôte de la performance : l'administration enjoint au centre de faire cesser immédiatement ces actions « politiques ». Avec le projet *Secondes zones* d'Anne-Marie Ouellet[3], les relations entre DARE-DARE et son nouvel hôte, le Quartier des spectacles, s'amorcent sous le signe de la suspicion.

Si ces relations se sont normalisées depuis, elles n'en fournissent pas moins un point de vue éclairant sur les tensions qui s'intensifient entre des intervenants pour qui la culture représente un moteur économique et des artistes pour qui la rentabilité n'est pas le premier objectif – avec, entre les deux, des organismes qui tentent de préserver leurs acquis au cœur de la tranquille tempête des politiques culturelles…

## DARE-DARE EN ZONE DE POUVOIR

Le centre d'artistes DARE-DARE observe, depuis 2004, une politique de nomadisme à laquelle l'a amené son intérêt grandissant – et aujourd'hui exclusif – pour les pratiques d'art dans les espaces publics. Logé dans une roulotte de chantier, l'organisme se promène de quartier en quartier, au gré des offres de la Ville de Montréal et des désirs de ses membres. Depuis mars 2012, c'est sur le terrain vague entourant le métro Saint-Laurent que s'est posée la caravane, sous les auspices du Partenariat du Quartier des spectacles, qui gère l'espace.

Le choix du Quartier des spectacles, ce vaste périmètre voué à une culture du gigantisme en son et en lumière, peut sembler étonnant pour un centre dédié à des pratiques souvent plus discrètes. Or, pour DARE-DARE, il s'agissait justement de rompre avec les attentes. Comme me l'explique Martin Dufrasne, coordonnateur du centre depuis 2010, les membres souhaitaient quitter les espaces marginaux – habituel carré de sable des artistes – pour s'approcher des zones du pouvoir[4]. Inversement, le Partenariat du Quartier des spectacles paraissait à l'époque désireux de préserver une part de création moins conventionnelle dans ses espaces, intérêt auquel se mêle cependant une certaine ignorance. « Pour eux, il y avait une compréhension qu'on allait peut-être faire de l'animation[5] », relate Geneviève Massé, collègue de Dufrasne à la coordination de DARE-DARE. Les quelques rencontres préalables à l'arrivée du centre dans ses nouveaux quartiers n'ont pas suffi à dissiper les malentendus mutuels : il faudra la réalité d'un premier projet pour toucher les limites de cette cohabitation naissante.

1. L'Équipe Spectra est l'un des acteurs majeurs en production culturelle à Montréal, responsable de trois festivals (Jazz, FrancoFolies et Montréal en lumière) et propriétaire des salles de spectacle Métropolis, L'Astral et la Maison du Jazz. Son vice-président, André Ménard, siège au conseil d'administration du Quartier des spectacles.
2. La phrase est tirée du site du Partenariat du Quartier des spectacles.
3. Anne-Marie Ouellet, *Secondes zones*, projet d'interventions hébergé par DARE-DARE du 18 mai au 27 juin 2012. Site du projet : http://secondeszones.blogspot.ca/
4. Entrevue avec Martin Dufrasne, le 21 mars 2014, Montréal.
5. Entrevue avec Geneviève Massé, le 23 mars 2014, Montréal.

In June 2012, at the height of the Maple Spring demonstrations, ten or so individuals wearing identical t-shirts sat down on the edge of the sidewalk in front of Brasserie T! at Place des festivals to eat sandwiches. When they were asked by technicians from Équipe Spectra[1] to explain their presence, one of them handed over a card on which was written: "Using public space is a privilege and not a right."[2] A series of tense telephone calls between Équipe Spectra and the administration of Quartier des spectacles ensued, finally reaching DARE-DARE, which was coordinating the performance: the administration ordered it to immediately stop these "political" acts. With Anne-Marie Ouellet's *Secondes zones* project,[3] the relationship between DARE-DARE and its new host, Quartier des spectacles, began in an atmosphere fraught with suspicion.

Even though these relations have since returned to normal, they nevertheless shed light on the growing tensions among stakeholders, for whom culture represents an economic mainspring, and artists, for whom profit is not the primary objective—and, between the two, the organizations that are trying to preserve their assets amidst the storm clouds brewing over cultural policy.

## DARE-DARE IN AN URBAN POWER ZONE

Since 2004, artist-run centre DARE-DARE has been nomadic, a fact that inspired its growing—and now exclusive—interest in art practices in public spaces. Based in a mobile trailer, the organization moves from one neighbourhood to another, following offers from the Ville de Montréal and the wishes of its members. Since March 2012, the DARE-DARE trailer has been located on the vacant lot surrounding the Saint-Laurent metro station, under the auspices of the Partenariat du Quartier des spectacles, which manages the space.

The choice of Quartier des spectacles, a large district devoted to a culture of spectacular light and sound performances, may seem surprising for a centre usually interested in less ostentatious practices. And yet, for DARE-DARE, it was precisely a question of defying expectations. As Martin Dufrasne, coordinator of the centre since 2010, explained, the members wanted to get away from marginal spaces—the usual playground for artists—to draw closer to the centres of power.[4] Conversely, the Partenariat du Quartier des spectacles, at the time, seemed interested in preserving less conventional creative forces in its environs—an interest that, in retrospect, seems to have been based on ignorance. "On their part, there was an understanding that we would perhaps organize activities,"[5] notes Geneviève Massé, co-coordinator, with Dufrasne, of DARE-DARE. The few meetings held prior to the arrival of the centre in its new location were not enough to dispel any mutual misconceptions: it took the reality of an initial project to test the limits of this nascent cohabitation.

## *SECONDES ZONES*

With *Secondes zones*, Ouellet wished to deepen her exploration of public space and how it is used—a theme central to her practice. The relocation

1. Équipe Spectra is one of the major players in terms of cultural production in Montréal, as it is responsible for three festivals (Jazz, FrancoFolies, and Montréal en lumière) and the owner of the concert venues Métropolis, L'Astral, and House of Jazz. Its vice-president, André Ménard, sits on the board of directors of Quartier des spectacles.
2. The sentence is taken from the Partenariat du Quartier des spectacles website (our translation).
3. Anne-Marie Ouellet, *Secondes zones*, an intervention project hosted by DARE-DARE from May 18 to June 27, 2012. Project website: http://secondeszones.blogspot.ca/
4. Interview with Martin Dufrasne, March 21, 2014, Montréal (our translation).
5. Interview with Geneviève Massé, March 23, 2014, Montréal (our translation.




ANNE-MARIE OUELLET, *SECONDES ZONES*,
PLACE DES FESTIVALS, QUARTIER DES SPECTACLES, MONTRÉAL, 2012.
PHOTO : GENEVIÈVE MASSÉ © DARE-DARE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST


HYATT




ANNE-MARIE OUELLET, *SECONDES ZONES*,
PLACE DES FESTIVALS, QUARTIER DES SPECTACLES, MONTRÉAL, 2012.
PHOTO : GENEVIÈVE MASSÉ © DARE-DARE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

## *SECONDES ZONES*

Avec *Secondes zones*, Anne-Marie Ouellet souhaite prolonger la réflexion sur les espaces publics et les manières de s'y déployer qui sous-tend sa pratique. L'aménagement de DARE-DARE – qui accueille son projet – dans le Quartier des spectacles l'amène à s'intéresser aux caractéristiques propres à cet espace encore tout neuf. Ouellet réunit pour son projet un groupe de volontaires, appelés à déterminer et à réaliser une série d'actions dans le périmètre de la place des Festivals[6]. Pour l'occasion, chacun d'eux revêt un t-shirt arborant un dessin énigmatique qui les identifie discrètement. Les actions qu'ils exécutent jouent sur l'ambiguïté entre leur caractère banal (se tenir debout, s'assoir, s'approcher d'un groupe, faire face ou faire dos à une scène) et l'effet spectaculaire (ou inquiétant) que peut avoir leur réalisation groupée. Pour Ouellet, il s'agit de « voir comment ces actions-là sont perçues par le public dans un espace qui est déjà dédié au divertissement[7] ». Il s'agit également de tester les limites de ce qui est permis dans ce lieu où tout semble en place pour contrôler les usages.

La première journée d'actions se passe sans anicroche, dans l'ambiance sereine d'une place peu achalandée. Les dix participants au projet effectuent des déplacements planifiés, ensemble ou divisés en sous-groupes, se réunissent dans les escaliers à la manière d'une chorale, puis retournent à la roulotte de DARE-DARE. En arrière-plan de cette journée anodine du 18 mai 2012, pourtant, l'Assemblée nationale

6. La place des Festivals est un espace du Quartier des spectacles situé à l'ouest du Musée d'art contemporain, entre les rues Président-Kennedy, Sainte-Catherine, Jeanne-Mance et Bleury.

7. Entrevue avec Anne-Marie Ouellet, le 16 mars 2014, Montréal.

of DARE-DARE, which was assisting her with her project, to Quartier des spectacles sparked her interest in the specific characteristics of this still-new site. Consequently, she put together a group of volunteers who were responsible for choosing and performing a series of actions in and around Place des festivals.[6] For the occasion, all of them wore t-shirts bearing an ambiguous symbol that discreetly identified them. The actions that they performed played on the ambiguity between the banality of their gestures (standing up, sitting down, approaching a group, facing or turning away from a stage) and the spectacular—or worrying—effect that these gestures might have when performed by a group. In Ouellet's view, it was a question of "seeing how these actions were perceived by the public in a space already devoted to entertainment."[7] It was also a matter of testing the limits of what is authorized in this space where everything seems primed for controlling use.

The first day of actions went smoothly in the calm atmosphere of an uncrowded Place des festivals. The ten participants in the project moved around as planned, all together and in subgroups, coming together on the stairs in choir formation before returning to the DARE-DARE trailer. Meanwhile, on this seemingly insignificant day, May 18, the National Assembly of Québec was in the process of adopting the controversial Bill 78 (which, ironically, in its original draft, restricted gatherings of ten or more people). The political context, which placed Quartier des spectacles at the centre of relentless demonstrations, undoubtedly made the admi-

6. Place des festivals is part of Quartier des spectacles, situated west of the Musée d'art contemporain, between Président-Kennedy, Sainte-Catherine, Jeanne-Mance, and Bleury Streets.

7. Interview with Anne-Marie Ouellet, March 16, 2014, Montréal (our translation).

adopte dans la controverse le projet de loi 78 (qui ironiquement, dans sa première version, restreint les rassemblements de dix personnes et plus). Le contexte politique, qui place le Quartier des spectacles au cœur d'incessantes manifestations, rend sans doute ses administrateurs plus inquiets par rapport à toute activité non identifiée, à fortiori lorsqu'elle engage des groupes.

La seconde action se déroule deux semaines plus tard. Les participants choisissent de reproduire certaines des activités des travailleurs venus profiter à l'extérieur de l'heure du lunch, mais sans respecter les emplacements qui y sont normalement consacrés. Après s'être assis sur le trottoir qui borde la terrasse de la Brasserie T! pour y manger un sandwich, ils se font aussitôt rappeler, par l'un des serveurs, qu'« il y a des endroits pour ça ». Docile, le groupe se lève, avance de trois pas dans la rue fermée, et se rassoit. Plus tard, le groupe se disperse ; chacun de ses membres s'allonge sur les lignes marquant le sol entre les fontaines fermées avant de repartir. Si ces gestes ne sont ni plus ni moins inquiétants que ceux de la première action, ils interviennent cependant en plein montage des scènes des FrancoFolies. La place des Festivals appartient pour quelques semaines à L'Équipe Spectra, organisatrice du festival, dont l'inauguration est imminente. Les techniciens passent des coups de fil, plus alarmés que rassurés par la carte *L'utilisation de l'espace public est un privilège et non un droit* que leur tendent les performeurs. À leur retour à la roulotte, Ouellet et Massé, qui coordonnent le projet, découvrent des messages inquiets sur la boite vocale. Dans un de ceux-ci, la chargée de programmation du Quartier des spectacles intime DARE-DARE de l'informer de toute activité avant sa tenue et de cesser immédiatement la distribution des cartes. Le centre accepte.

## DE DESIGN ET DE LUMIÈRE

Le Quartier des spectacles est un territoire réunissant trois « pôles » urbanistiques de la ville : la Place des arts, le Quartier latin et l'intersection des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine. Depuis 2009, il est administré par une entité autonome créée par la Ville sous l'impulsion de l'ADISQ et des grands festivals de Montréal : le Partenariat du Quartier des spectacles. Outre la promotion du Quartier comme destination touristique, le Partenariat a pour mandat de voir « à l'animation du quartier, [à] la gestion des places publiques et [à] l'enrichissement de l'offre culturelle générale[8] ». Son conseil d'administration fait la part belle aux entreprises et aux organismes culturels de très grande envergure ; il n'inclut qu'un seul représentant des résidents du quartier, et aucun du milieu communautaire[9]. En ne reflétant que l'extrémité la plus visible et lucrative du spectre culturel, le Partenariat promeut une vision très spécifique de la culture, réduite au rôle de levier de développement économique et d'outil de revitalisation urbaine[10].

Dans cette perspective, la culture qui est mise de l'avant dans le Quartier des spectacles ne peut inclure la diversité, la spontanéité et l'incongruité que dans la mesure où celles-ci ne nuisent pas aux objectifs premiers de pacification et de *branding* du territoire. Aussi, bien que le Partenariat insiste sur le thème de la création dans ses discours, ses réalisations concrètes mettent en vérité l'accent sur des segments culturels très limités. La signalétique lumineuse et les projections qui envahissent la façade des édifices, les installations interactives telles que les balançoires de l'avenue Président-Kennedy et la mise en scène de *Mégaphone*, sur la promenade des Artistes, ne suffisent pas à camoufler

8. *Le Partenariat du Quartier des spectacles*, 2014, www.quartierdesspectacles.com/a-propos/corporatif/

9. Ibid.

10. Sur ce sujet, voir Laurence Liégeois, « Espace labyrinthique et contrainte : Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics ? », *Géographie et cultures* [en ligne], vol. 70, 2009, http://gc.revues.org/2290.

nistration more apprehensive about unidentified activities, especially those involving groups.

The second action took place two weeks later. The participants chose to reproduce the lunchtime routine of workers who use this outdoor space, but without respecting the zones set aside for this purpose. Having sat down on the edge of the sidewalk in front of Brasserie T! to eat sandwiches, they were reminded by a waiter that "there are places for that." Obediently, the group got up to sit down farther along the closed-off street. Later, before the group separated, each member lay down between the lines of switched-off fountains. Even though these actions were no more or less threatening than those undertaken in the first intervention, they were performed while the stages were being set up for the launch of the FrancoFolies festival, which occupies Place des Festivals for several weeks and is organized by Équipe Spectra. The team's technicians made calls, more alarmed than reassured by the cards bearing the message "Using public space is a privilege and not a right" that were offered to them by the performers. On their return to the trailer, Ouellet and Massé, who were coordinating the project, discovered anxious messages on the centre's voicemail. In one of them, the programmer for Quartier des spectacles ordered DARE-DARE to inform it in advance of any activity to be performed and to immediately stop distributing cards. The centre agreed.

## DESIGN AND LIGHTING

Quartier des spectacles encompasses three of Montréal's urban "hubs": Place des arts, Quartier Latin, and the intersection of Saint-Laurent and Sainte-Catherine Streets. Since 2009, it has been administered by the Partenariat du Quartier des spectacles, an autonomous body created by the city under the leadership of the ADISQ and the city's major festivals. Apart from promoting the Quartier as a tourist destination, the Partenariat's mandate is to see to the "animation of the area, the management of public spaces, and the enrichment of general cultural offerings."[8] Serving on its board of directors are mainly large-scale cultural organizations and businesses, with only one representative for the neighbourhood's residents and no representation for the local community.[9] Reflecting only the most visible and lucrative extremes of the cultural spectrum, the Partenariat promotes an extremely specific vision of culture, reduced to the role of economic lever and tool for urban renewal.[10]

In this perspective, the type of culture promoted in Quartier des spectacles welcomes diversity, spontaneity, and incongruity only if it does not interfere with the area's principal objectives of social harmonization and branding. Although the theme of creativity features prominently in the Partenariat's discourse, in reality its projects to date have focused on a narrow range of cultural segments. The illuminated signage and projections flooding the building façades, and the interactive installations such as the swings on Président-Kennedy Avenue and *Mégaphone* on Promenade des Artistes cannot hide the absence of a true artistic presence, falling short of the organization's creative aspirations. Spectacular, seductive, consensual, and always *in its place*, the "culture" of Quartier des spectacles is distinguished above all by the fact that it is predictable, clearly identified, and mediatized enough to provoke neither anxiety nor questioning.

8. *Le Partenariat du Quartier des spectacles*, 2014, http://www.quartierdesspectacles.com/fr/a-propos/partenariat-du-qds (our translation).

9. Ibid.

10. For more on this subject, see Laurence Liégeois, "Espace labyrinthique et contrainte: Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics?" *Géographie et cultures* 70 (2009), http://gc.revues.org/2290 (accessed June 24, 2014).





SHEENA HOSZKO, *RED LIGHT MONUMENT: FLOOR AREA OF CAFÉ CLÉOPÂTRE STAGES (500 SQUARE FEET)*,
VUE D'INSTALLATION | INSTALLATION VIEW, ESPLANADE DU MÉTRO ST-LAURENT, MONTRÉAL, 2012.
PHOTOS : GENEVIÈVE MASSÉ © DARE-DARE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST






MARTINE VIALE, *MA INTERVALLES (ACTIONS INFILTRANTES)*,
PARTERRE, VITRINE ÉVÉNEMENTIELLE, QUARTIER DES SPECTACLES ;
BANC ROUGE, PLACE DES ARTS, MONTRÉAL, 2013.
PHOTOS : GENEVIÈVE MASSÉ © DARE-DARE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

l'absence d'une vie artistique à la hauteur des aspirations de l'organisme. Spectaculaire, séduisante, consensuelle et toujours à sa place, la « culture » du Quartier des spectacles se démarque d'abord par son caractère prévisible, clairement identifié et suffisamment médiatisé pour ne provoquer ni inquiétude, ni questionnement.

## TENDANCES ACTUELLES DES POLITIQUES CULTURELLES

Le Quartier des spectacles n'est-il qu'un espace parmi tant d'autres, que rien ne nous oblige à fréquenter et qu'il suffirait de laisser aller à ses propres lubies ? Même pour les intervenants qui, comme DARE-DARE, choisissent de s'y frotter plutôt que de fuir, les conséquences apparaissent somme toute limitées. Passé l'incident de *Secondes zones*, les compromis attendus de DARE-DARE par le Partenariat se sont avérés semblables à ceux avec lesquels le centre a dû composer à ses précédents emplacements, se limitant désormais à des exigences essentiellement techniques. Or, contrairement aux conseils d'arrondissement avec lesquels DARE-DARE devait auparavant négocier, le Partenariat est un joueur majeur sur l'échiquier culturel montréalais, voire québécois et canadien, et ses politiques reflètent les tendances lourdes – bien qu'elles essaient de se faire discrètes – des politiques culturelles actuelles.

L'attention portée par le Partenariat à l'interaction (soigneusement planifiée) entre l'art et le public, à la croissance de ce dernier et à la création de liens entre l'art et l'industrie (celle des technologies numériques, en particulier) s'éloigne bien peu des récentes orientations des différents conseils des arts[11]. Si le Partenariat s'en démarque, c'est par la franchise avec laquelle il affiche les intentions qui sous-tendent ses choix : arrimer le financement des arts à des retombées économiques (tourisme, industrie) et sociales (régénération du tissu urbain, pacification des populations) immédiates, facilement quantifiables – toutes choses déjà manifestes dans le volet arts-affaires du Conseil des arts de Montréal, dans le choix du gouvernement de Pauline Marois d'investir dans une nouvelle Stratégie culturelle numérique du Québec plutôt que dans un ajustement du budget du Conseil des arts et des lettres[12] et dans cette récente allocution de Joseph Rotman, président du Conseil des arts du Canada : « [L]es artistes et les institutions artistiques doivent [...] faire le lien entre les arts et l'économie, les arts et l'innovation, les arts et la santé, l'éducation et le changement social, afin d'aider le Canada à envisager son avenir en tant que leader mondial de l'économie créative[13]. »

11. Ces orientations, notons-le, sont le résultat de la rencontre des deux forces avec lesquelles les conseils doivent composer : les artistes et organismes qu'ils soutiennent, d'une part, et les gouvernements qui déterminent leur budget, de l'autre. En l'absence de mobilisation politique et de cohésion de la part des premiers, peut-on vraiment s'attendre à ce que les préoccupations des seconds n'occupent pas une place grandissante dans le choix des politiques culturelles ?

12. Le budget déposé en février 2014 par le ministre Marceau prévoyait l'injection de 150 M$ sur sept ans dans le nouveau fonds, tandis que le gouvernement laissait de côté sa promesse d'augmenter de 13 M$ le budget du CALQ.

13. *Investir dans la créativité : une priorité nationale*, allocution de Joseph Rotman, président du Conseil des arts du Canada, à l'invitation du Conseil des relations internationales de Montréal (CORIM), 13 novembre 2013. Texte intégral : http://canadacouncil.ca/conseil/salle-des-nouvelles/nouvelles/2013/joseph-l-rotman-investir-dans-la-creativite-une-priorite-nationale.

## CURRENT TRENDS IN CULTURAL POLITICS

Isn't Quartier des spectacles just another place, among many, that we can choose to avoid? Can't we just leave it to indulge in its latest whims? Even for participants who, like DARE-DARE, choose to get involved with rather than avoid the district, the consequences, in reality, seem very limited. Following the *Secondes zones* incident, the compromises that the Partenariat expected of DARE-DARE proved similar to the essentially logistical constraints that the centre had had to come to terms with at its previous locations. And yet, unlike the borough councils with which DARE-DARE had to negotiate in the past, the Partenariat is a major player on the Montréal, Québec, and even Canadian cultural scenes, and its approach—despite its efforts to be discreet—reflects the overarching trends in current cultural policy.

The attention that the Partenariat pays to the growth of (carefully planned) interactions between art and public and to the creation of links between art and industry (digital technologies, in particular) is closely aligned with the directions recently taken by various arts councils.[11] The Partenariat distinguishes itself, perhaps, in the frankness with which it states the intentions underlying its choices: to secure financing for the arts with immediate, easily quantifiable economic spin-offs (tourism, business) and social benefits (urban renewal, social harmony)—aspects that are already apparent in the Conseil des arts de Montréal's arts and business program, in the Marois government's decision to invest in a new digital culture strategy (Stratégie culturelle numérique du Québec) rather than adjusting the budget of the Conseil des arts et des lettres,[12] and in a recent speech made by Joseph Rotman, chair of the Canada Council for the Arts: "Artists and arts organizations . . . need to move to the intersection of the arts and the economy, the arts and innovation, and the arts and healthcare, education and social policy—and offer a way to re-imagine Canada's future as an international leader of the creative economy."[13]

## THE QUESTION OF SATISFACTION

According to Dufrasne, the direction taken by DARE-DARE has been received very positively by its sponsors. This level of satisfaction lies, for the most part, in the quality and originality of the centre's work, but Dufrasne does not deny the fact that the new location and the visibility that it brings have played a role. In the name of good governance, arts councils must demonstrate the effectiveness of their policies, and numbers seem to be the most popular way of doing so. Profitability is no longer measured in dollars alone but also in terms of crowd numbers—an indicator of user satisfaction. The context that sees DARE-DARE—having successfully negotiated its rightful place in the cultural economy—receiving critical praise from its sponsors raises an important question: Who among us, organizations and artists, does not receive such praise?

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

11. These directions result from the encounter between two forces with which arts councils have to come to terms: on the one hand, the artists and organizations they support; on the other hand, the governments that determine their budget. In the absence of political mobilization and cohesion among artists and arts organizations, can one really expect that government concerns not play an increasing role in the choice of cultural policies?

12. The budget tabled in February 2014 by Québec's Minister of Finance, Nicolas Marceau, anticipated the injection of $150 million over seven years in the new strategy, while the government abandoned its promise to increase the CALQ's budget by $13 million.

13. *Investing in Creativity: A National Priority*. Speech by Joseph Rotman, Chair, Canada Council for the Arts, to the Montréal Council on Foreign Relations, November 13, 2013. Full text: http://conseildesarts.ca/en/council/news-room/news/2013/joseph-l-rotman-investing-in-creativity-a-national-priority.



ANNE-MARIE OUELLET, *SECONDES ZONES*,
PLACE DES FESTIVALS, QUARTIER DES SPECTACLES, MONTRÉAL, 2012.
PHOTO : GENEVIÈVE MASSÉ © DARE-DARE, PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

## LA SATISFACTION EN QUESTION

Les orientations prises par DARE-DARE ont reçu une réponse très positive des subventionnaires, aux dires de Martin Dufrasne. Le mérite de cette satisfaction revient en grande partie à la qualité et à l'originalité du travail du centre, mais le coordonnateur ne cache pas que le nouvel emplacement et la visibilité qu'il procure y est aussi pour quelque chose. Les critères de bonne gouvernance des conseils des arts exigent de pouvoir démontrer l'efficacité des politiques, et les chiffres apparaissent comme l'outil privilégié pour y parvenir. La rentabilité ne se mesure plus en seuls dollars, mais aussi en affluence, signe de la satisfaction du contribuable-client. Dans ce contexte où DARE-DARE, en négociant brillamment – et de plein droit – sa place sur l'échiquier de l'économie culturelle, reçoit les louanges des subventionnaires, une question se pose cependant : lesquels d'entre nous, organismes et artistes, ne les recevront pas ?

**Edith Brunette** conjugue pratique artistique et recherche théorique. Elle s'intéresse aux formes des discours dominants, à leur manière de représenter le monde – celui de l'art, notamment –, d'en exclure certains éléments et d'en simplifier d'autres. Récemment, la Galerie de l'UQAM (Montréal), le centre Praxis (Sainte-Thérèse), Le Lieu (Québec) et Skol (Montréal) ont accueilli ses projets ; les revues d'art *ETC*, *Inter* et *Cassandre/Horschamp* (France) ont publié ses textes.

**Edith Brunette** combines art practice and theoretical research, focusing on forms of prevailing discourse and how they represent the world—notably, the world of art—by excluding certain elements and simplifying others. Recently, Galerie de l'UQAM (Montréal), Centre Praxis (Sainte-Thérèse), Le Lieu (Québec), and Skol (Montréal) have hosted her projects. Her writings have been published in several art magazines, including *ETC*, *Inter*, and *Cassandre/Horschamp* (France).

# PORT-FOLIO DARE-DARE

Le centre d'artistes DARE-DARE poursuit son projet d'articulation urbaine Dis/location, entamé en 2004, en choisissant la ville comme contexte de diffusion et en consacrant sa programmation exclusivement à des projets d'art public. Cette exploration s'effectue par des amarrages successifs de deux à trois ans en des lieux qui sont porteurs de riches questions d'ordre social, politique, historique ou urbanistique. La roulotte Dare-Dare est actuellement située aux abords de la station de métro Saint-Laurent. Depuis 2012, cet espace urbain, au cœur du Quartier des spectacles, sert de plateforme de diffusion à un projet d'écritures publiques : des aphorismes, des vers et des discours sont affichés sur une enseigne lumineuse située à proximité de la roulotte. À ce jour, 14 artistes y ont publié une série de textes qui empruntent la forme brève du slogan, du haïku ou du tweet.

Centre DARE-DARE is continuing its *Dis/location: projet d'articulation urbaine* mandate, started in 2004, by devoting its programming exclusively to public art projects for which the city is the framework for presentation. The centre's explorations are conducted through successive moorings, lasting two or three years, in parts of the city that offer rich contexts for questioning social, political, historical, and urban issues. Since 2012, the Dare-Dare trailer has been situated beside the Saint-Laurent métro station, in the heart of the Quartier des spectacles. This urban space has served as a platform of dissemination for a project of public writings: aphorisms, poems, and statements are displayed on a lit-up panel near the trailer. To date, the panel has displayed short texts by fourteen artists—slogans, haikus, or tweets.
[Translated from the French by Käthe Roth]

## RÉMI BEAUPRÉ
MEME SNIPPETS

## JEANNE PAINCHAUD
MONTRÉAL, MARÉE BASSE

## SIMON BROWN
QUESTIONS POSÉES EN VUE D'UNE RÉPONSE DÉFINITIVE

## VIVIANE NAMASTE
QUARTIER DES SPECTACLES : L'INVISIBLE EST SPECTACULAIRE

## DANIEL CANTY
RED SHIFT

## NICOLE BROSSARD
CASCADE D'UBIQUITÉ

## MARC-ANTOINE K. PHANEUF
MOMENTS MAGIQUES

## ISABELLE LAMARRE / BRUNO MAINVILLE
GRATTER LE PIGMENT DES RUES

## SOUFÏA BENSAÏD
GR'ATTITUDE' DU JOUR

## HÉLÈNE MATTE
LYRISME OBJECTIF ET MYSTAGOGIE DU POÈME

## CYNTHIA GIRARD
SANS TITRE

## SYLVIE LALIBERTÉ
SANS TITRE

## CARL TRAHAN
« LABÊTEÉLÉMENTAIRE »

## GENEVIÈVE AMYOT
NOUS SOMMES BEAUCOUP QUI AVONS PEUR


1956. Ici: destruction des
logements abordables.
Quartier des spectacles:
l'invisible est
spectaculaire.
Viviane Namaste


merci
plaisirs improvisés
grattitude du jour : Soufïa Bensaïd


La combustion humaine
spontanée n'a rien
à voir avec les
brûlements d'estomac.
Moments magiques : Marc-Antoine K. Phaneuf


Le quartier des spectacles
m'écartèle
les chevaux de la police
m'étirent en jouissance
seul mon tronc résiste
Cynthia Girard


Mon conseil:
ne tendez pas la joue
Sylvie Laliberté


.Political
{position: relative;}
.Caste
{position: absolute;}
Meme Snippets : Rémi Beaupré




*cascade d'ubiquité* : Nicole Brossard




Cynthia Girard




Carl Trahan




Viviane Namaste




Simon Brown




*Red Shift* : Daniel Canty

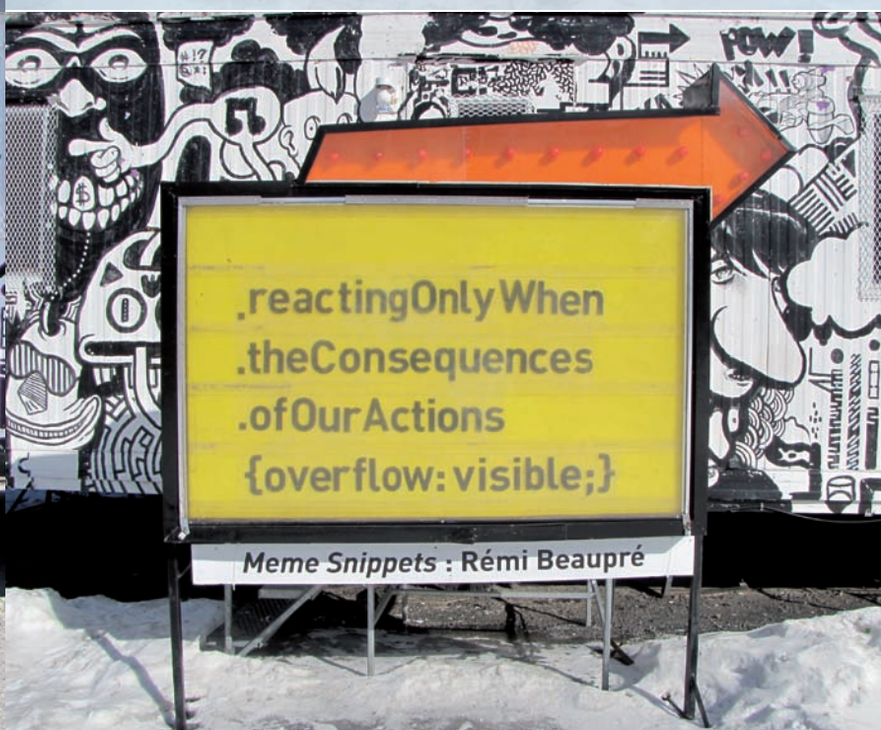

aucune langue
ne se repose
dans l'universel
cascade d'ubiquité : Nicole Brossard

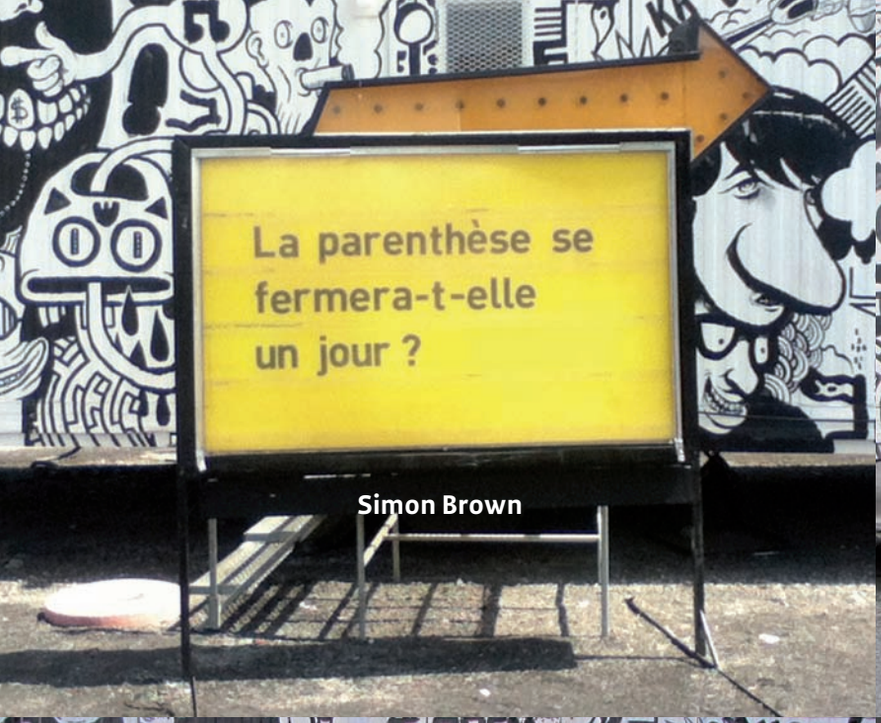

1990. Graffito:
"Fuck Free Trade.
Free Sex Trade."
Quartier des spectacles:
l'invisible est spectaculaire.
Viviane Namaste


Lundi matin le métro
est rempli de gens
qui n'ont pas gagné
à la loto
Sylvie Laliberté


Hé ! Toi À poil !
Montre moi ta
Réalitélé !
Truth is :
Only $ are Privés
Gratter le pigment des rues : I. Lamarre & B. Mainville


2010. L'épicerie
arabe ferme.
Quartier des spectacles:
l'invisible est spectaculaire.
Viviane Namaste


.reactingOnlyWhen
.theConsequences
.ofOurActions
{overflow:visible;}
Meme Snippets : Rémi Beaupré

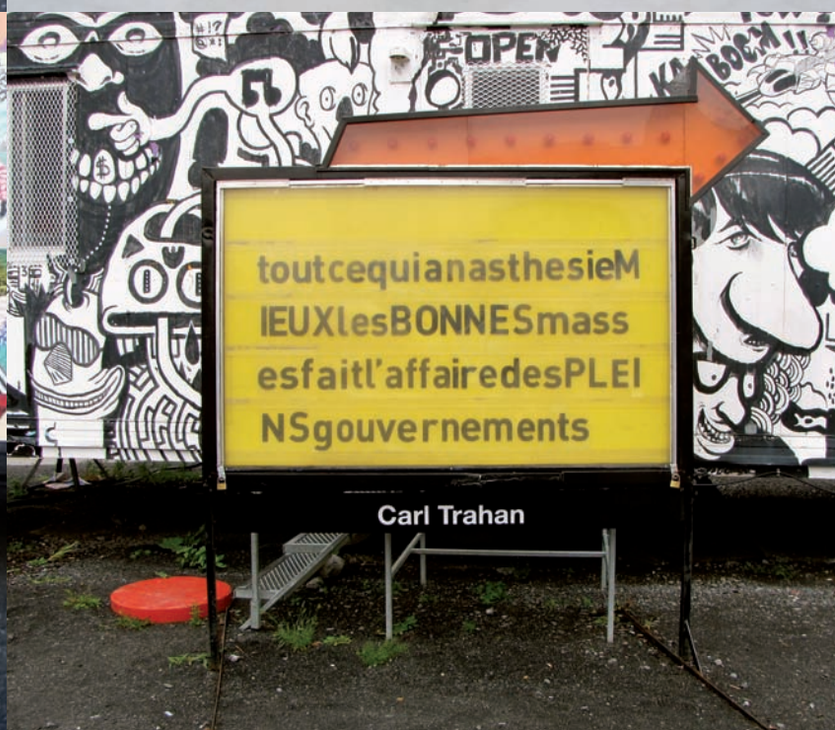

La parenthèse se
fermera-t-elle
un jour ?
Simon Brown


L'UQAM tenancière
vieille hippie des bordels
de L'ÉDUCATION
sixties et patchoulis
veut plus d'argent
Cynthia Girard


2009. Tentative
de fermer un
cabaret d'ici.
Quartier des spectacles:
l'invisible est spectaculaire.
Viviane Namaste

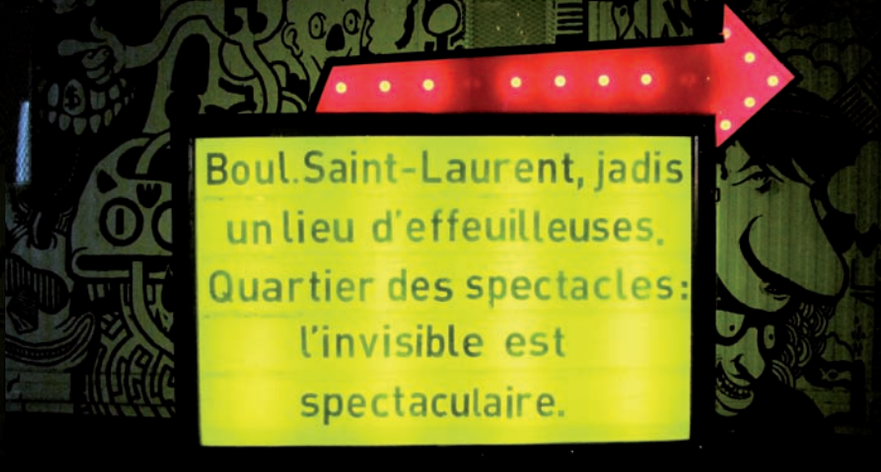

Les vrais cerfs
ne volent pas.
*Moments magiques* : Marc-Antoine K. Phaneuf


05 Red shift.
Des bouquets
d'argent liquide, en
mémoire de ce qui
n'aura plus lieu.
*Red Shift* : Daniel Canty


toutcequianasthesieM
IEUXlesBONNESmass
esfaitl'affairedesPLEI
NSgouvernements
Carl Trahan




SIMON BROWN



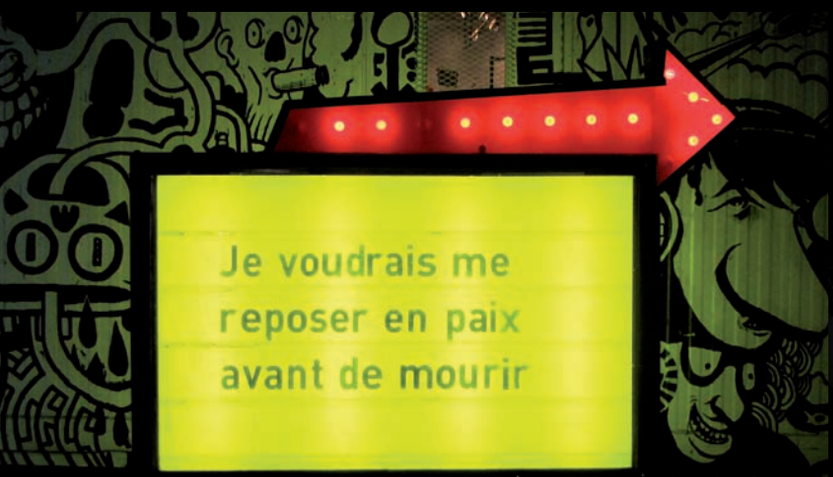

VIVIANE NAMASTE



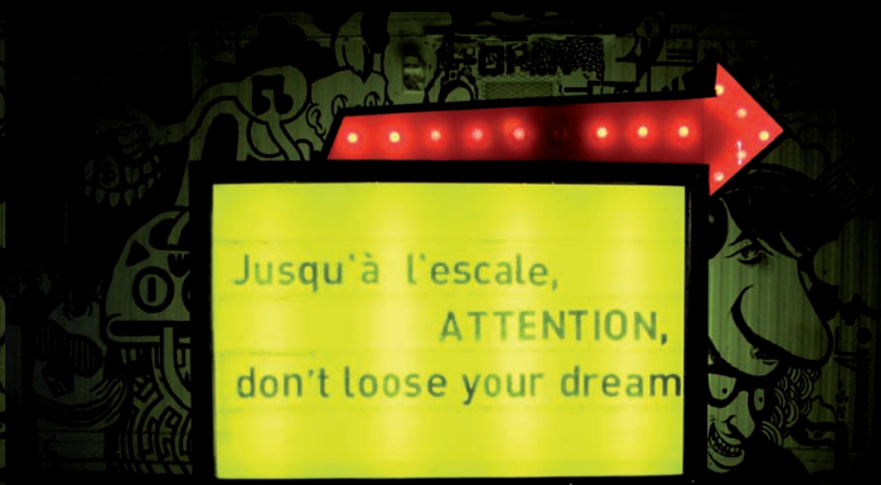

JEANNE PAINCHAUD




RÉMI BEAUPRÉ



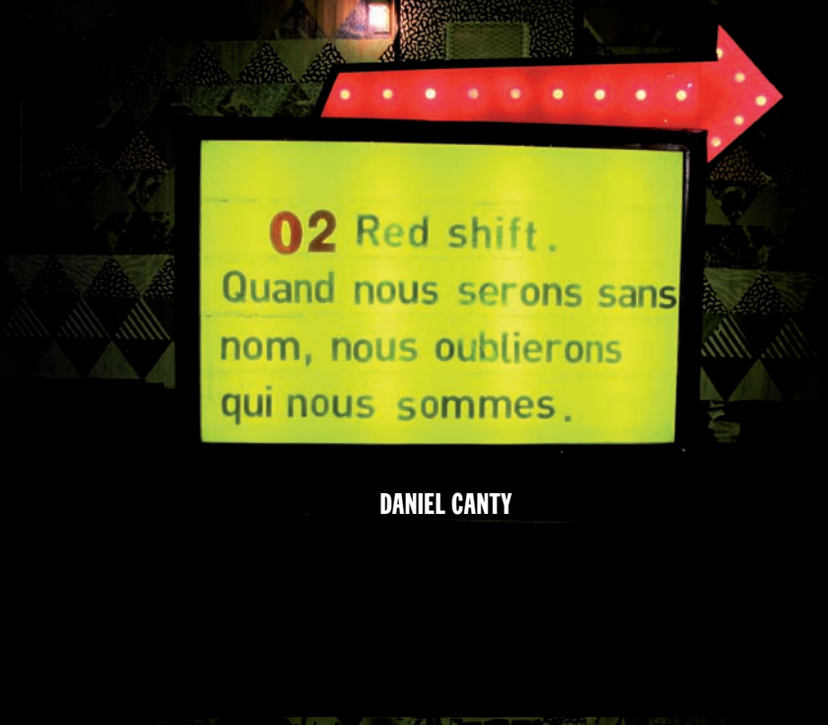

SYLVIE LALIBERTÉ



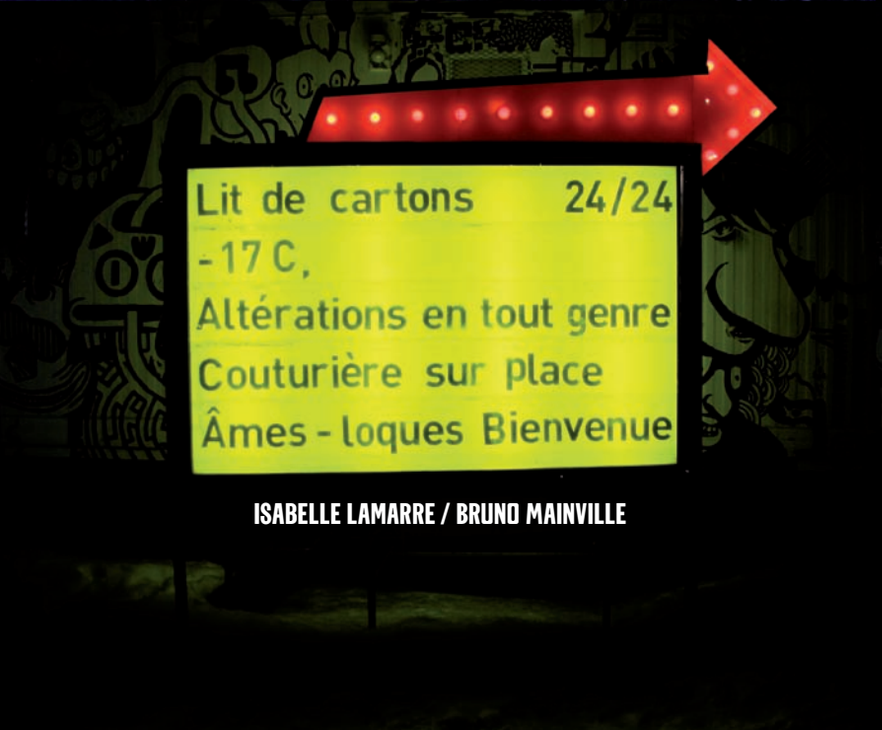

ISABELLE LAMARRE / BRUNO MAINVILLE



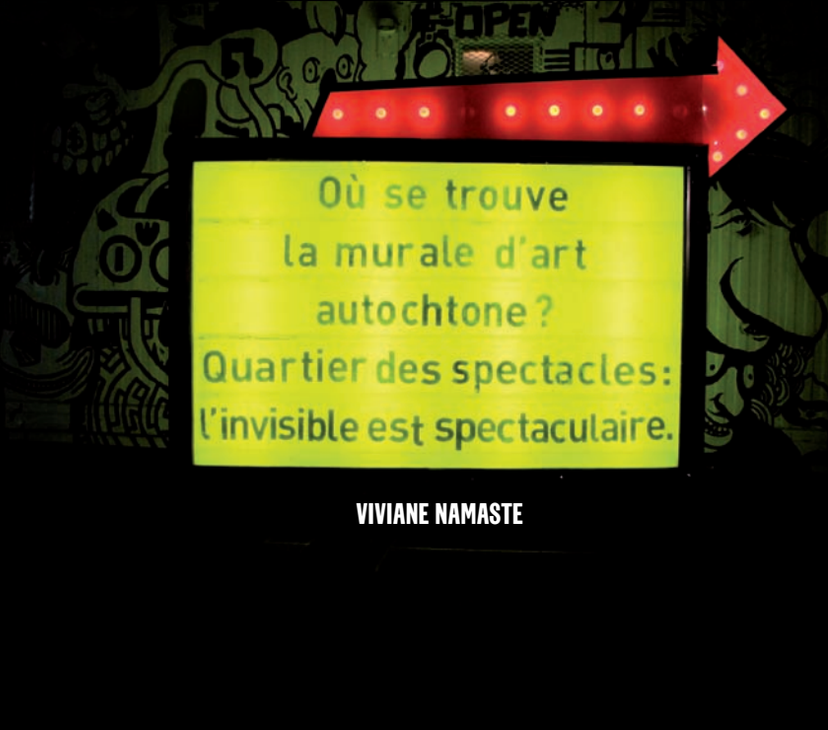

CYNTHIA GIRARD




DANIEL CANTY




ISABELLE LAMARRE / BRUNO MAINVILLE




VIVIANE NAMASTE




GENEVIÈVE AMYOT

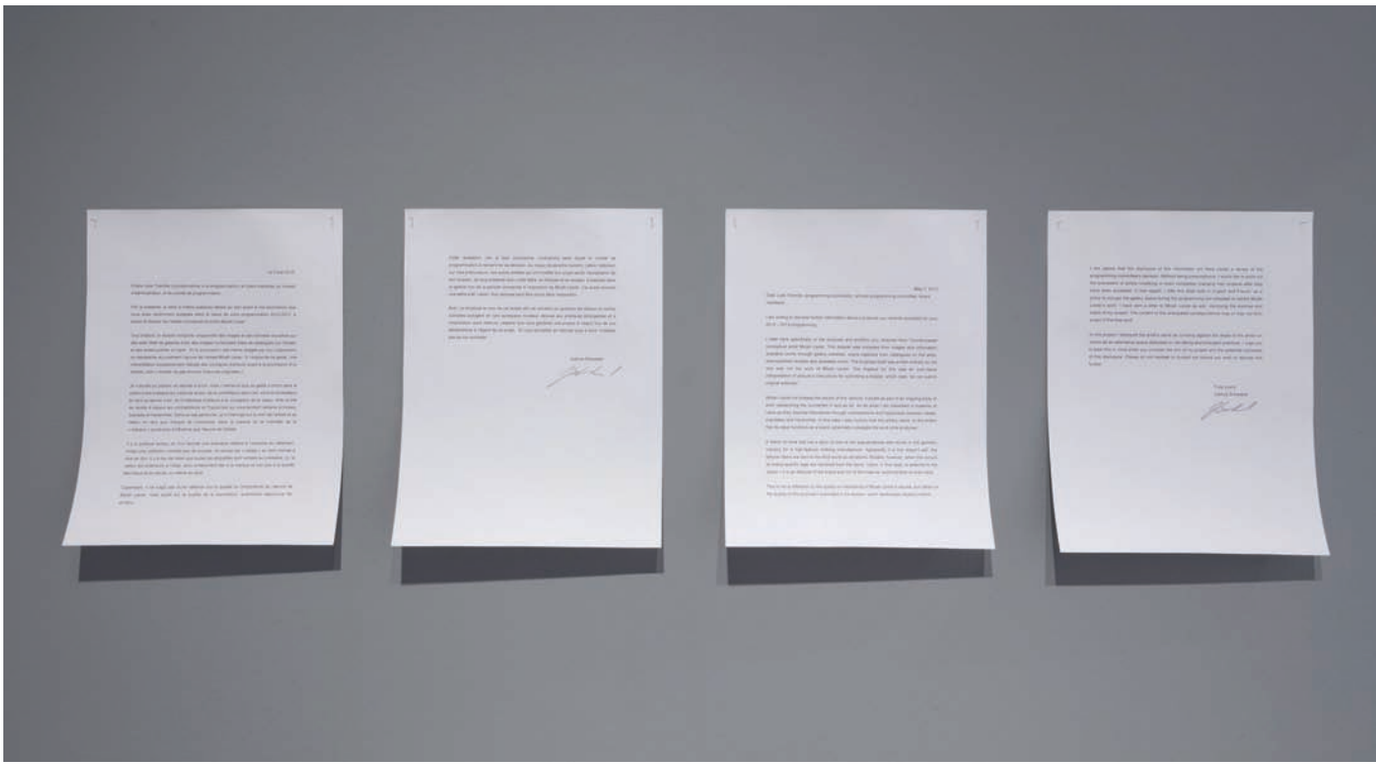



HÉLÈNE MATTE

# CLASSIC FAKE-OUT

# JOSHUA SCHWEBEL AT ARTICULE

AMBER BERSON



**JOSHUA SCHWEBEL, *PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS: INSTALLATION I*, 2012.**
**PHOTO : GUY L'HEUREUX, COURTESY OF ARTICULE, MONTRÉAL**

In 2012, articule, a long-standing artist-run centre in Montréal, received a dossier responding to its annual programming call from Toronto-based artist Micah Lexier. Lexier's proposed artwork—a newspaper offered free to gallery visitors—was accepted by articule and slated to be exhibited alongside the work of Samantha Kinsley. Both Kinsley and Lexier proposed work made with paper, and beyond this material link their work had a thematic similarity. While the committee agreed that Lexier's proposal seemed somehow incomplete, they conceded that based on the artist's previous work, and the fact that it would be presented alongside Kinsley's large-scale sculpture, the risk of programming it was minimal. After all, Micah Lexier is an important and well-respected Canadian artist.

Shortly following the decision by the programming committee to accept Lexier's dossier, Julie Tremble, articule's programming coordinator, received a letter from Joshua Schwebel, an emerging Montréal-based artist, stating that they had, in fact, been fooled, and that Lexier himself had never applied to the centre. Schwebel had proposed a fake project to articule under Lexier's name as a means to investigate whether "reputation would outweigh a really weak proposal."[1] The show went on at articule, but instead of the proposed project by "Lexier," Schwebel presented a work about reputation and quality within artist-run centres, in conversation with Lexier himself.

Titled *Please Do Not Submit Original Works*—a tongue-in-cheek reference to submission guidelines urging artists to send in slides with their applications as opposed to actual artworks—Schwebel's piece was both a performance and an installation in the gallery. Schwebel's use of Lexier's name, CV, and portfolio was done without Lexier's knowledge or permission. This was an act of impersonation. What Schwebel presented cannot accurately be described as a forgery. To forge is to make, adapt, or imitate something (generally an object such as art or currency) with the express intention of deceiving the reader. While his application to the gallery did include faked documents and was sent from a fake email address, Schwebel's project wasn't to imitate Lexier, but rather to underscore how the administrative structures of artist-run centres inform aesthetics. While he was attempting to briefly deceive the centre, the ultimate purpose of the short-term deception was to highlight where articule's own mandate was, as Schwebel viewed it, deceptive in its language.

In her 2005 article "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique"[2] Andrea Fraser presents a case for how institutional critique has shifted from an attempt to disrupt, disturb, or dismantle the institutions of art towards a practice of defence of these same institutions. Pushing against this type of soft critique, Fraser asks, "How can artists who have become art-historical institutions themselves claim to critique the institution of art?"[3] This question is especially relevant to Schwebel's practice: he is not so much interested in the institutionalized artist as he is in the dangers of alternative spaces, especially older, more established (and well funded) ones like articule, growing to resemble the larger institutions they were set up to contest.

Schwebel's piece came out of the idea to make "use" of a famous artist as a means of exposing what he considered to be a growing trend in artist-run centres: the contradiction between a mandate to exhibit emerging artists and present radicalized practices and the temptation to bring in big-name artists. For Schwebel, artist-run centres are becoming indistinguishable from larger institutions in terms of their programming. I agree that we have witnessed an institutionalization of public art spaces in Canada over the last thirty years, in part due to a direct desire of the membership of these artist-run centres to move in this direction, but I would further argue that this is equally a consequence of shifts to the language of public funding at national, provincial, and regional levels, brought on by shifts in the governing administrations towards a more austere climate for the arts. Ultimately, while Schwebel was invested in "how the artist's

**1.** "Josh Schwebel's Anti-Social Practice," Blouin Art Info, accessed March 11, 2014, http://ca.blouinartinfo.com/news/story/988517/interview-josh-schwebels-anti-social-practice.

**2.** Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum* 44, No. 1 (Sept. 2005).

**3.** Ibid.

Gmail by Google

**Josh Schwebel <privatejosh@gmail.com>**

## Info about the piece of paper I gave Josh for his show

2 messages

**Micah Lexier** Sat, Sep 15, 2012 at 12:59 AM
To: Julie Tremble|articule <programmation@articule.org>
Cc: Josh Schwebel <privatejosh@gmail.com>

Hey J,

The piece of paper I gave Josh is an letter-size photocopy of a portion of the colophon for a boxed print series that I made in 1993 called Preparatory Drawings for a Portrait of the Morrish Family. I say a "portion" as the actual print is 12 x 12" but this piece of paper is only 8.5 x 11". All the text is visible on the page I sent Josh, but the original had more white space around it and was a lithograph on Japanese paper. A colophon is a page that is included in a boxed set of prints and its role is to state all the info about the making of the prints. In my case the colophon also included info about the actual imagery. (see attached). The piece of paper I sent is not an artwork and does not have a title. It is merely an old piece of paper that I found in my files. I gave Josh this particular page, rather than the original, as this page shares the size of the other pages that Josh was going to show in the vitrine. I found this page in some files a few months ago and presume that it must have been a test of some kind. The reason why I gave this piece of paper to Josh was because of the line of text that appears just below the edition numbers. This line of text states that rather than sign my own name, I asked the master printer, Allen Ash, to sign my name. I liked that this page showed that in the past I have asked someone to impersonate me, and I thought the gesture of asking another to sign my name had echos with Josh's project/exhibition. It seemed like an interesting document to include in Josh's vitrine as its presence might make viewers question whether I had supplied Josh with it or whether if Josh had found it on his own or whether he had totally made it up. Supplying him with the page was my way of acknowledging that not only am I aware of his project, but that I might even approve of it....which is the case.

I hope that helps. Let me know if you need any more info.
Best,

Micah Lexier



JOSHUA SCHWEBEL, *PLEASE DO NOT SUBMIT ORIGINAL WORKS: MICAH'S CONTRIBUTION*, 2012.
PHOTO : COURTESY OF MICAH LEXIER

name, to the extent that its value functions as a brand, potentially outweighs the work s/he produces,"[4] the main goal was to re-open space for criticality within the programming of artist-run centres, especially those whose mandates already suggest an openness to that type of work.

Schwebel only proposed this work to articule. This was in part due to his previous relationship with the gallery. Schwebel had submitted dossiers in the past but had not been successful in his applications. The committee had generally admired his work and they collectively encouraged him to apply to the Special Projects programming committee. Programming under the banner of Special Projects offers space for short-term, non-exhibition-based projects inside or outside the gallery. Artists receive "promotional and logistic support, access to the centre's equipment, administrative infrastructure, venue, and financial support."[5] However, these special projects are not the same as the regular exhibition programming in duration or, frankly, prestige. For Schwebel, who sees his interventions as having the same weight and requiring the same amount of time for the public to digest as other more obvious exhibitionary projects, the suggestion that his work be reshaped was unappealing.

Schwebel didn't target articule because his work had previously been rejected. To view *Please Do Not Submit Original Works* that way would reduce it to a petty and reactionary artwork, which it is not. articule was specifically singled out by the artist because its mandate states that it is "an open-access artist-run centre dedicated to the presentation of a broad range of contemporary art practices," that it strives for "artistic excellence, interdisciplinarity and social engagement," and that it specifically supports emerging artists while continuing to offer support for established artists who "test the limits of aesthetic gesture, and who commit themselves to the ideals of experimentation and risk-taking."[6] Most importantly, however, "articule supports discursive and alternative activities."[7] It is precisely because of the centre's self-assertion of its support of radical and counter-institutional practices, of its potential to be critical within its own mandate, that Schwebel's fake-out was possible. While articule states that it is open to a multitude of types of proposals, Schwebel's artwork responded to a perception that the gallery privileges practices which exhibit visible labour as opposed to immaterial labour, and which take up physical space in the gallery.

In his first contact with articule, Schwebel told Tremble that the forged dossier, which "deliberately lacked content," was not meant as "a reflection on the quality or importance of Lexier's oeuvre, but rather on the quality of the proposal."[8] For Schwebel, what was important was working with a Canadian artist who had reached a certain level of commercial and critical success. Schwebel identified Lexier as someone who specifically distances himself from the practice of making, who doesn't always involve his own hand in his work, and whose art speaks to a larger discussion on the appropriation of labour. For example, in Lexier's recent show at the Power Plant, *One, and Two, and More Than Two*, Lexier collaborated with over two hundred Toronto-based artists. While he is billed as the curator, he is nonetheless celebrated as the *artist*.

Lexier was not made aware of Schwebel's deception until after it occurred. But once he was apprised of the exhibition, Lexier "donated" a "work" to Schwebel for presentation with the other installation ephemera. In a letter to Tremble, Lexier explains that he provided Schwebel with a "letter-size photocopy of a portion of the colophon for a boxed print series . . . called *Preparatory Drawings for a Portrait of the Morrish Family*."[9] What Lexier gifted to Schwebel contained all the information present in the actual artwork, but it is not the artwork. It can more accurately be described as a test or proof for the final print. On the photocopy of the print, there is a line of text not included in the final print, which states that, "rather than sign my own name, I asked the master printer, Allen Ash, to sign my name. I liked that this page showed that in the past I have asked someone to impersonate me, and I thought the gesture of asking another to sign my name had echoes with Josh's project/exhibition."[10] While Lexier gave Schwebel the printed image, what was shown in the gallery was only the letter to Tremble. To the viewer, it is unclear how Schwebel acquired this "old piece of paper." Is it forged, stolen, gifted, invented? For Lexier, the inclusion of his "not-art" in Schwebel's show at articule is ambiguous at best and this ambiguity was critical.

While the proposal itself can be read as the actual artwork, it also manifested as an installation in the gallery and as a performative lecture. The installation was placed in a side area of the main gallery—a relegation to a secondary space which could be understood as a subtle payback for the joke played on articule—but it is important to note that the project submitted by "Lexier" was accepted alongside Kinsley's large-scale sculpture, and the newspaper project that was originally accepted would have taken up significantly less room than Schwebel's actual installation. What Schwebel presented, both in the gallery and on his website, which acts as another important site for this artwork, were the exchanges between himself and Tremble as a representative for articule. For the performative lecture, Schwebel curated a panel of "experts" made up of two critics who read pre-written statements about his project: Carl Samuels, a visiting academic and critic from New York City and Patrice Loubier, a Montréal-based art critic. The discursive nature of Schwebel's project for articule was further emphasized when it became apparent that both "critics" were reading from almost identical texts, putting into question its authorship, and that "Samuels" was in fact Carl Schwebel, the artist's father. The repetition of the read texts created a sensation of doubt in the audience, but ultimately it only left a lingering feeling of uncanny déjà vu. Because articule, much to Schwebel's surprise, was excited to participate, he had to dramatize the critique through a performance.

When Tremble received Schwebel's letter, she approached the board of directors to make a decision on how to proceed with the dossier. Unanimously, articule's board voted to move ahead with the project and was excited to present a self-critical work. At no point was cancellation an option. Schwebel was absolutely correct in assuming that articule, as their mandate suggests, would be open to self-reflexivity, and it should be noted that *Please Do Not Submit Original Works* has had a lasting effect on the centre and its programming.

What was revealed to everyone through Schwebel's artwork was the absolute need to continue making space in artist-run centres for work that pushes against the grain and which maintains the original intention of the artist-run centres to experiment and offer alternatives to the type of projects most often promoted by other, larger art institutions—effectively, to continue the task of self-critique set out when artist-run centres were initially developed.

**4.** "Joshua Schwebel letter to Julie Tremble," Joshua Schwebel, accessed March 11, 2014, http://joshuaschwebel.com/zoom/1400x720/3428567.html.

**5.** "Call for Projects," articule, accessed March 11, 2014, http://www.articule.org/en/call-for-projects.

**6.** "Mandate," articule, accessed March 11, 2014, http://www.articule.org/en/mandate.

**7.** Ibid.

**8.** Schwebel, "letter to Julie Tremble".

**9.** "Micah Lexier email to Julie Tremble," Joshua Schwebel, accessed March 11, 2014, http://joshuaschwebel.com/artwork/3429638_Micah_s_contribution.html.

**10.** Micah Lexier, email to Julie Tremble.

**Amber Berson** is a writer, curator, and PhD student at Queen's University with a deep love of artist-run centres. She most recently curated *TrailMix* (2014); *˜˜._.:*JENNIFER X JENNIFER*:._˜ (2013); *The Annual Art Administrator's Relay Race* (2013); and *The Wild Bush Residency* (2012–2013). She is on the editorial committee of *.dpi*, a feminist journal of digital art and culture, and has been published in *Canadian Art*, *Fuse Magazine* and *C Magazine*.

# LA MANIFESTATION INTERDITE DE L'ART À L'ŒUVRE

DOMINIQUE SIROIS-ROULEAU



JOHN BOYLE-SINGFIELD, *RUSSIAN WOMAN AT HOME (BOOTLEG)*, APPROPRIATION DE L'ŒUVRE D'ADAD HANNAH, CAPTURE VIDÉO, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE

Janvier 2013. La galerie Espace Virtuel à Chicoutimi présente *Bootleg* du jeune artiste John Boyle-Singfield derrière des portes verrouillées. L'artiste présente une version piratée de l'exposition *Hors Champ*, qui l'a précédé dans la programmation, de manière à provoquer un effet faussé de déjà-vu. L'artiste a copié personnellement et par l'entremise d'une compagnie de Shenzhen l'ensemble des œuvres de Janieta Eyre, Adad Hannah, Marisa Portolese et Marc Séguin exposées dans le cadre de *Hors Champ*.

Boyle-Singfield propose ainsi une appropriation totale mais trafiquée de l'exposition. En fait, les images sont de mauvaise qualité. Mal cadrées et mal éclairées, ces copies ont été reproduites minutieusement avec leur sous- ou surexposition, intégrant parfois le reflet de l'artiste en action ou celui des œuvres qui les côtoyaient lors de l'exposition originale. *Bootleg* tente de déjouer les stratégies de médiation axées sur la nouveauté des œuvres, voire de révéler les discours encadrant leur mise en scène.

Ce projet de l'artiste, initialement accepté par Espace Virtuel, a soulevé pendant sa production des préoccupations éthiques. Afin d'éviter les représailles, la galerie a informé les artistes concernés de la manœuvre. Cependant, l'acte d'appropriation a été contesté par certains d'entre eux, qui ont exigé un dédommagement financier, des conditions précises d'exposition ou même la censure des copies, déterminant ainsi une lecture illégale de l'intervention artistique de Boyle-Singfield. Devant ces exigences, Espace Virtuel a demandé à l'artiste de faire un choix. Entre présenter une exposition partielle et travestie de son projet ou le condamner entièrement, Boyle-Singfield a choisi la seconde option.

Grand cas a été fait de la fermeture de l'exposition, alors qu'on s'était peu intéressé à l'œuvre désapprouvée et aux enjeux liés à son énonciation artistique. À rebours des croyances culturelles, *Bootleg* met en œuvre une ontologie de l'objet d'art qui dévoile des jeux de discours autour de la notion d'authenticité, qui non seulement motivent sa condamnation, mais se voient exposés par elle.

## UNE « PIÈCE » À L'ŒUVRE

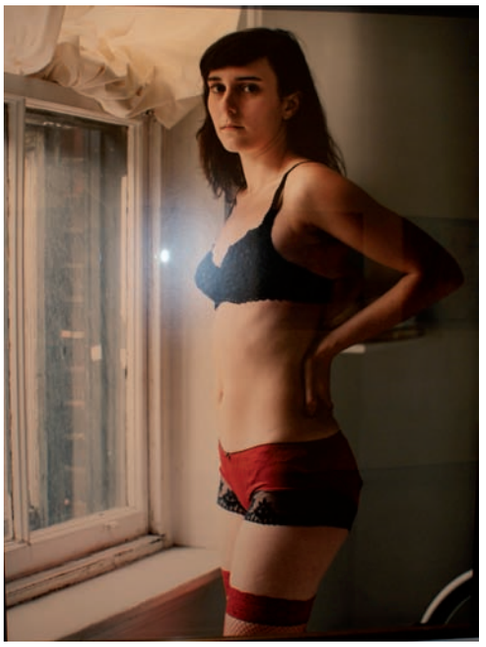
*Bootleg* constitue un acte d'appropriation qui se révèle, tel que l'ont démontré Marcel Duchamp et Sherry Levine bien avant Boyle-Singfield, comme un mode d'existence des œuvres d'art. L'appropriation n'est pas un mouvement artistique, mais un outil autorisant, selon l'expression de Gérard Genette, une « pluralité opérale[1] » des objets d'art. L'acte appropriatif de Boyle-Singfield, qui se veut précipité et approximatif, participe d'une certaine esthétique de l'imperfection. Loin d'une provocation spectaculaire, l'action de l'artiste manifeste une démarche ontologique, un regard libre et ludique sur le caractère artistique des objets. Boyle-Singfield joue sur le décalage entre la copie populaire incarnée par le piratage désigné par le titre et le cadre institutionnel favorisant l'identification artistique du projet. Ainsi, la provocation n'est pas autant dans l'appropriation que dans l'objet et ses conditions d'énonciation artistique. *Bootleg* remet en question les critères d'authenticité et d'originalité en regard des pratiques artistiques actuelles et tire parti de la valeur réelle et projetée des objets d'art. L'appropriation se présente alors comme l'outil idéal, un acte de transformation qui met précisément en lumière les jeux de discours autour de l'artisticité des objets. Boyle-Singfield s'adonne à un travail d'indexation au sens exploré par Timothy Binkley[2], selon qui les œuvres sont des objets comme les autres, des « pièces[3] » que l'usage indexe en tant qu'art. Ainsi, par l'appropriation, Boyle-Singfield multiplie les couches d'indexation. D'œuvre à pièce à copie, l'artiste effectue une série de transactions participant du déplacement de l'œuvre et de sa défonctionnalisation, jusqu'à son indexation finale comme un nouveau produit artistique original. La subtilité de la manœuvre de *Bootleg* réside dans la valeur artistique des œuvres originales. Boyle-Singfield souligne de cette manière le caractère intentionnel

**1.** Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 259-288.

**2.** Timothy Binkley, « "Pièce" : contre l'esthétique », *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 34.

**3.** Ibid.





JOHN BOYLE-SINGFIELD, *SONIA (BOOTLEG)* ET *MARYSE (BOOTLEG)*, APPROPRIATION DE L'ŒUVRE DE MARISA PORTOLESE, 2013.
PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE

de l'art où, comme le précise Binkley, « les contextes culturels dotent les objets de significations spéciales et déterminent ce qui est l'art[4] ». Autrement dit, l'objet d'art n'a pas à être différent pour constituer une œuvre différente ; il suffit qu'il soit indexé par son contexte culturel comme une pièce différente. Dans cette perspective, l'identité de *Bootleg* est sans équivoque celle d'une œuvre autonome, authentique et originale.

Le mécanisme d'indexation est d'autant plus clair que l'appropriation n'est pas littérale, mais altérée dans la copie. L'appropriation se double donc d'une contribution esthétique avérée. Cela dit, tout acte d'appropriation ouvre une porte à l'appréciation esthétique, ne serait-ce que parce que l'indexation nouvelle de l'objet invite à reconsidérer notre appréciation selon l'intention et le contexte culturel sollicités. De même, tel que le souligne Carole Talon-Hugon dans *Goût et dégoût*, il n'existe pas d'« objets esthétiquement si pauvres qu'ils ne méritent pas qu'on s'y arrête[5] ». Si bien que les dégradations que fait subir Boyle-Singfield aux objets de son appropriation méritent non seulement une appréciation esthétique, mais marquent aussi l'ultime distinction d'avec les œuvres visées.

De l'appropriation à l'indexation en passant par la dégradation, *Bootleg* met en œuvre la construction du caractère artistique des objets. L'art est une qualité attentionnelle qui se fonde sur notre perception de l'objet, orientée notamment par son contexte de présentation. Le manège de *Bootleg* consiste donc en l'intégration des propriétés perceptuelles et contextuelles du caractère artistique à même le contenu de l'œuvre. Le jeu d'indexation de Boyle-Singfield transcende alors les conditions de réception de l'objet. La pluralité opérale qui se manifeste dans la forme s'anime en somme dans le contenu et la réception de l'œuvre.

## CHIMÈRE DE LA COPIE

« Toute image a été produite pour prendre place dans un environnement qui en détermine la vision[6]. » Jacques Aumont résume en ces termes l'exercice de la pluralité opérale de l'objet approprié et de sa copie. L'indexation autant que la copie déterminent une réception autre d'un même objet. Pourtant, la polémique suscitée par *Bootleg* repose sur la croyance que la copie de l'exposition par Boyle-Singfield puisse produire une version seconde des œuvres originales. Comme si la reconnaissance artistique de *Bootleg* dévaluait ou concurrençait directement les œuvres copiées. Ce type de croyance démontre une tension conceptuelle persistante entre l'œuvre et sa copie, de même qu'une certaine confusion quant à leur nature réciproque. En réalité, on ne fait pas la distinction nécessaire entre le sujet de la copie et la performativité de la copie en tant que telle. Alors que *Bootleg* prescrit un usage théâtral de la copie, les critiques qui ont mené à la fermeture de l'exposition s'en tiennent à une perspective documentaire qui ne rend justice ni à la démarche de l'artiste ni à l'interprétation du spectateur. Le projet de Boyle-Singfield s'intéresse au jeu de discours et de croyances qui fonde l'identité artistique des objets. En tant que référent second, la copie renvoie le spectateur précisément à cette démarche et projette dans l'œuvre une intention et un discours clairs. La transcription de l'exposition offerte par l'artiste est le résultat d'un processus artistique global, soit une manière authentique et originale de travailler l'objet d'art et d'y réfléchir.

Les critiques de *Bootleg* en sont restées aux œuvres dites « piratées », présumant que la copie pouvait se substituer aux œuvres ou, au contraire, être subordonnée à leurs discours. Ces approches ignorent la réalité représentationnelle propre à la copie. Les copies de Boyle-Singfield ne sont pas analogues aux œuvres copiées. En fait, l'exposition et les œuvres reproduites de l'artiste proposent une expérience distincte, unique. Bien entendu, l'original et sa copie sont liés, leurs existences se projettent l'une dans l'autre. Toutefois, la copie donne lieu à une relation esthétique singulière, liée à son dispositif. Entre l'original et la copie, il y a un espace plastique qui se donne à voir et qui cohabite avec l'œuvre copiée. L'interdiction de *Bootleg* expose ainsi une tension réelle qui sévit entre le discours et la représentation. L'œuvre de Boyle-Singfield s'anime

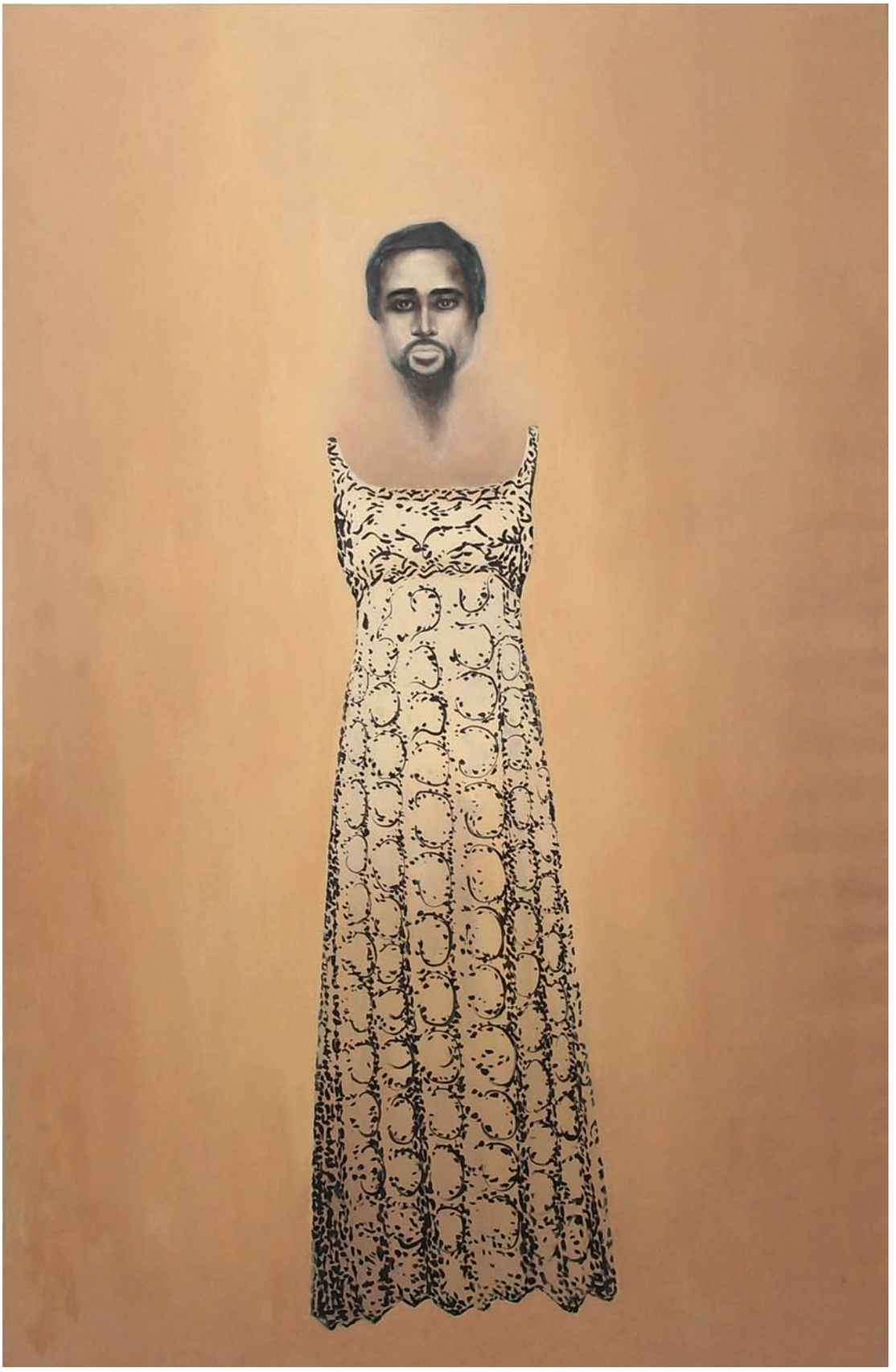
**4.** Ibid., p. 62.

**5.** Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 127.

**6.** Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 104.



JOHN BOYLE-SINGFIELD, *TANTE NETTIE (BOOTLEG)*, APPROPRIATION DE L'ŒUVRE DE JANIETA EYRE, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE



JOHN BOYLE-SINGFIELD, *ADNAN EL SHUKRIJUMAH (BOOTLEG)*, APPROPRIATION DE L'ŒUVRE DE MARC SÉGUIN, 2013.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE





**JOHN BOYLE-SINGFIELD, *ON THE IMPERFECTIONS… (BOOTLEG)* ET *ISH BIN EINE PUPPE (BOOTLEG)*, APPROPRIATION DE L'ŒUVRE DE JANIETA EYRE, 2013. PHOTOS : PERMISSION DE L'ARTISTE**

à travers les résistances au cœur de la relation de l'œuvre à sa représentation et à son spectateur. Ce « piratage » révèle en quelque sorte un brouillage théorique autour des notions d'œuvre et de copie entretenu par le discours.

## CECI EST UNE MANIFESTATION INDIRECTE

L'enjeu soulevé par les refus se précise donc autour des modes d'existence distincts de l'œuvre et de sa copie. Autrement dit, la discorde générée par *Bootleg* s'explique par sa manifestation des œuvres copiées. Malgré son dispositif plastique autonome, *Bootleg* représente des œuvres dont le discours excède le sien. En fait, l'œuvre de Boyle-Singfield traduit, en parallèle de son intentionnalité et des usages singuliers de la copie, un mode différé des fonctions des œuvres originales. L'existence autonome de l'objet se confond avec celle de la représentation. Cependant, cette manifestation, qui donne indirectement à connaitre les œuvres et l'exposition absentes, est précisément l'objet de *Bootleg*. En somme, l'action de l'œuvre de Boyle-Singfield consiste en ce jeu de discours motivé par les copies.

La notion de « manifestation indirecte[7] », expliquée par Genette en regard d'œuvres disparues ou éphémères, illustre avec acuité le discours et l'activité de substitution mis en œuvre par *Bootleg*. La copie est sans équivoque et intentionnelle ; le spectateur est donc à même d'ajuster son usage et sa réception de *Bootleg* en conséquence. La copie de Boyle-Singfield ne se substitue pas aux œuvres copiées. De même, ces dernières ne perdent pas leur existence autonome dans la copie, elles prêtent en réalité leurs traits à une autre œuvre. Autrement dit, l'œuvre de Boyle-Singfield se définit à partir de son intention, laquelle en prescrit notamment l'usage artistique.

En s'intéressant aux modalités d'existence de *Bootleg*, on constate que les véritables enjeux qui découlent des refus se résument en l'énonciation artistique et autonome d'une copie d'œuvre. Toutefois, il y a longtemps que la pratique artistique s'est disloquée de la main de l'artiste. Les processus d'énonciation de l'œuvre et l'usage de l'objet *font* œuvre, et le piratage opéré par Boyle-Singfield interprète ce processus artistique. L'énonciation et l'usage sont autant une manière de faire œuvre que de penser l'objet d'art. En résumé, la copie ne se substitue pas à l'œuvre. Sa réalité autonome et intentionnelle exprime plutôt notre culture visuelle en constante évolution.

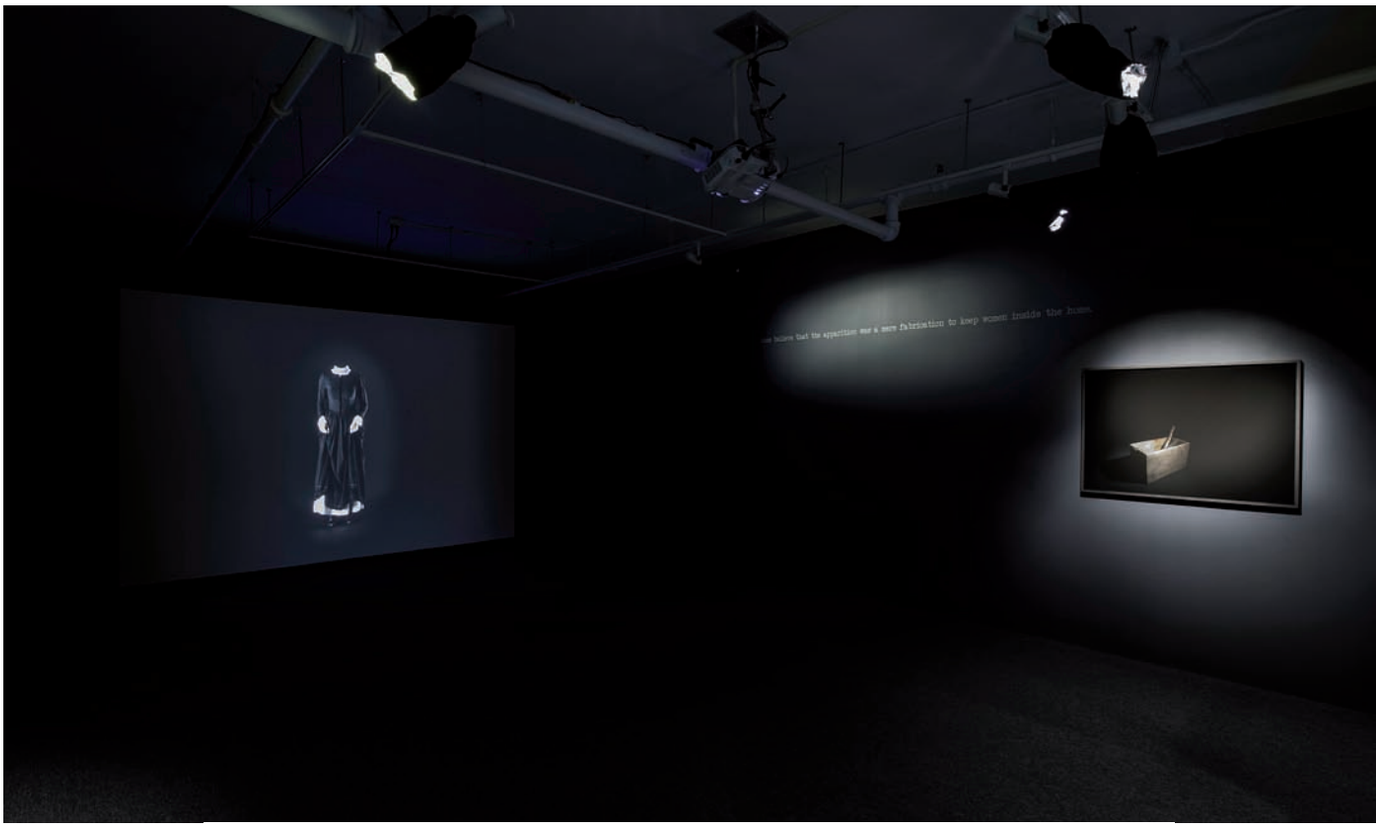
La légitimité de *Bootleg* se justifie par une critique capable de surmonter la nostalgie de l'œuvre déterminée par un objet unique et résolu, et ce, pour y reconnaitre l'art à l'œuvre. Ainsi, il devient possible d'aborder les problématiques politiques autrement riches du projet de Boyle-Singfield.

**7.** Gérard Genette, op. cit., p. 247-258.

**Dominique Sirois-Rouleau** est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'UQAM où elle travaille à titre de chargée de cours. Critique et commissaire indépendante, elle s'intéresse à l'ontologie de l'œuvre contemporaine et à la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles. Elle a participé à différents colloques internationaux, tels ceux du CIHA, de l'AAUC-UAAC et de l'ACFAS. Les observations sur les discours et les arts émergents de Sirois-Rouleau ont été publiées dans les ouvrages *Art et politique* (PUQ, 2011), *Les plaisirs et les jours* (PUQ, 2013) de même que dans divers catalogues et revues.

# HABILITATION AU RÉCIT

PIERRE RANNOU



NATASCHA NIEDERSTRASS, *DÉCONSTRUCTION D'UNE TRAGÉDIE*, VUE D'EXPOSITION, GALERIE TROIS POINTS, MONTRÉAL, 2014.
PHOTO : MATHIEU PROULX, PERMISSION DE L'ARTISTE

Depuis son exposition *Final Girl*, présentée à Plein sud en 2006, Natascha Niederstrass a démontré un intérêt constant pour les questions de narration en photographie. L'un des enjeux importants de cette production, constituée de prélèvements de photogrammes sur des longs métrages commerciaux[1], résidait dans le questionnement du récit. En prélevant un photogramme particulier dans la trame de chacun des films choisis, l'artiste figeait l'image sélectionnée, l'éternisait, pourrait-on dire, tout en lui conservant sa force narrative. De fait, la justesse de son choix se mesurait à la capacité du fragment prélevé à engendrer de possibles récits. Niederstrass invitait ainsi les spectateurs à se construire des scénarios leur permettant d'appréhender l'image qu'ils avaient sous les yeux. Cette approche ouvrait un vaste chantier dont ses œuvres récentes, exposées chez Trois Points et Occurrence au cours de l'année 2014, soulignent toute la pertinence.

## L'AFFAIRE DE CAMDEN TOWN

Avec son projet *L'affaire de Camden Town* (2011), Niederstrass s'intéresse aux possibilités offertes par le travail de reconstitution. Le projet s'inspire d'œuvres controversées du peintre anglais Walter Sickert (1860-1942), auxquelles l'artiste va prêter vie en les réactualisant sous la forme de tableaux vivants[2]. Les créations picturales du Britannique, qui appartiennent au genre du *problem picture* (des réalisations extrêmement ambigües quant à leur sens), ont été associées, à diverses reprises, aux meurtres commis à la fin du 19e siècle par Jack l'Éventreur. Réalisés vingt ans après les faits, les dessins et les tableaux de Sickert ont amené quelques personnes à le soupçonner d'avoir eu accès aux scènes des crimes ou même de les avoir perpétrés. Pour Niederstrass, il ne s'agit nullement de rouvrir ce dossier et de reconsidérer l'innocence ou la culpabilité du peintre anglais, mais d'explorer le potentiel narratif des situations peintes.

À partir des œuvres de Sickert, elle réalise des photographies dans lesquelles elle cherche à reproduire l'ambigüité latente que dégagent les compositions du peintre. D'ailleurs, on ne sait jamais très bien si l'on se trouve devant une simple mise en scène reproduisant une œuvre picturale ou bien devant la séance de pose organisée par Sickert pour produire son tableau, voire, devant la scène de crime qui aurait inspiré l'artiste britannique. À aucun moment Niederstrass n'identifie clairement la scène qu'elle a reconstituée. Pourtant, cette question est importante, car on ne lira pas la situation de la même façon selon les différentes possibilités. Dès lors, on est en droit de se demander pourquoi ce type de question ne vient pas naturellement devant une œuvre picturale, alors qu'elle semble toujours se poser devant une photographie. Si l'image peinte est couramment associée à un travail d'imagination, ce n'est pas le cas avec l'image mécanique, car notre réflexe d'y percevoir une situation réelle est trop fort.

Mais que l'on ne s'y trompe pas. Niederstrass ne veut pas faire une œuvre qui critiquerait, encore une fois, les limites de la théorie faisant de toutes les photographies de simples réalisations indicielles. Si l'on peut penser qu'elle ne renierait pas un certain désir de nous rendre plus sceptiques face aux entreprises de reconstitution et un peu moins paresseux dans notre réception des images photographiques, elle semble surtout profiter de ces penchants pour nous offrir des expériences actives de

**1.** J'ai analysé la teneur de cette production dans « Conte de la frayeur ordinaire », dans *Natascha Niederstrass. The Final Girl*, Longueuil, Plein sud, 2006, p. 2-4.

**2.** Sur la place de ce type de reconstitution dans le champ de la photographie contemporaine, voir Karen Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine », dans Lori Paul (dir.), *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*, Ottawa et New York, Musée des Beaux-arts du Canada et Merrell, 2006, p. 133-161.



NATASCHA NIEDERSTRASS, *WHAT SHALL WE DO ABOUT THE RENT?* OU *THE CAMDEN TOWN MURDER*, 2011.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE



construction de récit. Ces œuvres photographiques, le visiteur est convié à se les approprier afin de construire sa propre fiction. Le recours à l'esthétique des *problem pictures* lui délègue une responsabilité dans la constitution de leur sens. Cependant, s'il les considère avec soin, il remarquera fort probablement que deux d'entre elles sont présentées comme des études, alors que deux autres portent des titres précis. Si d'un point de vue plastique rien ne les distingue, en les observant attentivement, le spectateur remarquera que les personnages masculins permettent d'associer chacune des études aux œuvres terminées, même si les actions changent et que le décor n'est pas vu du même angle. La mise en espace de ces photographies grand format, éloignées les unes des autres dans la galerie, exige donc du visiteur une implication physique et intellectuelle s'il entend reconstituer la possible séquence des œuvres. Il s'agit moins ici d'une reprise de la formule de Marcel Duchamp, selon laquelle « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », que d'une façon de signaler le refus de l'artiste d'imposer un sens de lecture précis, en même temps que d'une stratégie pour rendre accessibles à un très large public des productions artistiques contemporaines.

## DÉCONSTRUCTION D'UNE TRAGÉDIE

Une expérience narrative toute différente est en jeu dans le travail autour de la figure de Mary Gallagher, une jeune prostituée montréalaise assassinée dans le quartier Griffintown à la fin du 19e siècle. Contrairement au projet *L'affaire de Camden Town*, Niederstrass ne choisit pas de reconstruire l'appartement où fut retrouvée la victime pour y réaliser des prises de vue ; elle opte plutôt pour la création d'une installation permettant de placer les spectateurs dans une position similaire à celle d'un enquêteur. Adoptant le modèle du roman de détective, puisque le crime a déjà été commis et qu'il ne nous reste que la possibilité d'étudier les pièces à conviction, elle demande aux visiteurs de reconstituer mentalement le moment du crime. L'installation ne cherche pas à produire une expérience immersive, malgré la qualité de l'expérience esthétique qu'elle propose, mais plutôt à inviter les spectateurs à développer leur propre fiction, en leur mettant sous les yeux quelques éléments choisis.

Le dispositif mis en place comprend une projection vidéographique sur un des murs de la salle d'exposition. La vidéo présente une jeune femme sans tête, dont les mouvements sont un peu saccadés. La trame sonore – froissements de ses mains sur la robe et de ses pieds sur le sol – n'est pas parfaitement synchronisée, ce qui produit une impression d'étrangeté. C'est de cette façon que Niederstrass donne corps à Mary Gallagher, qu'elle la ranime, rappelant du même coup les récits populaires à propos de son fantôme, censé hanter Griffintown une fois tous les sept ans dans le but de récupérer sa tête[3]. Cette projection murale est accompagnée, sur un autre mur de la salle, d'un schéma indiquant la disposition, sur la scène du crime, du mobilier, des principaux accessoires et du corps de la victime. Ce plan de l'appartement a vraisemblablement pour fonction de nous permettre de visualiser les lieux de l'affaire. Au-dessus, l'artiste a reproduit un extrait d'un journal de l'époque. La description correspond en tous points à l'idée que l'on se fait d'un travail journalistique objectif et sans emphase, à l'exception peut-être de la dernière phrase, où l'on perçoit une touche de subjectivité. Sur les deux autres murs de la pièce sont accrochées quatre photographies grand format, sur lesquelles on retrouve des indices du crime. Bien que désignées comme représentant des pièces à conviction, elles ne correspondent pourtant pas à l'idée que l'on se fait généralement de celles-ci ; l'éclairage dramatique et la composition prêtent aux objets représentés, coupés de tout contexte physique réel, l'allure de véritables natures mortes.

La disposition de l'installation oblige le spectateur, à défaut de mémoriser rapidement le plan, à pratiquer un constant va-et-vient entre le schéma et les photographies, ce qui impose une lecture très fragmentée des éléments et empêche, au bout du compte, une reconstitution globale de la scène et, du même coup, du déroulement de l'action criminelle. Ce jeu de déplacement induit subrepticement l'idée que la photographie est inapte à garantir sa propre valeur indicielle, soumise qu'elle est à l'obligatoire corroboration de son contenu par le schéma et l'extrait de journal, qui agissent dès lors comme légendes des images.

S'il veut se figurer le moment du meurtre, le visiteur devra donc faire preuve de beaucoup d'imagination, car les différents éléments ne semblent pas vouloir prendre en charge le caractère horrifique du fait divers. Ainsi, même s'il a réduit à presque rien la quête de vérité que laissait présager le positionnement du spectateur en détective, le dispositif a néanmoins permis une appréhension ludique des composantes graphiques de l'œuvre. L'installation mise en place par Niederstrass semble avant tout favoriser la construction d'une fiction très personnelle de l'affaire Mary Gallagher, et offrir ainsi une façon de s'approprier l'art contemporain.

## *THE MISSING WEEK*

Le projet *The Missing Week* pousse dans une autre direction les rapports entre la photographie et le récit. Niederstrass réalise une série de photographies qui tente de documenter les déplacements qu'aurait effectués Elizabeth Short, connue aussi sous le nom de Dahlia noir, dans la semaine précédant son assassinat, le 15 janvier 1947. Il ne s'agit pas d'une production qui, tablant sur le phénomène du tourisme noir, reposerait sur la visite de lieux géographiques associés à la mort ou à la souffrance individuelle ou collective, mais plutôt d'une tentative d'exposer, littéralement, ce qu'il reste aujourd'hui de cette scabreuse affaire qui, en son temps, a troublé l'Amérique.

Pour établir le parcours de la jeune femme, l'artiste a compilé les informations de différentes sources, allant des témoignages des acteurs de l'époque aux essais critiques sur l'affaire, en passant par les rapports de police. Mais il ne s'agit pas d'un travail de compilation d'archives visant une reconsidération de l'affaire elle-même, ni d'une tentative d'amener de nouvelles pièces au dossier. D'ailleurs, malgré la diversité des témoignages colligés, il reste dans l'occupation du temps de la jeune femme pendant cette semaine fatidique de nombreux trous que l'artiste ne cherchera, à aucun moment, à combler.

Même si la reproduction du parcours se veut le plus juste possible et démontre une attention méticuleuse aux textes et aux témoignages, la première chose qui saute aux yeux lorsqu'on scrute ces images est l'écart temporel entre ce qu'elles sont censées documenter et ce qu'on perçoit réellement. Cela tend à donner un aspect décalé à la documentation visuelle, par une sorte de distorsion du temps. Les décors n'étant plus les mêmes et le contexte social étant totalement différent, les photographies procurent la sensation que les faits nous échappent, tant nous sommes dans l'impossibilité de nous constituer des repères utiles et véritables quant aux déplacements réels de la jeune femme.

Afin de pallier la faillite des images, Niederstrass leur adjoint des légendes sous la forme d'extraits de témoignages, permettant ainsi au spectateur de localiser le lieu représenté. Cependant, elle effectue un déplacement de la légende en ne la situant pas sous la photo, comme c'est l'usage en photographie documentaire, mais directement sur celle-ci. On peut dire, littéralement, que le texte recouvre les images. L'artiste semble ainsi donner forme à l'interrogation de Walter Benjamin lorsqu'il se demandait si « la légende [n'allait] pas devenir l'élément essentiel du

**3.** Sur le motif iconographique de la femme à la tête coupée, voir Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient), 1989, 256 p. ; et Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient), 1991, 300 p.




**NATASCHA NIEDERSTRASS, *WEDNESDAY, JANUARY 15TH, 1947*, TIRÉ DU PROJET *THE MISSING WEEK*, 2013-2014.**
**PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE**

cliché[4] ». Quoi qu'il en soit, loin d'être un simple clin d'œil, ce déplacement de la légende est moins un nouveau mode d'écriture graphique qu'un moyen réel de réécrire la légende du Dahlia noir, une façon pour l'artiste de se réapproprier ce dossier, sans pour autant imposer une vision unique de l'affaire aux visiteurs de l'exposition.

Sans aucun doute, le travail récent de Niederstrass participe de l'engouement de l'art contemporain pour les histoires, où les questions essentiellement théoriques sur la narration ont laissé place à des œuvres plus ludiques, plus enclines à faire le pont avec le grand public. Bien que ce plaisir de la « feintise ludique partagée », pour reprendre la formule de Jean-Marie Schaeffer[5], apparaisse à d'aucuns comme une des voies à emprunter pour mettre de côté les sempiternelles querelles sur l'art contemporain, la feintise en question nous semble aussi porteuse d'une posture d'énonciation qu'il ne faudrait pas négliger. Dans l'ensemble de ses projets, qui oscillent à la lisière du fait divers et des arts visuels, Niederstrass parvient à mettre en place des zones d'imaginaire décloisonnées qui, sans pour autant créer des hétérotopies, sont néanmoins des invitations à tirer parti de notre capacité à envisager autrement les éléments qui nous entourent, à devenir créatif dans notre réception même des œuvres. Il s'agit là, à n'en point douter, d'une position éminemment politique, d'un véritable appel à sursoir à notre habituel adossement à une imagination formatée.

**4.** Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 321.

**5.** Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, 346 p.

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

# THE FLAYED TREE

## RETHINKING THE ETHICS OF CARE AND RESPONSIBILITY IN BERLINDE DE BRUYCKERE'S *CRIPPLEWOOD*



BERLINDE DE BRUYCKERE, *KREUPELHOUT-CRIPPLEWOOD*, INSTALLATION VIEW, 2012-2013.
PHOTO : © MIRJAM DEVRIENDT, COURTESY OF THE ARTIST

ISABELLE LYNCH

Neither dead nor alive, Flemish artist Berlinde De Bruyckere's *Cripplewood* (2012–13), an enormous uprooted elm, lies defeated in the Belgian Pavilion at the 55th Venice Biennale. A welcome interlude from Venice's chaotic brightness, the experience of entering the tenebrous and meditative pavilion, an austere building of elegant purity, is comparable to the experience of entering a mausoleum. The quiet darkness of the space and the lingering smell of melted wax demand silent contemplation and respect. Bandaged by large swatches of rough black cloth, the walls have been covered with layers of paint and plaster. Soft Venetian light barely penetrates the sombre space through a large skylight that has been veiled by dark tattered fabric, creating an otherworldly glow.

*Cripplewood* is sprawled across the pavilion's central nave. De Bruyckere's sculpture, which commands the viewer's attention through its scale and materiality, sculpts how we navigate the space, thereby inscribing temporality in the viewing experience. Unsettlingly fragile, the tree's knotted limbs entangle and reach horizontally like arms, reminding us of the delicate nature of human bones. Monumental and threatening, the suffering trunk's tenacious vitality illuminates the darkened space, exuding the vulnerability and triumph of life in the face of death. The large tree is cast in wax, an unstable and perishable material. The tree's wax bark has been peeled off, revealing tender delicate skin and exposing wounds that have become scars. Evoking the pulsating physicality of a lived body, the tree's pink marbled skin has been painted in a palette that may remind us of the vitalism and luminous transparency of human flesh. Soft cushions support the tree's exposed and damaged body. Inspired by red fabrics depicted in the paintings of Venetian masters, De Bruyckere has carefully bandaged the tree's wounded limbs with deep red cloths that seem soaked in blood. The gnarled, wounded martyr seems to be calling for our care.

Due to its uncanny mimetic abilities, wax has often been employed in medical, artistic, and religious contexts to preserve images of ephemeral human bodies. Indeed, the organic material's capacity to render permanent what is fleeting has been praised by artists and scientists for centuries.[1] The compliant material is malleable and can easily be sculpted by hand, poured into moulds, or used to cast a body or a tree, reproducing the subtle lines on a face or the texture of a tree's bark with astonishing precision. Like memories inscribed in Aristotle's wax tablet,[2] De Bruyckere's wax moulds preserve the movements and expressions of live bodies. De Bruyckere creates several plaster casts of various models that are later filled with layers of pigmented wax. Mending the wounds with melted wax, De Bruyckere's works are formed as the material cools and solidifies. While her wax shells might seem to be the antithesis of classical bronze sculptures, De Bruyckere's process of re-membering fragmented body parts brings to mind the work of Auguste Rodin, who often assembled his sculptures from fragmented body casts that were lying around in his studio. By attending to the insistent instability of De Bruyckere's work, viewers become aware of the vital materiality of wax. The inherently transformative material can be temporally materialized in transitory physical states, thereby evoking processes of birth, metamorphosis, dissolution, and regeneration. De Bruyckere invites her viewers to be attentive to *Cripplewood*'s material transformation. As we enter the pavilion, we feel as though we are disturbing the tree's never-ending metamorphoses. Unlike Franz Kafka's Gregor Samsa, who becomes a "monstrous verminous bug" overnight, *Cripplewood* is not a crystallized hybrid but a becoming body of flesh and bark.

While she was not regularly exposed to works of art as a child, De Bruyckere recalls being moved by reproductions of Lucas Cranach the Elder's paintings.[3] Indeed, the influence of Cranach's manner of expressing the internal pain and suffering of his subjects through the physical body is visible in De Bruyckere's wax works. Transformed by the warmth of the moulded and moulding forms, wax retains the emotions of lived bodies as they are expressed physically. Rather than acting as a barrier between self and other, viewing subject and cast subject, the viscous consistency and tactile qualities of wax enable us to emotionally connect with De Bruyckere's subjects. While Descartes's play with wax persuaded him to doubt his sense perceptions and speculate that the mind and the body are two distinct substances,[4] De Bruyckere's use of wax, the material best capable of imitating both the external and internal flesh, frames an intersubjective encounter between cast subject and viewing subject. Through the encounter between the viewer's human flesh and the sculpture's waxy flesh, De Bruyckere's work blurs the boundaries between self and other while simultaneously denying the viewer access to the cast tree's private, traumatic wounds.

De Bruyckere seems to recognize the unsettling nature of empathic engagement, which gives rise to messy entanglings of self and other. While the capacity to empathize with another's suffering is contingent upon one's own experience of pain, it is through a recognition of the other's experience as other that ethical empathic encounters are possible. Despite the material and poetic similarities that compel me to identify with De Bruyckere's *Cripplewood*, the enormous elm's size and monumentality force me to recognize that *Cripplewood* is also very much unlike me.

In "Violence, Mourning, Politics," Judith Butler suggests that grief and mourning are political resources that can potentially inspire us to be attentive to the precariousness of life. According to Butler, we encounter the vulnerability and precariousness of other bodies and of our own bodies through our encounters with other bodies. She writes, "The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of these as well."[5] The collective experience of grief forms communities by revealing the fundamental interdependency of all beings and challenging the notion of the self as autonomous. Butler states that loss makes a "tenuous 'we' of all of us."[6] Indeed, it is through the mourning of *Cripplewood* that the interdependency between Self and Other, human and non-human, is disclosed.

De Bruyckere's site-specific installation invites us to reconsider our ethical engagement with, and responsibility toward, the natural world. By disclosing the vitality of non-human matter, De Bruyckere's fallen tree invites us to contemplate how we address, and are addressed by, the other humans and non-humans with whom we share a world. De Bruyckere's flayed tree urges us to be attentive to the interdependency between Self and Other, and the vulnerability and precariousness of life as it is revealed in times of mourning.

**1.** Georges Didi-Huberman, "Viscosities and Survivals: Art History Put to the Test by Materials," in Roberta Panzanelli, ed., *Ephemeral Bodies: Wax, Sculpture and the Human Figure* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 154–69.

**2.** In *De Anima* (III, 429b29) Aristotle suggests that memories are imprinted on the mind through perception, like carvings on a wax tablet.

**3.** Berlinde De Bruyckere, interview by Hans Theys, "On doubt and openess, Lucas Cranach the Elder and the colours red and green. Hans Theys in discussion with Berlinde De Bruyckere," in Cornelia Wieg, ed., *Into One-Another. Berlinde De Bruyckere in Dialogue with Cranach and Pasolini* (Munich: Hirmer Verlag, 2011), 26.

**4.** René Descartes, *Meditations on First Philosophy*, trans. Michael Moriarty (Oxford: Oxford University Press, 2008), 17–24.

**5.** Judith Butler, *Precarious Life: The Powers and Mournings of Violence* (New York: Verso, 2004), 26.

**6.** Ibid.

**Isabelle Lynch** is completing a master's degree in art history at McGill University in Montréal and has presented her research at conferences in Canada and in the Netherlands. She has worked in the departments of Education and Visitor Services at the National Gallery of Canada and assisted the project managers of the Icelandic Pavilion at the 55th Venice Biennale. She is currently working as a curatorial assistant at the Justina M. Barnicke Gallery at the University of Toronto.

MICHEL F. CÔTÉ / CATHERINE LAVOIE-MARCUS

# COMME J'EN PARLAIS AVANT DE MOURIR

Réjouissons-nous à l'idée de se retrouver tous ensemble au sein de ce processus d'effondrement. Soyons dignes de la suite, emboitons le pas et visitons le Quartier des spectacles en bonne compagnie.

Guy Debord est considéré comme le voyou ayant été le plus fâcheusement récupéré par l'État. Historiquement il n'a été d'accord avec rien, et aujourd'hui il est un trésor national français. Nous l'avons rejoint – ce ne fut pas simple – pour connaitre son opinion sur le Quartier des spectacles de Montréal, projet urbanistique en plein essor.

## COMMENT EN AVEZ-VOUS ENTENDU PARLER ?

**G. D.** — Une conversation entendue en voix *off*, au loin :
- Chéri, ce soir nous assisterons à quel spectacle, celui-ci ou celui-là ?
- Mais mon amour, cela ne fait pas de différence, nous déciderons une fois rendus sur place, au Quartier des spectacles ! De toute manière, d'un spectacle à l'autre, il n'y a aucune dissemblance. N'est-ce pas toujours une fête funèbre en l'honneur d'un moment voué à disparaitre ?
- Mais où avais-je la tête ! Allez, allons nous réjouir là-bas !

## FASCINANT. LE PUBLIC SEMBLE SE DÉLECTER, LE LIEU PARAIT MAGIQUE. IL S'AGIT CERTAINEMENT D'UN ENDROIT OÙ IL FAIT BON VIVRE ?

**G. D.** — Vous faites erreur, il est interdit d'y vivre. On confond trop souvent vie et vitalité. Les élites s'y trompent constamment. Ils croient à tort qu'un quartier vitalisé permet la vie. Enthousiastes, ils offrent aux artistes un terrain de jeu pour qu'ils exultent, mais en revanche, ils continuent à les astreindre à une vie mauvaise : maigres revenus, refus du statut, etc. Ils supposent que la vie des artistes dans ce quartier s'arrête là où s'éteint leur vitalité. Ils ne s'intéressent à eux que s'ils réalisent des *projets* (et à plus forte raison, des spectacles), et ils préfèrent qu'ils soient plus beaux et drôles que la moyenne. Les élites ont ignominieusement fusionné *l'art et la vitalité* à l'insu des artistes, qu'ils refusent de voir périr au grand jour. Ils ont dépouillé le vivant de sa complexité.

Or, fusionner l'art et la vie, comme j'en parlais avant de mourir, c'est autre chose. L'art véritable, subversif, n'est-il pas celui qui fait sauter la vie hors des bornes de la vitalité, signant ainsi la victoire de cette première contre cette dernière ? Un art qui injecte de la non-vitalité partout où règne l'injonction de la vitalité ? Il nous faut trouver un art dans lequel nous pourrons être naissants et larvaires mais aussi, et surtout, périssables, séniles et sans espoir.

Je pense qu'il faut exiger de mourir dans le Quartier des spectacles.

D'ailleurs, j'écris présentement un nouveau manifeste, intitulé « L'art : la vie par la mort ». J'invite les artistes de toutes confessions à utiliser et copier-coller librement l'extrait suivant :

> ARTISTES, EXIGEZ DE CES ÉLITES QUI VEULENT VOUS VOIR RISSOLER ET CRÉPITER COMME DES LARDONS DANS UN POÊLON, QU'ELLES VOUS PAYENT PLUTÔT DES RETRAITES ET DES SOINS DE LONGUE DURÉE, QU'ELLES ÉQUIPENT LE QUARTIER DES SPECTACLES DE FAUTEUILS ROULANTS, DE RAMPES DE SERVICE, DE MARCHETTES. QU'ELLES OFFRENT DES VOYAGES ORGANISÉS DANS LES GALERIES BRANCHÉES. DEVANCEZ-LES : FONDEZ UN INSTITUT DE L'ART GÉRIATRIQUE, DESCENDEZ DANS LA RUE ET EXIGEZ D'Y POURRIR, CRÉEZ UN ATELIER DE GRAVURE D'URNES, DES PARCOURS DÉAMBULATOIRES AUTOUR DE PIERRES TOMBALES AGRÉMENTÉES DE PAYSAGES SONORES COMPOSÉS AVEC LES GÉMISSEMENTS DE VOS COLLÈGUES AGONISANTS, APPRENEZ À FAIRE DE LA DANSE SOUS PERFUSION (PISSEZ-VOUS DESSUS !).
>
> ARTISTES, FAITES DE CE QUARTIER DES SPECTACLES UN MOUROIR GIGANTESQUE ! EMPRESSEZ-VOUS DE MOURIR BIEN, LÀ OÙ ON VOUS OBLIGE À VIVRE MAL !

* La Société debordienne de Montréal (SdM) organise une fête pour souligner le lancement du manifeste le 14 juillet 2015. La fête se tiendra sur les marches de la Place des Arts à Montréal.

~ ~ ~

(Pause futuriste Coca-Cola. Guy Debord propose une nouvelle méthode.)

## A) BARÈME D'ÉVALUATION D'UN SPECTACLE EN HUIT POINTS, PROPOSITION BRÈVE ET DÉFINITIVE

Cette nouvelle table d'évaluation, appelée Cocus, offre une flexibilité interprétative inédite à ce jour. Tous y trouveront chapeau à leur tête, aucun spectacle ne sera épargné.

Pour un total de 100 :

11 % = Utilisation du poids (poids total des interprètes)
19 % = Utilisation du choix (celui des spectateurs)
5 % = Contrôle musculaire et stabilisation mentale (tous)
15 % = Capacité d'attention versus préoccupations ou lassitude (spectateurs)
18 % = Travail d'équipe (interprètes/spectateurs)
5 % = Attitude (guichetiers/régisseurs)
10 % = Musicalité (compositeur – il y a toujours de la musique dans un spectacle, c'est régulièrement regrettable, mais c'est ainsi)
17 % = Mémoire (tous)

Essayez ce système de pointage lors de votre prochaine visite au QdS !

## B) GRILLE D'ANALYSE DES RÉSULTATS STATISTIQUES RÉCOLTÉS SELON LE BARÈME D'ÉVALUATION COCUS

Par tranches de pourcentage, du pire au meilleur :

Total de 25 % et moins : ce spectacle est anormal, hautement atypique, il s'agit d'une rareté, peut-être d'un chef-d'œuvre.

Total de 40 % et moins : ce spectacle est une dysfonction, quelque chose ne va pas, le bien et le mal s'y confondent.

Total de 55 % et moins : ce spectacle est mauvais.

Total de 70 % et moins : ce spectacle est raté.

Total de 85 % et un peu moins : ce spectacle est conventionnel, il plaira à la majorité, les spectateurs se lèveront spontanément lors des applaudissements, sans savoir pourquoi.

Total de plus ou moins 90 % : ce spectacle rend hilares les programmateurs de salles, les spectateurs en redemandent, tous triomphes, artistes, régisseur et placiers.
Total de 95 % et plus : ce spectacle est mémorable, le metteur en scène, chorégraphe ou compositeur responsable de cet absolu triomphe écrit l'histoire, il court la chance d'une transformation toponymique à son avantage au sein du QdS (Corridor Machin-Truc, ou Place Bidule-Chose). Mais pour ce faire, il faudra d'abord mourir.

~ ~ ~

(Retour de pause Adidas. Suite de l'entretien. Nous ne pouvons pas faire de pause sans un publicitaire pour la payer. De nos jours ça ne se fait plus.)

## LE SUICIDE N'EST-IL PAS UNE SOLUTION PLUS SIMPLE ?

**G. D.** — Aujourd'hui, j'accueille mon suicide d'il y a vingt ans avec une certaine indulgence : celle concédée au petit frère que l'on voit tomber systématiquement dans les mêmes pièges que nous. Mon suicide était, à l'image de ma puberté, un palier nécessaire à franchir. Néanmoins, je cède à la critique peu originale de la *spectacularisation* de ce suicide. Je serais tombé dedans, en quelque sorte. Mais permettez-moi de justifier ce geste : il m'aurait apparu inacceptable qu'un tiers, un étranger, ou pire, l'univers télévisuel, spectacularise ce suicide à mon insu. J'ai tout simplement pris les devants. Il faut imaginer mon geste comme un grand effort d'anticipation devant l'éventualité d'une usurpation à venir. Certains diront qu'il est impossible de faire du tort à un mort, argument auquel je m'oppose fermement. Nous ne sommes jamais suffisamment paranoïaques devant les mauvaises langues et les médias populaires, tous avides de succès instantané. Ils ont le pouvoir de saboter une vie, même s'il s'agit de la façon de l'interrompre.

Le jour arrivera où je pourrai dire « je pourrais être mon propre père ». Alors je me donnerai des leçons, des sacrées leçons ! Mais pour l'instant, je reste en quelque sorte mon propre fils : j'avais 63 ans le jour de ma mort (dont on vient de fêter le 20e anniversaire). Ma vie doit encore servir de repère à ma mort.

## JUSTEMENT, PUISQU'IL FAUT VIVRE AVANT DE MOURIR, COMMENT FINANCER CETTE NÉCESSITÉ DU VIVANT ?

Imaginons le financement fait art. Par exemple :

*Pas de quartier* est une expression brutale qui signifie *massacrer tout le monde*.

Les pirates du XVIIe siècle avaient usage de rançonner leurs prisonniers. Si les prisonniers acceptaient de payer la rançon – habituellement exorbitante –, les pirates décidaient alors de *faire quartier*, et de les épargner. Si les captifs refusaient, l'usage corsaire était alors impitoyable, le capitaine ordonnait à ses hommes de *ne pas faire quartier*, signifiant la mise à mort de tous les otages.

Il serait peut-être utile de reconsidérer l'usage du Quartier des spectacles à la lumière de cette ancienne et pittoresque tradition de rançonnement. Et si tous les artistes du QdS décidaient, un joli soir d'été, de prendre en otage l'ensemble des spectateurs massés dans ce ghetto des arts ?

## CETTE IDÉE DU MASSACRE EST STIMULANTE, NUL DOUTE. MAIS PUISQUE NOUS Y SOMMES, COMMENT ÊTRE UN ARTISTE MORT ?

Je ne sais pas… Je regarde le *spectacle des vivants* pendant que les vivants regardent des *spectacles vivants*, et je poursuis la création de situations sans œuvre. J'ai récemment lancé une mode nihiliste qui fonctionne comme une vinaigrette : voyant que l'excentricité s'était elle-même repliée vers le centre majoritaire – comme le vinaigre et l'huile fusionnent sous un malaxage ardent – j'ai artificiellement repoussé le normatif vers la marge, autrement dit, inversé la position légitime de l'huile et du vinaigre. Je me suis amusé à créer l'illusion d'une situation indépassable pour créer l'affolement. Il parait que quelques vivants m'ont plagié en proposant le *normcore*. Ce ne sera pas la première ni la dernière fois que l'on me pirate.

Il est assez plaisant de ne pas s'appartenir.

## GUY DEBORD, MERCI. MAIS AVANT DE NOUS QUITTER ENCORE ET ENCORE, QUE DIRIEZ-VOUS EN CONCLUSION, AFIN QUE NOUS PUISSIONS SAISIR L'ESSENCE DES CHOSES À VENIR ?

**G. D.** — Je répondrai avec la somme des deux-cents prochains mots – qui comprennent une exploration de six principes :

1) Les rassemblements normatifs sont une dilapidation, ils éloignent des brumes misanthropes, et empêchent de cultiver l'art de la solitude radicale. Il est nécessaire de cultiver une négativité sans emploi.
2) Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien. Quoi d'autre ?
3) Ce que l'on appelle aujourd'hui le spectacle, c'est-à-dire l'art d'aménager et de réjouir (le divertissement), est une chimiothérapie. « Trop de créateurs s'évertuent à maintenir la cadence, à usiner leurs œuvres comme autant de preuves de leur statut d'artistes », écrit joyeusement Jean-Yves Jouannais. Ils s'emballent d'être des créateurs, alors que nombreux sont les artistes vérifiables se passant « de cette publicité souvent vulgaire », confinant ainsi leur génie sous une chape de silence.
4) Le Quartier des spectacles est un aveuglement. Lieu focal cyclopéen qui, paradoxalement, détourne le regard, car il a la volonté d'assujettir l'art. Le QdS est peut-être une stratégie d'éradication mise en place pour rendre inoffensif ce qui a le pouvoir de nuire au dessein marchand. Cette assertion est paranoïaque et assumée. Elle me console.
5) Certes, le rêveur ne sait pas qu'il rêve. Il est foncièrement acquis aux spectacles, aux circonstances, aux propos et aux émotions qui constituent son rêve. Le rêveur accède ainsi à cette « gloire nocturne d'être grand en n'étant rien ! », selon la formule de Pessoa.
6) « Spectacle épatant que celui de ce quartier ! » Le QdS est concentrationnaire et tautologique : triomphe de l'exaspérante société du spectacle, il est un appauvrissement.

J'ajoute : la logique marchande a désormais unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Je me cite : « Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de banalisation. L'accumulation des marchandises produites en série pour l'espace abstrait du marché, de même qu'elle devait briser toutes les barrières régionales et légales, […] devait aussi dissoudre l'autonomie et la qualité des lieux. C'est pour devenir toujours plus identique à lui-même, pour se rapprocher au mieux de la monotonie immobile, que l'espace libre de la marchandise est désormais à tout instant modifié et reconstruit. Cette société qui supprime la distance géographique recueille intérieurement la distance, en tant que séparation spectaculaire. »

Le spectacle est une arme de guerre redoutable, et elle se déploie entièrement sous nos lits.

**Les auteurs** sont mixtes et sexués, ils appartiennent à de multiples groupes d'âge. À deux ils s'imaginent pouvoir tout faire et c'est ce qu'ils font : artistes, chercheurs, inventeurs, incrédules cyclistes d'occasion, entrepreneurs d'entreprises impossibles, et maintenant chroniqueurs. Ils attendent la suite.



Ragnar Kjartansson, *Me, My Mother, My Father, and I*, vue d'installation, New Museum, New York, 2014.
photo : Benoit Pailley, permission du New Museum, New York

# Ragnar Kjartansson, *Me, My Mother, My Father, and I*

**New Museum, New York, du 7 mai au 29 juin 2014**

*Me, My Mother, My Father, and I* de Ragnar Kjartansson joue de l'entrelacement de la réalité et de la fiction pour articuler sa mythologie factuelle d'artiste. L'œuvre phare de l'exposition *Take Me Here by the Dishwasher : Memorial for a Marriage* (2011/2014) participe de cette réalité allégorique. La projection en boucle est une scène tirée du film *Morðsaga* (1977), tournée le jour même de la conception de l'artiste, où les parents de Kjartansson interprètent les protagonistes d'un fantasme torride entre une ménagère et un plombier. Elle s'accompagne d'une performance continue de dix musiciens jouant une harmonie polyphonique composée par Kjartan Sveinsson à partir des répliques de la scène. Tels des troubadours, ils errent à travers le public et le mobilier domestique mis à leur disposition en scandant le dialogue laconique de la courte scène, déclamant en quelque sorte la légendaire genèse de l'artiste. Les voix envahissent l'espace à la manière d'un chant liturgique troquant la parabole divine contre la métaphore coquine des origines de Kjartansson. Dans un effet mélancolique, la mise en scène élève l'anecdotique au rang de l'épique, nous forçant ainsi presque au recueillement.

Au-delà de sa force fantaisiste, *Take Me Here by the Dishwasher* évoque les rapports intimes et contradictoires des univers fictifs et réels. Les réalités performées et vécues par les parents se nouent autour d'une incontournable théâtralité du quotidien. Le vrai est la matière de la fiction qui ne se manifeste en somme toujours que *réellement*. Ce tissage sensible de la fiction et du réel se trouve aussi au cœur de *Me and My Mother* (2000, 2005 et 2010), une série de trois vidéos où la mère de l'artiste, l'actrice Guðrún Ásmundsdóttir, lui crache au visage à répétition. La violence du geste est jouée et surjouée jusqu'à y perdre sa cruauté et se muer en l'expression touchante de l'amour parental. La brutalité performée par la mère aimante réduit l'actrice de talent au piètre cabotinage et, tandis que l'affection authentique rattrape la fiction, notre aversion s'estompe. Sous l'allure d'un *memento mori* grossier, Kjartansson nous fait la délicate démonstration de la pérennité de l'amour inconditionnel.

La série de dessins *Raging Pornographic Sea* (2012), réalisée en collaboration avec son père, Kjartan Ragnarsson, met en évidence les enjeux héréditaires du mythe de Kjartansson. Les noms en miroir du père et du fils se doublent de la ressemblance déconcertante de leur style graphique. Les identités se dissolvent l'une dans l'autre, se rejoignant autour de la mer, motif incarné du romantisme, et font écho à la mégalomanie manifeste de *Take Me Here by the Dishwasher.* L'hymne à la fois pathétique et glorieux prend, au contact des œuvres, une dimension mystique, sans y perdre sa candeur. Kjartansson manipule les outils et les stéréotypes romantiques et mélodramatiques à rebours de l'ironie postmoderne, ce qui donne lieu à une véritable émotion. Énoncé hors des préjugés divins, le génie artistique s'incarne dans une généalogie affectueuse comme le fier maillon d'une histoire d'amour émouvante de banalité. Cette inhabituelle naïveté de la légende d'artiste dévoile enfin une fable conviviale où l'amour est célébré avec une profondeur franche qui nous préserve d'une ennuyeuse gravité.

[Dominique Sirois-Rouleau]



Edgardo Aragón, *Efectos de Familia*, video still, 2007–2009.
photo : © Edgardo Aragón, courtesy of Deluge Contemporary Art, Victoria




Banksy, *Banksy of England*, 2004.
photo : David Barbour, permission de Galerie SAW, Ottawa

## Edgardo Aragón: *Ley Fuga*

**Deluge Contemporary Art, Victoria, March 28–May 24, 2014**

The thread of self-reflexivity weaves through the three video works in Edgardo Aragón's first Canadian solo exhibition, *Ley Fuga*, at Deluge Contemporary Art. The Oaxaca, Mexico-born artist not only draws on familial history, but represents its residual presence by casting his own younger brothers, cousins, and nephews in *Efectos de Familia* (2007–09), while additionally employing narrative and landscape in *Matamoros* (2009) and *La Trampa* (2011) to highlight generational corruption faced throughout Mexico, and within his own family. Aragón's personal reflection considers an inherited legacy, whereby personal agency is underscored by social and familial pressure, and the perspective is one of both internal and external view.

With substantial North American media coverage in recent years of organized crime activity in Mexico, Aragón's exhibition works to de-sensationalize and to provide space for contemplative action. *La Trampa* dominates the visual and audible space in the small upstairs gallery, and this three-channel HD projection clearly sets the stage for the two flanking videos. A rural landscape is ever present and a small plane interjects—transporting people? guns? drugs?—interfering with any focused viewing of the other two works, and reminding us of our presumptions, our insecurities, and our safety as viewers in the gallery space. To listen further provides context, and clarity is found through the song, a *narcocorrido*, performed by two men in the centre projection. The song, like the narration in *Matamoros*, recounts events and associated experiences of loading planes and vehicles with illegal drugs, running packages through checkpoints, and, specifically, the massacre of peasants caught harvesting marijuana by Mexican federales in 1979.

*Matamoros* becomes a manifestation of survival. Through the gradual unfolding of detail, the viewer is left to fill in the possibilities. Further, the narrator's intermittent inclusion of personal and geographical anecdotes highlights the capacity of the human psyche to normalize or make sense of these events; to survive, and, as Aragón describes in a 2013 interview, to celebrate oneself by contrast to one's murdered comrade.

The emulation of torturous cartel activities in *Efectos de Familia* is decisively visceral in the employment of Aragón's adolescent male relations. This strategy of disassociation, using children with toy guns to re-enact punishment and murder, questions the generational performativity that allows the continuation of such violent and corrupt behaviour. Aragón speaks of his method as one intended to educate subsequent generations and to provide an example of alternate lifestyles and vocations. While the soundtrack in *Efectos de Familia* that further echoes the young age of the actors was absent in this particular installation, these works remain effective in unison. With time, the connectivity of the stories Aragón tells through his videos becomes more apparent, yet what are the consequences of the public disclosure of his family's relationship to these events?
[Toby Lawrence]

## *F is for Fake : L'art, le cinéma et le faux*

**Galerie SAW, Ottawa, du 7 juin au 16 aout 2014**

« This a film about trickery, about fraud, about lies » ; c'est en ces termes qu'Orson Welles présentait son long métrage semi-documentaire, *F for Fake* (1973) qui donne aujourd'hui son nom à l'exposition collective pensée par Jason St-Laurent. Le film retrace la vie d'Elmyr de Hory, un faussaire de grande renommée, et interroge le concept d'authenticité.

Les histoires de grandes escroqueries et le talent du détournement ont toujours fasciné, mais ce que pose d'emblée *F is for Fake* est une interrogation sur notre appréhension collective de l'authenticité. En déambulant parmi ces copies exposées dans une institution, la question « qu'est-ce qui fait œuvre ? » revient nous interpeler. Le faux est-il encore vu comme une usurpation de l'original ou peut-il désormais être considéré comme authentique ?

Toutes les pièces présentées ont en commun un rapport intrinsèque à une réalité ou à un objet. Les reproductions de grands peintres tels que Modigliani ou Chagall posent en exergue cette relation entre copie et œuvre originale. Le projet *Bootleg* de John Boyle-Singfield (présenté pour la première fois depuis sa censure en janvier 2013) observe avec justesse nos pratiques contemporaines d'appropriation et confronte cette utopie de singularité dans une réalité influencée par internet.

Le concept d'originalité et de valeur reste difficile à définir, comme le montre l'exemple de Morisseau dont les œuvres ont subi une dépréciation par le nombre de mauvaises copies vendues à son insu. Ces reproductions côtoient les billets de dix livres détournés par Banksy, celui-ci ayant remplacé l'effigie de la reine d'Angleterre par celle de Diana et la mention *Bank of England* par *Banksy of England*. Ces pièces ont perdu leur statut de fausse monnaie et sont devenues des objets ouverts à la spéculation, voyant leur valeur monter de 10 à 200 livres sur ebay. Ce que révèlent de faux billets ou des œuvres contrefaites face aux institutions qui les protègent, c'est que le système de valeurs trouve sa naissance soit dans des croyances collectives, soit dans la valeur inhérente d'un objet. Des changements importants dans notre rapport à l'image surviennent lorsque ces notions sont sollicitées dans une nouvelle perspective.

*F is for Fake* se place comme une amorce d'histoire collective de la copie, une anthropologie de l'appropriation. L'excellente proposition curatoriale démontre que la marge ultramince entre le faux, la copie et son appropriation transcende le concept d'originalité tout en démontrant que ces notions ne cessent de se complexifier. La problématique restera en suspens tout l'été, puisque la galerie propose une sélection de projections en parallèle avec l'exposition. On y retrouvera notamment le faux documentaire *Forgotten Silver* de Costa Botes et Peter Jackson. L'art du faux a encore de belles heures devant lui à notre époque du copier-coller 3.0.
[Aurélie Vandewynckele]







Jake & Dinos Chapman, *Come and See*, exhibition views, DHC/ART, Montréal, 2014.
photos : Richard-Max Tremblay, courtesy of DHC/ART Foundation for Contemporary Art, Montréal

## *Jake & Dinos Chapman: Come and See*

**DHC/ART Foundation for Contemporary Art, Montréal, April 4–August 31, 2014**

Going to see *Jake & Dinos Chapman: Come and See* at DHC can be an alienating experience. Not because one is surrounded by scenes and images on the lower side of the propriety spectrum (genitalia, crucifixion, colonoscopies), but rather because discourse around the show has been pitched in terms of shock, disgust, or transgression, despite whatever one might actual feel. The Chapman brothers, YBAs whose primary sensibility engages weird sex and weirder violence (they first came to fame for a host of sculptures of malformed children), are presenting their first solo exhibition at DHC, and critics and curators have been eager to revel in the siblings' challenging abjection in a collectively tautological confirmation of negative content and negative effect. But to give the brothers some conceptual credit, the very appearance of disgust does not disgusting art make.

As is the case with much "abject art," criticism of *Come and See* has assumed a degree of affective transparency on the part of the viewer, a flawless loop between putatively scary images and putatively scary feelings. But shocking content, defined so in relation to cultural valuations, is only sometimes shocking experience. For all the Nazis, extraneous anuses, castrated cocks, and crucified fast food mascots that inhabit the exhibition, very little here poses a spectorial threat. Even the Ku Klux Klan mannequins, installed throughout DHC as gallery-goer proxies, inspire more chuckling than gasping. Surrounded by the rest of the Chapmans' oeuvre, the Klansmen add to an overall ambience of glossy, institutionally mandated bad taste.

In the Chapmans' negative aesthetics, thematic provocation dissipates in the face of formal *Gestalt* or sanitized curation; the potency of their images often collapses in their presentational mode or heteroglossic logic, however deliberately. In its weaker manifestations, this leads to the lifeless symbolization in works like the bronzed viscera of *Little Death Machine (Castrated, Ossified)* (2006) or the pseudo-anthropology of a gallery of sculptural "artefacts" in the form of McDonalds trademarks. In stronger moments, the Chapmans' detached affectivity works to examine the space between form and content. Take *The Sum of All Evil* (2012–13), four giant dioramas of fantasyscapes wherein Third Reich ghouls, zombies, Ronald McDonald clones, and dinosaurs engage in cosmic battle, like the fearful Last Judgment scene of a child raised exclusively on video games and 1990s mall culture. The sheer narrative density of the tableaux enhances their playful staging in a Breugel-esque commitment to visual absorption, all housed in paradoxically elegant glass vitrines. At its most sophisticated, the Chapmans' line of artistic critique doesn't merely undermine normativity by exposure to its less respectable elements, but dislodges its very apparatus of presentation.
[Joseph Henry]



Marc-Antoine K. Phaneuf, *Peinture canadienne*, détail, 2014.
photo : Paul Smith, permission de l'artiste

## Marc-Antoine K. Phaneuf, *Peinture canadienne*

**Galerie Leonard et Bina Ellen, (*Sightings*), du 3 mars au 25 juin 2014**

Pour la neuvième occurrence du projet *Sightings*, le cube nomade de la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia revient cette fois avec *Peinture canadienne,* une installation de Marc-Antoine K. Phaneuf. Dans ce dispositif modulable, créé à l'origine pour une diffusion de la collection hors les murs de la galerie, l'artiste présente des compositions réalisées à partir d'une collection d'un tout autre type, configurée de manière à proposer un regard badin et astucieux sur un pan de notre histoire de l'art et de son hagiographie.

Répondant à l'invitation de Mélanie Rainville, MAKP expose, dans ce lieu de passage, une œuvre qui se dévoile progressivement au fil de la déambulation. Abordée de loin, elle apparait telle une représentation abstraite qui ne manque pas d'évoquer les grandes mosaïques réalisées par Riopelle dans les années 1950. Ainsi, les couleurs et les compositions de Phaneuf nous paraissent familières tant la production canonique du « plus grand peintre canadien » fait partie de notre culture visuelle. S'ajoutent, dans ce panthéon cocasse, des références à Borduas et à Lemoyne. Une fois à proximité de l'œuvre, le passant découvre que ces pastiches ont pour matériaux une autre forme de production visuelle bien connue des Nord-Américains, celle de la carte de hockey. Objets de culture de masse associés à l'enfance et à la ferveur fanatique, ces cartes, au nombre de 3 000, sont assemblées selon un procédé d'accrochage maintes fois exploré par l'artiste, soit la mosaïque. Cette stratégie de mise en exposition lui a déjà permis de déployer, entre autres, ses collections de livres de cuisine, de livres Harlequin ou encore de trophées. *Peinture canadienne* de MAKP transcende la fonction originale de ses *ready mades* en combinant culture matérielle « populaire » et références culturelles de l'« élite ». C'est dans ce jeu d'échelle entre le tout et ses parties, entre le recul et la proximité, que se révèle cette astuce conceptuelle visant à interpeler une mémoire collective riche de son hétérogénéité.

En conviant, dans ce cube blanc, les « dieux de la glace » et les « dieux du pinceau », MAKP rend hommage à certaines grandes individualités artistiques bien ancrées dans notre histoire récente. Il use, pour ce faire, de l'image parfois peu flatteuse de vedettes du hockey, petites et grandes, dont la singularité disparait dans l'accumulation des portraits. Entre le singulier et le pluriel, entre le sport esthétisé et la peinture désacralisée, l'artiste met de l'avant certains mythes nationaux par les stratégies artistiques qu'on lui connait, notamment l'appropriation d'objets et de thèmes issus de la culture populaire, la citation, le collectionnement. Il interroge ainsi notre mémoire culturelle avec inventivité conceptuelle et fantaisie plastique. Marc-Antoine K. Phaneuf apparait ainsi bien plus qu'un simple « blagueur supérieur ».
[Andréanne Roy]



Eva Kotátková, detail, installation view, Scrap Metal Gallery, Toronto.
photo : courtesy of the artist and Art en Valise

## Eva Kotátková

**Scrap Metal Gallery, Toronto, April 3–June 28, 2014**

In Eva Kotátková's world the institutions have run wild. Schools and hospitals spill over and outward into nightmarish fragments and snippets. Despite being in familiar enough territory (psychiatric wards, systems of taxonomy, discipline), Kotátková manages to reconfigure the material into forms that fascinate. Imagine the collected works of Michel Foucault made animate—these systems are endlessly intriguing, especially when pulled apart and laid bare. Kotátková shows that our institutions both structure and sustain us.

Tucked away in a quiet industrial area of Toronto, this exhibition marks the Czech artist's first showing in Canada. Somehow, this neighbourhood seems a more natural fit than the Gothic canals of Venice, where she exhibited during last year's biennale. Her monochromatic palette hits a little harder when surrounded by train tracks and auto-body shops. While the colour scheme remains constant, the exhibition has no allegiance to medium. Wearable sculptures stand across from collages, stacked images, varied ephemera, and a monumental table installation. Kotátková pursues a feel, a terrain. Images alone offer recurring elements: birds, skeletal systems, organs, and cages surface throughout. They provide the bass line, the rhythm, to pull you in and lead you through.

Almost all of these images appear within a collage that runs across the gallery's southern wall. Created for the exhibition, it calls to mind shadow boxes filled with the bizarre. Faces attached to globular, spine-shaped supports, school buildings, fragmented body parts, and figures (mostly children), all hanging from strings in marionette-fashion. The most interesting elements of the collage are the most minute: Kotátková's interventions into found images (pulled from both Canadian and Czech books). Atop bodies and shapes, she alternately draws or carves geometric structures that give even the most innocuous figures a pseudo-scientific edge.

These etchings and excisions point to Kotátková's strength: the miniature and the multiple. The collages, replete with small, intricate details draw in and captivate much more thoroughly than her large-scale installations such as *Educational Model: Construction for Sitting, Reading, Writing, Drawing, and Learning* (2009). Yet, *Educational Model* does function well within the exhibition as a whole, as it offers a moment of respite and breathing room from the hordes of objects and details.

Throughout, Kotátková knows her idols well. (And how couldn't she, with work so contingent on the academy?) There are hints of Hannah Höch in the collages, and Franz Kafka in the bureaucratic absurdity. But there are instances when these references hew a little too close for comfort: cutout figures, for example, suspended in front of white paper sheets that capture the shadows immediately point to Christian Boltanski's shadow-based work. These shadowy figures may also point to the influence of Czech Black Light Theatre, but their execution seems too derivative. Excepting these moments, though, Kotátková has created a world entirely her own.
[Caoimhe Morgan-Feir]






Philippe Boutin, *Détruire, nous allons*, 2014.
photos : © Godefroy Mosry (colonne de gauche) et © Annie Éthier (colonne de droite)

## *Détruire, nous allons*

**Philippe Boutin, Couronne Nord, terrain de football du Centre sportif Montpetit, Longueuil, 7 juin 2014**

Comment ne pas s'enthousiasmer quand le théâtre nous entraine hors des sentiers battus, quand la représentation se déploie hors les murs, quand le spectacle se donne à voir, à entendre et à vivre en plein air et de surcroit au soleil couchant ?

Avec *Détruire, nous allons*, le jeune metteur en scène Philippe Boutin nous donne rendez-vous sur… un terrain de football. Alors que les spectateurs sont entassés dans les estrades, 42 comédiens et danseurs prennent pleinement possession de la vaste étendue de pelouse synthétique. Vous avez dit inusité ?

Créé en 2013, à Sainte-Thérèse, à l'occasion du OFFTA, le spectacle était repris en juin dernier, un soir seulement, cette fois à Longueuil. Assisté de Dave St-Pierre aux chorégraphies et d'Étienne Lepage à la dramaturgie, Boutin a donné naissance à un objet formellement et esthétiquement réjouissant, un théâtre épique, romantique, majestueux, mais aussi grotesque, rageur et désillusionné.

La soirée est une sorte de Shakespeare-in-the-Park sur le *speed*, une expérience indéniablement sportive, mue par d'irrépressibles instincts. Souvent irrévérencieux, le spectacle est aussi, par moments, il faut bien le dire, un peu conventionnel.

Le plus convaincant, en fait, ce sont les chorégraphies du chœur : les déplacements de la masse, les mouvements de la foule, la force du nombre, les empoignades et les étreintes. À vrai dire, ces corps dans l'espace, ces corps qui courent, qui marchent, qui s'approchent ou qui s'éloignent, ils sont amplement suffisants.

Dans leurs noirs habits soignés, sous l'éclairage des lampes au sodium, d'un bout à l'autre du territoire, terrain de jeu et champ de bataille, les corps des interprètes suffisent à établir les grandes lignes du récit, à exprimer les antagonismes et les alliances, à traduire le désir et la vengeance, à communiquer le courage et la couardise. Or, étrangement, le metteur en scène accorde une place majeure au texte dans son spectacle.

En puisant notamment chez Shakespeare, Rostand et Gauvreau, en entrelaçant, pas toujours adroitement, histoire et contemporanéité, tragique et trivial, classicisme et culture populaire, l'œuvre donne à voir et à entendre les destins de Claude (Christophe Payeur) et Christian (Emmanuel Schwartz, brillant, une fois de plus), deux frères épris d'une même femme, Félicité (Marie-France Marcotte, un brin caricaturale). Ajoutons que Jean-François Casabonne est très convaincant, parfois même terrifiant dans les habits d'un tavernier fortement inspiré de Richard III.

S'il évoque *Vie et mort du roi boiteux*, la fresque de Ronfard, ou encore *Caligula_remix*, la relecture de la pièce de Camus par Marc Beaupré, le spectacle de Boutin est loin de présenter la même maitrise, le même équilibre délicat, le même arrimage entre les mots et les actions. Les tirades, aussi belles soient-elles, finissent par lasser, voire par distraire du singulier, de l'essentiel.

En somme, s'il n'est pas parfait, le premier spectacle de Philippe Boutin n'en est pas moins remarquable. Le créateur est doté d'un courage indéniable, d'une audace en voie de disparition. Pour ça, c'est certain, nous serons de la prochaine de ses aventures hors des sentiers battus.
[Christian Saint-Pierre]



*Pop-up*, vue d'exposition, Friche la Belle de Mai, Marseille, 2014.
photo : JC Lett

## *Pop-up*

**Astérides, Friche la Belle de Mai, Marseille, du 18 avril au 6 juillet 2014**

En 1992, Gilles Barbier, Claire Maugeais, Jean-Christophe Nourrisson et Sandrine Raquin créaient l'association Astérides au sein de la Friche la Belle de Mai. D'abord projet d'ateliers et de résidences internationales, Astérides est devenu peu à peu le lieu d'une communauté de pratiques, puis une pépinière pour les artistes émergents. Vingt ans plus tard, l'association Astérides peut être fière de son bilan. L'exposition *Pop-up* n'est pas une exposition à texte où un discours curatorial tendrait à supplanter les propositions artistiques, mais un projet qui cherche à déployer dans l'espace la portée et les dimensions multiples de l'association. Conçue comme le prolongement du livre *Vingt ans après…*, l'exposition montre des trajectoires et une mise en perspective des travaux réalisés par des artistes lors de leur résidence à Astérides. Elle indique non seulement la formidable intuition qui a présidé aux choix des artistes accueillis depuis vingt ans – de nombreux artistes aujourd'hui reconnus sont passés par la résidence d'Astérides (Saâdane Afif, Virginie Barré, Jimmie Durham, Raphaël Zarka…) –, mais aussi la capacité de l'association à valoriser les jeunes artistes (Bettina Samson, Chloé Dugît-Gros…)

*Pop-up* exprime aussi combien la rencontre et la connivence sont déterminantes. Sarah Tritz et Emilie Perotto, qui ne travaillent pas ensemble habituellement, ont produit pour l'occasion une œuvre à quatre mains, *La Friteuse* (2014), dans laquelle elles confrontent leurs pratiques respectives, projet en cours depuis leur rencontre en résidence. L'association, qui avec l'âge aurait pu s'affirmer auprès de la scène internationale en accueillant des artistes confirmés, a préféré continuer à s'intéresser aux artistes en devenir. Mathilde Guyon, responsable et chargée de projet à Astérides, mène depuis plusieurs années un important travail de prospection. Ainsi, l'association a su renouveler ses propositions, en mettant en place par exemple ses Zones d'expérimentation, des périodes de travail intensives entre les artistes en résidence et un commissaire ou un critique d'art invité, ou son programme d'échanges d'artistes et de critiques entre Marseille et Montréal (en instituant un partenariat avec la fondation Darling).

À l'image de l'œuvre de Sandrine Raquin, *Faire et refaire* (2004), présentée dans l'exposition, une carte du monde plusieurs fois redessinée, inlassablement accompagnée de la mention « faire et refaire et refaire et refaire… encore », le projet d'Astérides se situe dans un perpétuel recommencement, celui de la découverte et de l'accompagnement de la relève. En se professionnalisant, le programme de résidences est devenu une structure indispensable pour la promotion et la diffusion de l'art contemporain hors des sentiers marchands. Ce travail dans l'ombre, offrant des temporalités et des espaces nécessaires à la germination et au développement des idées, commence enfin à s'offrir plus de visibilité. Il se fédère d'ailleurs aujourd'hui, en partie à l'initiative d'Astérides, à travers un réseau national, Arts en résidence.
[Nathalie Desmet]



Gail Pickering, *Near Real Time*, 2014.
photo : © Émile Ouroumov, permission de l'artiste et de La Ferme du Buisson

## Gail Pickering, *Near Real Time*

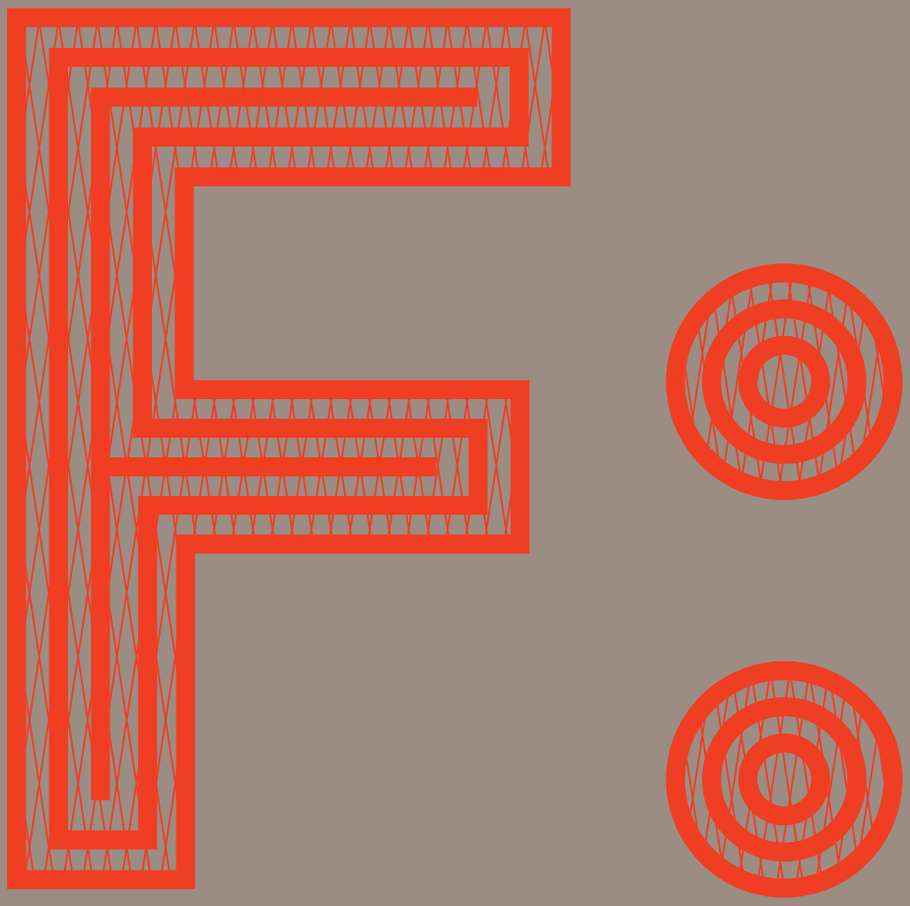
**Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel, du 17 mai au 27 juillet 2014 et Baltic Center for Contemporary Art, Gateshead, R.-U., du 31 octobre 2014 au 12 janvier 2015**

Lorsqu'une jeune artiste londonienne s'approprie les images d'une télévision communautaire créée dans une cité de Grenoble au début des années 70, on ne peut qu'être intrigué par les œuvres qui en résultent. Présentés à la Ferme du Buisson dans l'exposition *Near Real Time*, les vidéos et les images photographiques de Gail Pickering peuvent pour certains sembler déroutants, tant ils diffèrent du travail que les artistes effectuent en général à partir d'archives. Car, si elle utilise certaines images sans les modifier, notamment un extrait de l'extraordinaire film de science-fiction *Les poules auront des dents* réalisé par un adolescent en 1975, dans d'autres pièces, des séquences de la télévision grenobloise sont mêlées à de nouvelles images, des récits et des sons remixés. Par exemple, dans la vidéo intitulée *The Action Theater Group*, l'artiste introduit après quelques minutes d'archives un film dans lequel elle a fait rejouer pour l'exposition une pièce de théâtre didactique écrite à l'époque. En intervenant ainsi, elle interroge la distance qui nous sépare des années 70, en particulier de l'activisme politique, qu'elle n'évoque pas forcément à travers des slogans ou des poncifs de la protestation, mais aussi par des détails plus subtils, comme la présence récurrente dans l'exposition, au sein des vidéos et sous la forme d'une impression jet d'encre sur papier, d'une cigarette qui se consume. Celle-ci symbolise à elle seule l'effervescence et l'agitation utopique.

Une œuvre ouvre sur une autre problématique, teintée de métaphysique, la manière dont une image collective peut devenir une image mentale. Dans la vidéo *New Town*, Pickering s'empare d'images du quartier de « La Villeneuve » filmé de nuit en les accompagnant d'un récit poétique et intime énoncé par une voix off qui transforme la vision des immeubles (espace public) en une expérience hallucinatoire (espace mental). Cette œuvre est dans la lignée de travaux précédents, en particulier *Brutalist Premonotion* (2008), dans lequel elle cherchait déjà des points de conversion entre le collectif et le personnel à partir du thème de l'image de soi à la télévision, en faisant interagir images et performance.

Une autre installation de l'exposition, *Karaoke*, fonctionne comme une métaphore du travail de Gail Pickering et suggère une clé d'interprétation. Sur deux moniteurs qui se répondent à distance, posés par terre dans deux espaces séparés, on découvre les images, sans doute issues d'un documentaire, d'une momie dont on découpe les bandelettes, ponctuées par la voix de l'artiste qui donne des indications sur les tâches à accomplir. Lors de son analyse, la momie est détruite, comme le sont les images d'archives qui ont servi de base aux œuvres et qui ont été exhumées et transformées pour être transportées jusqu'à nous, aujourd'hui.

Après la Ferme du Buisson, l'exposition sera présentée à l'automne au Baltic Center for Contemporary Art de Gateshead.
[Vanessa Morisset]



## Feature:
# Contemporary Art Fair

## 23–26 octobre
Joey & Toby Tanenbaum Opera Centre
227 rue Front E, Toronto

TD
Commanditaire présentateur

Battat Contemporary
Birch Contemporary
Clint Roenisch
Equinox Gallery
galerie antoine ertaskiran
Stephen Bulger Gallery
Galerie Division
Galerie Donald Browne
Erin Stump Projects
Galerie Graff
Galerie Hugues Charbonneau
Jessica Bradley Gallery
Laroche / Joncas
Macaulay & Co. Fine Art
Monte Clark Gallery
Galerie Nicolas Robert
Patrick Mikhail Gallery
Galerie René Blouin
Galerie Simon Blais
Susan Hobbs Gallery
Galerie Trois Points
Georgia Scherman Projects
Republic Gallery

Produit par l'Association des galeries d'art contemporain – AGAC
featureartfair.com

AGAC

# Art | Basel
# Miami Beach | Dec | 4–7 | 2014

artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel

UBS



# ART TORONTO

## THE TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

*DU 24 AU 27 OCTOBRE 2014*
*METRO TORONTO CONVENTION CENTRE*
*SOIRÉE D'OUVERTURE 23 OCTOBRE*

*ARTTORONTO.CA*
*En ligne exclusivement à Artsy.net*

PRESENTÉE PAR:

RBC Wealth Management

ASSUREUR D'ART OFFICIEL:

AXA ART

AGO Art Gallery of Ontario

ARTSY



Wood Pigeon

# London

**Regent's Park**
**15–18 October 2014**
**Preview Day**
**Tuesday 14 October**

**friezelondon.com**

# FRIEZE ART FAIR

## Participating Galleries

303 Gallery, New York
Juana de Aizpuru, Madrid
Helga de Alvear, Madrid
Ancient & Modern, London
The Approach, London
Laura Bartlett, London
Catherine Bastide, Brussels
Elba Benítez, Madrid
Blum & Poe, Los Angeles
Marianne Boesky, New York
Tanya Bonakdar, New York
The Box, Los Angeles
BQ, Berlin
Gavin Brown's enterprise, New York
Buchholz, Cologne
Cabinet, London
Campoli Presti, London
Canada, New York
Gisela Capitain, Cologne
Casas Riegner, Bogota
Sadie Coles HQ, London
Contemporary Fine Arts, Berlin
Pilar Corrias, London
Corvi-Mora, London
Chantal Crousel, Paris
Thomas Dane, London
Massimo De Carlo, Milan
Eigen + Art, Berlin
Konrad Fischer, Düsseldorf
Foksal Foundation, Warsaw
Fortes Vilaça, São Paulo
Marc Foxx, Los Angeles
Carl Freedman, London
Stephen Friedman, London
Frith Street, London
Gagosian, London
Annet Gelink, Amsterdam
A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
Goodman, Johannesburg
Marian Goodman, London
Greene Naftali, New York
greengrassi, London
Karin Guenther, Hamburg
Hauser & Wirth, London
Herald St, London
Max Hetzler, Berlin
Hollybush Gardens, London
Taka Ishii, Tokyo
Alison Jacques, London
Martin Janda, Vienna
Casey Kaplan, New York
Georg Kargl Fine Arts, Vienna
Anton Kern, New York
Peter Kilchmann, Zurich
Tina Kim, New York
Johann König, Berlin
David Kordansky, Los Angeles
Andrew Kreps, New York
Krinzinger, Vienna
Kukje, Seoul
kurimanzutto, Mexico City
Lehmann Maupin, New York
Lisson, London
Kate MacGarry, London
Mai 36, Zurich
Gió Marconi, Milan
Mary Mary, Glasgow
Greta Meert, Brussels
Mendes Wood DM, São Paulo
Meyer Kainer, Vienna
Meyer Riegger, Berlin
Victoria Miro, London
Stuart Shave/Modern Art, London
The Modern Institute, Glasgow
MOT International, London
mother's tankstation, Dublin
Franco Noero, Turin
Nordenhake, Berlin
Overduin & Co., Los Angeles
Pace, London
Maureen Paley, London
Peres Projects, Berlin
Perrotin, Paris
Francesca Pia, Zurich
Plan B, Berlin
Gregor Podnar, Berlin
Eva Presenhuber, Zurich
Project 88, Mumbai
Rampa, Istanbul
Raucci/Santamaria, Naples
Almine Rech, Brussels
Anthony Reynolds, London
Thaddaeus Ropac, Paris
Salon 94, New York
Esther Schipper, Berlin
Rüdiger Schöttle, Munich
Sfeir-Semler, Beirut
Shanghart, Shanghai
Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
Sprüth Magers, Berlin
Standard (Oslo), Oslo
Stevenson, Cape Town
Luisa Strina, São Paulo
T293, Rome
Take Ninagawa, Tokyo
Timothy Taylor, London
The Third Line, Dubai
Vermelho, São Paulo
Vilma Gold, London
Vitamin Creative Space, Guangzhou
Wallspace, New York
Barbara Weiss, Berlin
Michael Werner, New York
White Cube, London
Wien Lukatsch, Berlin
Wilkinson, London
Workplace, Gateshead
Zeno X, Antwerp
David Zwirner, New York

## Focus

Christian Andersen, Copenhagen
Arcade, London
Bureau, New York
Callicoon Fine Arts, New York
Carlos/Ishikawa, London
Clifton Benevento, New York
Croy Nielsen, Berlin
dépendance, Brussels
Essex Street, New York
Experimenter, Kolkata
Fluxia, Milan
Fonti, Naples
Freedman Fitzpatrick, Los Angeles
Freymond-Guth, Zurich
Frutta, Rome
François Ghebaly, Los Angeles
Dan Gunn, Berlin
Kendall Koppe, Glasgow
Emanuel Layr, Vienna
Antoine Levi, Paris
Limoncello, London
Jaqueline Martins, São Paulo
Mathew, Berlin
Misako & Rosen, Tokyo
P!, New York
Raster, Warsaw
Real Fine Arts, New York
Micky Schubert, Berlin
Barbara Seiler, Zurich
Société, Berlin
Gregor Staiger, Zurich
Stereo, Warsaw
Simone Subal, New York
Sultana, Paris
Supportico Lopez, Berlin
Tempo Rubato, Tel Aviv
Leo Xu Projects, Shanghai

## Live

gb agency, Paris
*Robert Breer*
Green Tea, Iwaki
*United Brothers*
Project Native Informant, London
*Shanzhai Biennial*
Rodeo, Istanbul
*Tamara Henderson*
Silberkuppe, Berlin
*Adam Linder*
Jocelyn Wolff, Paris
*Franz Erhard Walther*

**Media Partner**

FT
FINANCIAL TIMES

**Main sponsor**
**Deutsche Bank**

USINE C

## Découvrez des artistes emblématiques de la scène contemporaine française et internationale

MONTRÉAL

# actoral

MARSEILLE

21-10 AU 01-11

14

ALAIN FARAH
PARRAIN DE L'ÉVÉNEMENT

NATHALIE QUINTANE
MARIE BRASSARD
ANNE-JAMES CHATON
GÉRALD KURDIAN
GISÈLE VIENNE
DANA MICHEL
YOAN SORIN
ANJA TILLBERG

HUBERT COLAS
NOÉ SOULIER
SARAH BERTHIAUME
JULIEN GOSSELIN
LATIFA LAÂBISSI
THOMAS FERRAND
JACOB WREN & CIE

## Un événement international des arts et des écritures contemporaines

PRENEZ VOTRE PASSEPORT! USINE-C.COM 514 521-4493

AVEC LE SOUTIEN DE LA COMMISSION PERMANENTE DE COOPÉRATION FRANCO-QUÉBÉCOISE (CPCFQ), DU CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC, DE FRIMAS 2014 (PROGRAMME ORGANISÉ PAR LE CONSULAT GÉNÉRAL DE FRANCE À QUÉBEC ET L'INSTITUT FRANÇAIS), DE WALLONIE-BRUXELLES INTERNATIONAL ET DE LA SACD MONTRÉAL.

# artpress
# lance sa version numérique

Retrouvez désormais l'édition d'artpress au sein du kiosque numérique **press reader**. Disponible sur le web et via l'application press reader pour smartphones et tablettes.

Acheter le dernier numéro en ligne quand vous voulez et sans vous déplacer, c'est désormais possible en quelques clics.

Cette évolution technologique permet de vous proposer chaque numéro pour seulement 5,49 €. Le numéro ainsi acheté est ensuite conservé dans votre historique et il vous sera possible de le lire, jusqu'à la dernière page, quand bon vous semble.

Un système intelligent de notification vous permet de mettre artpress "en favori" pour être alerté par un email dès que le nouveau numéro est disponible en ligne.

Parce que la lecture d'une page entière au format PDF n'est pas toujours aisée, nous avons mis en place une technologie vous permettant, si vous le souhaitez, d'afficher à l'écran, en un clic, uniquement l'article que vous voulez lire. Vous découvrirez une nouvelle mise en page totalement adaptée à la navigation sur supports numériques : vous pouvez ajuster la taille des caractères à votre convenance et faire défiler les articles aussi simplement que vous tourneriez les pages.

Nous avons aussi intégré une synthèse vocale gratuite permettant à l'internaute d'écouter la lecture de son journal. Cliquez sur le bouton siglé d'écouteurs, et une voix démarre la lecture de l'article sélectionné. Cette fonction est accessible aussi bien depuis un ordinateur que depuis les versions smartphone et tablette du kiosque numérique.

*Pourquoi le journal numérique est-il moins cher ?*

La version numérique d'artpress présente le même contenu ainsi que les mêmes pages que sa version papier traditionnelle. Néanmoins, l'absence de coûts d'impression et de transport nous permet de vous proposer cette version numérique à seulement 5,49 €.

**En pratique**

Découvrez le kiosque numérique d'artpress
sur www.artpress.com et cliquez sur "Journal numérique".

**Achat de la version numérique à l'unité : 5,49 €**

www.artpress.com




# artpress
# goes digital

Art press is now available on the digital newsstand **press reader**. It can be accessed online and using the Press Reader app on smartphones and tablets.

Wherever you are, you are just a few clicks away from the latest issue.

5.49 euros gives you full access to the digital magazine, which is recorded in your history, meaning that you can access the whole issue whenever you want.

And you can record art press among your favorites so as to be informed whenever a new issue is available online.

You can go from full page-format reproductions (pdfs) of the magazine straight into the articles that interest you in a digital layout designed for comfort of reading. Adjustable text size means that every text, whether a long essay or short note, is as easy on the eye. And with all the fingertip navigability of tablet and online formats.

There is also a special vocal feature. Click on the headphone symbol and, within a few seconds, a voice will start reading the article you have chosen. This function is available on online as well as on smartphone and tablet versions.

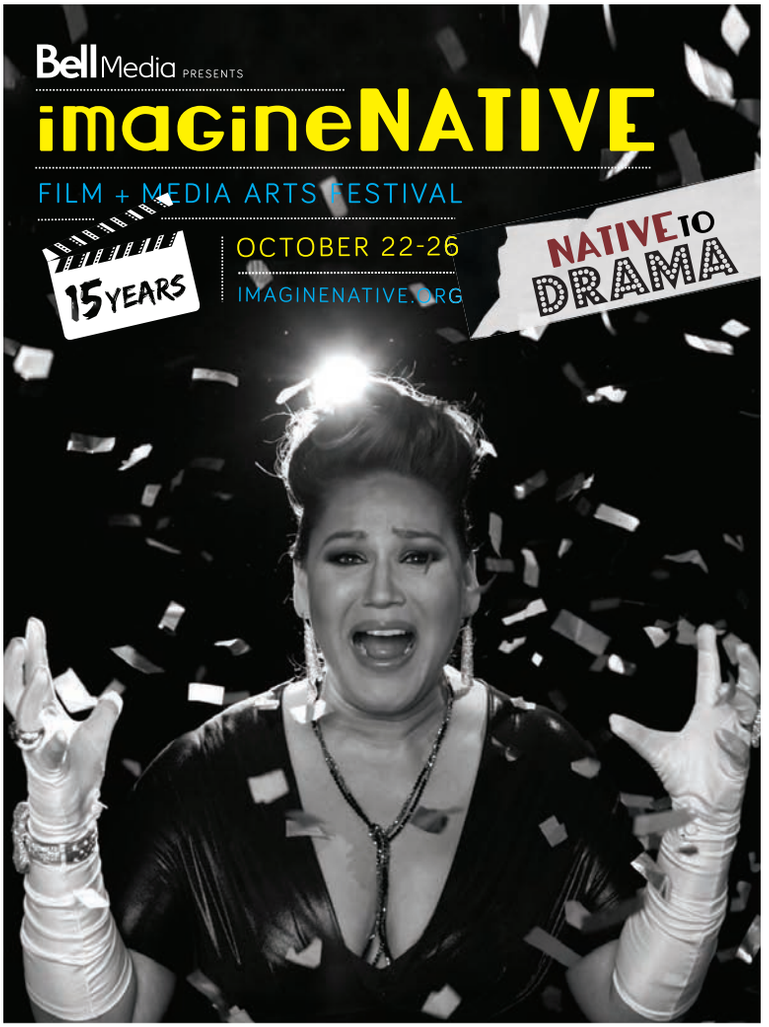
*Why is the digital version cheaper?*

Simple. If the content is strictly the same as the traditional paper version, we pass on the savings on printing and distribution costs. Hence the price of only 5.49 €.

**Access**

To access the digital version,
click on "artpress digital" on www.artpress.com

**Art press digital version: 5.49 € per issue**




October 4 → 5
2014

12pm → 5pm

# Vancouver Art/Book Fair

Produced by
Project Space

**Books • Magazines • Zines**
**Print Ephemera • Talks**
**Performances • Installations**

Vancouver Art Gallery
750 Hornby st

vancouverartbookfair.com

Festival International
du Film sur l'Art

# Matinées du Film sur l'Art

## Présentation du Palmarès du 32e FIFA

**28 septembre – 2 novembre 2014**

Les dimanches à 13 h 30, au Musée des beaux-arts de Montréal
Auditorium Maxwell-Cummings
1379, rue Sherbrooke Ouest, Montréal

**Lancement le 28 septembre :**
**Entrée gratuite à l'occasion des Journées de la Culture.**



Réalisateurs, vidéastes, producteurs et distributeurs de films sur l'art et d'arts médiatiques, soumettez dès maintenant votre plus récente production pour le 33e FIFA qui se tiendra du 19 au 29 mars 2015. Règlements et inscription : artfifa.com

Ne manquez pas la 5e édition du Marché International du Film sur l'Art (MIFA)
25 – 28 mars 2015

33e FIFA | 19 – 29 mars 2015 | Montréal | artfifa.com

# FORMATIONS /// 2014-2015

DU REGROUPEMENT DES ARTS INTERDISCIPLINAIRES DU QUÉBEC

ART ET POLYAGRICULTURE
Nicole Fournier
18 et 19 juin 2014 *

COMMENT DIRE : CONCLUSION
volet 2
Christian Lapointe
du 19 au 21 septembre 2014 *

MOUVOIR LES MÉMOIRES DU CORPS
Céline Boucher
du 3 au 5 octobre 2014 *

INTRODUCTION AUX TECHNIQUES D'OMBRES
volet 1
Mobile Home
du 31 au 2 novembre 2014 **
(volet 2 présenté par le Studio 303, 15 et 16 nov)

PRÉSENCE PERFORMATIVE
volet 2
Sylvie Tourangeau
7 au 9 novembre 2014 **
(volet 1 présenté par le Studio 303, du 6 au 10 octobre)

MOTS CROISÉS : langage et interdisciplinarité
Simon Brown
29 novembre 2014 *

DÉLIER SON PROCESSUS DE CRÉATION
Sylvie Cotton
7 et 8 février 2015 **
(présentée par le RAAV, en collaboration avec RAIQ)

ÈTUDE DE CAS : PERFORMANCES INTERDISCIPLINAIRES IN SI-TU
ATSA
13 février 2015 *
(suivi du "Laboratoire collectif" présenté par le Studio 303, 14 février)

ENTRE L'INTIMITÉ ET L'ARCHITECTURE
les pratiques relationnelles entre soi et l'espace public
Victoria Stanton
du 13 au 15 février 2015 *

LES TABOUS EN CRÉATION
Sylvie Cotton
du 27 février au 1er mars 2015 *

* Formation destinée aux artistes de Montréal
** Formation destinée aux artistes du Québec

RAIQ

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec
372 rue Sainte-Catherine Ouest, #303, Montréal QC H3B 1A2
514 380-3093 www.raiq.ca info@raiq.ca

En collaboration avec : studio 303 — Le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec

Conseil des arts et des lettres Québec — Canada Council for the Arts — Conseil des Arts du Canada — Conseil des arts de Montréal — Emploi Québec — CQRHC


Assurart
PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS



PROFESSION ARTISTE

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

LE REGROUPEMENT DES ARTISTES EN ARTS VISUELS DU QUÉBEC

RAAV.ORG




NANCY
SAMARA
GUZMÁN
FERNÁNDEZ
TOURISME
BUREAUCRATIQUE

DU 2 SEPTEMBRE AU 22 DÉCEMBRE 2014
VERNISSAGE LE 27 NOVEMBRE À 17H
ÉCHANGE CALQ / FONCA

la chambre blanche

FONCA
CONACULTA
Conseil des arts et des lettres Québec
Culture, Communications et Condition féminine Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
VILLE DE québec
Symbiose VINS ET CIES
BoîteBleue communications technologiques

185, Christophe-Colomb Est • Québec (Québec) • G1K 3S6 • téléphone (418) 529-2715 • télécopieur (418) 529-0048
www.chambreblanche.qc.ca • info@chambreblanche.qc.ca • Ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 17h

CARAVANSÉRAIL

**CENTRE D'ARTISTES**

274, AVENUE MICHAUD
RIMOUSKI, QC G5L 6A2
**T** 418 722 0846
CARAVANSERAIL.ORG

# L'ARTISTE ZÉLATEUR

est un **nouveau programme** offert par le **centre d'artistes Caravansérail** qui vise directement les finissants des programmes de baccalauréat et de maîtrise en arts visuels et médiatiques. Le candidat choisi bénéficiera d'un accompagnement professionnel et personnalisé afin de permettre le déploiement de sa **carrière** dans le réseau des centres d'artistes québécois. Une **exposition solo** sera offerte au candidat sélectionné dans le cadre de la **programmation annuelle** 2015-2016 de Caravansérail.

**APPEL DE DOSSIER**
**Date limite 1er octobre 2014**

**Pour de plus amples informations, rendez-vous au www.caravanserail.org**

# CAMÉLÉON

## Inaugurale de la Biennale de céramique Virginia McClure

Susan Collett, Neil Forrest,
Rory MacDonald et Linda Sormin

**Commissaire invité : Jean-Pierre Larocque**

## Du 3 au 25 octobre

Vernissage le jeudi 2 octobre à 18 heures



Linda Sormin, *Neverhole* (détail), 2013

## Galerie McClure | Centre des arts visuels

T 514.488.9558
www.centredesartsvisuels.ca
galeriemcclure@centredesartsvisuels.ca
350 avenue Victoria, Montréal, Québec H3Z 2N4

Conseil des arts et des lettres Québec

GALERIE
BERNARD

# STEVEN ORNER

## BANLIEUE NARRATIVE

Exposition du 2 oct. au 8 nov. 2014
Vernissage le 1er octobre de 17 h à 20 h



*OMG, Look!* (détail), 2013, huile et acrylique sur toile, 51 x 61 cm

# LISE GAGNÉ

## UNE FORÊT DANS LA TÊTE

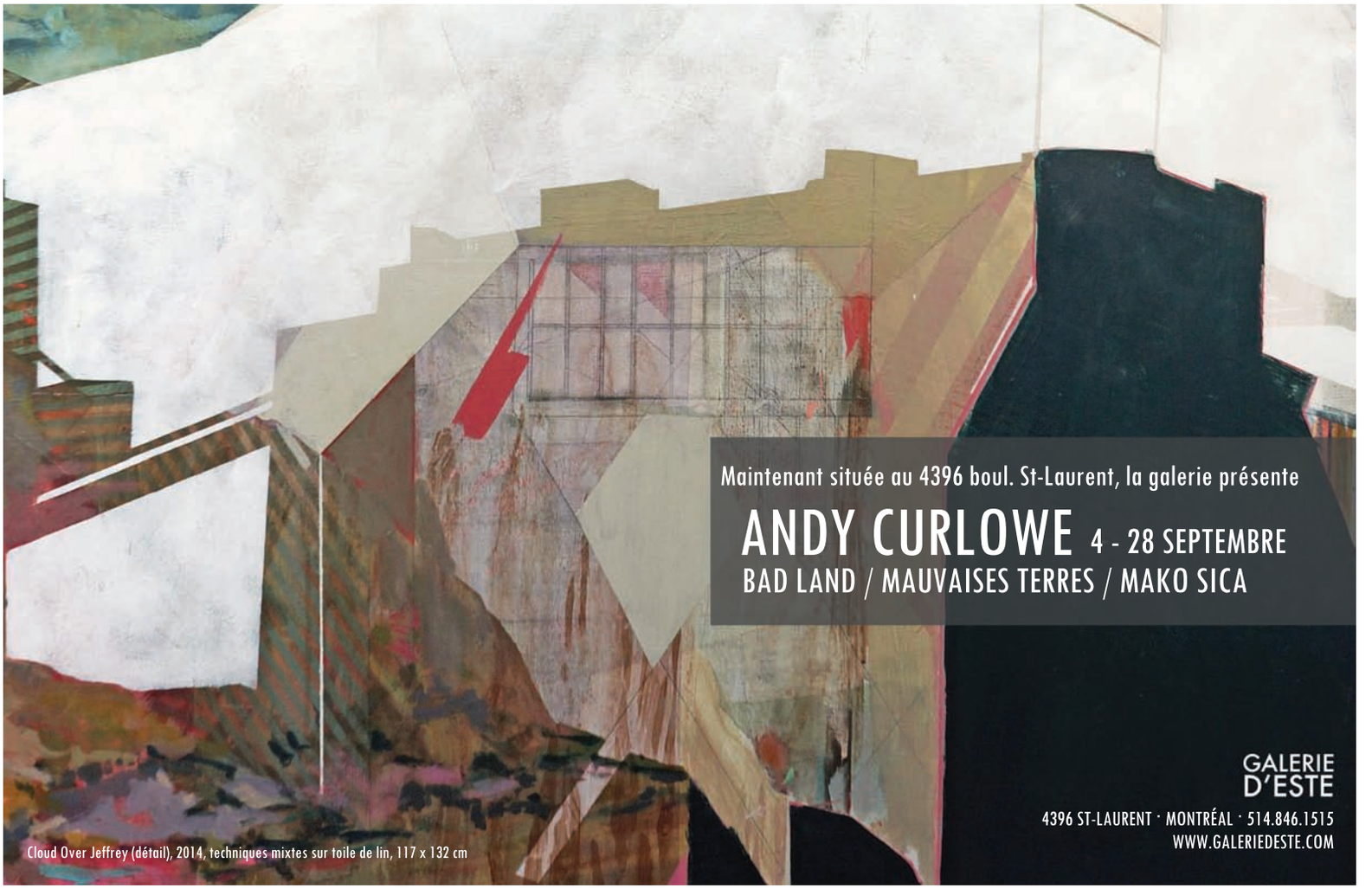
Exposition du 20 nov. au 20 déc. 2014
Vernissage le 19 novembre de 17 h à 20 h



*Une forêt dans la tête* (détail), 2013, technique mixte sur papier Saint-Gilles, 40 x 57 cm

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

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




Cloud Over Jeffrey (détail), 2014, techniques mixtes sur toile de lin, 117 x 132 cm




# VERTICALE

verticale.ca

Verticale
centre d'artistes

412-397 Boul. de Prairies O.
Laval (Québec)
H7N 2W6

450 934-6042
info@verticale.ca



© Karine Giboulo, *Village Démocratie* (détail de l'installation), 2011, argile polymère, acrylique, plexiglas et matériaux divers

**Karine Giboulo**
Réalité / Utopie
Commissaire : Danielle Lord

Jusqu'au
26 octobre
2014

**Chih-Chien Wang**
When the Shadows Change Colour
Quand les ombres changent de couleur
Commissaire : Sylvain Campeau

08.11.2014
01.02.2015

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209
www.expression.qc.ca
expression@expression.qc.ca

**EXPRESSION**
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Centre d'artistes
**Vaste et Vague**



© CHRISTINE COMEAU

10 au 14 septembre - **L'aventure Vaste et Vague | Raid art nature – Land art**
29 septembre au 12 octobre - **Art textile – Au fil des fils... transmutations** • Louyze Caro | Métis-sur-Mer
**Sculpture textile et installation performée – Mutation** • Christine Comeau | Montréal
18 septembre - **Soirée de performance** • Artistes invités | Norvège – Québec
31 octobre au 4 novembre - **Mawita'jig, art et vision autochtones | Phase III | Nasgwa'tatijig**
2 au 28 novembre - **Exposition d'art autochtone** • Hannah Claus | Montréal
29 novembre - 5 décembre - **Résidence - installation** • Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal
6 décembre - 17 janvier - **Exposition en arts médiatiques – Les Temps individuels**
• Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal

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

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

# KEITH W. BENTLEY



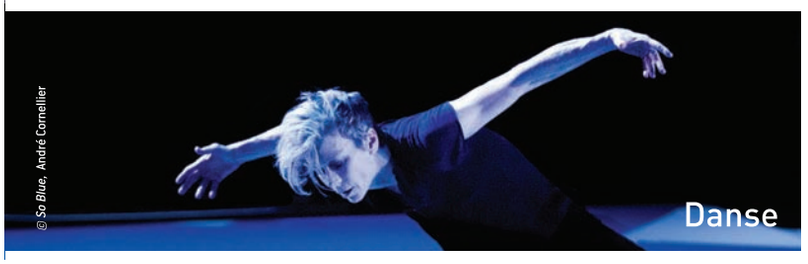
KEITH W. BENTLEY, UNTITLED (WHITE FIGURE), 2014, MIXED MEDIA & FOUND OBJECTS, 57 X 20 X 18”

LONSDALE**GALLERY**










# LA MAISON DES ARTS DE LAVAL

Saison 2014-2015

**Abonnez-vous !**

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









## Johanne Gagnon

LIGNES CHERCHEUSES

20 septembre - 18 octobre 2014
vernissage 20 septembre 14h

4104 rue Saint-Denis, Montréal
514-802-3346, galeriearp.com

Les Voûtes 3, 2006, acrylique, gesso, graphite, crayon de bois, 56 x 71 cm
photo: Richard-Max Tremblay

GALERIE ARP

## GALERIE DE L'UQAM  PROGRAMMATION AUTOMNE 2014

**MICHAEL BLUM. NOTRE HISTOIRE | | OUR HISTORY**
2 septembre au 4 octobre 2014
Vernissage et lancement d'une publication : jeudi 4 septembre à 17 h 30
Dans le cadre du programme de résidence

**MYRIAM JACOB-ALLARD. UN COIN DU CIEL**
2 septembre au 4 octobre 2014
Vernissage : jeudi 4 septembre à 17 h 30

**GRAEME PATTERSON. SECRET CITADEL**
Commissaires : **Melissa Bennett** et **Sarah Fillmore**
23 octobre au 6 décembre 2014
Vernissage et lancement d'une publication : mercredi 22 octobre à 17 h 30
Exposition produite par la Art Gallery of Hamilton et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse

Appuis : Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec
Crédit : Graeme Patterson, *Secret Citadel*, animation vidéo.



LA GALERIE
UQÀM

**galerie de l'uqam**
Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

**www.galerie.uqam.ca**
Heures d'ouverture :
mardi au samedi
de 12 h à 18 h
Entrée libre



# L'art forme et transforme

## La Faculté des arts de l'UQAM

La Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal est l'une des plus importantes facultés d'art au Canada.

Elle se distingue par la diversité de ses programmes aux trois cycles, l'excellence de la formation, de la création et de la recherche qu'on y pratique, par le dynamisme et l'engagement de ses étudiants, et par l'ampleur de ses installations et équipements spécialisés.

Ses diplômés sont des artistes, enseignants et spécialistes qui s'illustrent dans une grande diversité de domaines à travers le monde.

## 20 programmes de cycles supérieurs :

**DESS :** architecture moderne et patrimoine, design d'équipements de transport, design d'événements, éducation somatique, gestion de la carrière artistique, musique de film, théâtre de marionnettes contemporain

**Maîtrises :** arts visuels et médiatiques, danse, design de l'environnement, enseignement des arts, études littéraires, histoire de l'art, muséologie, théâtre

**Doctorats :** études et pratiques des arts; études littéraires; histoire de l'art; muséologie, médiation, patrimoine; sémiologie

**www.arts.uqam.ca**

UQÀM

# PHENOMENA

DU 17 AU 24
OCTOBRE 2014

* RENCONTRE IMPROBABLE *
TABLEAUX VIVANTS * POÉSIE
* FANTASMAGORIES *
Événements intrigants et poétiques
DANSE * MUSIQUE * THÉÂTRE
Nouvelles générations
D'OMBRES * AUTOMATES *
Nouvelles façons de faire
AVANT-GARDE * PRODUCTIONS
INDÉPENDANTES * ESPRIT
ARTISANAL * PERFORMANCE
* EXPÉRIMENTATION *
TRUCAGES * INVENTIONS *
PARADES * MARIONNETTES *
MYSTÈRES * DISPARITIONS *
CABARET DADA * TRAVESTIS
* INTERDISCIPLINAIRE *
INDISCIPLINÉ * INCLASSABLE *
ESPRIT DE MÉLIÈS ES-TU LÀ?



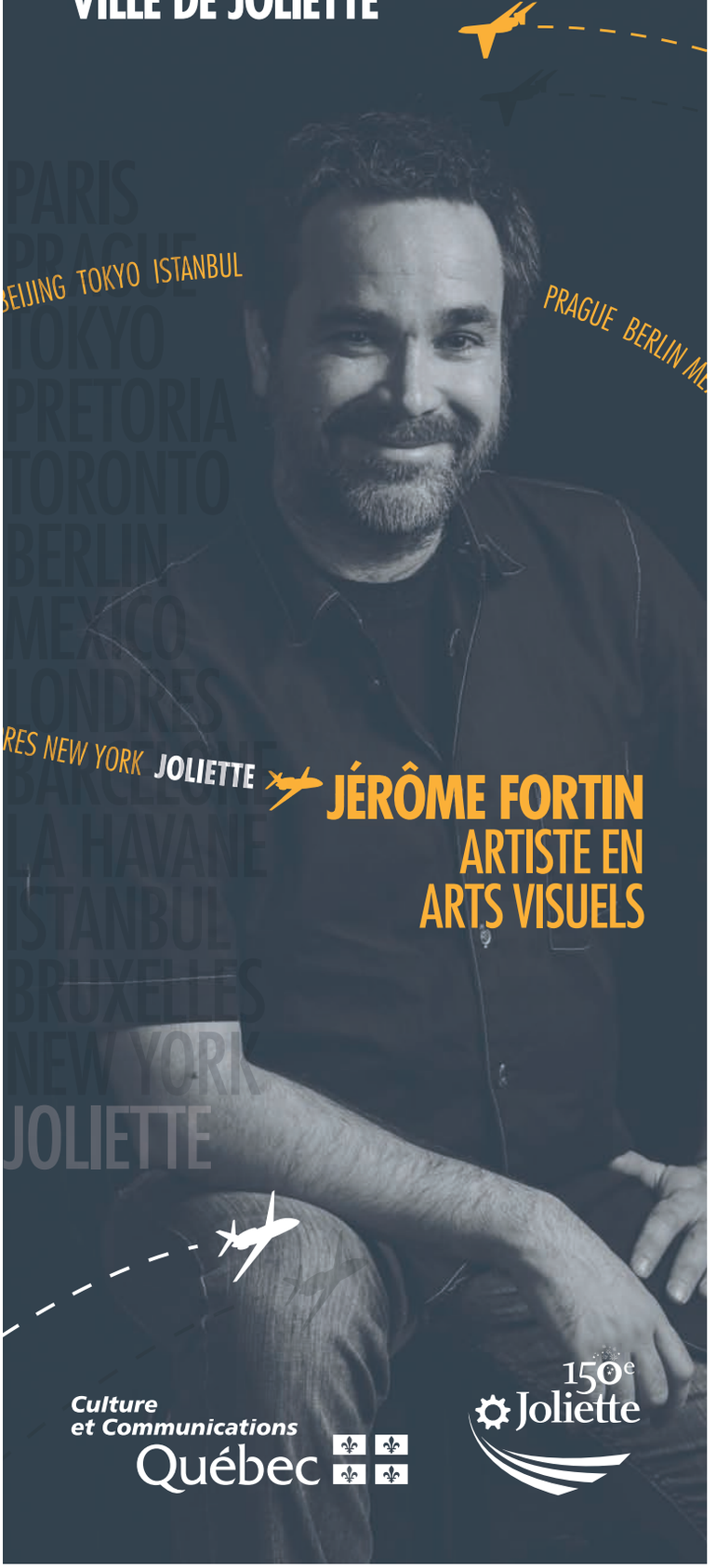
www.festivalphenomena.com
INFOS : 514 495-1515

UNE PRÉSENTATION
FILLES ÉLECTRIQUES

Conseil des Arts du Canada | Conseil des arts et des lettres Québec | Patrimoine canadien Canadian Heritage | Conseil des arts de Montréal
Montréal | Le Devoir

# PRIX AMBASSADEUR CULTUREL 2014

## VILLE DE JOLIETTE




## JÉRÔME FORTIN
ARTISTE EN ARTS VISUELS

Culture et Communications Québec

150e Joliette

# VENDU — SOLD

## ENCAN-BÉNÉFICE
## BENEFIT AUCTION

2014

## 20 NOVEMBRE 2014

Musée des beaux-arts de Montréal /
Pavillon Michal et Renata Hornstein
1379, rue Sherbrooke Ouest,
Montréal

**PRÉSIDENTE D'HONNEUR | HONORARY PRESIDENT**

Sophie Desmarais

**COMMISSAIRE PRISEUR | AUCTIONEER**

Patrick Masbourian

**COMITÉ DE SÉLECTION | SELECTION COMMITTEE**

Anne-Claude Bacon, Julie Bélisle, Caroline Ohrt, Andréanne Roy et Sylvette Babin

DEAN BALDWIN
DANIEL BARROW
MATHIEU BEAUSÉJOUR
GWENAËL BÉLANGER
HUGO BERGERON
PATRICK BÉRUBÉ
BGL
SIMON BILODEAU
CATHERINE BOLDUC
OLIVIA BOUDREAU
SARAH CALE
PASCAL CAPUTO
CAROLINE CLOUTIER
JEAN-SÉBASTIEN DENIS
CHLOÉ DESJARDINS
PIERRE DORION
SKY GLABUSH
DIL HILDEBRAND
ANNE-RENÉ HOTTE
THOMAS KNEUBÜHLER
NICOLAS LACHANCE
GWENESSA LAM
LAURENT LAMARCHE
DIANE LANDRY
MATHIEU LATULIPPE
EMMANUELLE LÉONARD
CHRISTINE MAJOR
MICHAEL MERRILL
LUCE MEUNIER
AUDE MOREAU
SERGE MURPHY
NADIA MYRE
NATASCHA NIEDERSTRASS
JOSÉE PEDNEAULT
CELIA PERRIN SIDAROUS
JONATHAN PLANTE
YANN POCREAU
JEAN-BENOÎT POULIOT
YANNICK POULIOT
SAYEH SARFARAZ
CHIH-CHIEN WANG
ETIENNE ZACK

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL MUSEUM OF FINE ARTS

TOUT AUTOUR ENCADREMENT

encan.esse.ca



IMAGE : *Adventures can be found anywhere, même dans la mélancolie*, 2014 | PHOTO : Christian Bujold

AUTOMNE 2014

5 SEPTEMBRE – 11 OCTOBRE

## JUST WATCH ME

PROJET-ÉVÉNEMENT INITIÉ PAR ROMEO GONGORA ET ORGANISÉ PAR ANITHE DE CARVALHO, FRANCINE COUTURE, CUTV, LES FILLES ÉLECTRIQUES, ROMEO GONGORA, ÈVE LAMOUREUX, LA MÉDIATHÈQUE LITTÉRAIRE GAÉTAN DOSTIE, PIERRE LEFEBVRE, FELICITY TAYLER, UNIVERSITY OF THE STREETS CAFÉ ET AUTRES.

23 OCTOBRE – 1er NOVEMBRE

## ADVENTURES CAN BE FOUND ANYWHERE, MÊME DANS LA MÉLANCOLIE

SUR UNE INVITATION DE MICHÈLE THÉRIAULT
CRÉÉ ET PERFORMÉE PAR CLAUDIA FANCELLO, MARIE-CLAIRE FORTÉ, ADAM KINNER, ANNE PARISIEN, ASHLEA WATKIN ET JACOB WREN.

Coproduit par la Galerie Leonard-et-Bina-Ellen et PME-ART.
Présentée en association avec le Festival actoral.14 organisé par actoral Marseille et Usine C, Montréal

ESPACE SATELLITE | PAVILLON HALL | BOULEVARD DE MAISONNEUVE OUEST

JUSQU'AU 26 OCTOBRE

## SIGHTINGS 10

PAVITRA WICKRAMASINGHE
STILL / MOVING

GALERIE LEONARD ET BINA ELLEN  UNIVERSITÉ CONCORDIA  ELLENGALLERY.CONCORDIA.CA

AVEC L'APPUI DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA



Centre des arts actuels Skol

SKOL

www.skol.ca

## Matilda Aslizadeh et Gwenessa Lam (Vancouver)

## Edge State (État de bord)

5 septembre ——— 4 octobre 2014
installation vidéo, dessin

FOREMAN



## BANDE À PART / KIDS THESE DAYS

JO-ANNE BALCAEN
SARAH FEBBRARO
KERRI FLANNIGAN
EMMANUELLE LÉONARD
KYLA MALLETT
HELEN REED
GUILLAUME SIMONEAU
ALTHEA THAUBERGER

10 septembre – 6 décembre 2014

Commissaire
Zoë Chan

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

Helen Reed, *Blue Moon* (2014), arrêt sur image (détail).

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



*Non titrée,* 2014, huile sur toile, 137 x 152 cm

# Alexis Lavoie, un artiste à suivre.

Prochaine exposition du 10 septembre au 11 octobre 2014

galeriesimonblais.com

GALERIE SIMON BLAIS

25 ANS

5420, boul. Saint-Laurent, Suite 100, Montréal, Québec
galeriesimonblais.com
514-849-1165

# ESPACE PROJET

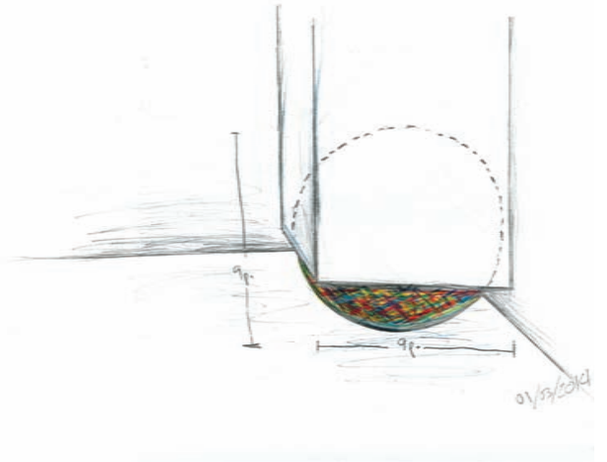
art actuel + design
galerie + magasin

5 ans – 20.09.14 – 15 h

espaceprojet.net

diagonale

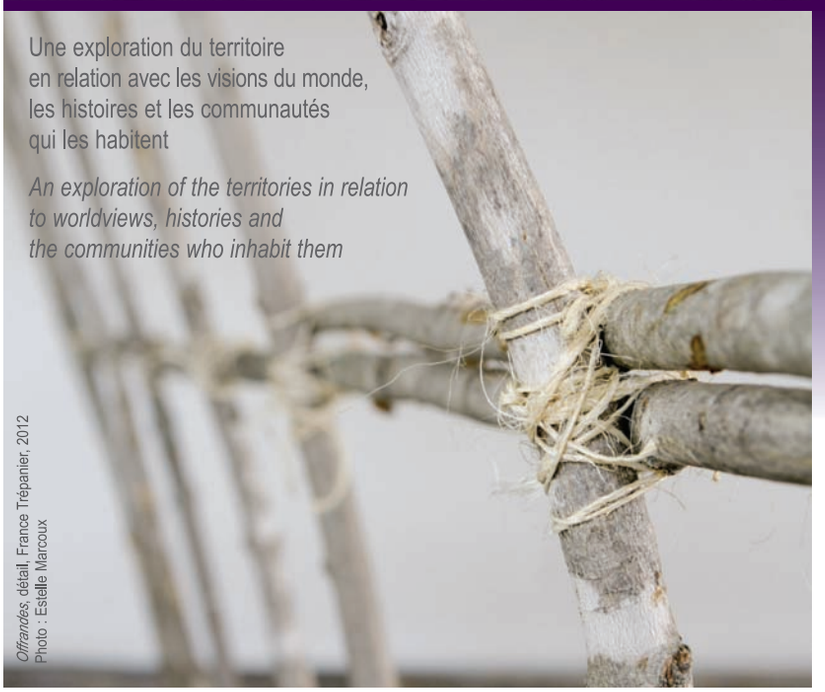
**ARCHITECTONIE SUBVERSIVE**
**Jeffrey Poirier**
4 septembre - 11 octobre 2014



Diagonale
5455 av. de Gaspé #110 - Montréal
artdiagonale.org

Canada Council for the Arts | Conseil des arts du Canada | Culture et Communications Québec | Conseil des arts et des lettres Québec | Montréal

# Territoires partagés
# *Shared Lands*



Une exploration du territoire
en relation avec les visions du monde,
les histoires et les communautés
qui les habitent

*An exploration of the territories in relation*
*to worldviews, histories and*
*the communities who inhabit them*

*Offrandes*, détail, France Trépanier, 2012
Photo : Estelle Marcoux

Artistes / *Artists*

## Jordan Bennett
## Hannah Claus
## Nadia Myre
## Sonia Robertson

Commissaire / *Curator*
**France Trépanier**

**Exposition / *Exhibition***
**11 septembre au 18 octobre 2014**
**Vernissage le 11 septembre 17 h**

Territoires partagés est organisée dans le
cadre du projet *Mawita'jig – art et vision autochtones*

*Shared Lands is part of Mawita'jig – Aboriginal art and vision*

**Action Art Actuel**
**191 rue Richelieu, Saint-Jean-sur-Richelieu**
**www.action-art-actuel.org**

Cette exposition est mise en circulation par le Centre d'artistes Vaste et Vague.

Conseil des arts et des lettres Québec | Ville de Saint-Jean-sur-Richelieu | Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts



Programmes de deuxième cycle /

# RECHERCHE + CRÉATION

Maîtrise en arts visuels

FORMATION À DISTANCE

Maîtrise interdisciplinaire en arts

**ARV.ULAVAL.CA**

Suivez-nous sur facebook

UNIVERSITÉ LAVAL

**Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design**
École des arts visuels

# BNLMTL 2014.ORG



# L'avenir (looking forward)

## 22.10.14
## 04.01.15

Commissaires
**Gregory Burke**
**Peggy Gale**
**Lesley Johnstone**
**Mark Lanctôt**

BNL MTL La Biennale de Montréal

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL Québec

Collection Loto-Québec

présentateur de BNLMTL 2014 et partenaire principal du Musée d'art contemporain de Montréal

BNLMTL 2014 est une réalisation de La Biennale de Montréal en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Bureau des festivals et des événements culturels Montréal


LES
CONTEMPORAINS
Six artistes. Une même soif de créer.
LES MARDIS 21H DÈS LE 23 SEPTEMBRE
ICI artv
ICI.ARTV.CA
PHOTO: JEAN-FRANÇOIS LEMIRE / SHOOTSTUDIO



GENEVIÈVE AMYOT
EDGARDO ARAGÓN
RÉMI BEAUPRÉ
SOUFÏA BENSAÏD
NICOLAS BOONE
PHILIPPE BOUTIN
JOHN BOYLE-SINGFIELD
NICOLE BROSSARD

SIMON BROWN
BERLINDE DE BRUYCKERE
BUREAU DE L'ΛPΛ
MARIE CALLOWAY
DANIEL CANTY
JAKE & DINOS CHAPMAN
PHIL COLLINS
DANICA DAKIĆ

OMER FAST
CLAIRE FONTAINE
LUCIE FONTAINE
DAVID GARNEAU
CYNTHIA GIRARD
EDGAR HEAP OF BIRDS
SHEENA HOSZKO
ROBERT HOULE

TERRANCE HOULE
RAGNAR KJARTANSSON
EVA KOTÁTKOVÁ
SYLVIE LALIBERTÉ
ISABELLE LAMARRE &
BRUNO MAINVILLE
HÉLÈNE MATTE
AERNOUT MIK

KENT MONKMAN
VIVIANE NAMASTE
NATASCHA NIEDERSTRASS
NIGIT'STIL NORBERT &
PAUL WILCKEN
ANNE-MARIE OUELLET
JEANNE PAINCHAUD
MARC-ANTOINE K. PHANEUF

GAIL PICKERING
JOSHUA SCHWEBEL
CARL TRAHAN
MARTINE VIALE
GILLIAN WEARING
GIL J. WOLMAN
HENNESSY YOUNGMAN

7 71766 00670 3 82