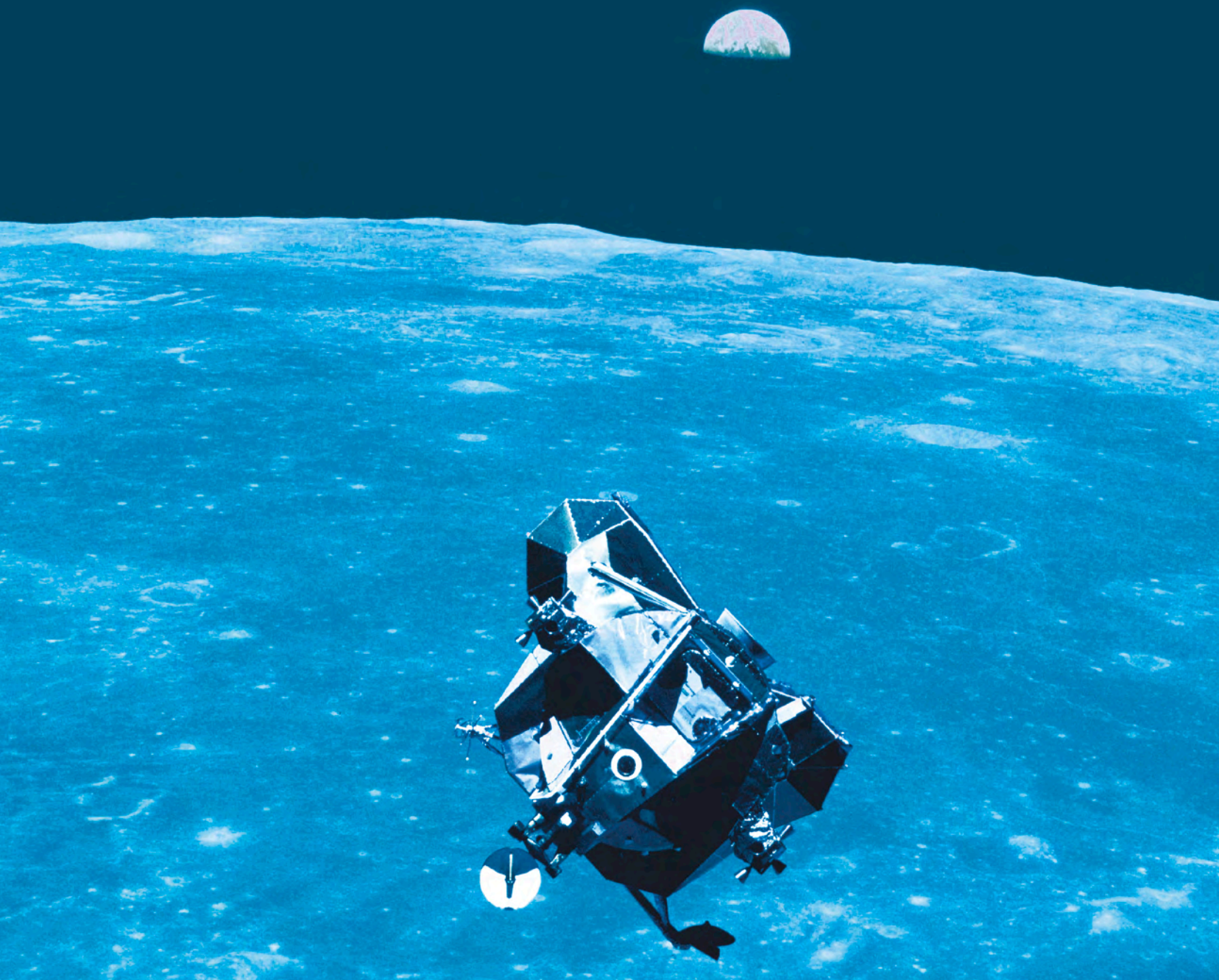


ART SPATIAL _ SPACE ART

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace



Couverture/Cover:

Image n° AS11-44-6643, tirée de la banque d'images de la NASA et correspondant à la mission Apollo 11. Cette image faisait partie de la collection de l'artiste Charles Gagnon, léguée à Rober Racine qui l'a utilisée pour l'œuvre *Les livres des constellations*, *Charles Gagnon et l'univers*, 2015-2017. Voir entretien avec Rober Racine, p. 58 à 65.

Image no. AS11-44-6643, from NASA Apollo 11 Mission Image Library. This image was in the collection of artist Charles Gagnon, and was given to Rober Racine who used it in the work *Les livres des constellations*, *Charles Gagnon et l'univers*, 2015–2017. See interview with Rober Racine, p. 58-65.

espace

éditorial/editorial

2

L'ESPACE EN QUESTION

SPACE IN QUESTION

André-Louis Paré

ART SPATIAL _ SPACE ART

8

ART & SPACE

Le travail cosmico-sculptural de Joseph McShane et Pierre Comte

Elsa De Smet

14

**We Should Live as Particles of the Sun.
Traces of Cosmist Philosophy
in Space Inspired Art**

Cristina Moraru

22

L'art post-gravité

Ewen Chardronnet

28

نحن والقمر جيران

(Nous et la Lune sommes voisins)

Joan Grandjean

40

**The Soviet Cosmos and
Noa Yafe's Red Star**

Joshua Simon

46

**Simon Faithfull,
à la conquête de l'espace**

Éloïse Guénard

entretiens/interviews

52

Looking Up, Looking Down.

An interview with Holly Schmidt

Caitlin Chaisson

58

Portrait de l'artiste en astronaute.

Un entretien avec Rober Racine

André-Louis Paré

Portfolio

66

PARALLAX-E

évènement/event

78

Le cycle du récit

Anne-Lou Vicente

comptes rendus/reviews

**84 Jonathan Plante, miroitement du mouvement,
intimité du voir**

Mathilde Bois

86 Erik Edson: Other Stories

Ray Cronin

87 Déjouer les sens

Samantha Gai

89 Teja Gavankar : Other's Spaces

Milly-Alexandra Dery

91 Fionna Annis. De l'oralité à l'auralité

Bernard Lamarque

93 FASTWÜRMES: #Q33R_WTCH_P155

Adam Barbu

95 Yves Tremblay. L'intempestif

Jean-Pierre Vidal

**97 Laurent Lévesque : L'apparente simultanéité
des étoiles dans le ciel d'aujourd'hui**

Nathalie Bachand

99 Kapwani Kiwanga: Layer Upon Layer

Edwin Janzen

101 Lynda Gaudreau : OUT of SIGHT

Maude Johnson

livres/books

105 Les aventures de Pierre Théberge

106 ouvrages reçus/selected titles

SPACE IN QUESTION

This summer, if everything works out as planned, artist and geographer Trevor Paglen will launch a reflecting sculpture titled *Orbital Reflector* into extra-atmospheric space. Produced with a lightweight material similar to Mylar, this work will be affixed to a small satellite placed on board a Falcon 9 rocket, property of SpaceX, the CEO being none other than Elon Musk, CEO of Tesla Motors, the producer of electric cars. When the rocket is more than 575 km from Earth, the satellite will release the self-inflating work into orbit, where it will remain for several weeks. The Nevada Museum of Art collaborated on this project and will show the first model of this satellite.¹ Visible to the naked eye at night, *Orbital Reflector* is a “non-functional” work in which the sole interest is to give viewers on Earth a point of light that will move across the sky. Unlike the thousands of scientific, military or commercial satellites that since the late 1950s have travelled above our heads without us taking much notice, Paglen’s *Orbital Reflector*, on the contrary, seeks to be visible so that we can reflect on our place in the world. He hopes that this work is able to rekindle our sense of wonder about the Universe. But why should it not also allow us to examine, from a new perspective, the question that philosopher Hannah Arendt posed in 1963, regarding the future of humanity in the era of “space conquest.”²

From its stable position at the centre of the world just over four hundred years ago, the Earth has undergone a “cosmic downgrading.” Known since then as the “wandering star” it is a planet among others. But well before we had the possibility of projecting ourselves beyond our home, of beholding the image of the blue planet from an extra-terrestrial perspective, the idea of sending an object or a human being into space had been imagined by authors of science fiction novels or films. Very early on in the 20th century, this desire to explore new spaces also found an echo in the visual arts. Well before Paglen’s project many artists drew up or built prototypes of art satellites.³ Apart from a few more or less fruitful attempts, there is a strong chance that Paglen’s *Orbital Reflector* will be the most spectacular to date. However, this project that is to cost 1.3 million dollars, presents enormous paradoxes. Though it seeks to provide viewers with a new horizon that could inspire us to dream of a world without borders, the artificial satellite’s launch into orbit requires an infrastructure that is hardly poetic. Well before being an artwork, a satellite entails enormous technical, scientific and economic constraints; for *Orbital Reflector*, three aerospace companies (Global Western, Spaceflight Industries and SpaceX) are involved. Moreover, extra-atmospheric space is becoming an increasingly coveted “territory.” As a consequence, should one not ask instead whether the “public sculpture” calls our relationship to space into question, since humanity is no longer bound to Earth?

Just over 60 years ago, the exploration of space began against a backdrop of the “cold war” and nuclear threat. It continued with the launch of thousands of satellites indented for multiple purposes, not to speak of the many others known as spy satellites and the vast amounts of space junk dumped into orbit. In short, for decades space exploration had been focused around our planet, but this has not prevented us from aiming higher, travelling several times to our natural satellite and, on some robotic satellite missions, to Mars, our neighbouring planet.

If one is to believe the American president Donald Trump, the US should return soon to the Moon, and certainly to Mars as well. This new phase will probably be carried out in partnership with the business sector. Just recently, in February, Elon Musk, president of Tesla and founder of SpaceX, was celebrating the exploit of having launched a red convertible car into space with Mars as its hypothetical destination. Beyond this spectacular commercial launch, Musk is envisioning even bigger things such as colonizing the red planet in the upcoming decades, according to the docu-fiction *Mars*.⁴ Now being “residents of the Universe,” this choice of pursuing our destiny beyond the Earth, is it not a way, as Arendt thought, of hiding our desire to escape the human condition?

L'ESPACE EN QUESTION

Si tout se met en place comme prévu, l'artiste et géographe Trevor Paglen devrait procéder, cet été, au lancement, dans l'espace extra-atmosphérique, d'une sculpture réfléchissante appelée *Orbital Reflector*. Produite avec un matériau léger, semblable au Mylar, cette œuvre sera fixée à un petit satellite placé à bord de la Fusée Falcon 9, propriété de SpaceX, dont le PDG n'est nul autre qu'Elon Musk, aussi PDG de la société Tesla Motors, productrice de voitures électriques. Lorsque la fusée sera à plus de 575 km de la Terre, le satellite se détachera, et l'œuvre gonflable se déploiera afin d'y demeurer quelques semaines. Le Nevada Museum of Art collabore à ce projet et présente, jusqu'en septembre prochain, un premier modèle de ce satellite¹. Visible à l'œil nu à la nuit tombée, *Orbital Reflector* est une œuvre « non fonctionnelle » dont le seul intérêt est d'offrir aux observateurs terriens un point lumineux qui se déplace dans l'espace. Contrairement aux milliers de satellites scientifiques, militaires ou commerciaux qui, depuis la fin des années 1950, circulent au-dessus de nos têtes, sans trop se faire remarquer, *Orbital Reflector* de Paglen souhaite, au contraire, être visible afin de donner à réfléchir à notre place dans le monde. Il souhaite que cette œuvre puisse réactiver notre émerveillement devant l'Univers. Mais pourquoi ne permettrait-elle pas aussi d'examiner, dans une nouvelle perspective, la question posée en 1963 à la philosophe Hannah Arendt concernant l'avenir de l'humanité à l'ère de la « conquête de l'espace² ».

Il y a un peu plus de quatre cents ans, considérée comme stable au centre du monde, la Terre a subi un « déclassement cosmique ». Reconnue depuis comme un « astre errant », elle est une planète parmi d'autres. Mais, bien avant la possibilité de nous projeter en dehors de notre maison, de nous placer en situation d'extraterrestre devant l'image de la planète bleue, l'idée d'envoyer un objet ou un être humain dans l'espace a été imaginée par des auteurs de romans ou de films de science-fiction. Très tôt, au 20^e siècle, ce désir d'explorer de nouveaux espaces s'est aussi retrouvé du côté des arts visuels. Ainsi, bien avant le projet de Paglen, de nombreux artistes ont conçu sur papier ou construit des prototypes de satellites artistiques³. Hormis quelques essais plus ou moins fructueux, *Orbital Reflector* de Paglen risque d'être le plus spectaculaire. Évalué à 1,3 millions de dollars, ce projet soulève toutefois d'énormes paradoxes. Souhaitant proposer aux spectateurs un nouvel horizon susceptible de faire rêver à un monde sans frontières, la mise en orbite de ce satellite artificiel nécessite une infrastructure qui est loin d'être empreinte de poésie. Avant d'être une œuvre d'art, un satellite nécessite d'énormes contraintes d'ordres technique, scientifique et économique. Pour ce qui est d'*Orbital Reflector*, trois entreprises de l'aérospatiale (Global Western, Spaceflight Industries et SpaceX) sont impliquées. Aussi, l'espace extra-atmosphérique devient un « territoire » de plus en plus sollicité. Par conséquent, il est à se demander si cette « sculpture publique » ne soulève pas plutôt des interrogations sur notre rapport à l'espace, dès lors que l'humanité n'est plus rivée à la Terre ?

Le milieu du 20^e siècle a vu l'exploration spatiale débiter sur fond de « guerre froide » et de menace nucléaire. Elle s'est poursuivie avec le lancement de milliers de satellites aux intérêts multiples, sans oublier plusieurs qualifiés d'espions, et l'accumulation de nombreux débris spatiaux venus alimenter le dépotoir spatial. Bref, depuis des décennies, l'exploration de l'espace tourne surtout autour de notre planète, mais cela n'a pas empêché de viser plus haut en se rendant à quelques reprises sur notre satellite naturel et, grâce à certaines missions robotisées, sur la planète voisine, Mars. Or, à en croire le président américain Donald Trump, les États-Unis devraient retourner bientôt sur la Lune, et sans doute aussi sur Mars. Cette nouvelle phase devrait se faire en partenariat avec le monde des affaires. Déjà, en février dernier, Elon Musk, le président de Tesla et fondateur de SpaceX, se félicitait d'avoir propulsé une voiture cabriolet rouge dans l'espace avec, pour hypothétique objectif, la planète Mars. Outre ce spectaculaire envol commercial, Musk voit encore plus grand avec la colonisation de la planète rouge dans les décennies à venir, telle que présentée dans la docu-fiction *Mars*⁴. Étant désormais « habitant de l'Univers », ce choix de poursuivre notre destinée en dehors de la Terre ne cache-t-il pas, comme le pense Arendt, l'envie d'échapper à la condition humaine ?

Whereas *Orbital Reflector* has a very limited life span, this is not the case for Paglen's other work titled *The Last Pictures*. This is a silicon disk on which a collection of 100 photos, representing various facets of our life on Earth, is engraved. In collaboration with Creative Time, a public art organization, it was launched into space on September 2012, via the communications satellite EchoStar XVI. This disk has been designed to remain in orbit for thousands of years. Furthermore, *The Last Pictures*, this monument drifting through space, should endure well beyond our own existence.⁵

This issue of ESPACE on space art opens with Elsa De Smet's text giving a brief overview of the interest artists took in space during the 1960s, and then focuses specifically on the 1980s and the paradigm shift in space art that occurred then. In this context, she presents American artist Joseph McShane's S.P.A.C.E. project and French artist Pierre Comte's ARSAT. However, as we know, fascination with space goes back to the beginning of the 20th century. Cristina Moraru presents artist Arseny Zhilyaev's exhibition titled *Cradle of Humankind*, in which he takes inspiration from Nikolai Fedorov, the futurologist and member of the Russian cosmism movement. This philosopher, who believed in the capacity of art to improve life, also influenced the aesthetics of Dragan Živadinov to whom Ewen Chardonnet makes reference. In his text, Chardonnet recalls the main stages of the *Noordung 1995-2045* project, which the Postgravityart collective organized and of which Živadinov is a member.

While, quite evidently, space conquest has played an important role in the former USSR and the US; it also has made artists from other countries dream. For this issue, Joan Grandjean turns his attention to artists from Arab geo-cultural spaces who draw inspiration from the imaginary universe associated with the conquest of space. By way of the exhibition *Space Between Our Fingers*, shown in Beirut in 2015, the author analyzes the phenomenon of Arab futurism and its interest in space, expressed mainly through fiction. Joshua Simon analyzes Israeli artist Noa Yafe's work *Red Star*, which evokes the planet Mars. The title of this work also refers to the Bolshevik scientist Aleksandr Bogdanov's science fiction novel that focuses most notably on the utopian notion of a communist civilization on Mars. Éloïse Guénard, for his part, presents the art practice of Simon Faithfull, a British artist who approaches space from the perspective of Land Art. Planting both feet firmly on Earth, he challenges gravity through his various performances. To complete this issue, there are two interviews with artists, one with Holly Schmidt (Vancouver) and the other with Rober Racine (Montreal), recounting their respective fascination with space. Finally, a portfolio presents the works of artists from Quebec, Canada and abroad, who participated in the *PARALLAX-E* exhibition, shown recently at the Foreman Gallery of Bishop University.

In addition to this collection of theme essays, the "Events" includes Anne-Lou Vicente's text concerning a cycle of five exhibitions on the subject of the narrative, and, of course, there is the "reviews" and the "received books/publications." Once again, dear readers, you will notice that the essays in this issue's thematic section have not been translated, as is usually the case. For the benefit of all, we hope that this situation is only temporary.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. <http://www.orbitalreflector.com/>
 2. Hannah Arendt, "The Conquest of Space and the Stature of Man," in *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York: Penguin Books, 1968
 3. Annick Bureau, *It's a beautiful name for a satellite. Satellites artistiques. Objets d'art paradoxaux, entre politique et poétique*, in C. Bardiot, R. Daurier (eds.). *All Aliens*, Valenciennes; Besançon: le Phénix; Subjectile; les Solitaires Intempestifs, 2015. (Cabarets de curiosités). www.subjectile.fr

4. The series *Mars*, created by Ben Young Mason and Justin Wilkes and based on Stephen Petranek's novel *How We'll Live on Mars*, has been broadcast since November 14, 2016 on the National Geographic Channel as well as the FX channel.
 5. <http://creativetime.org/projects/the-last-pictures/>

Si *Orbital Reflector* a une durée de vie fort limitée, il n'en est pas de même pour une autre œuvre de Paglen intitulée *The Last Pictures*. Il s'agit d'un disque de silicium sur lequel se trouve gravée une collection de 100 photos représentant diverses facettes de notre vie sur Terre. En collaboration avec Creative Time, un organisme d'art public, il a été propulsé dans l'espace, en septembre 2012, grâce au satellite de communication EchoStar XVI. Selon toute vraisemblance, ce disque est prévu rester autour de l'orbite terrestre pendant des millénaires. Aussi, *The Last Pictures*, ce monument errant dans l'espace, pourrait exister bien au-delà de notre propre existence⁵.

Ce dossier, à propos de l'art spatial, débute avec un texte d'Elsa De Smet. Après un bref rappel de l'intérêt pour l'espace chez des artistes des années 1960, elle s'intéresse surtout au changement de paradigme qui s'opérera dans les années 1980 avec l'art spatial. C'est dans ce contexte qu'elle présente le projet *S.P.A.C.E.*, de l'Américain Joseph McShane, et ARSAT, du Français Pierre Comte. Mais, la fascination pour l'espace remonte, on le sait, au début du 20^e siècle. Cristina Moraru présente l'œuvre de l'artiste Arseny Zhilyaev qui s'inspire, dans son exposition intitulée *Cradle of Humankind*, du futurologue membre du mouvement cosmiste russe Nikolai Fyodorov. Ce philosophe qui croyait en la capacité de l'art d'améliorer la vie aura aussi une influence sur l'esthétique de Dragan Živadinov auquel fait référence Ewen Chardronnet. Dans son texte, Chardronnet rappelle essentiellement les étapes du projet *Noordung 1995-2045* orchestré par le collectif Postgravityart dont fait partie Živadinov.

Si, de toute évidence, la conquête spatiale a marqué l'ex-URSS et les États-Unis d'Amérique, elle fait aussi rêver d'autres artistes en provenance d'autres pays. Pour ce dossier, Joan Grandjean s'intéresse à des artistes des espaces géoculturels arabes qui s'inspirent de l'imaginaire associé à la conquête spatiale. À partir d'une exposition présentée à Beyrouth, en 2015, ayant pour titre *Space Between Our Fingers*, l'auteur analyse le phénomène des futurismes arabes dont l'intérêt pour l'espace passe essentiellement par la fiction. Le texte de Joshua Simon analyse l'œuvre *Red Star* de l'artiste israélienne Noa Yafe, laquelle évoque la planète Mars. Le titre de cette œuvre réfère à un roman de science-fiction écrit par le scientifique bolchevik Aleksandr Bogdanov. C'est un roman de science-fiction qui s'intéresse notamment à la notion utopique d'une civilisation communiste sur Mars. Pour sa part, Éloïse Guénard nous présente la démarche artistique de Simon Faithfull. Artiste britannique, Faithfull s'intéresse à l'espace dans la perspective du Land art. C'est en ayant les pieds sur Terre qu'il tente de défier, par ses diverses performances, la gravité. Pour compléter ce dossier, deux entretiens avec les artistes Holly Schmidt (Vancouver) et Rober Racine (Montréal) relatent leur fascination pour l'espace. Enfin, un portfolio présente des œuvres d'artistes québécois, canadiens et étrangers ayant participé à l'exposition *PARALLAX-E*, présentée récemment à la galerie Foreman de l'Université Bishop.

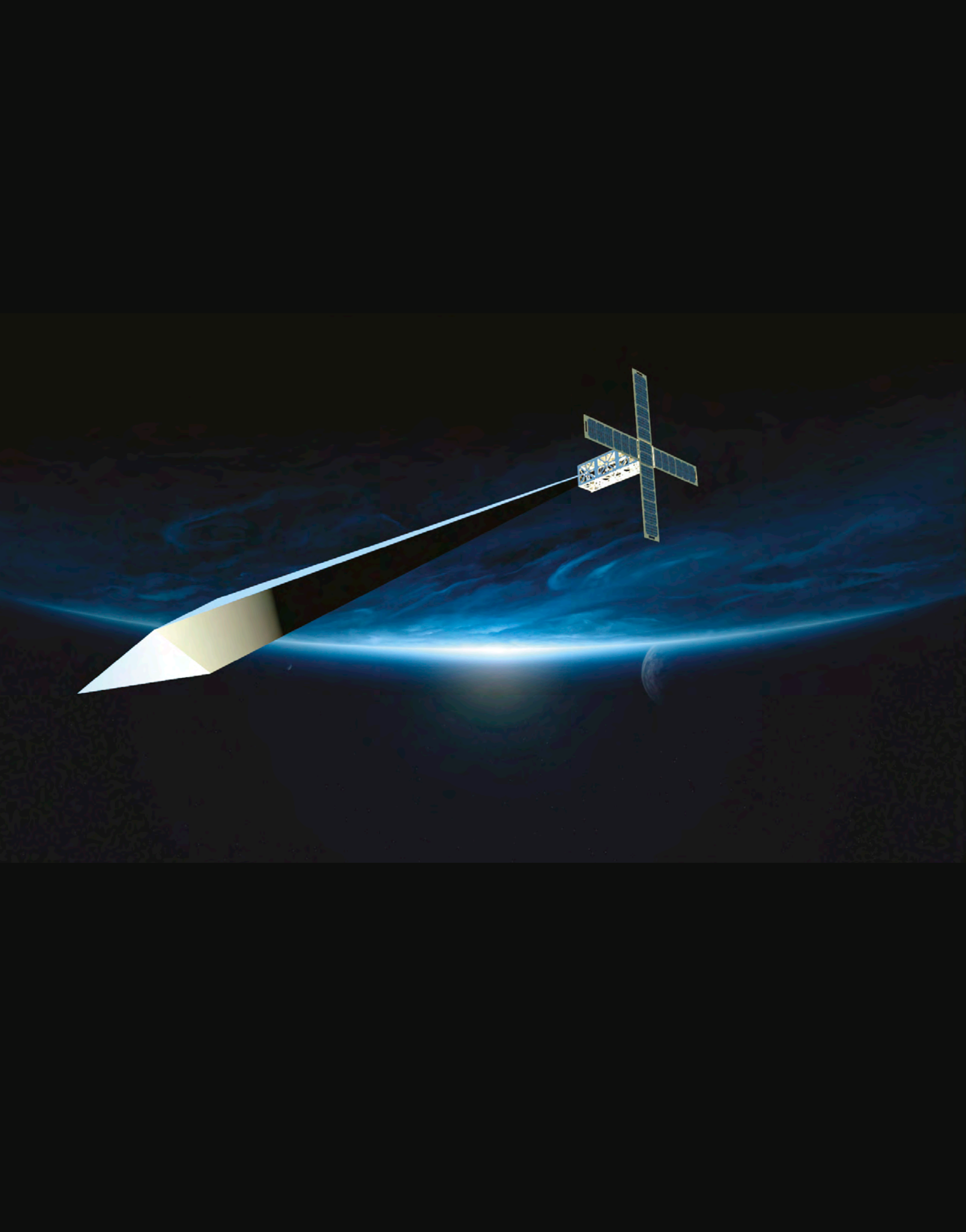
En plus de ce dossier, on trouve, dans la section « Événement », un texte d'Anne-Lou Vicente concernant un cycle de cinq expositions sur le thème du récit, mais aussi, bien sûr, les sections « comptes rendus » et « livres/ouvrages reçus ». À nouveau, vous constaterez – ami.es lectrices et lecteurs – que les textes du dossier n'ont pas été traduits, comme c'est le cas habituellement. Au profit de toutes et de tous, nous espérons que cette situation ne soit que temporaire.

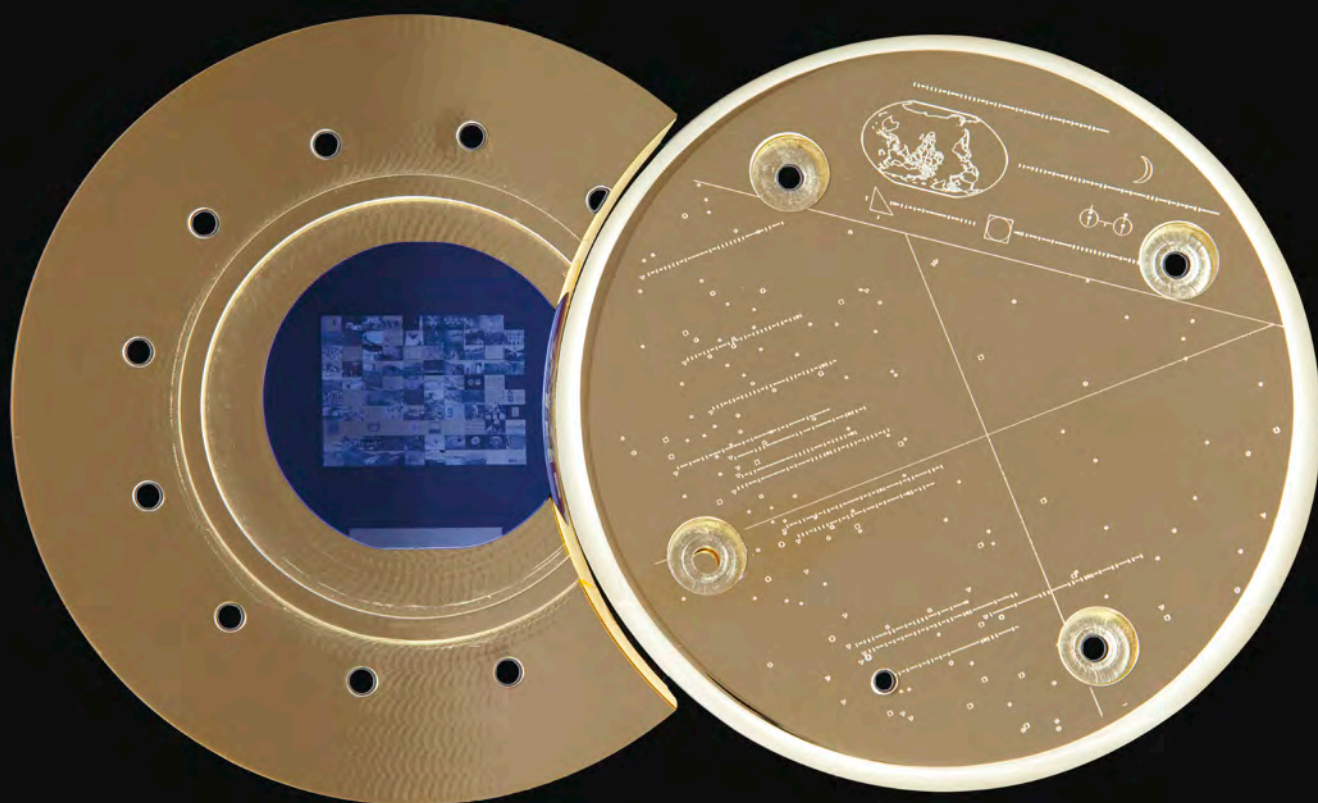
André-Louis Paré

1. <http://www.orbitalreflector.com/>
 2. « La conquête de l'espace et la dimension humaine » dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Idées/Gallimard, 1972, p. 337 à 355.
 3. Annick Bureau, *It's a beautiful name for a satellite. Satellites artistiques. Objets d'art paradoxaux, entre politique et poétique*, dans C. Bardiot, R. Daurier (éd.). *All Aliens, Valenciennes; Besançon : le Phénix; Subjectile; les Solitaires Intempestifs*, 2015. (Cabarets de curiosités). www.subjectile.fr

4. La série *Mars* créée par Ben Young Mason et Justin Wilkes, est basée sur le roman *How We'll Live on Mars* par Stephen Petranek et diffusée depuis le 14 novembre 2016 sur National Geographic Channel ainsi que sur la chaîne FX.
 5. <http://creativetime.org/projects/the-last-pictures/>

P. 6 : Trevor Paglen, *Orbital Reflector*, 2018. Rendu numérique de Digital Rendering of *Orbital Reflector*. ©Trevor Paglen. Avec l'aimable permission de l'artiste et du Nevada Museum of Art/Courtesy of the artist and Nevada Museum of Art.
 P. 7 : Trevor Paglen, *Gold Artifact*, 2013. Disque plaqué or gravé / Etched gold plated disk, 12,4 cm de diamètre x 0,95 cm d'épaisseur / 12,4 cm diameter x 0,95 cm thick. ©Trevor Paglen. Avec l'aimable permission de l'artiste, de Metro Pictures, New York et de Altman Siegel, San Francisco / Courtesy of the artist, Metro Pictures, New York and Altman Siegel, San Francisco.





ART & SPACE

LE TRAVAIL COSMICO-SCULPTURAL DE JOSEPH MCSHANE ET PIERRE COMTE

Elsa De Smet

« En 1979, j'ai eu l'intuition que la conquête spatiale, née en 1957, allait beaucoup plus loin qu'un fabuleux exploit technique, et que cela ouvrait des perspectives inouïes pour tous les terriens. Ainsi l'art, qui accompagne toutes les civilisations depuis leur origine, devait participer à cette nouvelle aventure. Cela a donné le Space Art tel que je le conçois, c'est-à-dire une intervention directe dans les activités spatiales ».

Pierre Comte, 2009.





Nouveau paradigme art-espace

À l'orée des années 1960 et de la Course à l'espace, Yves Klein, se jetant dans le vide, déclare qu'il est indispensable de se rendre dans l'espace pour le peindre : y aller symboliquement pour opérer une conquête spatiale spirituelle, sans fusées ni parachutes. Quelques années auparavant, les spatialistes italiens aspiraient eux aussi à pénétrer l'espace en l'habitant spirituellement, en intégrant pleinement la matière universelle que ce dernier pouvait livrer à l'art et à la philosophie¹. Un changement de paradigme se manifeste aux confins des années 1970 et 1980 lorsque les artistes fondateurs d'un nouvel art spatial (Pierre Comte, Frank Malina, Tom Van Sant, Jean-Marc Philippe, Adolphe Karl Luther et Joseph McShane) affirment au contraire la nécessité, pour la pratique artistique, de s'immiscer concrètement dans les recherches du domaine spatial qui font vivre à l'humanité une profonde mutation depuis le *deaf beep-beep* venu de l'espace en 1957². Portés par l'art cinétique et reprenant à leur compte l'enthousiasme vernien du 19^e siècle qui fait de la technologie et des connaissances astronomiques une source d'inspiration et un embrayeur d'imaginaire, ils proscrirent la distance qui sépare l'ingénierie spatiale et la production esthétique pour renouveler l'expérience de l'art en se saisissant du cosmos, présageant d'un *Space art* comme d'un pendant possible au *Land art*³. Leur art, tourné vers la nature cosmique, abandonne définitivement le prisme de la représentation, qu'elle soit abstraite ou figurative, et expérimente pour la première fois l'espace à travers des propositions esthétiques devant être pensées sur un mode opérationnel dans le but d'être réalisables. Sur une proposition de la Galerie Alain Oudin, plusieurs protagonistes du Space art participent à la *Première internationale Space Art/Art Espace*, en 1985, boulevard Sébastopol, à Paris⁴. Si les artistes Jean-Marc Philippe et Tom Van Sant travaillent principalement sur la possibilité d'un dialogue entre la Terre et l'espace, Joseph McShane documente un projet de sculpture en orbite (*S.P.A.C.E.*, 1977-1984) tandis que Pierre Comte présente les premières simulations de son projet ARSAT sur lequel il travaille depuis 1981.

S.P.A.C.E.- Équipement artistique

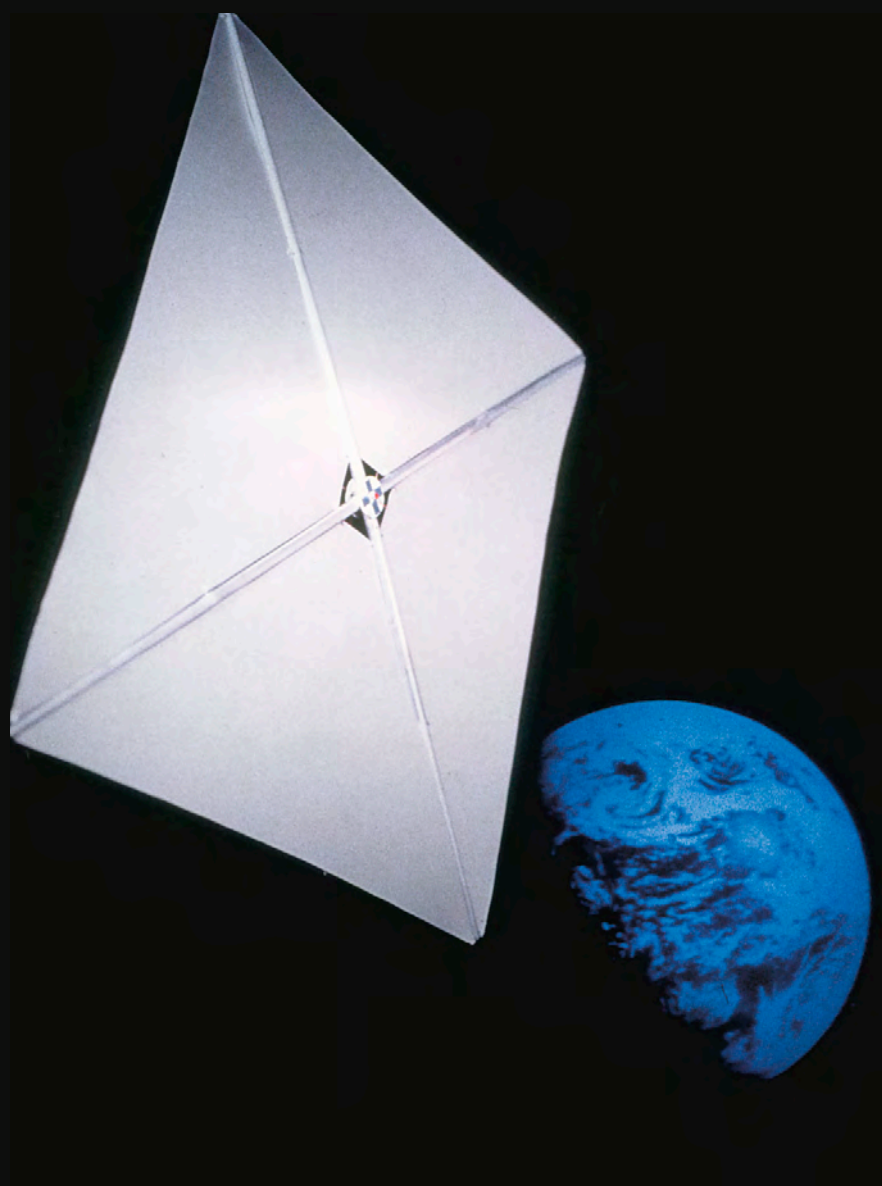
Sélectionnée en 1984 pour partir à bord de la navette américaine *Challenger 2*, *S.P.A.C.E.*, de Joseph McShane, fait figure d'œuvre pionnière sur la liste des incursions spatiales d'objets plastiques confrontés à l'impesanteur⁵ : du *Cosmic dancer sculpture* d'Arthur Woods, placé dans la station MIR en mai 1991, à la mosaïque *Space invader – Space 2*, emportée en 2015 dans la Station spatiale internationale jusqu'à la performance de *Space Poetry*, réalisée par l'astronaute Thomas Pesquet sur les indications de l'artiste Eduardo Kac. Rebaptisée

Payload G-38 G-39 & G-40, *S.P.A.C.E.* inaugure un projet tripartite consacré à l'exploration de l'imagination humaine dans l'espace, mais également à l'affirmation d'un duo possible et harmonieux formé par l'art et la science⁶. L'œuvre est conçue pour être créée « dans l'apesanteur⁷ », elle a besoin des conditions hors terre pour exister. *Payload G-38* est une structure composée de neuf sphères de verre dont huit d'entre elles peuvent contenir entre 500 ml à 3 000 ml et sont destinées à une mise en orbite simple. Au contact du vide spatial, le verre transparent qui les compose se chargera de composants chimiques, transformant ces huit sphères en sculptures brillantes et colorées. La neuvième sphère, plus large, contient 22 litres d'air prélevés sur terre. Là encore, une fois la mise en orbite effectuée, la valve de la sculpture devait être ouverte pour que l'air de la Terre soit remplacé par celui de l'atmosphère supérieure. La jauge serait reliée à un système de technologie numérique suffisamment sensible pour signaler, après trois jours en orbite et un retour sur le sol terrestre, les modulations et les différences de pression entre l'air contenu à l'intérieur de la sphère et celui de l'atmosphère terrestre. Somme toute, la sculpture finale n'est pas la structure réalisée par Joseph McShane, mais bien l'échantillon de cosmos qu'elle contient, la parcelle de milieu interstellaire qu'elle met à notre portée, sans que son contact ne soit plus rendu possible uniquement par l'intermédiaire d'ambassadeurs – spatonautes. Incontestablement, *S.P.A.C.E.* joue sur un registre esthétique intuitivement analogue aux légendaires et mystérieux *Socle du monde* et *Metrocubo d'infinito*, réalisés respectivement en 1961 et 1966 par Piero Manzoni et Michelangelo Pistoletto, mais sa proposition se veut pourtant radicalement différente, presque antagonique. La logique déclarative y est abandonnée au profit d'un recours aux technologies commerciales utilisées de manière appliquée, et l'ensemble entend contribuer au champ élargi de la recherche spatiale et en particulier aux projets liés aux gaz de l'espace.

ARSAT – Corps artistique en orbite

Un tel postulat est également revendiqué par Pierre Comte qui, au même moment, travaille sur son projet monumental ARSAT avec l'idée de créer un dialogue esthétique entre la Terre et l'espace reposant sur une technologie de pointe, concrètement adaptée au domaine de la recherche spatiale, mais totalement vouée à une entreprise humaniste et artistique. S'impose alors la nécessité de construire et d'inventer un nouveau type de satellite techniquement capable d'aller dans l'espace et de vivre en orbite, mais dont le dessein principal serait esthétique⁸. Basé sur une technologie de structure gonflable, le premier projet *ARSAT OI* repose sur la construction d'un satellite-constellation, une étoile artificielle s'inscrivant dans l'espace et qui serait visible depuis la Terre. Intitulé ainsi sur la base d'une contraction de la notion d'*art-satellite* et en écho au premier satellite d'observation de la Terre – *Landsat*, le projet est prévu pour devenir le premier happening dans l'espace, le déploiement performatif d'une structure stylisée⁹. Jamais réalisé, le projet promettait pourtant d'être spectaculaire si l'on se rapporte aux spéculations figuratives réalisées par l'artiste ou à la maquette du projet présentant *ARSAT OI* face à une Tour Eiffel devenue minuscule à ses côtés. Indéniablement, ces images nous projettent pourtant ailleurs et nous ramènent aux simulations astronautiques de la campagne artistique pour la Course à l'espace menée par Wernher

Joseph McShane, *Space Art G-38*, 1977-84, *S.P.A.C.E.* Avec l'aimable permission de la Galerie À l'enseigne des Oudins.



von Braun aux États-Unis, dans les années 1950, avec l'appui de Walt Disney¹⁰. On y trouve un même mélange de rêve technologique qui œuvre pour la paix ou la beauté du progrès, et de dramaturgie visuelle, ces *belles images* devant faciliter l'appropriation du projet.

Sculptures en apesanteur, utopie spatiale¹¹

Les projets S.P.A.C.E. de Joseph McShane et ARSAT de Pierre Comte ont dessiné l'art spatial des années 1980 et le renouveau d'une utopie tournée vers le cosmos, où la démesure de la conquête géopolitique qui avait marqué la décennie 1960, a laissé place à une exploration qui jongle avec une science spatiale autant fondamentale qu'appliquée. Navigateur en quête d'image à l'allure élégante d'un voilier, le télescope spatial James Webb, prévu pour être lancé au printemps 2019, pourrait faire rêver au même destin alors même qu'il a été conçu exclusivement par des ingénieurs. Ce dernier-né des satellites gigantesques d'observation est l'aboutissement d'un projet débuté à la fin des années 1990 et se donne pour objectif d'observer les confins de l'univers et d'en livrer les premiers portraits. Se dessine encore le rêve d'une esthétique fonctionnelle au destin humaniste et scientifique qui tend à se glisser dans les dispositifs concrets du lien entre l'Homme et l'espace sans que ses composants – l'art et la science – soient opposés l'un à l'autre.

1. Denys Riout, Yves Klein : *manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004 ; « Manifeste de l'art spatial », dans cat. exp. Lucio Fontana, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
2. Cité par Paul Dickson, *Sputnik. The Shock of the Century*, New York, Walker, 2001.
3. La définition du « Space art », ici, est entendue selon les termes employés par Pierre Comte et l'explication de sa pratique artistique.
4. L'exposition *Première internationale Space Art/Art Espace*, qui présentait le SPACE ART comme « l'invention artistique la plus prometteuse des années 1980 », a remporté un certain succès et a suscité la curiosité de plusieurs organes de presse influents. Elle a été reconstituée, en 2007, à l'occasion du cinquantième anniversaire du lancement du premier Spoutnik.
5. Avant la proposition de Joseph McShane, le *Moon museum* à l'initiative d'A. Warhol, R. Rauschenberg, C. Oldenburg, D. Novros et John Chamberlain, ainsi que le *Fallen astronaut*, petite sculpture anthropomorphe d'environ 8,5 cm de haut réalisée par l'artiste Paul Van Hoeydonck, avaient déjà été déposées sur la Lune, en 1971, par l'équipage des missions Apollo 12 et Apollo 15. Avec Joseph McShane, l'initiative prend une tournure différente puisqu'il ne s'agira plus de déposer quelque chose de terrien dans l'espace, mais de créer un objet plastique doté d'une fonction artistique qui doit s'épanouir dans le cadre d'une mission spatiale.
6. Joseph McShane, Daniel Coursen, *G-38, 39 and 40. An Artist's Exploration of Space*, Actes du symposium, « 1984 Get Away Special Experimenter's », NASA Goddard Space Flight Center, August 1984, p. 119-126. En ligne : <https://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19840019706.pdf>.
7. Joseph McShane, *Space art*, série de 13 photographies consacrées au projet S.P.A.C.E. dont la première est constituée de l'ensemble des légendes, Galerie Alain Oudin, Paris.
8. À propos de ce projet, l'artiste a lui-même rédigé plusieurs articles. Voir : Pierre Comte, « Leonardo in Orbit : Satellite Art », *Leonardo* 20, n° 1, 1987, p. 17-21, et, « The ARSAT Saga : The adventures of an Art-Science Space Concept », *Leonardo* 26, n° 1, 1993, p. 33-35.
9. Pierre Comte, *Un autre chemin vers l'espace*, 2015, publié sur le site internet de l'artiste : www.pierre-comte.com.
10. Sur le sujet : Voir pour savoir. *La visualisation technique et scientifique de l'aventure spatiale dans le monde occidental, 1840-1969*, doctorat en histoire de l'art soutenu en novembre 2016 par Elsa De Smet, Centre André Chastel, Paris IV – Sorbonne.
11. Annick Bureau, « Art spatial, l'utopie de la réalité », *artpress*, n° 298, février 2004, p. 34-41.

Elsa De Smet est docteure en histoire de l'art contemporain depuis 2016. Sa thèse, soutenue à la Sorbonne – Paris IV, sous la direction d'Arnauld Pierre, s'intéressait à l'exploration spatiale du 20^e siècle sous l'angle d'une exploration visuelle (*Voir l'espace*, à paraître en octobre 2018, Presses universitaires de Strasbourg, collection « cultures visuelles »). Elle est également commissaire d'exposition, collaboratrice au sein de l'Observatoire de l'Espace – Laboratoire arts-science du Cnes et A.T.E.R à l'Université de Reims (2017-2018).

WE SHOULD LIVE AS PARTICLES OF THE SUN. TRACES OF COSMIST PHILOSOPHY IN SPACE INSPIRED ART

Cristina Moraru

The earth is not a prison. Although, in our times, people appear caught up in their everyday life, depending fervently on their social milieu and its structure, along with their political principles, their cultural beliefs and their economic stratagems, they also nurture a cosmic anxiety, a fear of the unknown, a disquietude concerning anything beyond their regulated sphere. Human beings have a fascination for the cosmos that never seems to diminish. The Cosmos may offer an answer to any concern about life, time or death, it could reveal the absolute truth, help us escape our human condition and allow us to remediate the biggest “flaw in our design:”¹ mortality.

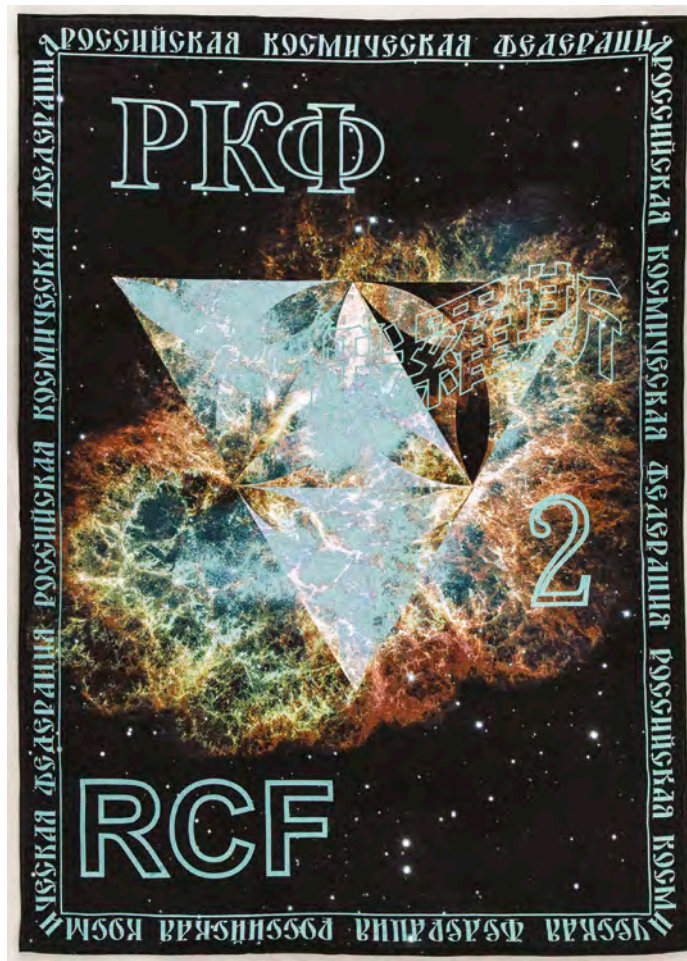
Since the 19th century, humans have searched for possibilities of achieving immortality—whether for the soul, as in the Christian conviction that God will rescue our soul and we will continue to live on in another world; or for the body, as in the myth of Dracula in which the body is rejuvenated through blood interchange—this tendency to believe in mystical or magical power to resurrect life was characteristic of pre-modern humans. However, in our contemporary world, technological enterprises have replaced mystical practices, the “modern, post-spiritual man no longer believes in the immortality [...] of the soul”² and the persuasive power of various industries, promoting their products to produce a better way of life, has taken over belief in a magical force that can save humankind.

Arseny Zhilyaev, *Cradle of Humankind*,
2015. Installation detail, mixed media.
Courtesy of the artist and V-A-C
Foundation. Photo: Alex Maguire.





Arseny Zhilyaev, *Treugli 737* and *Treugli 2*.
Installation detail of *Cradle of Humankind*,
woven tapestry, 2000 x 1400 m.
Courtesy of the artist and V-A-C
Foundation. Photo: Alex Maguire.



In this context, Cosmist philosophy endorses the idea that art should take the place of technology, because art, unlike technology, cannot become obsolete. Art can be restored, while technology is replaceable. An art object is cared for, increasing in value over time, while a technological object is replaced and devalues in time. Thus, summing up the thought paradigm of Russian Cosmist philosopher Nikolai Fedorov, art can incorporate and extend technological means in order to achieve humanity's compelling and fundamental need for immortality. We should trust in art's capacity to improve life, rather than in industries, promising a better life through technological means, given that an artwork in a museum can become "an extension of the human body—towards technically produced immortality."³ An artwork can do anything for us: it can extend our life, reinvent our bodies, resurrect us from death, make us immortal, self-sustainable and it can offer us the possibility of exploring the entire universe.

Cosmist philosophy identifies the need to search, using all our technological means and methods of investigation in all our fields

of scientific research – including art, for ways to make our bodies evolve and adapt to life in outer space. How can we live without oxygen and become self-sufficient "like some types of plankton that can derive sufficient energy from sunlight without the need to consume anything else."⁴ In other words, we should renounce our human condition; we should abjure our devotion to the physical body and learn to live like a plant or an object. Nikolai Fedorov takes this idea even further and envisions a world in which we would disavow our existence as subjects and choose to be objects – not technological objects that are used and devalued through time, but art objects, which are cared for and are not replaceable: objects that can be restored – animated, but are immortal objects.

Contemporary art theory has developed multiples approaches to the subject of becoming, and becoming an object does not imply a Heideggerian perspective on being objectified, on becoming a resource, a commodity made to be used. For Heidegger, human beings can be "regarded as resources, as human capital, as a collection of energies



Arseny Zhilyaev, *Cradle of Humankind*, 2015. Installation detail, mixed media. Courtesy of the artist and V-A-C Foundation. Photo: Alex Maguire.

[...and] only art can save man from this denigration”⁵ because art is an envisagement, not a thing, it is “a revelation of the way we use things.”⁶ In this paradigm, Nikolai Fedorov envisions a cosmical reconfiguration of a future society as an art museum in which the government will act as an art curator and the citizens will be artworks, contemplated as objects of revelation.

Russian artist Arseny Zhilyaev explores this idea in his work *Cradle of Humankind* (2015), producing a four-room installation in which the whole of humanity—past and present—is reconstructed as a museum of the future, dedicated to the history of human life. The work is based on the Cosmist utopian scenario in which an unlimited production of time could be established once we discover a cure for the universally spreading disease, which is death. Antonio Negri differentiates between two different forms of time: a time of measure, of order, of norms and authorities, of efficiency and accountability, and a subsequent, alternative time, constituted as “a substance of our collective nature”⁷—productive and creative, a time withdrawn from capital and perceived as proximity.

This subsequent time will allow us to reconfigure the entire society, to rethink political power, to redistribute productive forces and to reorganize socio-economic relations. This reconfiguration is a necessary condition for the cosmist project to resurrect past civilizations and integrate them into an immortal Cosmic world.

The first exhibition room explores the visual aesthetics of a serene Cosmic landscape, investigating how life appeared on planet Earth. The exhibition display conserves the monumentalism of Soviet premodern museum architecture, exhibiting paintings of an imaginary Cosmic world made by a group of fictionally resurrected artists inspired by the Soviet Space Program. The statue of Nikolai Fedorov—placed at the entrance to the room—attests to the artist’s interests in Cosmist philosophy, while the golden sphere—resembling a prehistoric spaceship—makes a clear reference to “Buckminster Fuller’s spaceship earth, an important symbol for Soviet kinetic artists, who tried to continue the tradition of Russian Cosmism.”⁸



Arseny Zhilyaev, Tsiolkovsky, Second Advents, 2016.
Mixed media. Gazprombank Collection.
Photo: New Holland.

Arseny Zhilyaev, Reconstruction of Tsiolkovsky's rocket, plastic, 2016. Gazprombank Collection.
Photo: New Holland.

The second room includes a series of tapestries in which a triangular element is present—the same one used in the logo of the Russian Cosmic Federation. Each piece is a map representing a different area of the Universe, and is disposed around a central work in the room: the model of an artificial body, exhibited as a tribute to Alexander Grosky's Cosmist philosophy. In his work, "Phallic Pupil," Grosky envisioned a human body that has evolved without any internal organs, which would enable him to defy gravity and fly into space. The body, having only two external organs—the pupil and the phallus—, would be very receptive to the environment and responsive to sunlight, deriving enough energy from the sun so as not to be constrained to consume anything else.

The third room is dedicated to Konstantin Tsiolkovsky, an initiator of the Russian Space Program, presenting his personal belongings and a series of new drawings that Tsiolkovsky allegedly made after the "Great Sons of Secret Service" resurrected him. The last room makes an analogy between modernism and postmodernism, juxtaposing dynamic, postmodern Asian *maneki-nekos*, kitschy cat figurines, with a series of static, but meaningful copies of Kazimir Malevich's

Black Square. The metaphor he creates refers to the stagnation and inevitable death of capitalism, represented here as the repetitive movement of commercially manufactured commodities about to be absorbed into the black square.

For Arseny Zhilyaev, the actual structure of our society cannot sustain the Cosmist project. Our capitalist market economy does not have sufficient resources to ensure the resurrection of all past lives and our geo-political structure does not allow the necessary circulation of productive forces to establish a global, undivided, borderless, immortal world. His installation metaphorically interconnects all the stages of humanity in a structure that does not allow the configuration of separate nation states, not even the constitution of separated planets; here all people are equal, working together in a Cosmic union. The artist starts with the presumption that in the future humanity will abandon the earth, which has "turned into a museum of corporations that flamboyantly combines the conservative function of museology with entertainment."⁹ A museum of capitalism is all that will remain of the earth, and it will resemble a cemetery where there is no resurrection.





Arseny Zhilyaev, *Tsiolkovsky, Second Advents*, 2016.
Mixed media. Gazprombank Collection.
Photo: New Holland.

Boris Groys makes this analogy between museums and cemeteries, comparing curators with gravediggers that “aestheticize the material corpse as [...] a testimony to the impossibility of resurrection, [...] institutionalizing a truly radical, atheistic, revolutionary violence which demonstrates the past as incurably dead [...] a purely materialistic death, without return.”¹⁰

Thus, resurrecting all humans on earth would be impossible, because our socio-political past has shown us that none of our organising systems can implement the Cosmist project. Both communism, and capitalism have failed to assure the greater good of humanity—one by its utopian imagination, the other by its over-pragmatic implementation. As long as the dead do “not produce or consume, financial capitalism does not care about resurrecting all humans. Fascism only uses them as a mythical proof of sacrifice. Communism also is indifferent to the dead because only the generation that achieves communism will benefit from it,”¹¹ and since their utopian project failed, it is becoming harder to acknowledge a project that is more utopian than the communist one.

However, contemporary artist and theoretician Hito Steyerl contested the utopian nature of the Cosmist project, arguing that if all the human lives could be restored, then we would bring back all the Nazis: “How do we guarantee the Nazis don’t just continue trying to kill everyone?”¹² And how could the people who lost their lives in 1940 manage to adapt to the needs and demands of our current society? Artist Arseniy Zhilyaev gives this answer with his future planetary museum in which he proposes to reconstruct the socio-cultural context of every generation on each planet, so that our ancestors would not be forced to adapt to the technological and social-cultural evolutions of our reality. Moreover, since everyone will be immortal, there will be no crimes—even if you were a Nazi, it will be impossible to kill someone. There will be no conflicts, no wars and no gender, race or status inequalities, just a desire to discover outer space and to evolve.

This evolving refers not only to our psyche, but also to our physical body—many of the Cosmist philosophers attested to the need to strengthen our bodies as the main condition for populating outer space. As Alexander Grosky suggested, we should learn to self-nourish, live like the “Phallic Pupil” that Arseniy Zhilyaev integrated into his museum of the future and try to survive at extremely low temperatures. We should learn to regenerate our bodies, following, for example, the biological pattern of plants, which “are able to regenerate leaves, branches [...] while we cannot regrow an arm or a leg.”¹³ We should become self-sustainable—a necessary condition given that all other living organisms will become immortal and it will be impossible to kill for consumption. We should live only with energy derived from the sun, we should move closer to the sun, we should live as particles of the sun.

1. Anton Vidokle and Hito Steyerl, “Cosmic Catwalk and the Production of Time” in *e-flux journal* #82, May 2017, 1.
2. Boris Groys, “Art, Technology, and Humanism” in *e-flux journal* #82, May 2017, 8.
3. Ibidem, 5.
4. Anton Vidokle and Hito Steyerl, Idem, 6.
5. Boris Groys, Idem, 1.
6. Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, apud Ibidem, 1.
7. Antonio Negri, *La costituzione del tempo: prolegomeni*, Manifestolibri, 1997.
8. Link: <https://arseniyzhilyaev.art/en/cradle-of-humankind>.
9. Marina Simakova, “No Man’s Space: On Russian Cosmism” in *e-flux journal* #74, June 2016, 8.
10. Boris Groys, *In the Flow*, Verso Books, London, New York, 2016, 44.
11. Anton Vidokle and Hito Steyerl, Idem, 6.
12. Ibidem, 3.

Cristina Moraru is an art theoretician, curator and editor from Iași, Romania. She has a PhD in Philosophy and Social-Political Sciences at the “Al. I. Cuza” University, Iași, Romania and she is teaching at “George Enescu” National University of the Arts (UNAGE) Iași. She is the editor of the volumes published by the Research Center of UNAGE and (co) editor of the academic journal *Studies in Visual Arts and Communication*. She is a founding member of The Centre for Contemporary Photography (C.F.C.) Iași, and she participated in international studies programs at NCCR of the University of Basel, at the Salzburg International SAFA, at the EEPAP Lublin, and other independent institutions. She published articles in academic journals and participated in conferences organized by national and international universities.

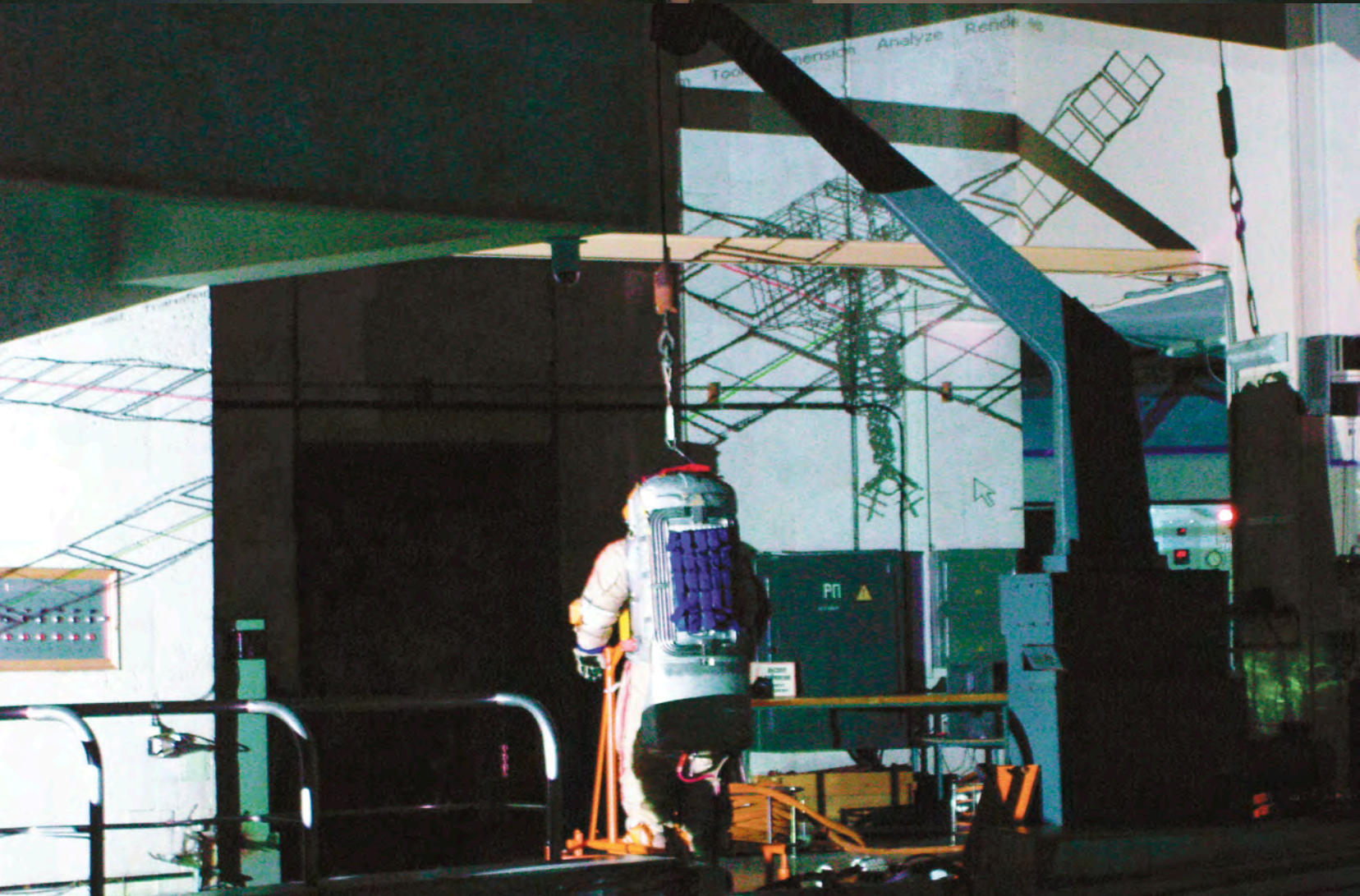


L'ART POST-GRAVITÉ

Ewen Chardronnet

Dragan Živadinov est une personnalité artistique de Slovénie fort connue. Il a dirigé, depuis sa création en 1985, le département de théâtre, d'opéra et de ballet du collectif d'artistes Neue Slowenische Kunst (NSK). Avec le groupe de musique Laibach et le collectif de peintres IRWIN, sa troupe de théâtre, appelée Cabinet Cosmo-cinétique Noordung, constituait un des trois groupes piliers du NSK. Mais au moment de l'effondrement progressif du rideau de fer, le NSK a suscité de nombreuses controverses tant à l'Est qu'à l'Ouest. En faisant la critique du totalitarisme et en opérant une « suridentification de son superego obscène latent et manipulant le processus de transfert¹ », le NSK montrait comment les versions fascistes et stalinienne des systèmes totalitaires avaient utilisé l'art d'avant-garde du début du 20^e siècle pour leurs fins dictatoriales.

Les membres du NSK partageaient le même goût pour l'avenirisme (approche russe du futurisme) et le constructivisme russe, et particulièrement le suprématisme de Kazimir Malevitch, dont la croix noire sur fond blanc était le signe de reconnaissance pour les membres du collectif. Entre 1983 et 1987, nommée Théâtre des Sœurs de Scipio Nasica, puis, de 1987 à 1990, Théâtre Cosmo-cinétique du Pilote Rouge – en référence encore plus affirmée aux avant-gardes russes – la troupe, menée par Živadinov, a finalement pris, à partir du début des années 1990, le nom de Cabinet Cosmocinétique Noordung, en hommage à Herman Potočnik Noordung, le scientifique d'origine slovène, le premier à imaginer, à la fin des années 1920, une station orbitale en forme de roue recréant la gravité. Ce sont ses travaux qui ont inspiré aussi bien les films 2001, *l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968) que *Elysium* de Neill Blomkamp (2013).



En déclarant son indépendance, en juin 1991, la Slovénie devait déclencher le processus de dislocation de la Yougoslavie, lequel sera suivi, deux mois plus tard, par celui de l'URSS. Dans ce nouveau contexte politique, Živadinov s'éloigne du NSK et de son « art monumental post-moderne ». Il fallait sortir, selon lui, de la confrontation des avant-gardes et du Réalisme socialiste pour s'engager totalement dans une rétro-utopie qui se reconstitue à partir des bases métaphysiques du « cosmisme » russe prérévolutionnaire et de la façon dont celui-ci avait nourri les avant-gardes artistiques et scientifiques. Né de la pensée du philosophe et futurologue Nikolai Fiodorov, dont les œuvres sont publiées en Russie, en 1905, deux années après sa mort, le projet de Živadinov va s'inspirer de cette philosophie messianique qui a pour objectif la résurrection des morts et la nécessité du voyage spatial².

S'emparant donc du « pathétique » de ce « messianisme sans messie³ », Živadinov annonce, en 1993, la mise sur pied d'un théâtre total sur le temps et l'espace intitulé *Noordung 1995-2045*. Ce spectacle propose un programme spatial qui durera le reste de sa vie. Une première représentation a lieu le 20 avril 1995 à Ljubljana. Regroupant quatorze

Postgravityart, *Noordung 1995-2045*. Photos : Postgravityart. Haut : KSEVT, Vitanje, Slovénie, avril 2015. Bas : Hydro-lab de la Cité des Étoiles, Zvyozdny gorodok, Russie, 20 avril 2005.

Postgravityart, *Noordung 1995-2045*. Ljubljana, Slovénie, 20 avril 1995.
Postgravityart, *Umbot :: MG*, dans le cadre de *Noordung 1995-2045*. Beyond the Globe, 8^e Triennale d'art contemporain – U3, Ljubljana, 2016. Photo : Postgravityart.





KSEVT, Centre Culturel pour les Technologies Spatiales Européennes (détail), Vitanje, Slovénie. Photo : Tomaž Gregorič.

acteurs et actrices, cette pièce de théâtre doit être rejouée tous les dix ans pendant cinquante ans, avec une dernière représentation-suicide en orbite géostationnaire en 2045. « Si les acteurs viennent à mourir, ils seront remplacés par un symbole. Suivant la mise en scène, à l'endroit où l'acteur joue son rôle, un symbole sera placé. Les parties verbales d'une actrice décédée seront remplacées par une mélodie de même durée. Les parties verbales des acteurs décédés seront remplacées par des rythmes. (...) Et lorsque les acteurs seront tous morts, je serai encore en vie et j'emmènerai (sic) tous les symboles en Russie et de là, je les mènerai en fusée au point de gravité zéro à 38 000 km de la Terre. Et là, ils seront donnés au Cosmos⁴ ». Le projet de Živadinov intéresse l'agence spatiale russe et, en 1998, il est invité à une sélection de candidats cosmonautes civils au Centre d'entraînement des cosmonautes Youri Gagarine de la Cité des étoiles, situé près de Moscou. L'année suivante, en décembre 1999, il met en scène la première performance théâtrale en gravité zéro – *Noordung Gravitacija Nič* – réalisée dans les conditions de microgravité d'une campagne de vols paraboliques, une manière de se préparer à leur future mission orbitale.

C'est également à l'Hydro Lab, le bassin d'entraînement aux sorties extravéhiculaires des modules de la station spatiale internationale de la Cité des étoiles, qu'a lieu, le 20 avril 2005, la seconde représentation de la pièce *Noordung 1995-2045*. Après cette expérience (et la perte infortunée des costumes et scénographie de la première représentation dans un incendie), Dragan Živadinov constitue, avec les graphistes et

designers Dunja Zupančič et Miha Turšič, le groupe d'artistes Postgravityart pour concevoir l'art postgravité que nécessitera la mise en orbite du projet. Dans l'objectif de permettre le montage de leurs projets d'abstractions théâtrales postgravitationnelles et de soutenir d'autres projets artistiques à réaliser dans des conditions extraterrestres, ils s'engagent à la fondation d'un centre culturel dédié à l'œuvre et à la station en forme de roue de Herman Potočnik Noordung, dans la petite commune de Vitanje, village d'enfance de Noordung, situé dans les Alpes juliennes.

Le Centre culturel des technologies spatiales européennes (KSEVT)⁷ ouvre en 2012 avec le soutien de l'Union européenne et de la ville de Vitanje. Véritable œuvre d'art architecturale – il représente la Slovénie à la Biennale d'architecture de Venise en 2014 – le centre a pour objectif de promouvoir la « culturalisation » de l'espace et une vision composite de l'art et de la science. La troisième représentation de la pièce y est réalisée le 20 avril 2015. Mais la vision art et science, promue au KSEVT, ne plaît pas au gouvernement d'alors qui va exercer des pressions politiques et administratives pour tenter de leur retirer la direction du Centre. Malgré une grève de la faim du directeur Miha Turšič, soutenu par une large communauté artistique de Ljubljana, elle reste sans effets et le pouvoir politique parvient à ses fins en 2016.

Cette triste affaire n'entache cependant en rien les ambitions du projet *Noordung 1995-2045*. Et dans cette décennie, entre 2015 et 2025, le collectif Postgravityart se consacre désormais au développement du premier satellite *Umbot::MG*, substitut de la première actrice, Milena Grm, décédée le 2 avril 2011. « Aujourd'hui, nous nous focalisons essentiellement sur la question de la méthodologie artistique, explique Miha Turšič. Que signifie substituer un acteur sur scène ? Nous nommons notre structuration 'Bio-Bio-Bio', pour biologie, biographie et biomécanique. « Biologie » est ce qui nous constitue avant que nous devenions des humains; « biographie » est notre forme individuelle, et « biomécanique » correspond à la manière dont nous fonctionnons dans notre environnement. »

En 2018, la recherche en biologie de Postgravityart prend la forme du programme Roscosmoe, initié à Roscoff, en Bretagne, en coopération avec le biologiste Xavier Bailly du laboratoire Modèles Marins Multicellulaires de la Station de biologie et d'écologie marine du CNRS-UPMC de Roscoff⁹, l'artiste et biologiste Špela Petrič et l'auteur de ces lignes. *Roscosmoe* s'intéresse aux coopérations symbiotiques marines comme aux principes d'émergence de la vie dans les océans et dans le cosmos en général, et étudie des animaux rares qui réalisent la photosynthèse¹⁰. Le collectif Postgravityart cherche également à transcrire des données biologiques de Milena Grm dans la biographie de son substitut. Pour la partie biomécanique, on retrouve bien sûr une inspiration de l'art et du théâtre d'avant-garde russe, de la technique biomécanique d'entraînement de l'acteur conçu par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold, mais Postgravityart mène avant tout des recherches comparées sur la biomécanique dans le contexte de la gravité et de l'absence de gravité : en quoi consiste la biomécanique en orbite et en quoi consiste la biomécanique sur Terre ?

Ces différentes recherches doivent nourrir la production d'un nouveau prototype de leur projet de satellite expérimental, artistique et scientifique, la tâche principale qu'ils se sont donnée pour la période 2015-2025. Et lorsque l'on demande à Miha Turšič si leurs recherches vont influencer



KSEVT, Centre Culturel pour les Technologies Spatiales Européennes, Vitanje, Slovénie. Photo : Tomaž Gregorič.

la chorégraphie de la prochaine représentation, il répond : « Ce qui se passera en 2025, personne ne le sait vraiment. Nous n'essayons pas de faire de prédiction. Nous ne faisons tout simplement pas cela. En 2015, nous étions parvenus à construire le KSEVT. Mais en 2015, nous avions déjà perdu le KSEVT. Il est donc difficile de prédire ce qui se passera en 2025. Nous sommes actuellement essentiellement concentrés sur la recherche et le développement, pas sur l'infrastructure, le théâtre en tant qu'espace, mais véritablement sur l'acteur.¹¹ »

Ewen Chardonnet est artiste, auteur, journaliste et commissaire d'exposition. Depuis vingt ans, il contribue au développement d'œuvres collectives dans les champs de l'art d'investigation, de l'art intermédia, de l'art & science et de la performance. Il a dirigé, en 2001, le livre *Quitter la Gravité*, l'anthologie française de l'Association des Astronautes Autonomes, et a reçu, en 2003, le Prix Leonardo Nouveaux Horizons. Il a participé à plusieurs campagnes de vols paraboliques et a été membre du comité de pilotage du Ksevt, le centre culturel des technologies spatiales européennes (Vitanje, Slovénie). Il a récemment publié *Mojave épiphanie, une histoire secrète du programme spatial américain* (Inculte, 2016).

1. Slavoj Žižek, « Why Are Laibach and Neue Slowenische Kunst Not Fascists? » dans *The Universal Exception: Selected Writings*, Volume Two, London, Continuum, [1993] 2006, p. 63-66.
2. *Russian Cosmism*, ed. Boris Groys, MIT Press, février 2018.
3. Inke Arns, « Zero Gravity, Anti-Mimesis and the Abolition of the Horizon: On Cosmokinetic Cabinet Noordung's "Postgravity Art" » dans Annick Bureaud, Roger F. Malina, éd. *Space Art*, Leonardo/MIT Press, 2018, ebook (à venir).
4. Dragan Živadinov dans Marina Gržinič/Aina Šmid, *Transcentrala – Neue Slowenische Kunst Država v času* (1993), vidéo.
5. « Noordung Biomechanical Zero Gravity Theater : extrait du rapport établi par le cinéaste Michael Benson », dans *Quitter la gravité*, Association des Astronautes Autonomes, éd. Ewen Chardonnet. Consultable à l'adresse : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/aaa/theater.html>.
6. <http://postgravityart.eu/>.
7. <https://www.ksevt.eu/>.
8. Dans un entretien audio réalisé par Ewen Chardonnet avec Miha Turšič pour cet article.
9. <http://www.sb-roscoff.fr>.
10. Roscosmoe participe à l'exposition « Life at the Edges » présentée à la Science Gallery de Dublin du 22 juin au 30 septembre 2018.
11. *Ibid.*, note 7.

نحن والقمر جيران

(NOUS ET LA LUNE SOMMES VOISINS¹)

Joan Grandjean

Depuis le début des années 2000, un nombre croissant d'artistes des espaces géoculturels arabes et de sa diaspora s'inspirent des codes de l'imaginaire : de la science-fiction (SF), de la fantaisie, de l'histoire et des mythes. En se les appropriant, ils élaborent, à travers divers médiums, des discours critiques liés à l'histoire des pays arabes et à leur place dans le monde, à l'arabité, aux représentations politiques et aux conflits. Plus communément appelé *arabfuturism* et développé par certains acteurs des mondes de l'art (Sophia al-Maria, Larissa Sansour, Nat Muller, Rachel Dedman, Sulaïman Majali, etc.), le phénomène des futurismes arabes en histoire de l'art n'est pas un courant artistique, il n'est pas non plus une esthétique, mais une technique narrative de représentation. C'est un discours sur le futur.

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige,
Dust in the Wind, Cedar 4 (6^e partie
du projet *The Lebanese Rocket
Society*), 2013. Tirage chromogène
sur Diasac et plexiglas sculpté. Avec
l'aimable permission des artistes et
de la Galerie In Situ – Fabienne
leclerc. Photo : Alfredo Rubio.





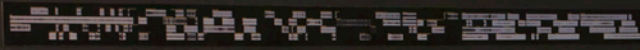
Joana Hadjithomas & Khalil Joreige,
The Lebanese Rocket Society,
L'Étrange histoire de l'aventure
spatiale libanaise, 2013. Avec
l'aimable permission des artistes.

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige,
The Golden Record (3^e partie du
projet The Lebanese Rocket Society),
2012. Installation, son et vidéo,
projection HD, impression digitale,
19 min. Avec l'aimable permission des
artistes et In Situ - fabienne leclerc.

En utilisant certains codes de l'imaginaire, les artistes s'adonnent à des thématiques qui permettent d'élaborer des zones de rencontre pour représenter le futur. L'espace est l'une de ces thématiques, et l'analyse de ses paysages nous permettra de comprendre sa pertinence et son amplitude. Ces représentations de l'espace sont variées tout en ayant des démarches précises. Elles apparaissent lorsque Joana Hadjithomas et Khalil Joreige décident de désensveler les récits de la *Lebanese Rocket Society* pour les recomposer en une série d'interventions; lorsque Larissa Sansour met en scène le premier Palestinien à avoir marché sur la Lune; quand Fayçal Baghriché crée un cosmos identitaire pluriel. En s'écartant de la discipline scientifique et de l'art spatial² qui en découle, ces représentations de l'espace appartiennent plus largement au genre de la SF. Telle une plateforme de l'imaginaire, ce genre compile une pléthore d'histoires à échelle variable dans lesquelles le futur est conjugué à tous les temps. Ces récits et métaphores ont un potentiel heuristique infini, où l'exploration de tous les possibles vient bousculer l'hégémonie des récits établis pour raconter l'histoire autrement.

Rachel Dedman, une curatrice et auteure indépendante anglaise vivant à Beyrouth, décide de rassembler, en 2015, des artistes originaires de l'Algérie jusqu'au Pakistan pour une exposition sur le thème de

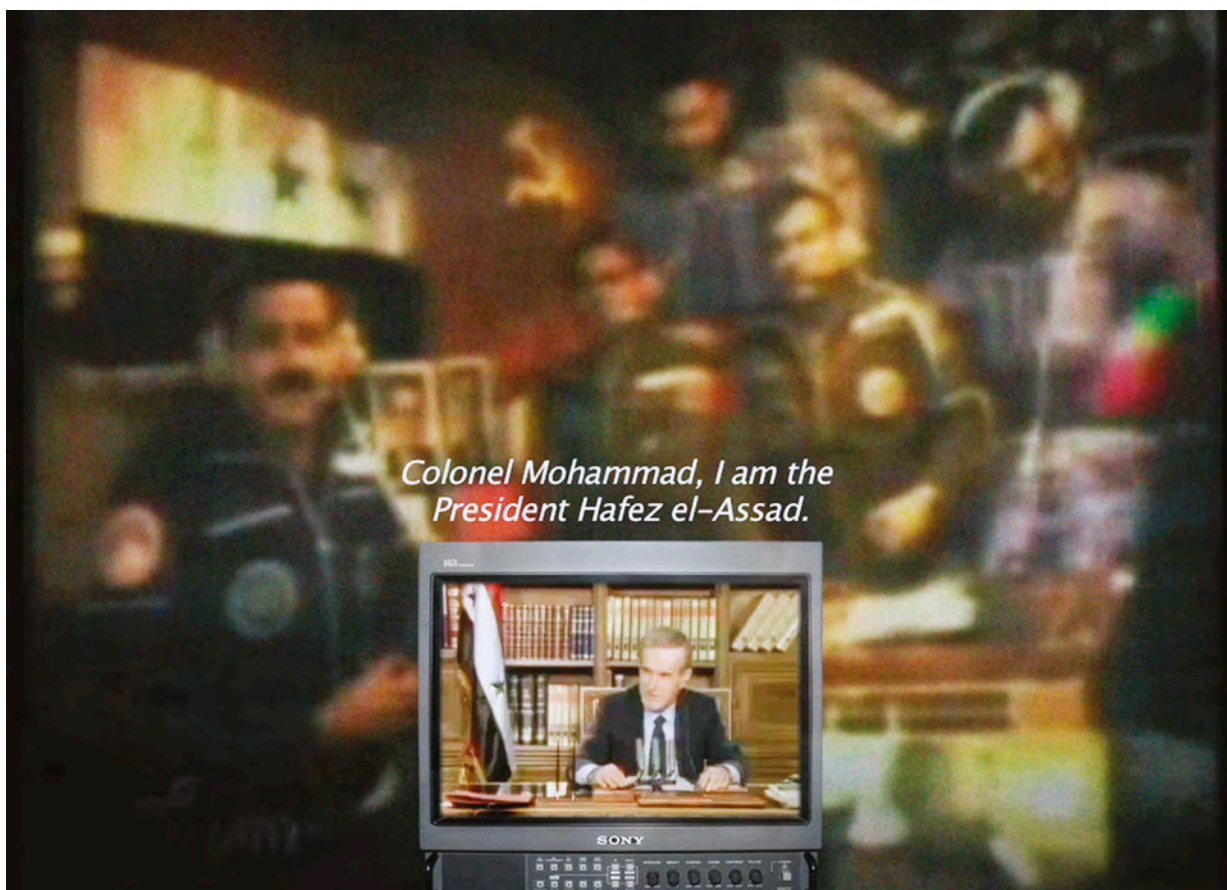
l'espace et de la SF. Telle une « constellation³ » urbaine, *Space Between Our Fingers*⁴ a été répartie dans cinq centres artistiques de Beyrouth. Elle a accueilli, à The Hangar (UMAM), *Golden Records*, une des cinq œuvres du projet cinématographique et plastique des cinéastes et artistes franco-libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige autour de la *Lebanese Rocket Society* évoquée plus haut. Conçus comme un ensemble, le film et les œuvres l'accompagnant documentent l'entrée du Liban au début des années 1960 dans une course à la conquête de l'espace. Chaperonnés par leur professeur de mathématiques Manoug Manougian, une équipe d'étudiants de l'Université de Haigazian se sont avérés la fierté de leur pays en concevant et en lançant les fusées Cèdres à partir d'avril 1961. Quelques photographies d'Assad Jradi sont par ailleurs exposées dans la salle de consultation de la Fondation Arabe pour l'Image. Ce dernier réussit à capturer le lancement de la quatrième fusée de la *Lebanese Rocket Society*, du moins sa fumée, n'ayant pas eu la rapidité technique de saisir l'engin. Cette histoire a fâcheusement été égarée dans la tumultueuse histoire du Liban, et les deux artistes nous racontent, dans un entretien, l'étrange récit de l'aventure spatiale libanaise : « On a tenté de tisser l'histoire passée et celle présente, mais aussi l'art et le cinéma de façon étroite puisque les installations se retrouvent dans le film qui, lui-même, nourrit ce travail artistique⁵. »



Golden Records est la troisième partie du projet. Il fait un clin d'œil aux transmetteurs radio qui étaient placés dans les têtes des fusées pour les tracer et qui ont émis directement sur les ondes des radios libanaises. Comme son titre l'indique, c'est un enregistrement sur un disque doré qui s'inspire d'un autre conçu par les Américains pour les fusées Voyager 1 et 2 (1977), où les bruits de la Terre ont été diffusés en boucle au cas où de potentiels extraterrestres croiseraient leur chemin. Différent, le disque du Liban rend hommage à l'époque moderne en diffusant en boucle, lui aussi, des bruits, des sons et des messages du Beyrouth des années 1960. Sur le mur, une liste des enregistrements des sillons du disque vient documenter notre écoute : parmi tant d'autres, quelques bruits de la rue Hamra, une chanson de la diva Oum Kalthoum, des extraits d'une radio cubaine ou les battements d'un cœur. Ces exemples témoignent non seulement du patriotisme et du nationalisme arabe, mais aussi de l'enthousiasme régnant à cette époque. Malheureusement, cette expérience libanaise a cessé, tout comme le programme égyptien et le panarabisme dans sa globalité, lorsque l'État d'Israël provoqua la guerre des Six Jours, en 1967, entraînant la « grande défaite arabe ».

En face de *Golden Records* se trouvait l'installation vidéo *Pipe Dreams* du Libanais Ali Cherri. Ces chimères, ces utopies résultent d'un collectage d'archives rediffusées en boucle sur un poste télé et projeté sur le mur de derrière. Elles confrontent deux histoires : l'une, officielle, marquant considérablement les téléspectateurs syriens en 1987, est celle de l'appel entre le défunt président syrien Hafez el-Assad demandant au premier cosmonaute syrien Mohammed Faris ses impressions sur l'espace et de la Syrie vue d'aussi haut; l'autre est un recyclage d'archives non officielles des mouvements de contestation contre le pouvoir syrien, à partir de 2011, trouvées sur YouTube et de moins bonne qualité. Les procédés techniques les font se mélanger en un seul récit – cette installation vidéo à deux chaînes se fond en une seule – où l'éloge du pays fait par le cosmonaute au président se mêle à la destruction de sa statue par les contestataires du régime. Les chimères d'Ali Cherri sont le résultat d'une extraction de l'essence du pouvoir des images. Ainsi, il étudie la corrélation des variables obtenues pour donner d'autres formes aux discours tout en s'éloignant de l'antagonisme.

Dans son ouvrage, l'historien des sciences Jörg Matthias Determann explique que la conquête de l'espace va de pair avec le prestige national, la sécurité territoriale, le développement économique et alimentaire,





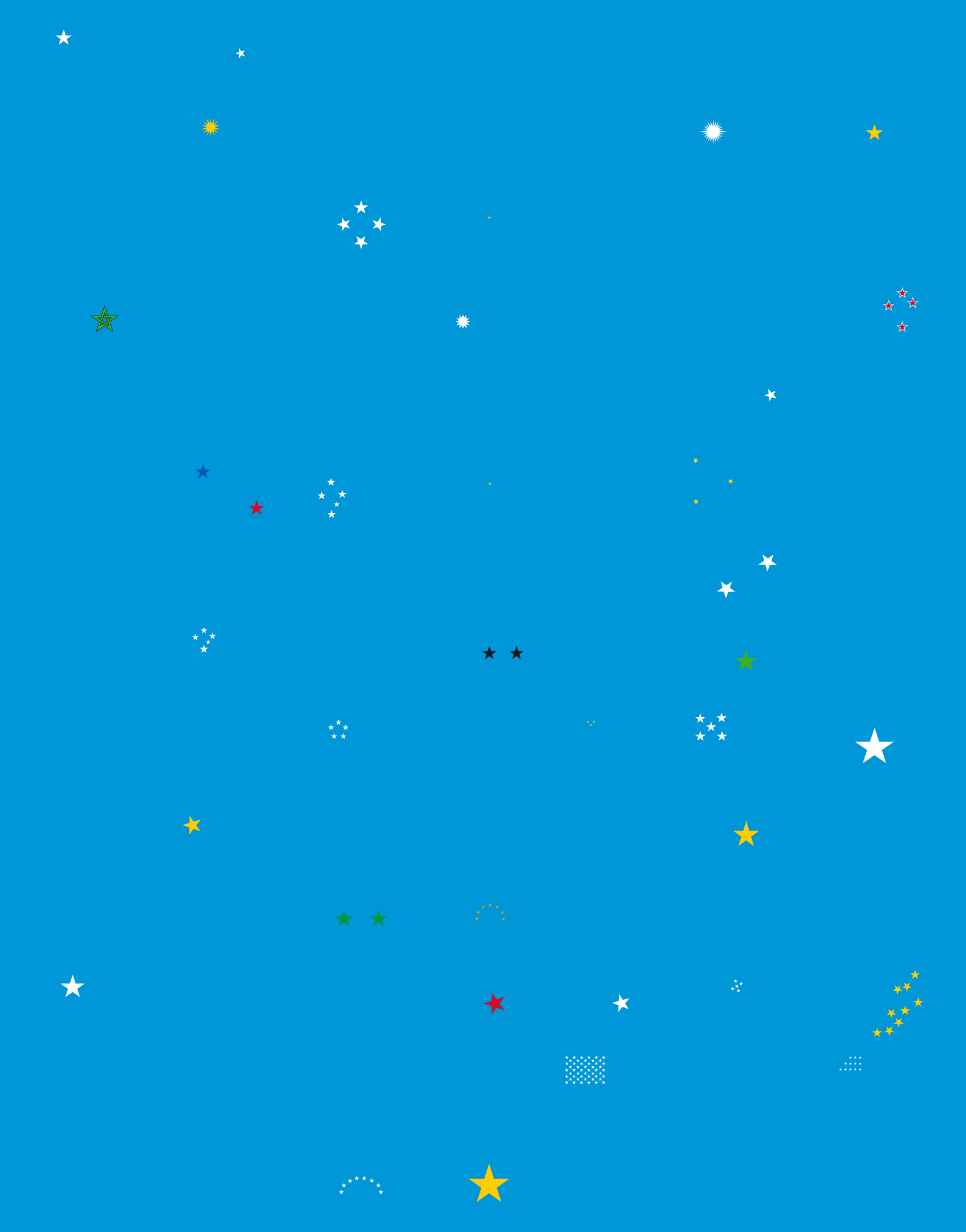
Ali Cherri, *Pipe Dreams*, 2012.
Installation vidéo à deux chaînes,
5 min (en boucle). Avec l'aimable
permission de l'artiste et de la
Galerie Imane Farès.

plus généralement, le concept d'une « renaissance arabe⁶ ». Ces deux œuvres documentent précisément cette période tout en pointant du doigt la transition qu'il a pu y avoir entre les années marquées par le panarabisme et le modernisme durant la seconde moitié du 20^e siècle avec notre présent et l'avenir. Contrairement à d'autres pays de la région, nous ne pouvons pas établir une telle comparaison avec le cas palestinien et Larissa Sansour, une artiste palestinienne vivant à Londres, qui s'empare du sujet avec son film *A Space Exodus*. Toujours exposé dans le cadre de l'exposition de Rachel Dedman, il est projeté à Mansion, non loin des photogrammes de la vidéo *Shadow Sites II* de l'artiste irakienne Jananne al-Ani. Bien que très différentes, les deux œuvres se complètent en faisant écho aux notions de territoire, de surveillance et d'appréhension du paysage. *A Space Exodus* utilise l'espace lunaire pour s'émanciper d'une histoire et d'une géographie paralysantes de la Palestine. Lors d'un entretien avec Nat Muller, une critique d'art et curatrice indépendante néerlandaise, l'artiste explique pourquoi elle utilise la SF à l'instar d'une représentation du « réel » : « Plus je travaillais avec la fiction, plus les gens ont commencé à réagir à mes propos. J'ai réalisé que la SF résonnait bien avec le problème palestinien, car ce qui s'est passé en Palestine n'a fait qu'enfermer les Palestiniens

dans un état de limbes (*state of limbo*). Depuis la Nakbah (la catastrophe) de 1948 et l'exil d'un grand nombre de Palestiniens, beaucoup ne peuvent toujours pas revenir chez eux. Ça eu pour conséquence de causer un traumatisme dramatique dans leur psyché. Nous sommes toujours coincés dans cet état d'esprit⁷. » Elle décide alors d'enfiler une combinaison spatiale pour interpréter la première Palestinienne (et femme) à avoir marché sur la Lune. Son film est une adaptation du très célèbre film de Stanley Kubrick *2001 : A Space Odyssey* (1968), annonciateur de la performance lunaire de Neil Armstrong et de Buzz Aldrin en 1969. En s'appropriant les thématiques de l'évolution humaine, du progrès et de la technologie qui ont considérablement rythmé la conquête spatiale, et en les calquant sur le modèle palestinien, Larissa Sansour crée une symbolique déconcertante. « That's one small step for a Palestinian, one giant leap for mankind⁸. » L'origine de cette citation connue de tous joue sur le comique de situation et révèle progressivement une comédie de mœurs au ton affûté sur fond sonore d'un Richard Strauss lui aussi orientalisé. L'ironie agencée par l'artiste réside tout simplement dans le questionnement étatique et sa reconnaissance internationale, nécessaires pour faire entrer en lice une quelconque puissance économique mondiale. Cet exode spatial ouvre finalement sur deux axes : le premier taquine humoristiquement la situation des territoires palestiniens et de la colonisation israélienne; le deuxième imagine un possible ailleurs où le drapeau palestinien peut se planter – comme l'a fait le jazzman afro-américain Sun Ra, dès la fin des années 1950, en clamant qu'il était un extraterrestre descendant de la planète Saturne et en performant plus tard dans son opéra cosmique,







*Space is the Place*⁹. Dans les deux cas, l'espace lunaire a pour objectif d'être une solution de rechange au système actuel en donnant aux Palestiniens l'occasion d'avoir un territoire, même fictif.

Les autres œuvres de cette exposition emploient aussi un champ lexical cosmique, mais pour spéculer sur des réalités du monde plus généralement. Nous l'avons évoqué au début avec *Épuration Élective* de Fayçal Baghriche qui a pensé une version arabe de l'œuvre dans le cadre de l'exposition de Rachel Dedman. Cette tapisserie bleue a été accrochée au mur d'une salle de consultation de la Fondation Arabe pour l'Image et présente d'étranges motifs qui ont été pensés à partir des drapeaux présents dans les pages d'un dictionnaire. En les colorisant en bleu, l'artiste ne laisse apparaître que certains détails dans le but de créer un cosmos identitaire pluriel où des étoiles, des lunes et des formes géométriques ponctuent l'espace où il y aurait de la place pour tous. La production littéraire de l'espace et de ses créatures prend forme dans deux bibliothèques. À Ashkal Alwan, on peut consulter la publication *UFO Hunters Part II* de l'artiste pakistanaise Mehreen Murtaza. Ce document fait suite à son projet entamé au Pakistan, et elle étend ses recherches sur les OVNI dans des paysages industriels de Beyrouth. En prêchant le faux incorporé à la source historique, elle interroge les conséquences des déchets, des sondes, du transhumanisme, de la nature organique des métaux et la chimie résultant de leur transformation. À ses côtés, l'artiste irano-américain Ala Ebtekar présente *Tunnel in the Sky*, une série de monotypes imprimés sur des copies de la première édition de 1955 du livre éponyme de SF de Robert Heinlein. En obscurcissant la page littéraire par une pluie d'étoiles et de cieux, il mêle la tradition de la miniature persane aux imaginations variées du futur. Une deuxième série, *Journey to the Moon*, est proposée dans la bibliothèque de Dawawine qui l'a commandée spécialement pour l'exposition. Elle donne à voir des impressions sur des affiches et des archives de SF diverses et s'insère dans une aire de recherche et de documentation où les productions de la SF arabe, dans la littérature, au cinéma tout comme en arts visuels, sont réunies pour mieux être discutées.

Plus qu'une alternative, et mieux qu'une échappatoire, les artistes cités plus haut emploient le champ lexical de l'espace et des mondes extraterrestres pour remettre à jour la façon de traiter de faits tangibles bien terrestres. Il apparaît effectivement que les structures de pouvoir des espaces en question ont soutenu des imaginaires collectifs qui favorisent la victimisation, la fixation nationaliste ou religieuse et le spectacle catastrophique sans oublier la force des discours véhiculés par les grandes puissances mondiales qui bénéficient d'une économie, d'un pouvoir politique, de fortes politiques étrangères et d'une force militaire puissante. En puisant dans le champ lexical du futur et de planètes lointaines, les artistes n'ont cessé de se préoccuper d'ici et de maintenant, car « en utilisant la SF comme un fonds d'images décalées, sinon inédites, et comme un outil d'analyse inusité, l'art va déplacer ses propres points de coordination – esthétiques et critiques – et s'extraire du formalisme ambiant.¹⁰ » Mieux que le documentaire, la SF permet de dépasser le stade d'une empathie embarrassante pour pointer du doigt la réalité des problèmes par le biais des méthodes de représentation surréelles et décalées. C'est l'avènement de nouveaux imaginaires comme outils de remise en question, de critique et de nouvelles narrations historiques, faisant de l'espace le lieu de tous les possibles.

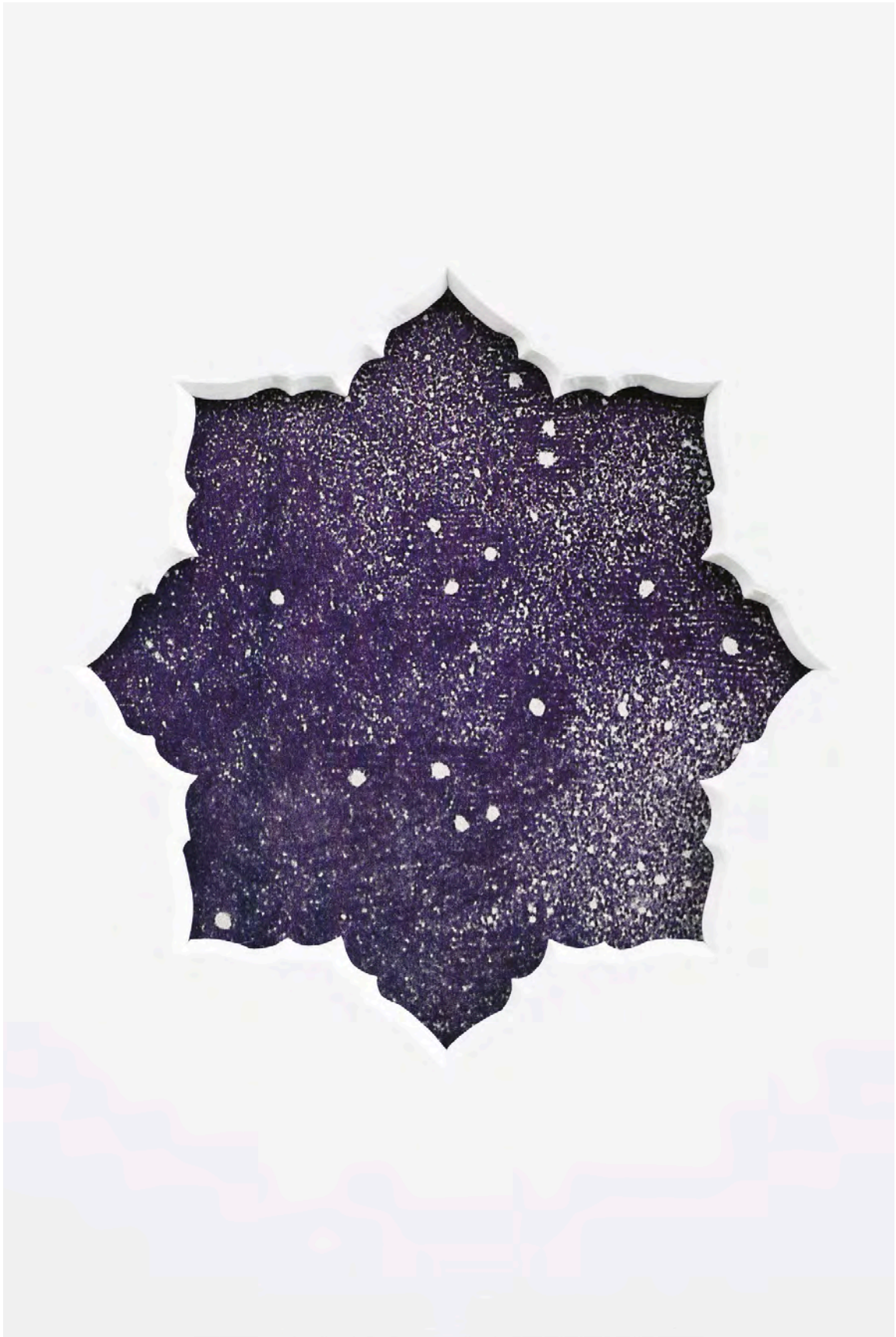
1. Titre d'une chanson de Fairuz accompagnée par les Frères Rahbani dans Fairuz, Fairuz Festival, 33T, Voix de l'Orient Series, Parlophone, LPV DX 113, 1960.
2. Elsa De Smet, « Les piliers de la création ou les mutations de l'art spatial », dans *artpress*, 44, 2017, p. 21-24.
3. L'analyse de cette exposition a été en partie réalisée grâce à l'essai de la commissaire Rachel Dedman, *Space Between Our Fingers // أنامل بين الفضاء*, [http://www.racheldedman.com/Space-between-our-fingers], (consulté le 15/12/17).
4. *Space Between Our Fingers* (2-30 mai 2015), sous le commissariat de Rachel Dedman, Beyrouth : Ashkal Alwan, Dawawine, Fondation Arabe pour l'Image, Mansion et The Hangar.
5. Khalil Joreige dans Claire Vassé, « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », Dossier de presse du film *Lebanese Rocket Society*, 2013 [http://cdn.hadjithomasjoreige.com/wp-content/uploads/2013/11/LRS_dp_fr-v5-copiecomp.pdf], (consulté le 3/01/18).
6. Jörg Matthias Determann, *Space Science and the Arab World: Astronauts, Observatories and Nationalism in the Middle East*, Londres, IB Tauris, 2018.
7. Larissa Sansour en conversation avec Nat Muller dans le cadre du Future Perfect ? Film Festival, le 27 février 2016, au New Art Exchange, Nottingham [en ligne] URL : https://www.ibraaz.org/channel/110 [traduction libre].
8. Larissa Sansour, extrait du film *A Space Exodus*, 2009, 5 min 24 s.
9. Sun Ra, *Space is the Place*, Blue Thumb Records, 1973, 42 min 51 s qui sera très vite adapté en film par John Coney (*Space is the Place*, DVD, 85 min, [1974] 2003).
10. Valérie Mavridorakis, « Is There a Life on Earth ? : la SF et l'art, passage transatlantique » dans *Id. (dir.), Art et science-fiction : la 'Ballard connection'*, Genève, MAMCO Éditions, 2011, p. 9-10.

Joan Grandjean est doctorant à l'Unité d'arabe de l'Université de Genève sous la direction de la professeure Silvia Naef. Ses recherches s'orientent autour de l'étude des éléments futuristes dans l'histoire de l'art des espaces géoculturels arabes. Il a été amené à rejoindre, pendant quelques mois, le centre de recherche de la Fondation Arabe pour l'Image à Beyrouth. Il a co-dirigé avec Christophe David l'ouvrage *Photographie et Politique* (à paraître) où sont réunis des textes portant sur la photographie dans son rapport au politique. En parallèle, il écrit des articles sur l'actualité artistique des mondes arabes pour le webzine ONORIENT.

p. 34-35 : Larissa Sansour, *A Space Exodus*, 2009. Vidéo, caméra Red, HD, 5 min 24 s. Avec l'aimable permission de l'artiste.

p. 36-37 : Fayçal Baghriche, *Épuration élective* (version arabe), 2004-2010. Papier peint, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Ci-contre : Ala Ebtekar, série *Tunnel in the Sky*, 2014. Collage, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste.



THE SOVIET COSMOS AND NOA YAFE'S RED STAR

Joshua Simon

Yafe's Red Star creates a box of illusions based on photographic documentation. On the walls of the exhibition space hang works that seem to be framed images—two photographs and two holograms; but all four are made of substances that create a physical volume (glass and water) and are displayed in double walls with LED lighting that makes them appear to be photographs. In addition, an actual photograph that looks like a spaceship door is mounted on the wall like a light box, thus covering the hidden door leading to behind the double wall. The designs of these intricate aquariums and laser-engraved blocks of crystal are based on photographs of Mars; the first photographs of the planet taken by NASA's Viking 1 spaceship. One is of the Red Planet itself and the other is the surface of the planet in black-and-white. Out of the four supposed photographic works, two exhibit images of the devices that produced the photographs on which the installation is based—the unmanned Viking spacecraft that left Earth in 1975, and the space probe it ejected, which landed on the surface of Mars eleven months later. Both of these works are made of crystal blocks and are lit in a way that makes them look like holograms. At first glance, the whole installation looks like a display of photographs. But then one realizes that the light source in the room is the images themselves. While moving in the room in front of the works, the three-dimensionality of these supposed photographs becomes apparent as the objects float in their frames. This sense of floating gives a zero gravity atmosphere to the whole installation.

Noa Yafe, *Red Star*, 2016–2017. Mixed media.
Courtesy of Kunstraum Kreuzberg
Bethanien, Berlin. Photo: Eric Tschernow.

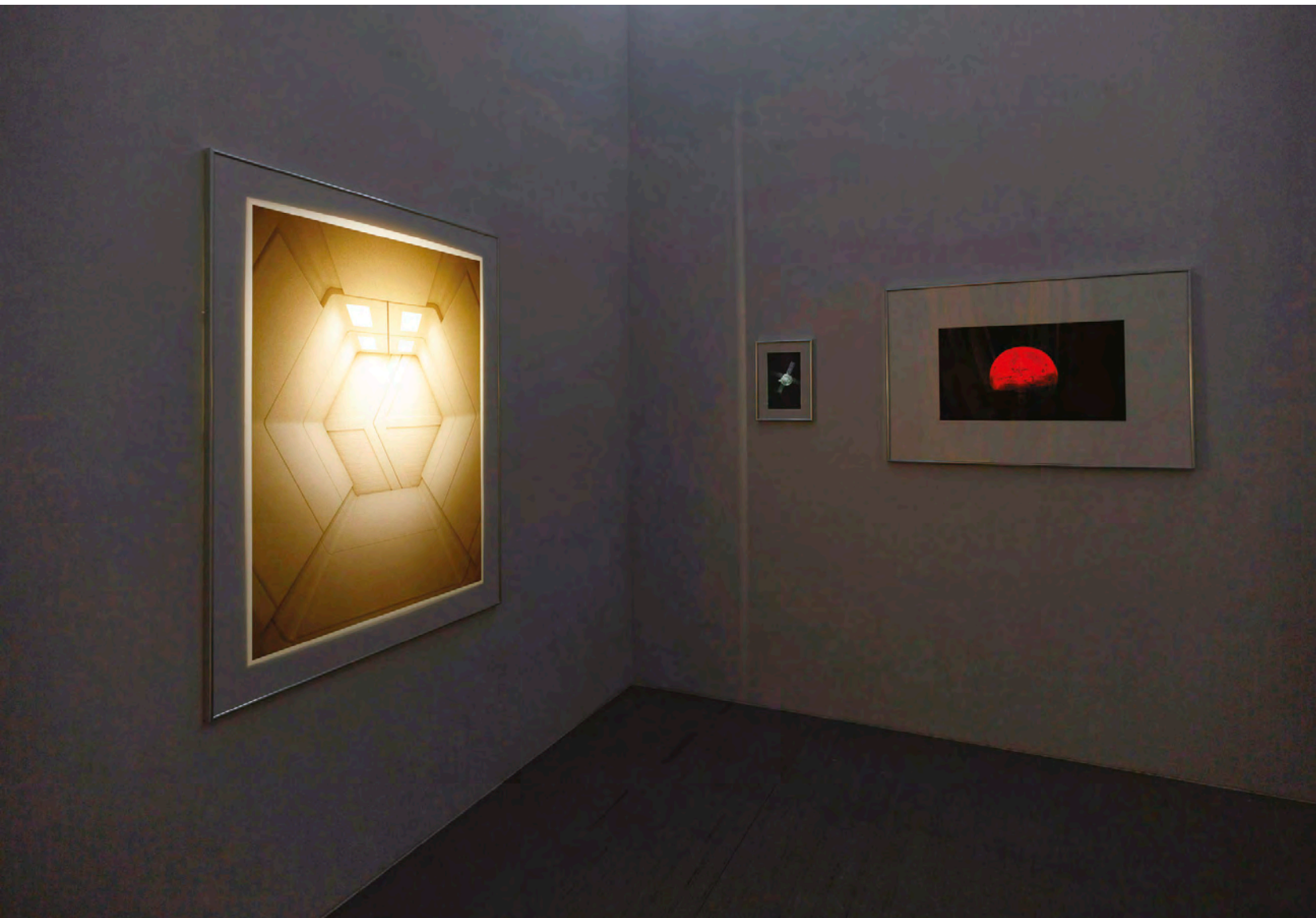




Red Star, Noa Yafe's diorama installation, brings forth a notion of Mars as a portal for both a physical and political outside. This outside is accessible via space travel as much as it is possible through communism.

At a time when spectres are haunting the Earth—the spectres of anti-communism, the astrophysical and political converge. “Of all the words that once drove forward great dreams and tremendous promise, communism has suffered the greatest damage because of the way it was captured by bureaucratic realpolitik and made subservient to a totalitarian enterprise. The question remains, however, as to whether among all these damaged words there are those worth repairing and setting back in motion,” wrote French communist Daniel Bensaid (1946–2010) in his last essay, published posthumously.

“Communism” might sound like an irrelevant term to many people today, but more than any other word in our political vocabulary, communism is the radical negation of the current regime that dominates our planet and which celebrates exploitation and inequality. Beyond it being a political system with its circumstantial successes and failures, communism is a cosmos that was devoured by the black hole that is 1989–91. This cosmos includes many communisms; an epic reestablishment of property-free communities, communal indigenous societies, real-existing socialism with its achievements and crimes, the long history of anti-Fascist resistance, egalitarian mysticism, the dialectic abolition of capitalism through its internal dynamics, the uncharted, un-exploitable pockets of resistance that cannot be appropriated by capitalism, the already present humane solidarity and camaraderie shared by people everywhere and the political proposal of the emotion called “love.”



Noa Yafe, *Red Star*, 2016–2017. Mixed media.
Courtesy of Kunstraum Kreuzberg
Bethanien, Berlin. Photos: Eric Tschernow.

This maximalist understanding of communism aims to place it as the ultimate outside. And indeed, communism was never constrained to one place (there is no Russia in the name USSR). In its more imaginative manifestations communism offered a cosmology that promised to liberate not only humans on Earth, but the whole Milky Way and beyond! Setting it in motion promises to reorient the whole cosmos. Communism is therefore a horizon that gives us a perspective to see the world. It is a hypothesis of universal emancipation, an actuality to be revived.

Yafe's *Red Star* presents an installation that brings both the observatory and planetarium into the exhibition space, tying together NASA and SpaceX's contemporary attempts to conquer and colonize Mars. With its historical connotative meaning as a potentially habitable planet, Mars could host a totally different social order than the one we are subjected to under capitalism here on Earth. Throughout the

twentieth century, Mars, the Red Planet suggested a site for imagining a social reality that went beyond existing capitalism. Therefore, in this installation, Mars operates as both a site of actual exploration and as a space of the imagination. It combines science, fiction and science fiction.

But the meaning of Mars today exemplifies the saying that 'it is easier to imagine the end of the world, than to imagine the end of capitalism.' In the wake of disaster films in the 1990s, such as *Armageddon* (Michael Bay, 1998) and *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), this saying was attributed to key Marxist thinkers writing on culture, such as Slavoj Žižek and Fredric Jameson. The re-emergence of Mars in recent films such as *Mission to Mars* (Brian De Palma, 2000), *The Martian* (Ridley Scott, 2015) and *The Space Between Us* (Peter Chelsom, 2017) suggests we should paraphrase this saying as: 'it is easier to imagine people living under capitalism on Mars, than to imagine the end of capitalism on Earth.'

In the last few years, Mars has become physically closer; Curiously, the NASA rover has been transmitting documentation of the surface of planet Mars, developer Elon Musk has given a timetable for his SpaceX Mars Mission, NASA's Mauna Loa camp on a volcano in Hawaii imitates life on Mars, hosting yearlong experiments for scientists to experience Mars-like conditions, and at the beginning of the year, the Grayson winter storm hit the east coast of North America, and in Saskatoon, Montreal and Calgary temperatures were reported to be colder than the Gale Crater on planet Mars. And so, we see a shift in the way we imagine Mars. From a mirroring effect that allows one to reflect on the conditions on Earth, Mars becomes just another territory where the logics of capitalism seem inevitable. As we exhaust the resources of planet Earth, we no longer perceive of Mars as a mirror planet to Earth, one that can host another social and political order, different from the one we have here. Now Mars is simply a copy planet, one we plan to travel to in order to create a biosphere that will be based on capitalist accumulation, and therefore, destroyed in the same manner as we will have destroyed the biosphere of Earth.

Space Travel

In films such as *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972), and *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), the celestial bodies and humans, who encounter them, echo each other. In these films, the planet approaching Earth, the planet that humans are investigating, and the computerized operating system that facilitates human space travel are all conscious entities. Their consciousness reflects and is fed by the limitations of the individuals and societies that set out to investigate or use them.

In recent years, Noa Yafe, who trained as a photographer, has developed ways of entangling the relations between image and object. After experimenting with analogue photography in an attempt to create a trompe l'oeil effect, which made the image look as though it had been reworked in Photoshop, Yafe began to construct pictures and encase them between double-walls to make them look like photographs. These sculptures appear to be photographs, two dimensional prints framed and presented behind glass. Between the illusion that reconstructs an

image and the appearance of a photograph and its material analysis, Yafe's Red Star installation recreates her imagination of an outside. By using images of "there," with materials from "here," Yafe's Red Star suggests that not only will "here" be transferred to "there," but also that "there" can be present "here."

Yafe took the title of her work from "Red Star," written in 1908 by Bolshevik scientist, revolutionary, and influential thinker Aleksandr Bogdanov. This is a science-fiction novel concerned not only with the utopian notion of a communist civilization on Mars, but with an actual political plan for a human society outside capitalist exploitation. One of the scenes in the book describes the art museum on Mars, which displays earthly works of art that glorify the human body, alongside scientific and engineering achievements.

Yafe's Red Star echoes and develops a tradition that depicts Mars as a site for a totally different political order. The possibility of an outside—of other forms of life outside the current order—is what inspired communist science-fiction literature and film (from *Red Star* (1908), to Aleksey Tolstoy's novel *Aelita* (1923) and its film adaptation *Aelita: Queen of Mars* (1924) and outside the Soviet Union, Kim Stanley Robinson's *Mars Trilogy* (1992–1996), and *The Martians* (1999)), which portrayed Mars as a potential habitat for the existence of a radically different social order. Red Star was the name used for many sports clubs in the Soviet bloc because it signified the possibility of making another world on this planet. The USSR was supposed to constitute communism here, to bring the Red Planet to Earth. Nowadays, having destroyed planet Earth, the sole motivation for venturing into space is to colonize other planets. Even this makes calls to protect planet Earth deceiving because they seem to serve a higher purpose—that of saving capitalism. Within this mapping, outer space is not external, but part of an exploitation system in which the forces have exhausted planet Earth. Mars is part of the financial speculations on emissions, resource materials and commodities markets.

With its illusionary and physical qualities, Yafe's Red Star corresponds to this dual mirror and copy meanings we attribute to planet Mars; it is a site and a space, a place for colonizing and a realm for imagining. Our relation to Mars therefore exceeds the mere technological abilities that make it a potential site for human dwelling in the aftermath of catastrophic events on Earth. Mars has been a space for political projections, where we were able to imagine new social relations outside capitalism, where equality, freedom and love reign.

Today, our perception of communism relies mostly on the manifestations of real-existing socialisms in the twentieth century. The reference of Yafe's installation to this history identifies potentialities, opportunities, associations, and relations that might still hold true for us today. As an installation that gives the impression of a photographic display, Red Star acts as a sort of space station, venturing into uncharted territories that are inaccessible to us on Earth today. It explores perspectives, constellations and connections that seem unacceptable under our current political reality, whose rule claims to be as consistent and absolute as the laws of physics governing our world.

Time Travel

The literary science-fiction genre was created during the nineteenth century, at a time of immense instability generated by capitalist industrialization. This genre includes space travel alongside time travel. The ability to leap into a future moment was made artistically manifest through cinema—while watching a movie, we are teleported into a different time and space—and found political expression in the conception of the revolution. The time machine that Vladimir Ilyich Lenin devised was the revolutionary party. Nevertheless, as history shows, this machine sometimes leapt into the wrong moment in time—i.e. the emergence of totalitarian regimes, or the destruction of traditions that eventually led to capitalism's accelerated advance into new territories. But in the twentieth century, it was the Soviet Union, from Sputnik to Chernobyl, which created its incredible reality in the form of science-fiction imagery. All this was made manifest quite literally in the Space Race during the Cold War.

The journey that Yafe's Red Star invites us to embark on goes beyond space travel to a different planet. Yafe's Red Star is presented as a time machine of the communist revolution—going back to the past, when we could still imagine a future. By looking to Mars not as a resource to be exploited, but as a site for a totally different social order, Red Star does the work of excavating imaginary political resources.

In 1923 the Perm Regional Museum in the Soviet Union (the earthly Red Star), transformed one of its galleries into an astronomical observatory. In 1935, I. V. Karmilov, dean of the physics and mathematics department at Perm State University wrote a manual for turning museum galleries into observatories. For Karmilov this would promote the museum's role in "shaping the scientific world view of the new man," but at the same time it would also expand the museum's capacity to access visual evidence through direct observation. In her Red Star exhibition, Noa Yafe brings the observatory and the planetarium into an art display. Through her construction of the images of Mars, Yafe's Red Star installation projects and resurrects the possibility of an outside that once existed on our planet.

Joshua Simon is the former director and chief curator at MoBY-Museums of Bat Yam (2012-2018), and is co-founding editor of the Tel Aviv-Jaffa based Maayan publishing. He is the author of *Neomaterialism* (Sternberg Press, 2013), and editor of *United States of Palestine-Israel* (Sternberg Press, 2011) and *Ruti Sela: For The Record* (Archive Books, 2015), and *Communists Anonymous* (with Ingo Niermann, Sternberg Press, 2017). His recent curatorial projects include: *Factory Fetish* (Westspace, Melbourne, co-curated with Liang Luscombe), *Roe Rosen: Group Exhibition* (Tel Aviv Museum of Art, co-curated with Gilad Melzer), *The Kids Want Communism* (MoBY and Kunstraum Kreuzberg Bethanien, Berlin, 2016-2017) and *Second Nature* (International Photography Festival, Tel Aviv, 2017).

SIMON FAITHFULL, À LA CONQUÊTE DE L'ESPACE

Eloïse Guénard

À peine passé le 60^e anniversaire de Spoutnik I, satellite soviétique lancé en 1957, talonné de peu par l'américain Explorer I, et à l'approche du cinquantenaire de l'alunissage d'Apollo II, l'heure est aux commémorations. La conquête spatiale n'appartient pas au passé pour autant. Le récent coup d'éclat d'un Elon Musk envoyant sa voiture électrique de luxe (de la *Tesla Inc.* dont il est l'un des dirigeants) dans l'espace en témoigne. Ce prélude à une colonisation de Mars, selon ses dires, laisse pour le moins dubitatif. David Bowie fut-il en bande-son, l'opération tapageuse ne parvient pas à faire du PDG de la société SpaceX un romantique rock'n'roll... N'est pas Ziggy Stardust qui veut¹ ! À l'artillerie lourde de conquistadors célestes, il est impérieux d'opposer un autre imaginaire spatial.

Simon Faithfull est de ceux dont l'irrésistible attirance pour l'univers derrière l'horizon se passe d'ostentation. En cosmonaute du quotidien, il part à la conquête de l'espace avec les moyens du bord, charriant dans son envol des considérations de nature artistique et existentielle, mais aussi géopolitique. Et lorsqu'il projette, en 2001, de faire flotter sa voiture dans l'espace au bout d'un câble – pleins feux, autoradio branché –, ce phare de circonstance annonce assurément ce que l'humanité (virile) a produit de meilleur²... On mesure l'écart qui sépare la visée artistique de la prise de pouvoir sur un territoire.

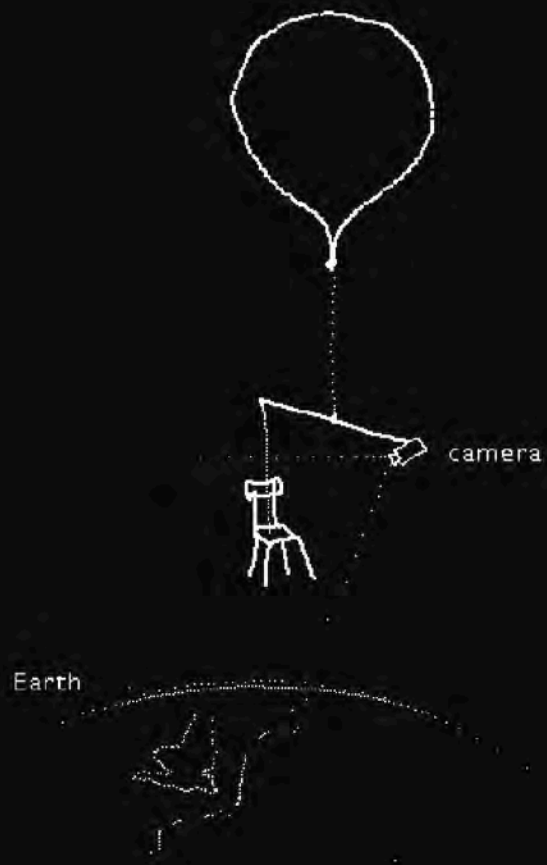
Artiste anglais né en 1966, héritier du Land art autant que de la performance, lecteur de Jonathan Swift et de Jules Verne, il n'est pas étranger non plus à un univers burlesque. Explorateur, sans en cultiver davantage les attributs, Faithfull renoue avec les récits initiatiques et les grandes expéditions. Des fonds marins³ à l'espace cosmique, il marche, filme, dessine, note, poussé par le désir conjoint d'arpenter et d'inventer le monde.



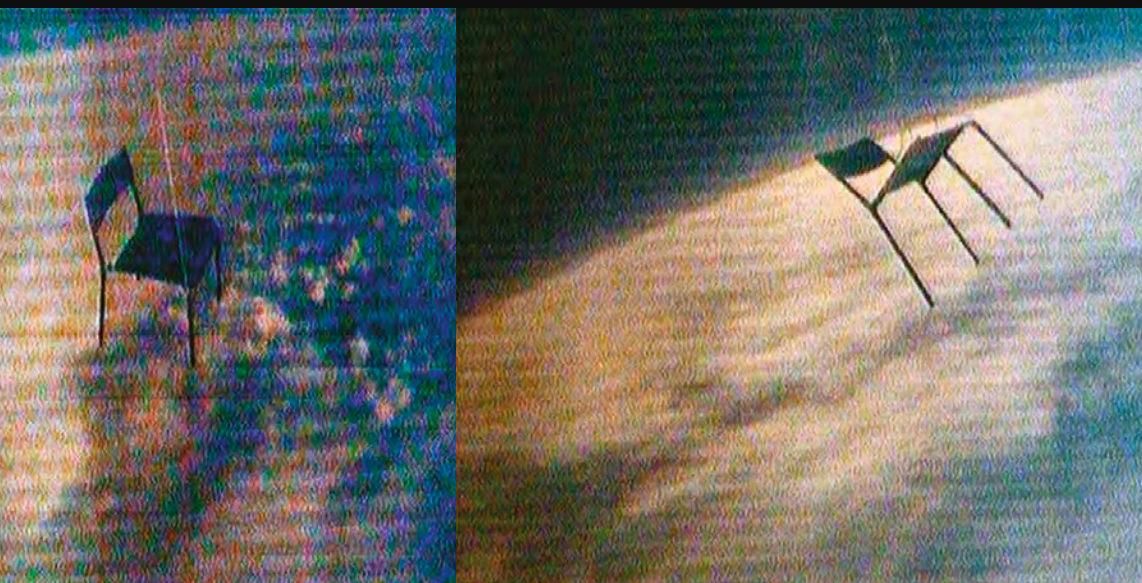
Simon Faithfull, *Escape Vehicle no.6*, 2004. performance/vidéo, 25 min.
© de l'artiste.

Lors d'une conférence⁴, il relate l'histoire de l'invention des objets volants les plus improbables pour transgresser les lois de la physique, à mi-chemin entre recherche scientifique et machine d'évasion folle, version série B. À son tour, l'artiste réalise une performance et un film dans les pas de Samuel Cody au Royal Aircraft Establishment, connu pour le premier vol en aéroplane de l'histoire aéronautique anglaise, accompli en 1908. Ultime tentative d'une série plus ou moins fructueuse, il crée, avec *Espace véhicule n° 6* (2004), un dispositif de fortune pour entrer dans l'espace. Ingénieux bricoleur, il y envoie une banale chaise attachée à un ballon-sonde et filmée par une caméra connectée à un émetteur-récepteur mobile. Après quelques minutes, la courbe de la Terre apparaît, puis une ligne entre le bleu du ciel et le noir de l'espace. L'image brouillée et le précaire balancement de la chaise entretiennent une vision angoissante, accentuée par les ruptures de signal. La fin inéluctable de cette ascension voue la chaise à la désagrégation.

Plus prudent que son mythique prédécesseur Icare, qui céda au désir d'approcher le soleil, Faithfull réalise le fantasme d'un regard surplombant que la vue ne saurait contenir. Ce nouveau paysage spatial⁵, la science l'a dévoilé en 1961 avec Yuri Gagarin, le premier homme à voyager dans l'espace. L'image communément partagée d'une étendue bleue infinie se délite alors : le ciel est un seuil au-delà duquel une immensité noire s'étire. Mais l'artiste ne s'en tient ni à une image ni à une connaissance par procuration : il ne cesse, dans sa pratique, d'effectuer un va-et-vient entre le proche et le lointain, l'espace habité et l'infini, l'expérience et la représentation. L'ailleurs tant rêvé n'est d'ailleurs pas inaccessible, comme il le constate : « (...) les 30 km qui nous séparent de l'espace semblaient énormes à atteindre, vu de haut, et ils apparaissaient soudainement sous un autre jour. À l'échelle de



Simon Faithfull, *Escape Vehicle no.6*, 2004.
Dessin numérique © de l'artiste.



P. 49 :
Simon Faithfull, *Space Car Proposal*, 2001.
 Dessin numérique d'un projet non réalisé.
 © de l'artiste.

la planète, 30 km ce n'est rien – une fine ligne de gaz bleue dans laquelle nous passons toute notre vie en croyant que c'est l'Univers.⁶ » L'œuvre permet l'avènement d'un nouvel espace⁷, qui réunit ce que la perception sépare. Sans doute, Faithfull nourrit-il l'espoir d'atteindre une impossible « image haptique » où réalité et représentation fusionneraient en un mouvement de liberté et d'appropriation.

Prendre de la hauteur, ne pas vivre au ras du sol... Toutes les œuvres de Faithfull se livrent à une quête d'illimitation. *A contrario*, l'installation *Fake Moon* (2008) apporte une réponse comique aux tentatives de décollage : c'est la Lune qui tombe sur Terre, comme les corps chutent habituellement sous l'emprise de la force gravitationnelle. Le public d'un festival de musique au Royaume-Uni (Big Chill) a ainsi suivi la révolution d'un astre de pacotille. D'une très vive intensité lumineuse, un ballon d'hélium de trois mètres de diamètre s'est déplacé dans le ciel pendant trois heures, sans faire mystère du subterfuge.

L'ensemble précédemment évoqué, regroupé sous le titre de *Gravity sucks*, conjure la condition humaine « d'objet tridimensionnel » vissée à une surface bidimensionnelle. Il n'est pas surprenant que l'artiste se soit intéressé à l'ouvrage *Flatland*, écrit en 1884 par Edwin A. Abbott. Cette savoureuse allégorie politico-cosmique décrit un univers extrêmement normatif à deux dimensions, peuplé de formes géométriques. Le narrateur, un carré à l'esprit mathématique, voit sa compréhension du monde bouleversée par la rencontre avec une sphère venue de *Spaceland*. L'artiste appartiendrait à cette catégorie qui, s'appropriant une réalité, en laisse émerger une autre, à 3, 4 ou 5 dimensions, pour faire vaciller plastiquement l'ordre du monde.

Autrement dit, Faithfull repousse les limites de l'espace qu'il lui est donné de connaître par l'expérience que l'œuvre d'art lui en offre. Il crée sa propre géographie avec les moyens de l'art. Se jouant des

conceptions figées, il infléchit les frontières naturelles, politiques ou imaginaires et requalifie l'espace qui se déploie sur différents médiums. Plusieurs réalités s'entrechoquent entre les territoires qu'il parcourt dans ses performances et les diverses représentations et les enjeux dont ils sont l'objet : d'une part, une géographie empirique; de l'autre, l'abstraction des images oniriques, des cartes mentales, institutionnelles et scientifiques ou encore des vues panoramiques produites par satellite. À titre d'exemple, le projet *0'00 Navigation*, commencé en 2009, dans le sud de l'Angleterre, et poursuivi en 2014, à travers l'Europe et l'Afrique, suit le méridien Greenwich. Un homme filmé de dos sort de la mer et franchit les obstacles rencontrés – barrières, maisons, falaises, etc. Il garde son cap à l'aide d'un GPS, à même de lui indiquer une trajectoire sans réalité tangible, confrontant de surcroît le temps de la marche et celui d'une convention arbitraire.

La pratique du dessin chez Faithfull révèle également des écarts et des superpositions spatiotemporels. Grâce à une application produite à son intention, il diffuse instantanément sur les réseaux sociaux les dessins de performances qu'il réalise sur le vif depuis son téléphone. Il en démultiplie et reporte ainsi la réception possible tandis qu'il constitue également un atlas de l'ensemble de sa production qui rassemble, à ce jour, plus de 1 250 dessins.

Il n'en reste pas moins que l'espace, devenu (partiellement) commensurable, accuse l'irréductible fragmentation de la perception et de l'expérience. La frustration d'une expérience différée par la médiation des appareils de vision (œil, caméra, instrument scientifique) ramène à un espace clos et contraint dont l'œuvre tente de s'émanciper. Dans la vidéo *30 km* (2003), le *travelling* accompagne l'élévation au-dessus de l'Angleterre du ballon-sonde auquel la caméra est arrimée. À travers l'ocille du viseur, le visage de l'artiste, d'abord

Space Car Proposal

A proposal to put my MkII Ford Escort Ghia into geostionary orbit.

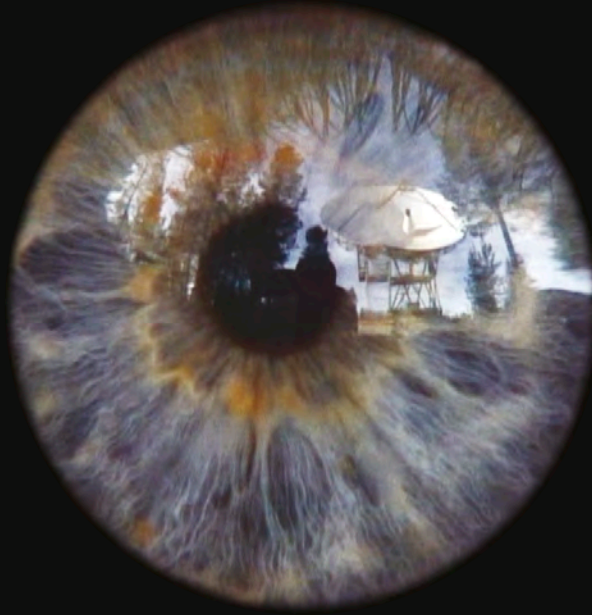


Headlights burning
and radio playing.

Many miles.

Power-cable runs up
tethering cable and through
hole in roof





Simon Faithfull, *Aurora Borealis (Unseen)*, 2008. Vidéo projection sur deux écrans, 5 min. © de l'artiste

filmé en gros plan, rétrécit progressivement pour n'être plus qu'un point rouge abandonné au milieu d'un champ, lequel se transforme à son tour en un patchwork géométrique vu du ciel. Trente-deux minutes plus tard, la caméra enregistre la courbe de la Terre avant de disparaître dans la noirceur de l'Univers.

Pareillement, la vidéo *Aurora Borealis/unseen* (2008) documente l'échec d'une tentative de voir une aurore boréale lors d'un séjour à l'Observatoire géophysique de Sodankylä au nord de la Finlande. L'iris de l'artiste, serti dans un cadrage serré, ne reflète que les machines d'observation des scientifiques qui, elles seules, captent les fluctuations colorées du phénomène naturel retransmises sur un second écran. Ces exemples illustrent la relativité de la perception et la scission, que l'œuvre espère résorber, entre les modalités de la connaissance et l'immédiateté d'une expérience vécue.

L'espace, comme utopie ou paradigme de l'art, déplace le regard vers un infini dont le désir, jamais assouvi, s'avère inventeur de formes. Cherchant à dépasser la limitation de l'expérience humaine, performances, vidéos et dessins se heurtent avec humour à l'impossibilité d'embrasser la réalité dans sa totalité. Mais les œuvres rendent de concert visible ce qui ne se donne jamais comme tel : elles offrent une possible réactivation du monde, concret et onirique, qu'elles recréent. La conquête, revue par une conscience entropique aux accents mi-burlesques, mi-romantiques, perd toute posture héroïque. Du pionnier, ce sont les échecs répétés que Faithfull conserve : les promesses de tentatives avortées animeront encore et encore son obstination à créer.

1. Nom du double fictif de Bowie, célébré dans l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972).
2. *Space Car Proposal*, projet conçu en 2001 pour le musée fictif de Sally Barker. *In fine*, consigné dans la catégorie des idées potentiellement réalistes non réalisées : des expériences de pensée, en somme.
3. *Going Nowhere 2*, 2011, vidéo, 5min. Un homme marche sur l'écorce terrestre, dix mètres sous la surface de la mer, comme il ferait dans un environnement quotidien, jusqu'à ce qu'il disparaisse dans ce paysage marin.
4. « Gravity Sucks », conférence, 2007, lieu non mentionné. Consultable sur le site de l'artiste (www.simonfaithfull.org/works/gravity-sucks-lecture)
5. Pour reprendre l'expression de Rachel Steward, « Blue Sky Thinking in a Post-Astronautic Present », *Alternative Worlds : Blue Sky Thinking since 1900*, Berne, éd. Ricarda Vidal and Ingo Cornils. Peter Lang International, Berne, 2015.
6. Simon Faithfull cité par Rachel Steward, *ibid.* À proprement parler, l'univers commence en fait avec la disparition de l'oxygène, à plus de 100 km.
7. Nous renvoyons sur ce sujet au très beau texte de Christine Buci-Glucksmann, en particulier à son analyse sur Brueghel, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

Depuis 2014, **Eloïse Guénard** mène commissariats et recherches en indépendante. Elle a désormais rejoint le Centre Georges-Pompidou, après avoir exercé au sein de différentes structures (école d'art, galerie Karsten Greve, Palais de Tokyo). Lors d'une résidence curatoriale à la Chambre Blanche (Québec, en partenariat avec le MAC/VAL), elle a développé une recherche sur la place de la danse dans un contexte muséal. À l'initiative d'un projet de résidences en zone rurale (Association Monsieur C., Hauts-de-France), elle a également organisé différentes expositions (Galerie du Haut-Pavé, Paris; Centre d'art Bastille, Grenoble; Les Muches, Domqueur). Elle a écrit pour *L'Art même* (Belgique), *Art 21* (France) et *Esse* (Québec).

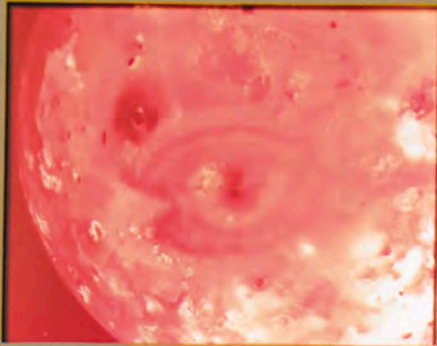


Simon Faithfull, *Fake Moon*, 2008.
Installation lumineuse créée pour le
Big Chill Festival. © de l'artiste

Simon Faithfull, *30 km*, 2003.
Vidéo, 32 min. © de l'artiste



Voyager 1 P-21226



10 from 377,000 km.

45
TL 789.8. U6 V69 1979

Voyager 1
Saturn Encounter



P-23077.
19. Saturn and moons Tethys, Enceladus and Mimas. Nov. 10, 1980. Distance 11 million miles.

fig. by FINLEY HOLIDAY FILMS

20-81

VOYAGER 2
SATURN ENCOUNTER

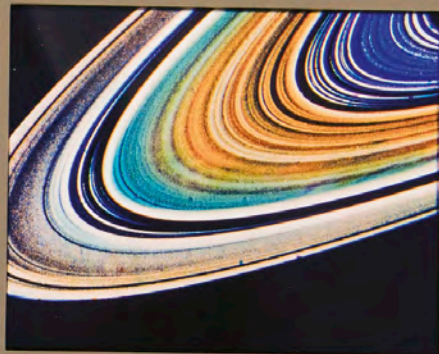


P-23922
18. Saturn's Northern Hemisphere. Aug. 19, 1981. 4.4 million miles.

© Finley Holiday Films

OB-15
153 71 27 8 686 TL

TL 789.8. U6 V6951
VOYAGER 2
SATURN ENCOUNTER



P-23953
42. Saturn Rings. Color variations indicates different chemical composition.

© Finley Holiday Films

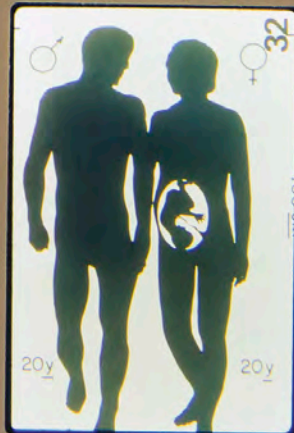
OB-15

QB54.543 05
Voyager Record



Search for Extraterr. Intell.
ASTRON SOCIETY OF THE PACIFIC

QB54.543 06
Image from Voyager Record



Search for Extraterr. Intell.
ASTRON SOCIETY OF THE PACIFIC

Looking Up, Looking Down. An Interview with Holly Schmidt

By Caitlin Chaisson

In 1977, Voyager 1 and 2 were launched into space with the primary mission to explore Jupiter and Saturn. As the first human-made objects predicted to reach interstellar space, an ambitious message was affixed to each spacecraft in the form of a Golden Record. The phonograph record is meant to serve as a time capsule that tells the story of human life: it contains music, photographs and greetings in sixty human languages. Intended for extraterrestrial spacefarers, the messages will survive for millions of years in the vacuum of space, free from the frictional and gravitational pressures on Earth. In 2014, artist Holly Schmidt began collecting slides of the galaxy from her father, a now-retired astronomy professor who taught during the nascent era of space travel. These types of archival materials have led to the development of Schmidt's artwork, *Midnight Picnic* (2014-), a series of ongoing stargazing events that explore what it means to be tethered to the Earth. With the support of a Canada Council grant, Schmidt is currently working on the next iteration of this piece as a collaboration with the theatre company Boca del Lupo.

C. C. Could you start by introducing your practice and the themes driving your recent work?

H.S. I think about my work in terms of a social practice. I'm most interested in practices of knowing and making, how they shape a certain kind of self, and how that desiring self creates and participates in complex systems. Sometimes I think about my work as learning in public, drawing people with different expertise into projects and conversations. The work can take many different forms of exchange, including: workshops, walks and meals. I've spent quite a bit of time thinking about our relationship to food and to food systems; about plants and our human relationship to plants, including fungus. Recently, I've been thinking about this notion of the universe and our place within it.

C. C. How did you first start thinking about the universe?

H. S. My dad taught introductory astronomy at the college level, and it was something he was always really curious and passionate about. When I was a child, he often would spend time with my brother and me, taking us out to look at the night sky or to watch meteor showers. He would bring telescopes home from the college so we could see Saturn's rings at three or four o'clock in the morning.

He had an extensive collection of slides for his course that ranged from the 1970s through to the 90s. You could order them easily from NASA or other observatories around the world. He would bring these slides home and give lectures for us in the basement while playing Gustav Holst's suite, *The Planets*. It was – at that time – a multimedia experience.

C. C. You are currently partaking in a residency with the theatre company Boca del Lupo, could you describe what you are working on for that project?

H.S. Yes, I proposed to explore this slide collection as the basis of a micro performance. These micro performances are really about bringing a small group of people together, and are often participatory or interactive. There seems to be an interesting fit between this experience I had as a child, and what I might do to explore the universe through this collection, with an audience.

Something I've also been experimenting with during my residency is thinking about my childhood fascination with the universe. It's an age when we ask philosophical questions about life and where life comes from, and try to understand our place in the world. It's a time when we don't really have any preconceived notions about these things. How we comprehend the universe and our place in it is... open for speculation. I brought preschool-aged children into the theatre and we did some drawing together, we listened to space sounds, we made space movements and told stories about the moon. Although the universe may be incomprehensible, it is also this place of imagination. I am interested in the factual and scientific aspects of how we understand the universe, but then also, this more imaginative and speculative side of things.

C. C. Speculation so often forms a bridge between pasts, presents and futures. How does a project like the Golden Record allow us to revise the way we think about temporality?

H. S. For Carl Sagan, who was the chair of the project, the Golden Record is a poetic gesture: a message in a bottle sent into the ocean of interstellar space. Looking at it now, it is a failed attempt to represent humanity. As a universal message intended to last for a scale of time we can't even comprehend, and for an extraterrestrial "other" that is impossible to imagine from our human perspective – it becomes a portrait of the particular. It represents a concept of humanity situated in Western ideology during the sociopolitical climate of the Cold War.

It's really interesting for me to revisit this particular moment in time through the Golden Record. To listen to it today, it seems incredibly naïve in its optimism. The faith placed in science and technology as a path to modern progress and a better future for all, seems hard to imagine or comprehend in this present state of ecological crisis. And yet, there is this lingering narrative that technological progress will save us either by improving the planet or by creating an alternative to Earth. Near the beginning of the Golden Record, there is a sound sequence that creates a portrait of human progression. It begins with earthy geological sounds, moves to weather and animal sounds, and eventually human technologies as they advance to the launching of a spacecraft. I wonder how that sound sequence could be reworked today to capture a different kind of narrative, one where ecological destruction is the inevitable consequence.

C. C. Ecological anxieties or terrestrial crisis have a lot to do with the interstellar imaginary world. How do we reconcile our earthbound lives with aspirations of being elsewhere?

H. S. One of my fascinations with space is that you have to bring the Earth with you in order to survive. It's a reminder of the porousness of human bodies, and that we can only live within a certain set of relations. But, that goes counter to the concept that we are discrete individual entities that can leave and be free of the Earth. There's an anthropocentrism in believing we are the ones that are dominant and in control, or that it's possible to "outthink" our relations.





Second Flight of The Shuttle STS-2-13-267 © 1991 Holiday Films	E-21 Kaufman & Comins: 44 DISCOVERING THE UNIVERSE, 4E © 1990 W. H. Freeman and Co.	Houses in Space Colony © 1991 W. H. Freeman and Co.	HISTORY OF THE APOLLO PROGRAM © 1991 W. H. Freeman and Co.
15. Giant snow covered mountains © 1991 W. H. Freeman and Co.	70. PLANETARY NEBULA SHAPLEY 1 © 1991 W. H. Freeman and Co.	POSS LUNAR SOIL QB45 C6 © 1991 W. H. Freeman and Co.	17. HOURGLASS NEBULA © 1991 W. H. Freeman and Co.
KaiDik films international P.O. Box 201 Glendale, California 91209-0201, USA	SPLENDORS OF UNIV. WISCONSIN ASP SLIDE SET © 1991 W. H. Freeman and Co.	CONTEMPORARY ASTRONOMY © 1991 W. H. Freeman and Co.	HST-85: WHAT A VIEW ASP SLIDE SET © 1991 W. H. Freeman and Co.
QUASAR DYNAMICS ASP SET © 1991 W. H. Freeman and Co.	QUASAR HOST GALAXIES © 1991 W. H. Freeman and Co.	THE PLANETARIUM ARMAGH - N. IRELAND QB1 524725 © 1991 W. H. Freeman and Co.	OPTIKEN 157 © 1991 W. H. Freeman and Co.
20. STAR TRAILS OVER NECK I © 1991 W. H. Freeman and Co.	QB54 S43 The Microwave Window © 1991 W. H. Freeman and Co.	FS 15125 © 1991 W. H. Freeman and Co.	AS-1A SUPERNOVA EXPLOSION © 1991 W. H. Freeman and Co.
Comets Fall 1996 © 1997 Prentice Hall, Inc. Simon & Schuster/Viacom Company Upper Saddle River, NJ 07458	DIXON SPACESCAPES © 1991 W. H. Freeman and Co.	SOJOURNER ROVER © 1991 W. H. Freeman and Co.	HISTORY OF THE APOLLO PROGRAM © 1991 W. H. Freeman and Co.
1. ANDROMEDA GALAXY © 1991 W. H. Freeman and Co.	COLORTRON 86/94 © 1991 W. H. Freeman and Co.	QB54 S43 Arecibo Radio Telescope © 1991 W. H. Freeman and Co.	71. Astronauts and Mt. Hadley © 1991 W. H. Freeman and Co.

C. C. Our inability to achieve inter-cultural understanding within the bounds of this planet, let alone the inter-species communication the Golden Record aspires to, is quite pronounced. There's this really poignant failing there.

H. S. And that failing obscures the profound beauty, terror and everydayness of the Earth and our relations within the universe. I can see something of the foraging process Le Guin describes through the narratives that children can conjure up together. They are filled with dark, beautiful and absurd pronouncements, each building on the other to form stories with a deep emotional register. Attending to the complexity of a range of stories is needed for imagining possible futures.

C. C. To conclude, let's return to the upcoming *Midnight Picnic*, what kind of role do you see yourself playing in the micro performance scenario?

H. S. Within my projects I am often instigating and facilitating some kind of interaction. I'm creating a set of parameters, and inviting people into those parameters. I also imagine a part of my role is going to be a bit like my dad's was when he was doing these performances for our family. I don't want to lose sight of that. I want to maintain the fascination of the curious amateur, or, of this person that is learning something and sharing it with other people.

C. C. What are you hoping participants will experience?

H. S. More than anything, I want to share these images with an audience, to think and talk about them together. I'm hoping for moments of dialogue or exchange within the work. It is, in some ways, just as we are talking now. Re-evaluating, re-thinking, and trying to understand these narratives of the past and how they don't really serve us in the present. I hope to generate an awe of the universe, while asking critical questions about our human place within it.



Holly Schmidt is a Vancouver artist with a research-based practice that engages collaboration and informal pedagogy. Moving across disciplinary boundaries, she explores relationships between processes of making, knowledge creation and the formation of temporary communities. Her exhibition, public art and residency projects include: *Pollen Index* (2016) Charles H. Scott Gallery, *Till* (2014/15) Santa Fe Art Institute, *Mess Hall* (2013) Banff Centre, *Moveable Feast* (2012) Burnaby Art Gallery, *Grow* (2011) Other Sights for Artists' Projects. Upcoming projects: *Midnight Picnic* (2018) Boca Del Lupo, *Locals Only* (2018) AKA Gallery, and *Accretion* (2018) ECUAD Living Labs, City Studio and Vancouver Public Art.

Caitlin Chaisson is an interdisciplinary artist, writer and curator based in Vancouver, British Columbia. Her practices intersect with questions of the body, the environment, and social systems. She is the founder of Far Afield, an experimental artist-led initiative that supports regionally-connected artistic and curatorial practices. Her writing has been featured previously in *Breach Magazine* (Vancouver), *Decoy Magazine* (Vancouver), *ESPACE art actuel* (Montréal), and *Whitehot Magazine* (New York City).

Portrait de l'artiste en astronaute.

Un entretien avec Rober Racine

par André-Louis Paré

A-L. P. Une exposition, comme celle que vous présentiez récemment au Musée d'art contemporain des Laurentides (MACL), n'arrive pas sans antécédents. Intitulée *Le cycle des méditations*¹, celle-ci participe de votre parcours littéraire et artistique amorcé depuis les années 1990. Plusieurs de vos romans parus jusqu'à ce jour font référence à la conquête de l'espace. Je pense par exemple à *L'ombre de la Terre*, paru en 2002. Mais il y a aussi, dix ans plus tard, *Le cycle lunaire*, une série de trois expositions débutée en 2012 et présentée aux galeries Roger Bellemare/Christian Lambert (Montréal) et dont nous avons pu voir le dernier épisode, intitulé *Là-haut, au loin, dans la nuit, la Terre brille sur elle-même*, au printemps 2017. Pourquoi cette fascination pour l'au-delà et l'aventure spatiale ?

R. R. Enfant, j'aimais jouer avec les insectes, les mouches en particulier. Je pouvais les endormir et les réveiller. J'avais un esprit de recherche, d'expérience plus ou moins scientifique. J'aimais être dehors, explorer et observer la nature. Derrière notre maison, il y avait des champs à perte de vue. J'ai été tous les insectes, les merles et les carouges, toutes les herbes, les ciels et la terre. Tout cela a été mon premier livre de lecture. La plupart des voisins avaient une piscine, alors j'ai été tous les astronautes marchant dans l'espace, faisant la grimace à la gravité terrestre. Je bougeais sous l'eau dans un semblant d'apesanteur merveilleux. Le bonheur. Je suivais avec passion tous les voyages des missions spatiales que je refaisais avec mes mouches. J'observais le ciel, de jour et de nuit, en me demandant comment



Rober Racine, *La Terre au loin* (Apollo 8), *Des pas sur la Lune* (Apollo 11), *Module lunaire* (Apollo 17), 2017. Triptyque, impression au jet d'encre sur papier monté sur aluminium. Photo : Lucien Lisabelle.



« L'artiste est là pour offrir des visions, transcender le réel, le montrer sous de nouveaux angles. Il ressemble à un pilote d'essai, un astronaute. Il repousse toujours plus loin les limites de l'exploration du monde et de l'infini. »

– Rober Racine



Rober Racine, *Ln, Lune et disque*, 2012. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Rober Racine.

m'y rendre. À l'âge de quinze ans, les choses ont changé : mon corps est disparu. Grâce à la musique, j'ai découvert ma véritable vocation : la création artistique. Je me suis engagé totalement à écrire, composer, dessiner, explorer, essayer. Le 20 février 1962, John Glenn fut le premier astronaute américain à effectuer trois orbites autour de la Terre à bord de la capsule Mercury Friendship 7. L'aventure spatiale américaine m'a toujours passionné. J'avais un ami abonné à la NASA qui recevait régulièrement de l'information sur les vols, les activités des astronautes. Il m'a donné l'adresse, et j'ai reçu plusieurs dépliants. À chaque décollage à Cap Canaveral, on faisait entrer un téléviseur monté sur un haut trépied (un genre de fusée...) dans la classe pour assister à l'événement retransmis en direct. Notre directeur d'école, monsieur Marcel Sicotte, était coanimateur avec Henri Bergeron à Radio-Canada pour commenter les diverses phases des missions. Grâce à lui, j'avais l'impression d'être en lien direct avec les astronautes. Ces voyages dans l'espace et sur la Lune représentent l'aventure humaine qui m'a le plus bouleversé et fait rêver dans ma vie. Encore aujourd'hui, le pouvoir de ces voyages est intact sur moi. Je me souviens qu'à chaque décollage, je me disais, en pensant aux astronautes : « Comme j'aimerais être à leur place, quitter l'école et la classe pour partir loin ! »

Avant de créer mes premières œuvres, en 1973, la conquête de l'espace et, plus particulièrement, les missions Apollo qui ont placé 12 astronautes sur la Lune ont été, avec la nature, mes premières sources d'inspiration. Elles m'ont donné le goût d'explorer, de chercher, d'essayer, ce qui est le propre de tout artiste, je crois. J'ai toujours pensé que l'aventure spatiale se rapprochait de la création artistique : observation, expérimentation, essai, invention, audace, risque, composition, dessin, concentration, dépassement, *focus*, mouvement. Adolescent, déjà, je me disais : « Un jour je ferai quelque chose à partir des missions Apollo 10-11-12-14-15-16 et 17 et ma fascination pour la conquête de la Lune. » En 1995, avec la série *Sextant*, gravures sur granit, j'exposais pour la première fois des œuvres inspirées de l'exploration spatiale et de son iconographie propre. Suivirent, en 1996 : *Les Voiles de la Lune 1* (cartographie des villes possédant des échantillons du sol lunaire rapportés lors des missions Apollo 11-12-14-15-16-17), installation; en 1997 : *Effleurées : Le Sommeil des comètes*, gravures sur granit; *Le Repaire des dieux*, un livre-objet; en 1998 : *Selena*, installation; en 1999 : *Mare Serenitatis*, une pointe sèche de la Mer de la Sérénité sur la Lune; *Les Voiles de la Lune 2*, installation dans un jardin public; en 2001 : *Le Jardin secret de Spica*, installation dans le jardin public du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Depuis, je n'ai cessé de dessiner, filmer, photographier, écrire, peindre des images en lien direct avec l'aéronautique, l'astronomie et la façon de vivre et de penser des astronautes. Dans tous mes livres, j'y fais référence.

A-L. P. L'exposition *Le cycle des méditations* propose plusieurs nouvelles œuvres et prend pour point de départ le legs de milliers de diapositives ayant appartenu à l'artiste-peintre Charles Gagnon (1934-2003). Ces diapositives, provenant principalement de la NASA, vous ont inspiré une œuvre intitulée *Les livres des Constellations, Charles Gagnon et l'univers* et qui consiste en huit boîtes lumineuses dans lesquelles se trouvent des centaines de diapositives. Pourriez-vous nous présenter la genèse de cette œuvre ?

R. R. *Les livres des Constellations, Charles Gagnon et l'univers* est un hommage à la passion pour l'exploration spatiale de l'artiste multidisciplinaire québécois Charles Gagnon, né en 1934 et décédé en 2003. Toute sa vie, l'artiste a été fasciné par l'univers et le cosmos. Il a accumulé des milliers de photographies, diapositives, films, documents divers sur le sujet. En 2009, son épouse, Michiko Gagnon, m'a légué huit cartables contenant 1 816 diapositives collectionnées par l'artiste, consacrées à l'exploration spatiale et le cosmos. La plupart proviennent de la NASA, de divers planétariums à travers le monde ou alors, il s'agit des photogrammes d'enregistrements vidéos captés par l'artiste au moment d'émissions spéciales consacrées aux missions spatiales (avant l'arrivée d'internet). J'ai mis en ligne ces diapositives à l'adresse : www.les9livresdesconstellations.blogspot.ca/. Lorsque Michiko Gagnon m'a

Robert Racine, Blue marble, la Terre ou loin, 2001. Suie, pastel à l'huile sur assiette de céramique émaillée, 40 x 33,5 x 3 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Guy L'Heureux.



remis ces documents, elle m'a dit : « C'est la boîte Univers des archives de Charles. » C'est à ce moment que j'ai eu l'idée de créer une œuvre avec ces documents : huit boîtes lumineuses, tels des vitraux, une verrière de l'espace, montrant ces 1 816 diapositives, facettes miniatures d'une mosaïque du cosmos, offrant ainsi une vision méditative de l'univers et de l'aventure spatiale. Ce corpus de 1 816 diapositives montre, entre autres, différentes navettes spatiales (décollages et atterrissages de jour et de nuit), des vols en orbite, des marches dans l'espace des astronautes, diverses constellations, planètes, galaxies, nébuleuses, installations spatiales; des astronautes travaillant à la Station spatiale internationale, la station MIR; des déploiements de satellites, les salles de contrôle à Houston et à Cap Canaveral ainsi que des extraits de films de science-fiction (2001 *A Space Odyssey*, *Star Trek II*, *The Andromeda Strain*, *Saturn 3*, *Silent Running*). Charles Gagnon choisissait ces images pour leur pouvoir d'évocation et leurs qualités picturales : couleurs, contrastes, formes sculpturales, mouvements corporels, etc. À quelques occasions, l'artiste fait un travail de « création » d'images en superposant deux clichés différents (la pupille irisée d'un œil humain se referme sur fond de mire en croix à l'intérieur un cercle), indiquant ainsi une réelle volonté de composition. On n'a qu'à penser, ici, à son fameux film *The Eighth Day Le Huitième Jour*, réalisé en 1965-1966 pour le Pavillon Chrétien à Expo 67. Il s'agit d'un vaste « collage en mouvement » de centaines d'images et photographies que l'artiste a répertoriées en consultant les dossiers de l'agence Magnum,



Rober Racine. Les livres des constellations, Charles Gagnon et l'univers (détails), 2015-2017. 8 boîtes lumineuses, 1816 diapositives de l'espace, du cosmos et de l'univers ayant appartenu à l'artiste Charles Gagnon. Photos : Lucien Isabelle.

à New York, et ceux de la photothèque du ministère de la Défense à Washington. Elles montrent l'être humain aux prises avec les guerres, sa condition difficile dans l'existence – ici la guerre du Vietnam –, et défilent à l'écran à grande vitesse.

A-L. P. En plus de l'œuvre inédite produite à partir des diapositives de Charles Gagnon, le spectateur pouvait y voir une œuvre produite en 1999 ayant pour titre *Spica*. À l'heure où l'image de l'univers semble être à un tournant, pourquoi la reprise de cette œuvre, ici, vous apparaît-elle importante ?

R. R. C'est Jonathan Demers, le directeur du MACL, qui m'a proposé de la présenter. *Spica* a d'abord été un « projet spécial » publié dans la revue d'art contemporain *Parachute*, numéro 96, en 1999. Il s'agissait de présenter les noms des étoiles de la Voie lactée et, grâce à une note de musique (une croche), indiquer celles possédant le nom d'une note de la gamme : Bellatrix, Mirak, Polaris, etc. Cette année-là, j'écrivais le texte dramatique *Le coeur de Mattingly*. Vers la fin, Gabriella, créée par la comédienne Isabelle Moreau, est installée sur un tabouret dans la position du vautour. Elle dit plusieurs noms d'étoiles. C'est une longue incantation en préparation à une éclipse solaire. En 2001, lors de la rétrospective au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, j'ai fait du projet *Spica* une murale telle que nous pouvons la voir actuellement en permanence dans le hall d'entrée du Musée d'art contemporain à Montréal. Avec la phrase de l'astronaute Michael Collins (vols Gemini X et Apollo II) : « The stars are everywhere, even bellow me ! », il me semblait que tous ces noms d'étoiles, vis-à-vis des 1 816 diapositives du corpus de Charles Gagnon, donneraient aux visiteurs l'impression de flotter dans l'espace. C'est une œuvre qui est rarement présentée en salle. Ainsi, les visiteurs peuvent s'en approcher au plus près, même la toucher. Il est rare que l'on puisse toucher aux étoiles...



13:6

34:15



35:14



9:2

35:15



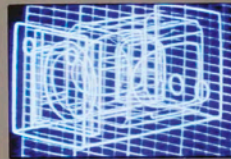
36:5



36:6



36:7



36: P





Rober Racine, Spica, 1999-2000. Peinture et lettrage de vinyle.
Édition 2/2. Photo : Lucien Lisabelle.

A-L. P. Votre fascination pour les astronautes, dont ceux des expéditions Apollo 10 à 17, vous a amené à rencontrer, en 2001, Chris Hadfield, l'astronaute canadien. Lors de sa dernière aventure spatiale pour la Station Spatiale Internationale, en 2012, il a voulu rendre accessible sa mission « céleste » par l'entremise des réseaux sociaux. Il s'est fait même « artiste » en chantant et en s'accompagnant à la guitare, entre autres, la célèbre chanson *Space Oddity* de David Bowie.

R. R. Dans quelques années, nous pourrons tous aller dans l'espace. Je rêve d'une résidence pour artiste à la Station spatiale internationale. La création changera à ce moment. Les chorégraphes, les danseurs, les cinéastes, les peintres, les architectes, les écrivains, les poètes, les compositeurs, les photographes, tous les créateurs seront traversés par de nouvelles dimensions. Cela se traduira dans notre vision intérieure et extérieure. Nous pourrons réellement prendre de la hauteur. Cela nous apportera beaucoup d'humilité. Cela nous fera prendre conscience de la beauté, de la fragilité de l'endroit où nous vivons tous, pour le

moment, la Terre. Je crois que si chaque chef d'État pouvait aller dans l'espace et faire quelques tours en orbite, cela changerait sa vision du monde. L'humanité, la paix, le respect, la tolérance, l'équilibre et le partage s'en trouveraient densifiés. Au sein du gouvernement canadien actuel, nous avons deux anciens astronautes qui sont allés dans l'espace : Marc Garneau et Julie Payette. C'est unique et précieux. Plus jeune, Chris Hadfield souhaitait être un artiste. Il n'est pas le seul. Alan Bean (Apollo 12, SkyLab 3), le quatrième homme à avoir marché sur la Lune, est devenu un peintre à temps plein. Il peint ce qu'il a vu sur la Lune. Il intègre même de la poussière lunaire à ses tableaux. Cela va de soi. Chaque être humain au retour d'un grand voyage en revient transformé. Nous sommes à la préhistoire de l'aventure spatiale. Pour l'instant, ce sont des techniciens scientifiques, des pilotes qui s'y rendent, comme les explorateurs, au début de la navigation, de l'aviation. Bientôt, nous pourrions tous être des passagers; chacun pourra approfondir ce qu'il est à travers ces voyages. Cela aidera à améliorer notre condition sur Terre – il y a tellement à faire – et ailleurs.

1. L'exposition *Le cycle des méditations* s'est tenue au MACL du 23 novembre 2017 au 28 janvier 2018.

Rober Racine est né à Montréal. Comme artiste, ses œuvres ont été présentées dans plusieurs musées et galeries du Québec, du Canada, ainsi qu'aux États-Unis, en Europe, en Australie et au Japon. Comme écrivain, il a publié cinq romans : *Le Mal de Vienne* (1992), *Là-bas, tout près* (1997), *L'Ombre de la Terre* (2002), *Les Vautours de Barcelone* (2012), *L'Atlas des films de Giotto* (2015); un texte dramatique : *Le Cœur de Mattingly* (1999); un récit : *Le Dictionnaire* (1998). Il a reçu le prix Louis-Comtois de la Ville de Montréal en 1998; le prix Ozias-Leduc de la Fondation Émile-Nelligan en 1999; le prix Ringuet du roman de l'Académie des lettres du Québec pour *L'Ombre de la Terre* en 2003. En 2007, le Gouvernement du Québec lui remettait le Prix Paul-Émile-Borduas, arts visuels, pour la qualité exceptionnelle de son œuvre. En 2015, il a reçu le prix du Gouverneur Général du Canada pour les arts visuels et les arts médiatiques.
www.rober-racine.com

André-Louis Paré est critique d'art et commissaire indépendant. Il est membre d'AICA Canada. Depuis décembre 2013, il est directeur et rédacteur en chef de la revue *ESPACE art actuel*.

PORTFOLIO PARALLAX-E

CE PORTFOLIO FAIT RÉFÉRENCE À L'EXPOSITION *PARALLAX-E* PRÉSENTÉE DU 17 JANVIER AU 17 MARS 2018 À LA GALERIE D'ART FOREMAN DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S (SHERBROOKE). LE TEXTE QUI SUIT EST EXTRAIT DE L'OPUSCULE RÉDIGÉ POUR L'OCCASION PAR GENTIANE BÉLANGER, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION ET DIRECTRICE-CONSERVATRICE DE LA GALERIE.

Dans une assertion aujourd'hui célèbre, l'astronome Carl Sagan affirmait que nous sommes faits de poussières d'étoiles et qu'à travers nous, l'univers parvient à se connaître¹. Le cosmos a de tout temps habité la conscience humaine et structuré les récits fondateurs des sociétés. Historiquement, l'observation des astres a joué un rôle central dans la navigation, la prévision météorologique (par le voilement atmosphérique des étoiles) et la planification saisonnière, mais également dans l'explication mythique ou religieuse du monde. Entités mystérieuses, le Soleil, la Lune et les étoiles ont endossé l'apparat de divinités tandis que les comètes, les pluies d'étoiles filantes, les aurores boréales et autres phénomènes cosmiques ont longtemps été perçus comme des messagers eschatologiques.

Si les récits mythiques ont entretemps cédé la place au discours scientifique, l'importance de l'imagination perdure en astronomie. C'est que la discipline progresse aux limites du savoir, réfléchissant sur le temps et l'espace dans des perspectives qui échappent à l'intuition et à la capacité de représentation. Dans de tels contextes, la logique pure et l'expérimentation vérifiable s'avèrent d'une utilité limitée. L'auteur scientifique Philip Ball dénote plusieurs notions en astronomie qui relèvent actuellement autant de la fascination et de l'imagination que de l'observation; pensons ici à la matière sombre, à l'énergie sombre et à l'hypothèse du multivers. Ces notions renvoient à des phénomènes encore très mal cernés, et leur description actuelle permet de « matérialiser » provisoirement certains aspects nébuleux de l'univers afin de les rendre étudiables. Ces figurations agissent en quelque sorte comme des béquilles iconographiques permettant de donner forme à l'information mathématique afin de faciliter la réflexion théorique. Ces notions seront probablement éventuellement réfutées, ou du moins amendées, mais c'est la condition à respecter pour quiconque veut saisir l'ineffable.

PARALLAX-E explore l'émergence d'un sublime astronomique nourri par les avancées dans les technologies optiques et numériques, les projections scientifiques et les conventions esthétiques en évolution. Les artistes regroupés dans cette exposition interrogent la culture visuelle issue des activités en astrophysique en y posant un regard oblique, décalé.



THIS PORTFOLIO REFERS TO PARALLAX-E, AN EXHIBITION THAT TOOK PLACE FROM JANUARY 17 TO MARCH 17, 2018 AT THE FOREMAN ART GALLERY OF BISHOP'S UNIVERSITY (SHERBROOKE). GENTIANE BÉLANGER, DIRECTOR-CURATOR OF THE GALLERY, WROTE THE CURATORIAL TEXT FROM WHICH THE FOLLOWING IS AN EXCERPT.

Astronomer Carl Sagan, in his now-famous statement, affirmed that the cosmos is also within us—that we are made of “star stuff” and as such we are “a way for the cosmos to know itself.”¹ Since the dawn of time, the cosmos has inhabited human consciousness, structuring the founding narratives of various societies. Historically, stargazing has played a major role not just in navigation, weather forecasting (based on atmospheric haze) and agricultural planning, but also in the world’s creation myths and religions. The sun, the moon and the stars, far off and mysterious have long been revered as deities, while the comets, shooting stars, aurora borealis and other cosmic phenomena are often seen as portents of the apocalypse.

The myths of yore may have long given way to scientific discourse, but the imagination continues to be of capital importance to astronomy: a field that pushes the bounds of knowledge, pondering time and space from angles that outstrip our intuitive and representational capabilities. Science writer Philip Ball has pointed out the numerous astronomical notions—dark matter, dark energy, the multiverse—the emergence of which is due as much to fascination and the imagination as to observation. Such notions amount to an attempt to describe (and thus render examinable) various phenomena that represent nebulous and as-yet poorly understood aspects of the universe.² Temporarily giving shape to mathematical data to facilitate scientific thinking, figurations of this kind will perhaps be refuted at a later date or at least amended; still, imaginative speculation is a *sine qua non* for attempting to make sense of the ineffable.

PARALLAX-E probes the emergence of a new astronomical sublime informed by advances in optical and digital technologies, scientific projections and evolving aesthetic conventions. The artists featured here all take this sideways step, adopting an oblique and quirky perspective to question the visual culture of astrophysics research.

P. 67-69 : PARALLAX-E, vues d'installation/installation views.
Photos : Richard-Max Tremblay.

P. 67 : Œuvres de/Works by Julie Tremble, Jean-Pierre Aubé, Bettina Forget et/and Nicolas Baier.

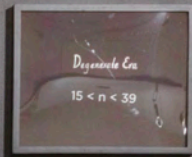
P. 68-69 : Plan fixe de *Météore Apocalypse* (2014) de Julie Tremble et une vue partielle de *Deep Time Studio* (2017) de Rachel Sussman/ Fixed shot of Julie Tremble's *Meteor Apocalypse* (2014) and a partial view of Rachel Sussman's *Deep Time Studio* (2017).

1. Carl Sagan, *Cosmos*, New York, Random House, 1980.
2. Philip Ball, « Why Physicists Make Up Stories in the Dark », *Nautilus*, vol. 4 n° 11, été/ Summer 2014, p. 115.

Shellfish Era
 $6 < n < 14$

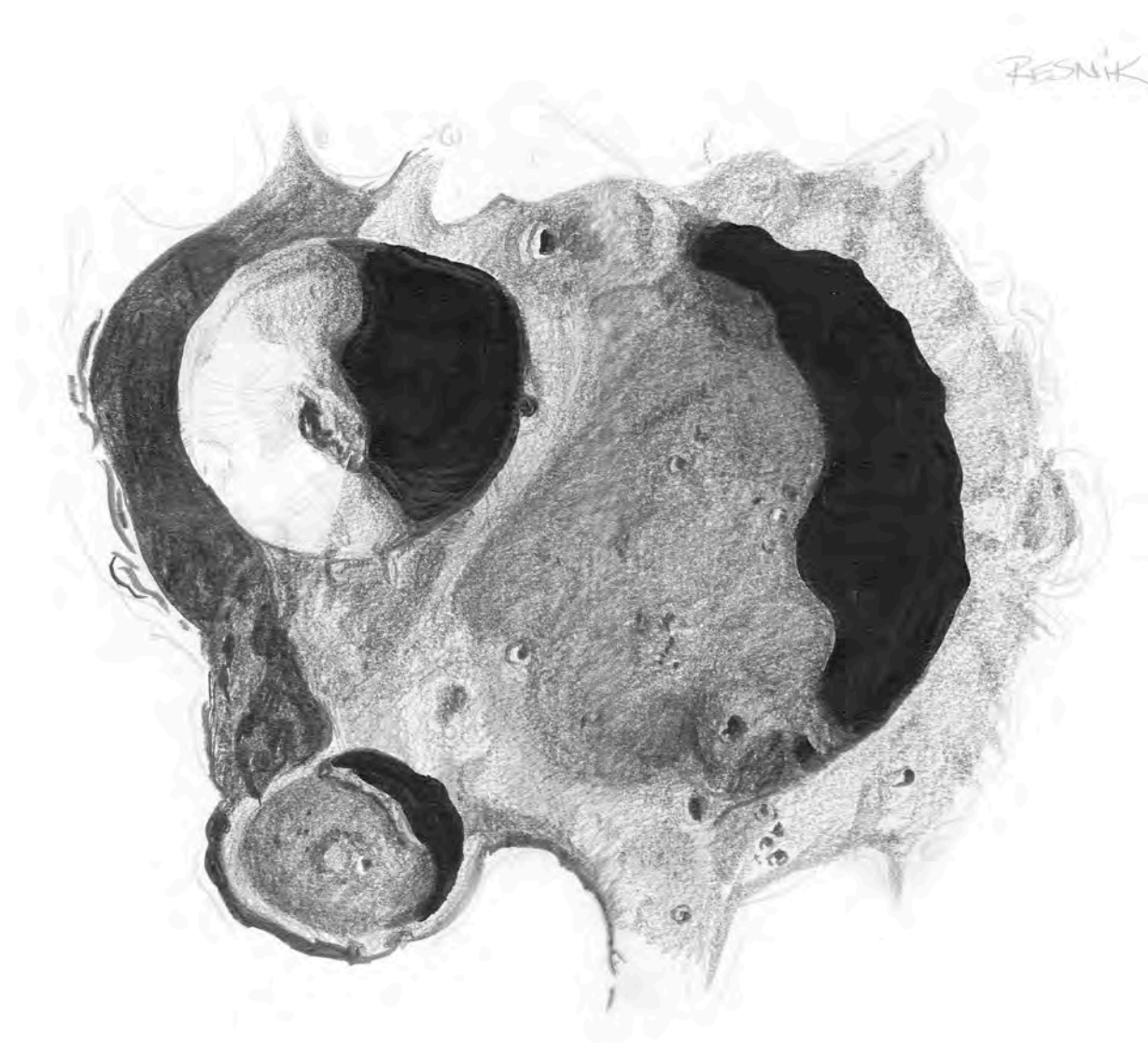
Primordial Era
 $-50 < n < 5$





$$R_{\mu\nu} - \frac{1}{2}Rg_{\mu\nu} =$$



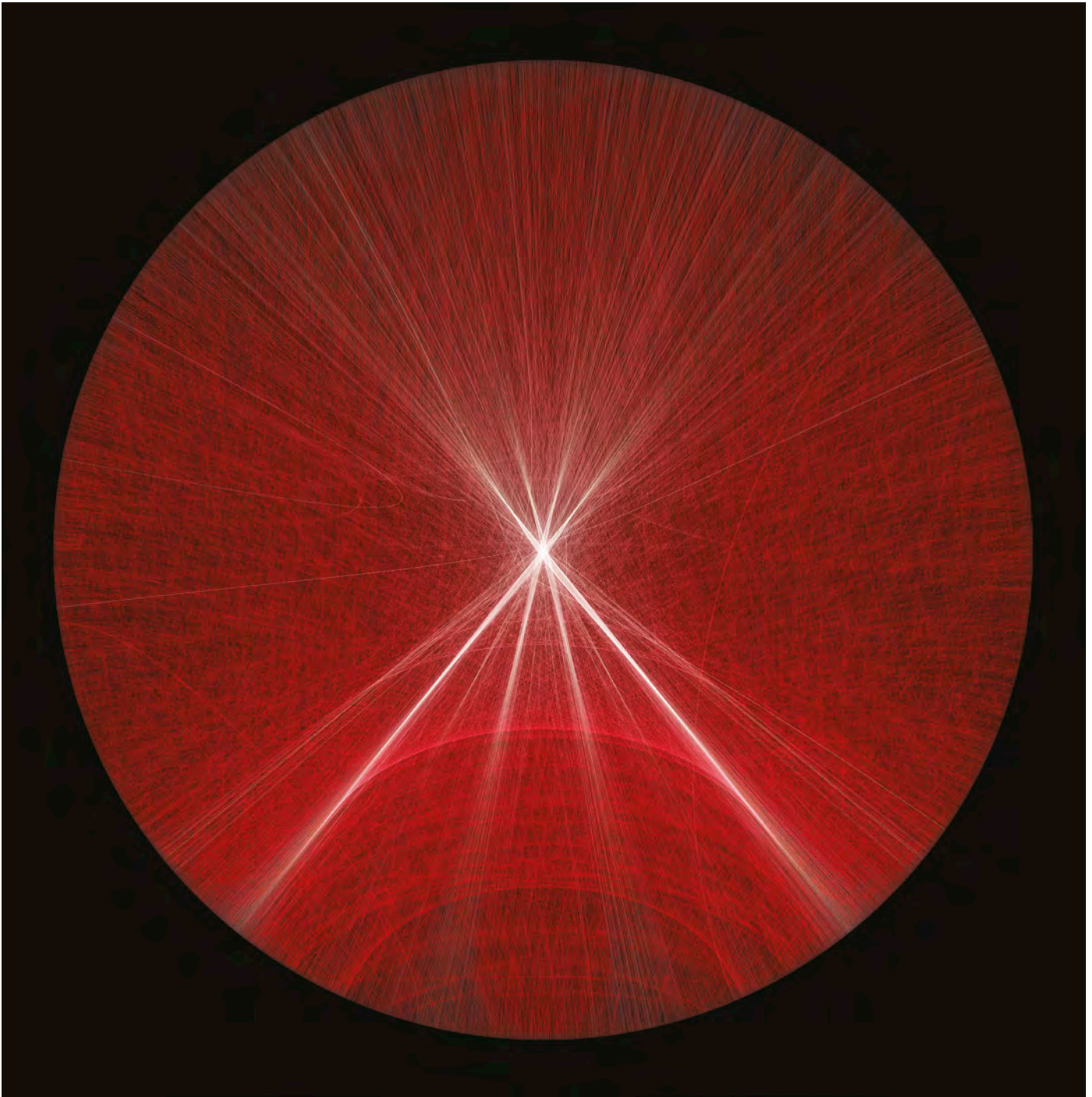


BETTINA FORGET

Women With Impact, Leavitt Crater, 2015.
Graphite et acrylique sur papier/graphite
and acrylic on paper. Avec l'aimable
permission de l'artiste/Courtesy of the
artist. www.bettinaforget.com

Sur les 1 605 cratères lunaires répertoriés et nommés, 30 portent le nom d'une femme, ce qui surpasse le taux de représentation masculine de nos sociétés terrestres les plus patriarcales. Il ne s'agit pas tant de savoir si cette répétition relève de la tragédie ou de la farce, mais de s'interroger sur la perte culturelle qu'entraîne cet aveuglement. Comme l'observe Bettina Forget à propos de son projet *Women With Impact*, quiconque ouvre un atlas de la Lune découvre un territoire peuplé des noms d'hommes de génie, allant de philosophes à d'éminents scientifiques.

As Bettina Forget points out in her work Women With Impact, anyone who opens a moon atlas sees a lunar surface populated with the names of great men, from philosophers to scientists. Of the moon's 1,605 indexed craters, a scant 30 are named after women: a gender representation ratio lower even than those in Earth's most patriarchal societies. The question here is not so much whether the oversight amounts to tragedy or farce but rather the implied cultural impoverishment.



JEAN-PIERRE AUBÉ

Sous surveillance, 2014. Image de synthèse/Computer generated image. Avec l'aimable permission de l'artiste/ Courtesy of the artist. www.kloud.org

Qu'il soit question de l'électrosmog qui couvre de bruit le pouls électromagnétique de la Terre, ou encore de l'influence du transit solaire sur les fréquences radio, Jean-Pierre Aubé s'intéresse aux modalités par lesquelles l'humain documente, explore et interfère dans des dynamiques naturelles qui échappent au regard. L'image de synthèse *Sous surveillance* documente les passages de quelque 28 000 satellites espions au-dessus de son atelier à Montréal.

*Whether referring to the electrosmog that covers the Earth's electromagnetic pulse, or the influence of solar transit on radio frequencies, Aubé's interests focus on the methods by which humans document, explore and interfere in natural dynamics that cannot be seen. The synthetic image *Sous surveillance* documents some 28,000 spy satellites passing over his Montreal studio.*



JULIE TREMBLE

Météore Apocalypse, 2014. Vidéo et trame sonore, échantillonnage (plan fixe : *Impact*, 2009, réalisation Mike Rohl)/video and soundtrack, found footage (film still: *Impact*, 2009, direction Mike Rohl), 6 min. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. www.julietremble.com

Julie Tremble puise dans le cinéma, la littérature, la philosophie et les sciences de la nature afin d'examiner le rôle que joue la narration dans notre expérience du monde. *Météore apocalypse 02* comporte un échantillonnage visuel et sonore de films catastrophe et de documentaires scientifiques traitant de la menace que pose pour l'humanité un corps céleste se dirigeant droit sur la Terre.

Julie Tremble draws on film, literature, philosophy and the natural sciences to examine the role that storytelling plays in our experience of the world. Météore apocalypse 02 is a sound-and-visual sampling of disaster films and scientific documentaries about asteroids heading straight for Earth and posing a threat to humankind.

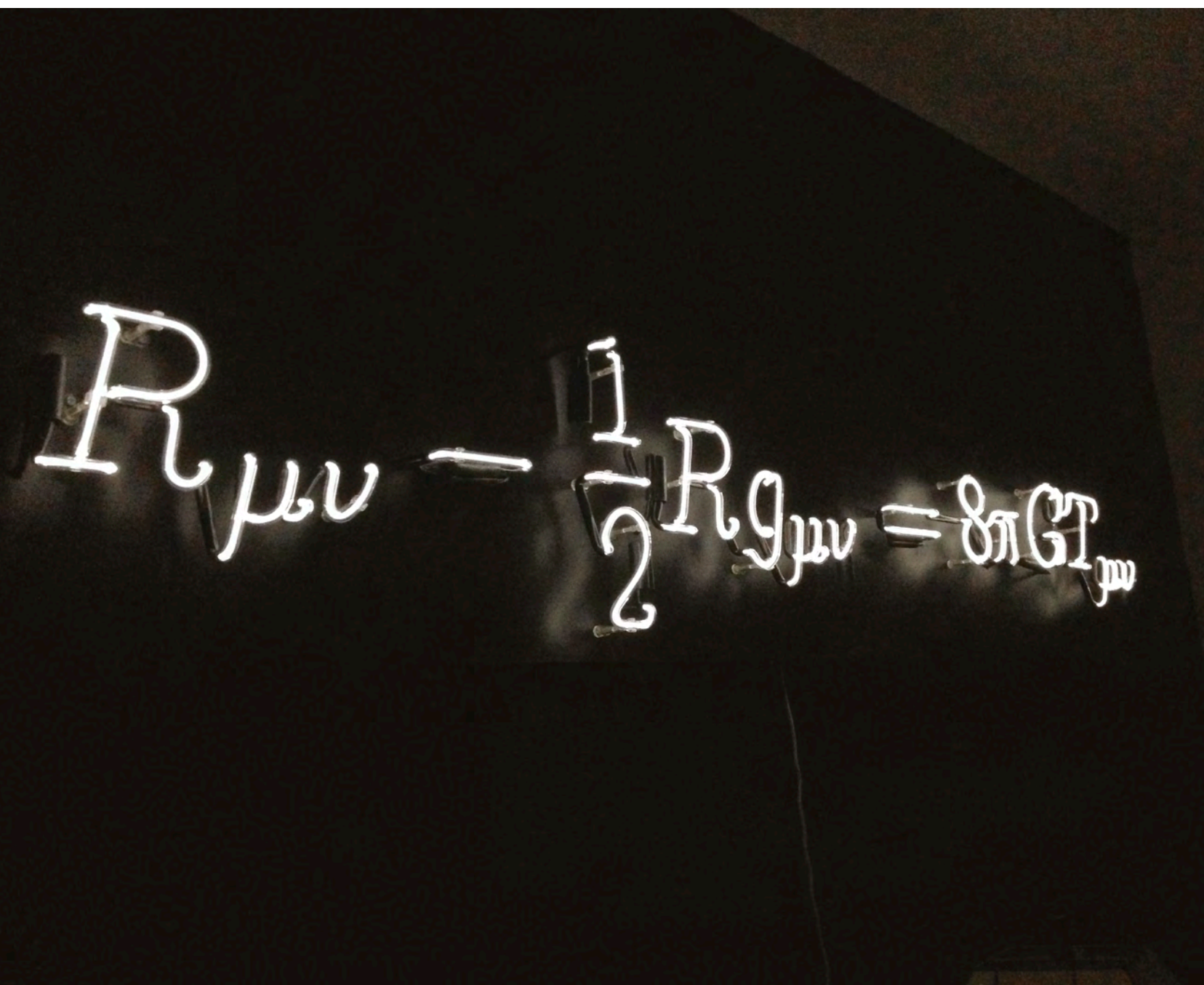


LAURENT GRASSO

Studies into the past - 1619. Huile sur panneau / Oil on panel, certificat d'authenticité / certificate of authenticity, toile / painting: 35 x 28,6 cm, encadrée / framed: 46,4 x 40 cm. Collection Robert-Jean Chénier. © Laurent Grasso/ADAGP, Paris, 2017. Avec l'aimable permission / Courtesy of Sean Kelly, New York. www.laurentgrasso.com

L'artiste français Laurent Grasso explore la construction du savoir et le rôle prépondérant de la fascination et de l'émerveillement dans le développement de la connaissance. Sa série *Studies into the Past* reprend avec justesse la matérialité, les méthodes picturales et les principes iconographiques de la Renaissance italienne et flamande, en y ajoutant des phénomènes anachroniques sur le plan de la connaissance et de la représentation.

French artist Laurent Grasso explores the construction of knowledge and the key role fascination and wonder play in its development. His series *Studies into the Past* accurately reproduces the materiality, pictorial methods and iconographic principles of the Italian and Flemish Renaissance, while incorporating phenomena familiar to modern science that are chronologically inconsistent with the received wisdom and illustrative practices of his chosen timeframe.

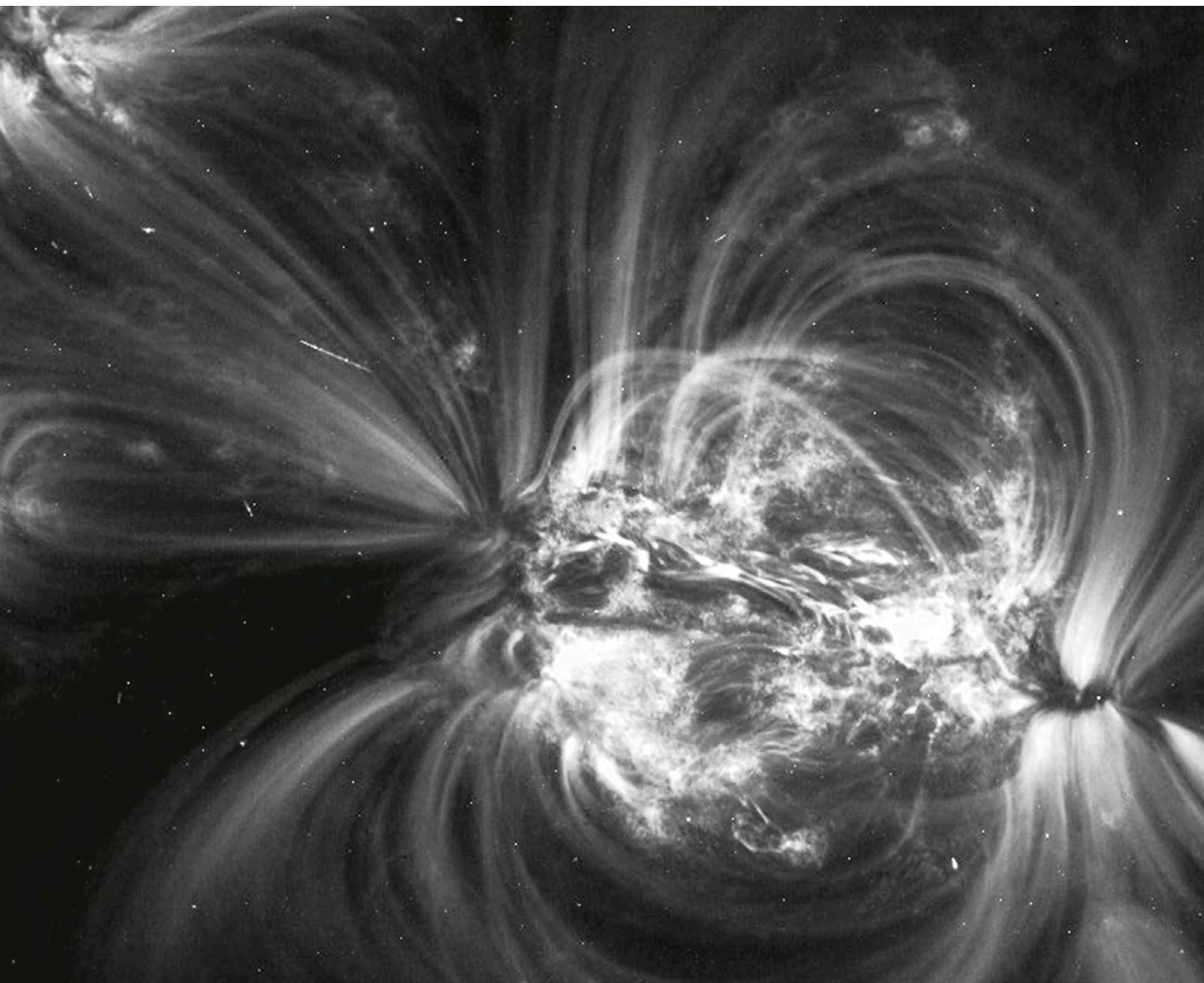


RACHEL SUSSMAN

Krypton Relativity, 2016. Tubes de verre, gaz krypton, voltage électrique/Glass tubing, electric voltage, krypton gas. Avec l'aimable permission de l'artiste/ Courtesy of the artist.

La série *Neon Equation* réunit des formules destinées à décrire élégamment la nature de l'univers, mais qui demeurent obscures pour la plupart des profanes. Le néon a été choisi comme moyen de mettre en lumière, en quelque sorte, cette complexité, et aussi de se moquer quelque peu de l'acceptation par le monde de l'art, habituellement plus critique, de l'œuvre au néon comme forme qu'art. Le krypton est un gaz noble très capricieux, et le courant électrique crée des bulles et du scintillement dans les tubes de verre. Il a été sélectionné pour sa légèreté, autant que pour sa couleur naturelle.

The Neon Equation Series gathers formulas meant to elegantly describe the nature of the universe, yet are impenetrable to most lay-people. Neon was selected as the medium to make light of the complexity, as it were, and also poke a bit of fun at the art world's uncharacteristically uncritical acceptance of neon works as art. Krypton is a very finicky noble gas, and the electric current causes bubbles and flickering through the glass tubes. It was selected for its inconsistency, as well as for its natural color.

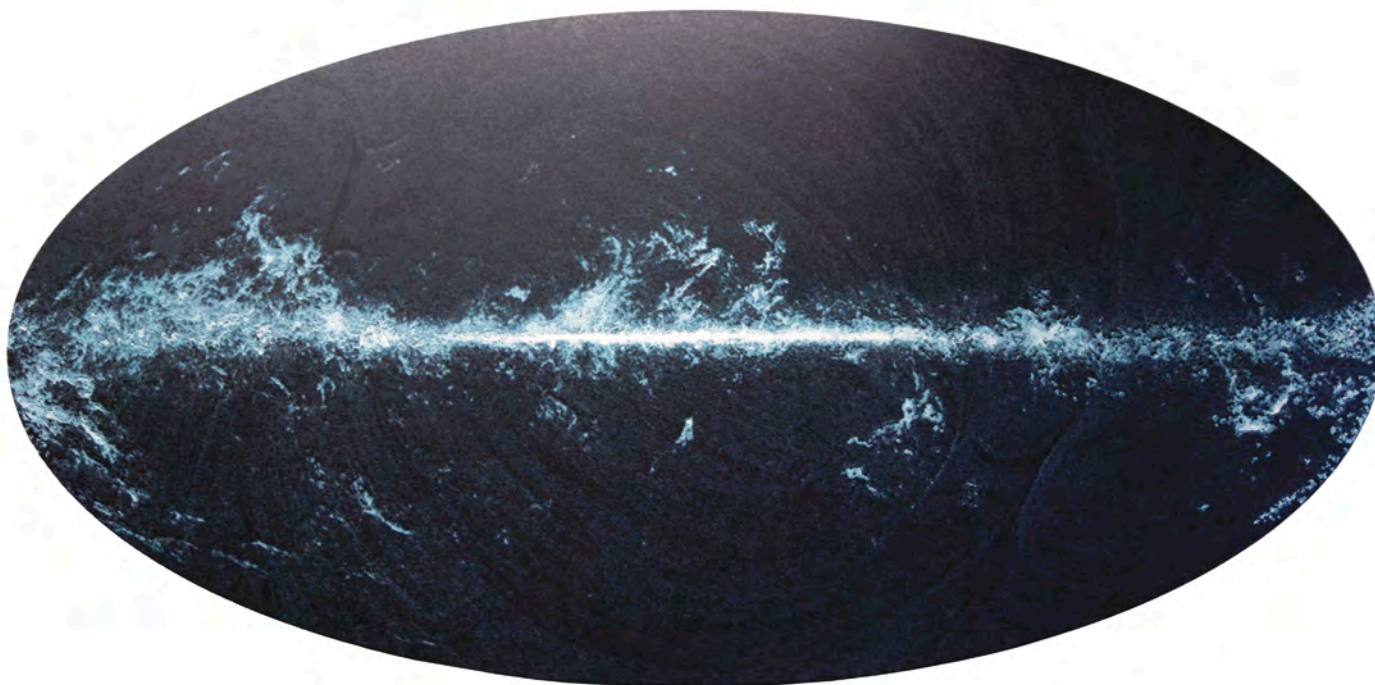


SEMICONDUCTOR

Brilliant Noise, 2006. Vidéo (plan fixe)/ Video (still image), 5,47 min. Propriété de l'artiste, avec l'aimable permission de Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago/Image copyright of the artist, courtesy of Video Data Bank, School of the Art Institute of Chicago.

Dans leurs films expérimentaux et leurs installations, le collectif Semiconductor (Ruth Jarman et Joe Gerhardt) recadre des procédures, des méthodes et des découvertes scientifiques selon un registre esthétique qui déborde du discours scientifique. Semiconductor s'intéresse à ce qui est normalement évacué du cadre d'investigation. *Brilliant Noise* prend pour sujet l'astronomie solaire et tire ses images d'archives virtuelles en accès libre contenant d'innombrables visuels bruts, pris par des observatoires terrestres et des satellites.

In their experimental films and installations, Semiconductor (Ruth Jarman and Joe Gerhardt) subject scientific procedures, methods and discoveries to an aesthetic register that transcends the scientific discourse, examining details that are normally expunged from the inquiry. Their film Brilliant Noise is composed from images containing noise, static, hiccups, anomalies and artefacts, to reveal the contingency of the technologies used to document the cosmos.



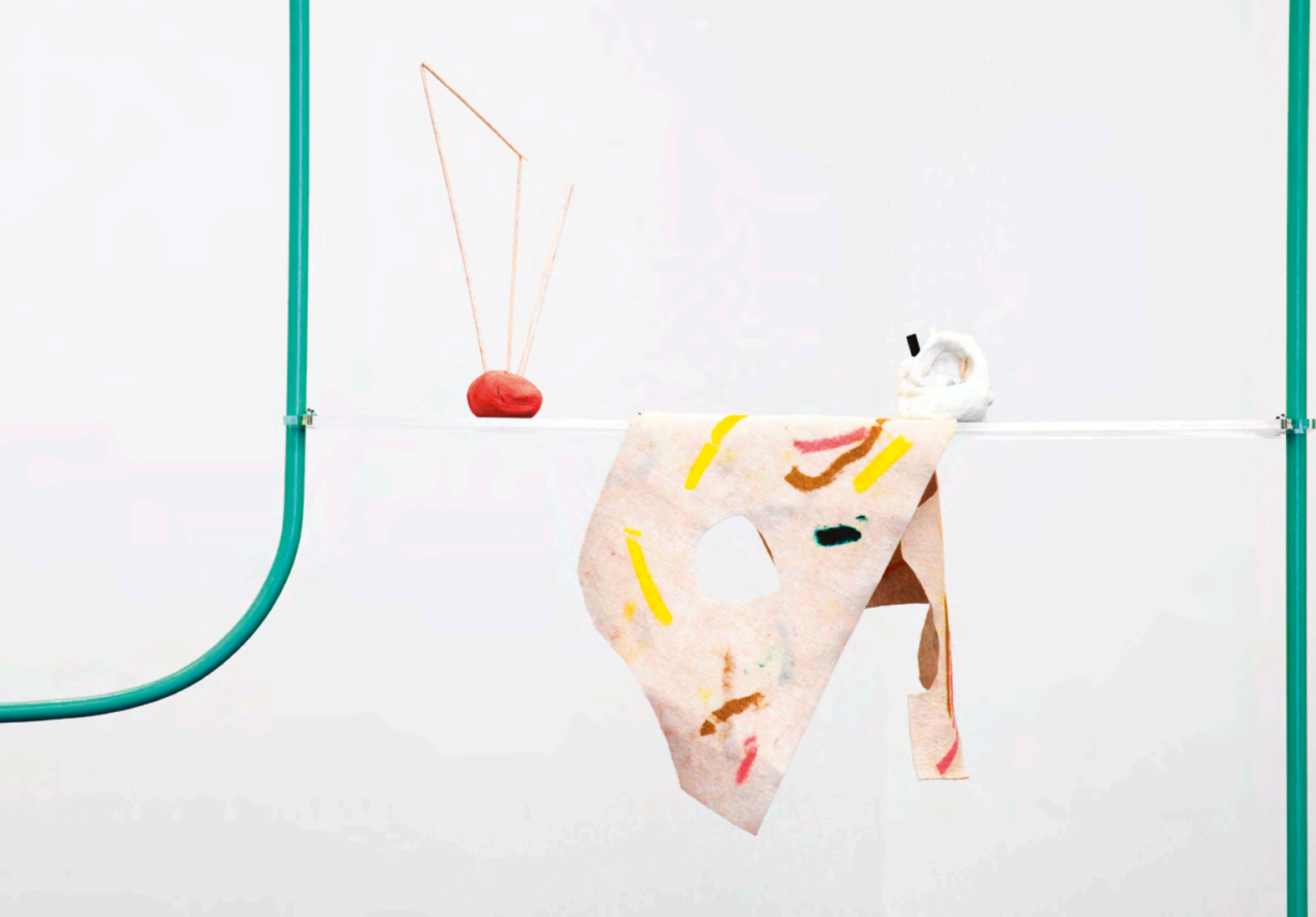
NICOLAS BAIER

Pouponnière, 2014. Acrylique sur toile/
acrylic on canvas. Collection Majudia.
Hublot, ED 1/5, 2016. Impression au jet
d'encre, acrylique, acier/Inkjet print,
acrylic, steel.
Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Galerie Division.
www.nicolasbaier.com

L'œuvre *Pouponnière* de Baier est une reproduction picturale de la première carte intégrale du ciel émise par le satellite Planck, dans laquelle on distingue les méandres délicats du fond diffus cosmologique en arrière-plan de la Voie lactée. Cette mappemonde exhaustive du ciel est pour Nicolas Baier le document témoin d'un jalon important de la connaissance humaine, en continuité avec « La bille bleue » photographiée en 1972 par l'équipage d'Apollo 17. L'œuvre *Hublot* est une carte épistémologique plus que géographique, un arrêt sur image de l'état de la connaissance du ciel en 2016.

Baier's Pouponnière is a painterly representation of the first all-sky map issued by the satellite Planck, revealing the delicate meanders of the cosmic microwave background beyond the Milky Way. For Baier, the map is an important milestone in human knowledge, directly in line with "The Blue Marble" photographed in 1972 by the crew of Apollo 17. The work titled Hublot symbolizes both the perpetual obsolescence of human knowledge and the exponential speed of astronomical discovery, boosted by advanced technologies.





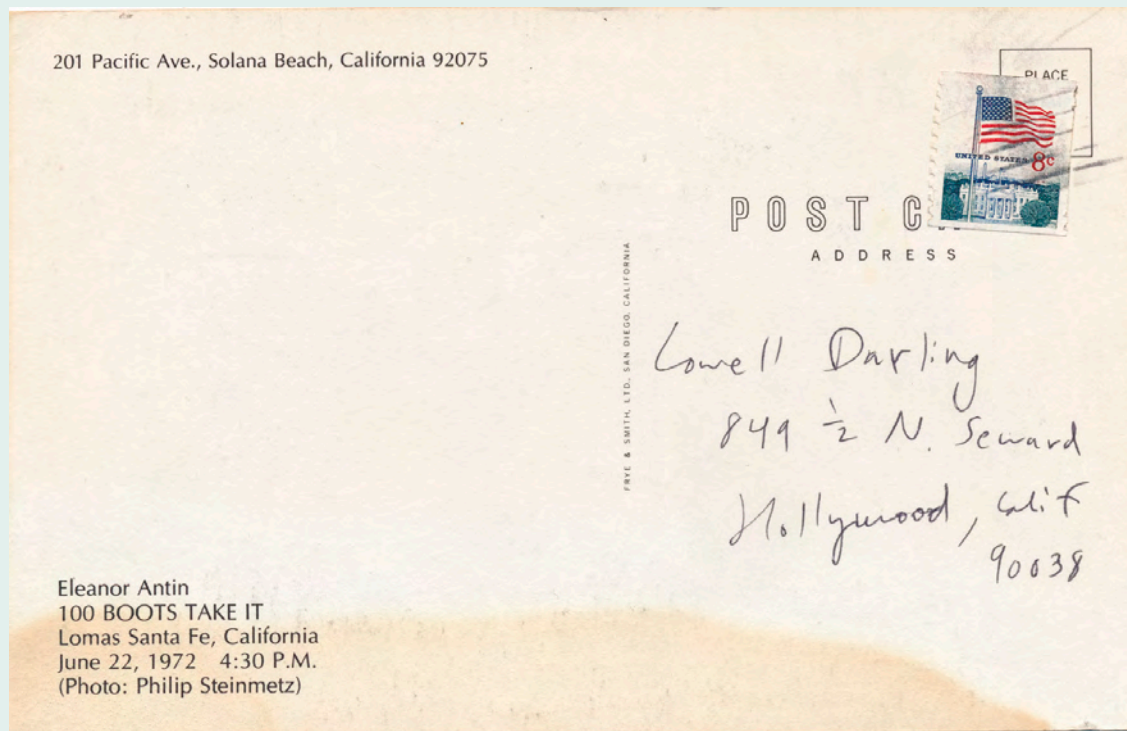
Le cycle du récit

Anne-Lou Vicente

ALORS QUE J'ÉCOUTAIS MOI AUSSI [...]
LA CRIÉE – CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
RENNES
13 JANVIER 2017 –
18 FÉVRIER 2018

« L'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. »

– Walter Benjamin, « Le Conteur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », 1936¹



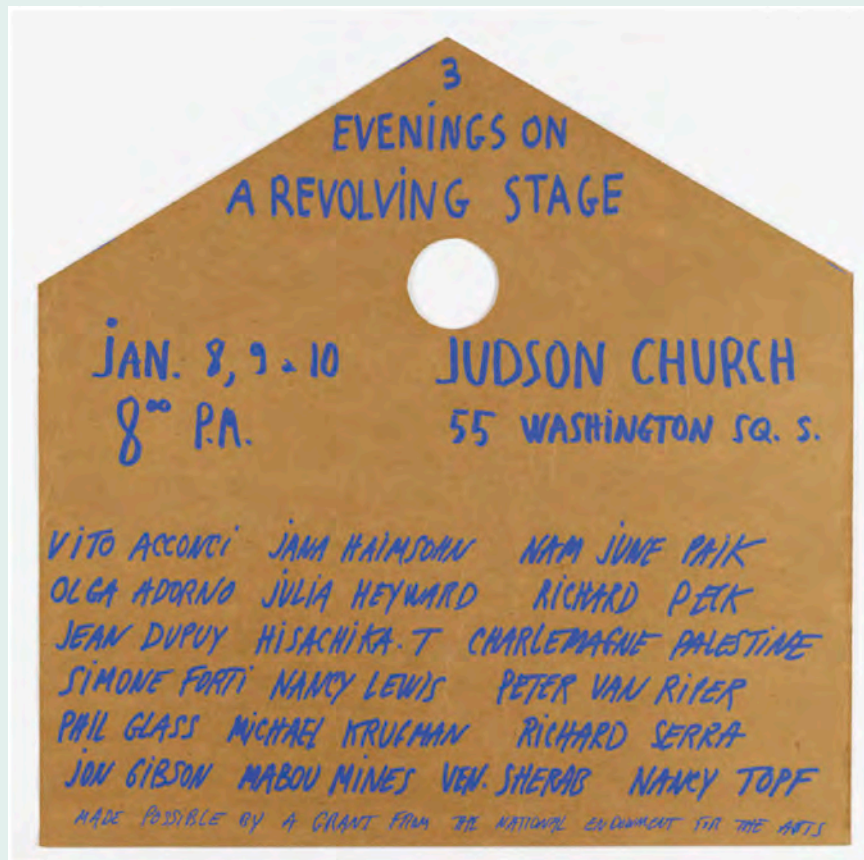
Alors que je réfléchissais moi aussi à la manière dont j'allais pouvoir rendre compte ici même de ce cycle de cinq expositions autour du récit déroulé sur toute l'année 2017 par Sophie Kaplan, directrice de La Criée, en association avec trois artistes, Félicia Atkinson, Julien Bismuth et Yann Sérandour, il m'a semblé que partir de la « fin » faisait sens à plus d'un titre. En reprenant (presque) les mêmes artistes, voire les mêmes œuvres, la dernière exposition, collective, était conçue en écho à la première, comme une autre version de la même histoire, légèrement différente, comme un peu déformée, selon une construction quasi spéculaire dont on peut relever la résonance avec la façon dont, traditionnellement, le conteur reproduisait, en miroir, les gestes de l'artisan au fil desquels se construisait son récit, la « remémoration » et la transmission – foncièrement orale –, contribuant à l'élaboration d'une mémoire collective.

Jouant de suites, retournements et autres déplacements parfois anachroniques, cette dernière exposition aux faux airs de déjà-vu, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, était un peu comme une machine à remonter le temps, une invitation à faire retour, à se souvenir, à comparer, à réaliser aussi une immanquable part d'oubli. Les cinquante et une cartes postales de la série d'Eleanor Antin *100 Boots* (1972-1973), représentant cent paires de bottes en caoutchouc photographiées dans différents lieux des États-Unis, dévoilaient désormais leur envers avec les traces et objectifs de leur expédition. Par documents interposés, les *Skypoems* (1987-1988) de David Antin,

deux courts poèmes écrits dans le ciel par des avions fumigènes publicitaires, dialoguaient à distance avec la rumeur de deux de ses *talk poems*, dont l'une des phrases a d'ailleurs donné son titre à ce cycle, tout entier imprégné par la parole, les mots, l'écoute. Les affiches réalisées à la main par Jean Dupuy, annonçant et accompagnant une série d'événements et de performances ayant activement participé de l'effervescence de la scène *underground* new-yorkaise des années 1970, convoquaient à nouveau *Lazy Susan* (1979-1993), un ensemble constitué de deux peintures anagrammatiques et d'une imposante sculpture en bois composée de deux échelles et d'un plateau tournant utilisé lors des *Three Evenings on A Revolving Stage* (1976). Les volutes audiovisuelles de Daphne Oram faisaient de nouveau affleurer à la surface les rêveries aquatiques de *The Dreams* (1974), pièce radiophonique composée avec le poète Barry Dermange par une autre papesse britannique de la musique électronique, Delia Derbyshire.

Plus ou moins délaissées par la grande histoire de l'art, ces figures et œuvres cohabitaient avec un ensemble d'artistes plus jeunes et identifiés dans les circuits actuels de diffusion de l'art contemporain (Mariana Castillo Deball, gerlach en koop, David Horvitz, Pierre Paulin, Shimabuku, Simon Starling, Zin Taylor, Virginie Yassef) dont les œuvres protéiformes, empreintes de poésie et de fiction, ont dans chacune des deux expositions apporté leur lot de références culturelles et historiques, soumises à relectures, remix et autres réinterprétations. Malgré sa capacité à se faire oublier, rappelons ici la présence subliminale²,

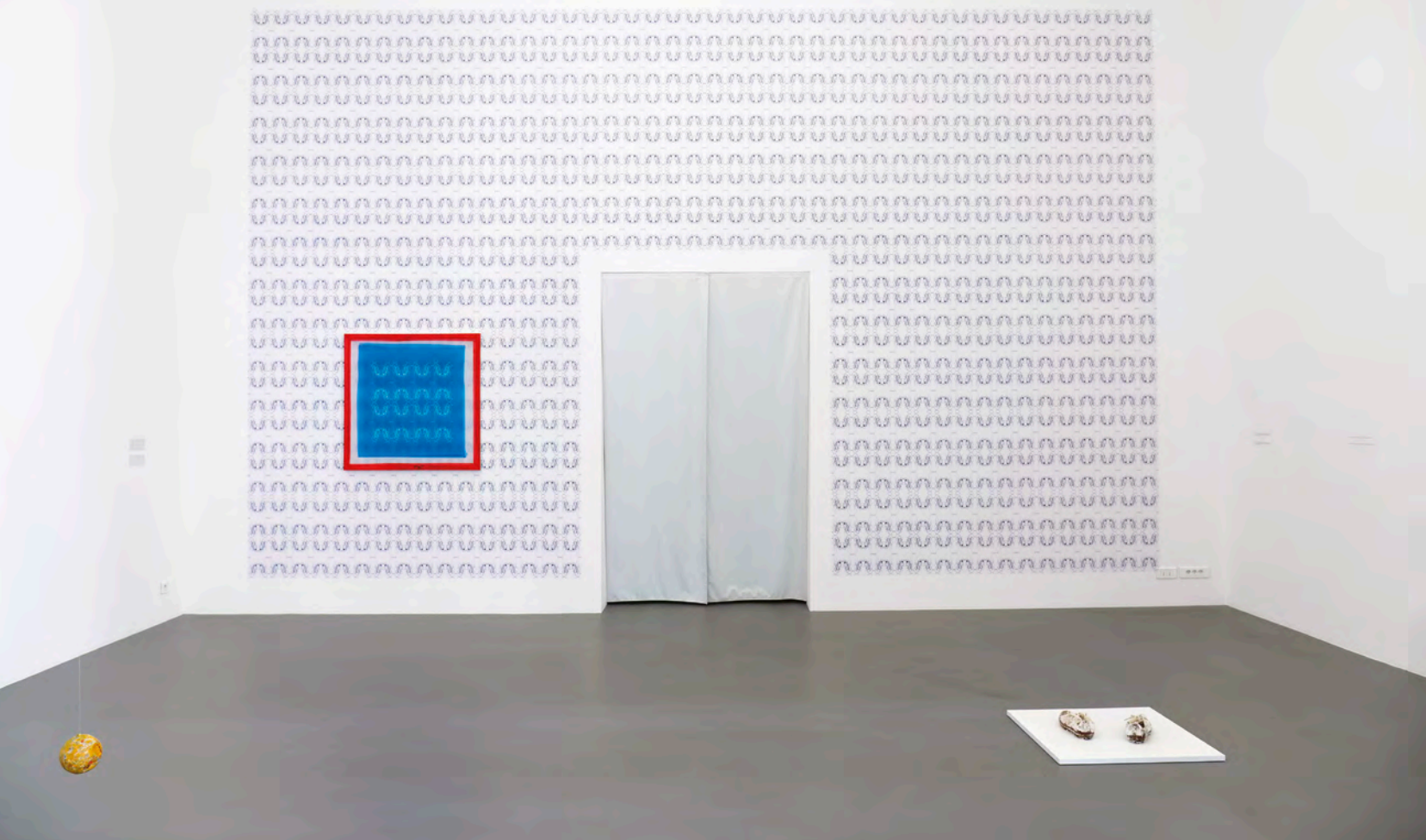




tout au long du cycle, de la pièce *Cyrus* (2009-), petit objet subtilisé, il y a plusieurs années, par l'artiste Mark Geffriaud dans l'atelier d'un autre artiste à qui il sera restitué dès lors qu'il se souviendra de quoi il s'agit. À chaque activation, le mystérieux objet est confié à une personne qui doit le conserver secrètement sur elle, et à chaque passage de relais, il est recouvert d'un emballage supplémentaire, énième couche venant paradoxalement amplifier son opacité autant que son épaisseur. À mesure qu'elle enfle telle une rumeur, l'œuvre « invisible » maintient son existence par le biais des récits que l'on en fait, des projections et croyances qu'elle suscite, nous rappelant symboliquement que le récit transcende les principes de visibilité et de vérité, mais encore, repose fondamentalement sur l'absence et une forme de rémanence.

Tout artiste n'est-il pas, sinon un conteur, un passeur d'histoire(s), de savoirs, de savoir-faire, d'idées, de formes, d'objets, de figures, etc., rapportés, modelés, transformés au fil de traversées dans des espaces et temps multiples, et proposés à la vue et l'écoute d'autrui ? Les trois artistes impliqués dans la conception et la réalisation de ce cycle ont successivement fait l'objet d'une exposition personnelle, chacun racontant une histoire avec son vocabulaire et sa sensibilité propres, teintés d'un attrait commun pour le langage et ses interfaces. Avec « Spoken Word (une chanson parlée) », exposition *environnementale* en quelque sorte « écrite » par anticipation dans son livre à valeur de scénario (*Audio Book*, Shelter Press, 2017), Félicia Atkinson a partagé la

rêverie poétique de grands espaces parcourus lors de voyages à travers un ensemble de sculptures hybrides et de plages visuelles et sonores hétérogènes, jouant de transpositions, dédoublements, changements d'ambiance et d'échelle et autres manipulations, et invitant à des allers-retours entre les espaces du livre et de l'exposition, les ères analogique et numérique, les univers minéral et végétal, les repères naturels et culturels. Jouant des facéties de la langue anglaise tout en faisant bégayer la référence à la Sibylle, personnage de la mythologie grecque aux prophéties énigmatiques, « Sibyl Sybil », de Julien Bismuth, a semé sur notre chemin les traces de gestes passés ou de mots à venir, des impressions en réserve, des collections d'objets glanés ici et là aux fonctions parfois inconnues ou incertaines, des fragments divers comme autant d'indices à la lisibilité trouble et latente portant nos pas vers de nouvelles directions, et nos esprits des sens nouveaux, multiples, témoins et relais d'une pensée qui se déplace et se déroule, signe après signe. Quant aux « Pièces pour clavecin » de Yann Sérandour, elles ont transformé La Criée en deux salles/deux ambiances : l'une en salle de concert, avec assises, scène et affiche annonçant le programme de récitals de clavecin ; l'autre, en salon d'écoute, délivrant à nos yeux et nos oreilles les secrets de fabrication et la double vérité, nécessairement décalée et asymétrique, de cet instrument atypique dont le fabuleux destin à rebondissements a permis à l'artiste de naviguer entre les époques, les modes, les matériaux, les sons et les couleurs, et d'en proposer une adaptation subjective et ouverte, représentée et réceptionnée à La Criée.



Singulières, ces trois expositions, par l'intermédiaire desquelles s'est opérée la traversée d'un point à l'autre du cycle, étaient elles-mêmes traversées par des éléments communs, caractéristiques du genre du récit : d'une part, les notions de reproduction et de reprise, d'appropriation et de transformation, de mémoire et de projection, de circulation et de diffusion, de traduction et d'interprétation; d'autre part, un rapport marqué au geste et au temps – celui des heures d'ouverture du centre d'art (les sept heures quotidiennes correspondant à la durée du film de Félicia Atkinson), de l'écriture (la série des *Lettres à l'exposition* conçues en temps réel par Julien Bismuth et progressivement placardées sur un mur de La Criée), de l'événement (les récitals de clavecin de Yann Sérandour), etc.

Si l'on peut considérer le centre d'art lui-même comme un passeur, une antenne émettrice ou une chambre d'écho des récits fabriqués et réagencés par les artistes dont il accompagne et diffuse les productions, ce cycle fut l'occasion pour La Criée de mettre en œuvre ce que sous-entend le récit en matière de continuité, mais aussi de déplacements et de changements, et ainsi de modifier ses habitudes, voire ses automatismes, dans les manières et les moyens de s'adresser à l'autre. L'entreprise de ce cycle a en effet ouvert la voie, sinon d'une remise en cause, du moins d'une analyse et d'une expérience réflexive et collective sur l'art et ses modes d'apparition et de transmission. Aussi, au-delà de la programmation elle-même, les « secteurs » de la communication et de la médiation ont-ils été variablement touchés, impactant tout ou partie de leurs supports et outils. Les habituels

communiqués de presse écrits se sont vus pour leur majorité doublés d'une version sonore et ont pu, selon les expositions, emprunter les voies (et voix), plus ou moins fictives, du dialogue (Yann Sérandour), de la lettre (Julien Bismuth) ou encore de la chanson (Félicia Atkinson).

Parmi les événements associés aux expositions tout au long du cycle, on aura noté la présence accrue de performances engageant particulièrement l'écriture et la parole, volontiers poétiques, mais aussi la musique et la danse comme autant de moyens d'expression, verbale ou non. Des « visites de traverse », assurées par des auteurs/conteurs, ont par ailleurs permis à différentes catégories de public de découvrir l'exposition et l'art par le prisme d'un récit autre que celui délivré par l'appareil « médiationnel » usuel. De plus, des « revues contées » ont été commandées à la critique d'art Sophie Lapalu, chargée de composer et d'enregistrer, en la lisant à haute voix, une revue de chacune des expositions sur la seule base de témoignages de personnes ayant vu ces dernières, ou « comment parler des expositions qu'on n'a pas vues », sur un mode moins critique que littéraire et poétique³. La perception et la réception par le(s) public(s) continuent à nourrir, pour leur part, un récit dont il est impossible, aujourd'hui du moins, de pleinement saisir la teneur et la portée.

Enfin, revenons-en aux prémisses de ce cycle et à ce qui l'a en quelque sorte prédit : en lieu et place de son habituel programme de saison, le centre d'art a confié l'écriture d'une nouvelle d'anticipation à Célia Houdart, manière de substituer aux intentions et prévisions de rigueur les



subtilités et subterfuges de l'intuition et de la fiction. *Le Scribe est un sphinx* se déroule au Louvre où le narrateur est allé rendre visite au Scribe accroupi, illustre figure de l'écoute et de l'écrit dont on ignore presque tout – de son identité et de ses origines jusqu'aux circonstances exactes de sa découverte, les journaux des fouilles ayant été égarés et les archives dispersées entre la France et l'Égypte. Cet ancrage narratif, à la fois archéologique et muséographique, impliquant les notions d'excavation, de conservation et d'exposition, fait écho à « ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif », image qu'emprunte Walter Benjamin dans *Le Conteur*¹ pour évoquer un récit « encore capable, après des milliers d'années, de nous étonner et de nous donner à réfléchir ». Le temps du récit n'a rien à voir avec celui de l'information et de l'événement : en réserve, le récit – le vrai – œuvre et résiste dans le temps qu'il traverse, passant par des phases d'absence, d'invisibilité, de latence, pour resurgir, rejaillir de manière parfois plus vive encore.

Alors qu'il s'est achevé le 18 février dernier, le cycle n'a pas dit son dernier mot : il est prévu que soit réalisée une édition qui en témoignera, ainsi qu'une série d'événements à New York et à Los Angeles. Les *Skypoems* du poète américain David Antin, disparu en 2016 peu de temps après avoir émis le vœu de les réitérer, vont faire l'objet d'un *reenactment*, propageant de nouveau leur poésie vaporeuse et évanescente dans le ciel californien, trente ans après leur première apparition à Santa Monica et à La Jolla. Preuve, s'il en est, que ce qui semble cesser, disparaître ou être absent continue à exister et, tôt ou tard, est susceptible de réapparaître.

1. Publié initialement dans le n° 3 de la revue suisse *Orient et Occident*, le texte a été réédité dans Walter Benjamin, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.
2. Signalons aussi la présence, dans le hors champ de la dernière exposition, de Christian Xatrec. Actif sur la scène artistique new-yorkaise, il a décidé, depuis plus de vingt ans, de distiller son travail avec parcimonie à l'occasion de conversations-présentations, se dérobant ainsi aux conventions du genre de l'exposition.
3. Ces « revues contées » et les autres contenus sonores assortis au cycle sont audibles ici : <https://soundcloud.com/user-891789800>.
4. *Op. cit.*

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et commissaire d'exposition indépendante. Elle est basée à Paris. Elle a notamment cofondé la revue d'art contemporain sur le son *VOLUME* (2010-2013) et la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear*. Nimbés d'une sensibilité particulière aux phénomènes et processus de perception, de mémoire et de transmission, à ce qui est révélé et caché – sur le plan de l'objet, de l'image comme du langage –, ses recherches et travaux portent essentiellement sur des pratiques et œuvres qui convoquent et mettent en résonance (in)visible, (in)audible, (il)lisible et/ou (in)dicible. cargocollective.com/annelouvicente



Jonathan Plante : miroitement du mouvement, intimité du voir

Mathilde Bois

L'IMMOBILE

L'ŒIL DE POISSON

QUÉBEC

27 OCTOBRE –

26 NOVEMBRE 2017

Pour rendre le mouvement perceptible, il faut un différentiel de vitesse, à savoir quelque chose de « moins » mouvant et, ultimement, un point fixe. Il faut, par exemple, un spectateur inerte à qui le mouvement est offert en spectacle. Les six sculptures formant *L'immobile* de Jonathan Plante apparaissent d'abord comme l'inversion stricte de ce rapport entre mobilité et statisme¹. En entrant dans l'aire d'exposition, le spectateur est confronté à six sobres assemblages de panneaux, six massifs immobiles qui, loin de donner le spectacle d'une

altération ou d'une transformation (à l'instar d'*Hommage à New York*, de Tinguely), se dressent, imperturbables, dans l'espace. Plus exactement : six invitations au mouvement, car lorsque le spectateur, rompant le face-à-face avec les sculptures, s'en approche et se hasarde à en faire le tour, il découvre que ses déplacements génèrent un flot d'apparitions de formes, où chaque changement de point de vue produit des effets moirés inattendus. Ces formes se font et se défont de façon strictement corrélative au mouvement du spectateur qui peut, à son gré, faire « arrêt sur image », revenir en arrière, accélérer, etc. Si le spectateur n'a aucun contrôle sur cette succession de formes et de couleurs – un cercle blanc sur fond noir qui se voit balayé, un tracé qui s'esquisse pour aussitôt disparaître –, le rythme de cette succession lui revient entièrement : le mouvement n'appartient ni au côté de l'œuvre ni au côté du spectateur, mais à leur rencontre.

Ainsi, *L'immobile* propose une expérience qui déplace l'opposition entre activité et passivité caractérisant plusieurs arts du mouvement, comme le cinéma. Il reste cependant que, dans leur plasticité même, les sculptures de Plante ne sont pas sans évoquer cette manière singulière qu'ont les images de se former sur un écran². En effet, les formes apparaissent et disparaissent sur la surface texturée des panneaux comme si elles n'y étaient pas inscrites, rappelant le passage

des images sur les écrans. Ces images ne sont, à proprement parler, nulle part et semblent irréductibles à cette mosaïque de points rouges, bleus et verts à laquelle on se bute du moment que l'on se met en quête de chercher le lieu depuis lequel elles surgissent. Mais précisément : le plus souvent, nous ne nous attardons pas à cette manière singulière qu'ont les images d'apparaître pour plutôt porter notre attention sur ce qu'elles figurent. Inversement, les formes qui s'élèvent et s'évanouissent dans *L'immobile* révèlent, voire intensifient, cette phénoménalité spectrale propre aux écrans : enchevêtrement de lignes suscitant des perspectives aux points de fuite fantomatique, évocation de stores s'ouvrant et se fermant devant des fenêtres qui ne laissent voir aucun paysage, les formes déploient une spatialité qui défie l'espace cartésien. Jamais sur les panneaux, toujours d'une manière indiscernable, devant ou derrière eux, les motifs flottent en un lieu insituable. Ainsi, se déplacer autour de *L'immobile*, c'est moins actionner la manivelle d'un jouet optique (comme un zootrope), où les images défileraient l'une après l'autre, que dérouler, déplier les assemblages pour explorer leur profondeur non spatiale. Finalement, si d'un côté le spectateur cesse d'être un point immobile, de l'autre, la sculpture, parce qu'elle se dématérialise dans un flot de formes insituables, semble être partout et nulle part : « activer » l'œuvre entraîne une fragilisation de la stabilité de l'espace, du moins, de cet espace où chaque chose occupe un point bien déterminé dans un plan à trois dimensions.

Partir à la rencontre d'*Immobile*, c'est défaire pas à pas la scission irréductible entre le spectateur et l'œuvre, la résoudre dans un espace sans coordonnées, où les mouvements du corps et les formes se répondent selon des lois insondables. Partir à la rencontre d'*Immobile*, comme une manière de rencontrer son propre mouvement, réfléchi ? Peut-être, mais il faudra impérativement comprendre ce reflet autrement que comme celui que produit le miroir. Certes, les sculptures de Plante, à l'instar de toutes les œuvres qui ont recours au miroir³, intègrent le monde environnant ; et non seulement elles l'intègrent, mais elles sont activées et constituées par la rencontre avec le spectateur, de la même façon qu'un miroir n'est rien sans tous les objets qu'il réfléchit. Cependant, ce rapprochement avec le miroir ne peut être fait qu'au prix d'une redéfinition radicale du concept de reflet : les sculptures de Plante ne renvoient en effet aucune image, elles ne sont pas des surfaces fixes sur lesquelles on pourrait observer le reflet des mouvements de son corps. Au contraire, c'est dans leur propre langue faite de lignes, de formes géométriques, de tracés graphiques, que les sculptures réfléchissent de façon imprévisible le déplacement du spectateur. *L'immobile* parvient à montrer le mouvement par une transposition de langue, une structure d'écho, qui se refuse à toute spécularité⁴.

Ainsi, par le caractère inorganique de leur vocabulaire, les sculptures de Plante abstraient le mouvement de sa représentation par le corps de telle sorte que ce n'est pas l'image du mouvement qu'elles renvoient, mais plutôt le vécu, éminemment intime et par le fait même, infigurable de celui-ci. Parce que les motifs de *L'immobile* sont indéterminés, qu'ils ne donnent à proprement parler rien à voir sinon leur transformation incessante, ils nous portent en deçà de toute perception déterminée, au niveau de cette « corrélation originaire » entre ce que je vois et le sentiment du mouvement de mon corps⁵. C'est précisément en dérégulant cette structure, c'est-à-dire en créant une succession non prévisible d'images se déployant dans un espace non objectif, que

Plante exprime ce pouvoir intime du mouvement, celui de porter le monde à apparaître. Ramenant ainsi la mobilité au sein même du visible, *L'immobile* rappelle que « le champ de vision n'est pas un tableau serein, mais un phénomène instable en activité incessante⁶ ».

1. Trois de ses œuvres ont également été présentées à la Galerie Hugues Charbonneau (Montréal) du 17 janvier au 24 février 2018.
2. Voir Cristina Albu, *Mirror Affect: Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016 ; Soko Phay, *Les vertiges du miroir dans l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
3. Nous nous inspirons ici – avec beaucoup de liberté – du concept de mimesis non-spéculaire développé par Marc Richir (cf. Marc Richir, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Grenoble, Millon, 2002, p. 275.)
4. Jean-Sébastien Hardy, « Phénoménologie des kinesthèses et ontologie du geste : Constitutions originaires du monde et de la chair chez Husserl », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval et Paris, Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 151-152.
5. Mathieu Poirier, cité dans Maitien Bousset, *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art*, Paris - 2013, Boulogne-Billancourt, Encyclopédie Universalis, 2016.

Mathilde Bois détient deux baccalauréats, l'un en histoire de l'art et l'autre en philosophie, et poursuit actuellement des études de deuxième cycle en philosophie à l'Université Laval et à l'Université de Liège. Elle a signé quelques textes critiques en art contemporain, dont l'un a été publié dans le catalogue de l'exposition que le Musée des beaux-arts du Québec a consacrée à Carl Trahan, ainsi qu'une étude sur l'œuvre d'Ozias Leduc parue dans la revue *Études d'histoire religieuse* en 2017.

**Erik Edson:
*Other Stories***

Ray Cronin

**OWENS ART GALLERY
SACKVILLE
20 OCTOBER –
10 DECEMBER, 2017**

Printmaking, Erik Edson would tell you, is a process of translation—that is, translating an image from one matrix to another. What begins in one form, as a singular image, is translated through various proto-industrial processes into another form, often, though by no means always, as a multiple. Printmaking, as an art genre, is relatively new—if painting's roots, for instance, are found in the caves of Lascaux, or that of sculpture in the Venus of Willendorf, printmaking is rooted in the workshop of Johannes Gutenberg and the products of his printing press. That comparative newness means that the genre's boundaries are porous. Historically, printmaking was an interstitial form, one that existed between the established arts and their publics, and printmakers have

been pushing the boundaries of their art for decades. In practices like that of artists such as Edson, and contemporaries of his like Mitch Michell, Mark Bovey and Libby Hague, printmaking is as much an approach as it is a genre, a way of thinking about images in the world, and, yes, of translating ideas about the world into images.

Edson's most recent exhibition project, at the Owens Art Gallery at Mt. Allison University in Sackville, New Brunswick, is part survey and part a new installation. *Other Stories*, curated by Pan Wendt of the Confederation Centre for the Arts (where the exhibition will travel in 2018) highlights Edson's strengths as an artist, one who, while he teaches printmaking at Mt. Allison, makes as many objects as he does images. Despite featuring works from the past twenty years of his practice the exhibition feels very new—the result, no doubt, of the fact that fully half of the space, the largest of the two galleries featuring his works, was given over to a large new installation called *Ruins*.

The smaller of the two rooms featured a mixture of prints and sculptures, though more objects than two-dimensional works by far. This is consistent for Edson, who has long pushed his work into three-dimensionality and has experimented with materials beyond paper. For the past ten years or more, Edson has used industrially printed fabrics in his work, layering them, sometimes in concert with inked paper though often not. His compositions describe, in materials, the

Erik Edson, *Ruins*, 2017. Gallery installation, 850 x 730 x 610 cm. Photo: Roger Smith.

act of translation that is printmaking. Edson's work is laden with ideas: its content ping-pongs back and forth from art historical reference, internal reference and allusion to habits of seeing that we all share. Always, it is the act of looking, of consciously directing our gaze, and the thought process driving it that is the subject of his works. As we look, we construct, often seeing what we expect (and thus are open to being fooled by illusion) or drawing conclusions from new information. Seeing, Edson constantly reminds us, is a kind of making. He uses found objects and images throughout his work, and a common theme is the construction of images and how much habit and suggestion is at play in that process. His interest in how we see is complemented by an equal interest in how we are fooled into seeing things that aren't there—in techniques used in theatre sets, for instance, or in camouflage and in decoys.

Sunset (2006-2008) for example, is a large, flat plywood sculpture, with its top edge cut to create the silhouette of trees and rooflines. Its bottom edge sits a few inches from the wall, while its top leans slightly into the room. The side facing the viewer is painted flat black, while the side facing the wall is painted florescent orange. Lights on the floor, between the flat and the wall, cause an orange glow to emanate above and around the sculpture. The rough and ready construction of this sculpture, with nothing present that is not necessary for the intended effect, mark it as a set piece, an object that exists solely to have us see a certain illusion—sunset in a residential neighbourhood—all the while undermining that very effect. The strategy of simultaneously creating a certain view and then making it clear to the viewer that they are being manipulated, is central to Erik Edson's work. Not exactly didactic, the works are polemical, and stage questions about the act of seeing.

Ruins (2017), which fills the largest gallery at the Owens, combines elements on the wall, free-standing, architectural objects, including a platform with stairs that acts as a kind of focus point or viewing stage—way of directing the viewer's attention. Edson uses commercially printed fabrics with areas cut out and layered, suggesting cast shadows and other forms, all of which seem on the cusp of coalescing into

recognizable images. The viewer is forced to prowl the gallery space, pacing from end to end like an animal in a cage, trying to process the various elements, trying to make sense and always coming up just short.

In *Halfway* (2016), Edson used layers of commercial fabrics, which are folded and cut to suggest fluid states and processes—pouring, dripping, seeping, flowing. There is almost a cartoonish sense at play in much of the work: black fabric suggesting holes, for instance, familiar visual tropes to create illusions that we, again, reject even as we recognize them.

Other Stories also features some of Edson's large-scale woodcuts, displayed along with his fabric constructions and installations making apparent his refusal to privilege the more traditional presentation of printmaking. Whether it be ink on paper, paint on wood, fabric on wood or on the wall, light used as added colour or even sound, in the end, it all is aimed at making, and unmaking, images. The snapping in and out of focus, the way that images cohere and then fall apart, and then cohere again as one navigates the space, gives a sort of pulse to the works in the exhibition, a metronomic cadence of seeing and understanding, deceiving and revealing. We provide the matrix for this play to occur, as it is situated in our perceiving minds. So, finally, as we look at Edson's *Other Stories*, we are the ones providing the translation.

Ray Cronin is a Nova Scotia-based writer, curator and arts consultant. From 2001-2015 he worked at the Art Gallery of Nova Scotia as Curator (2001-2007) and as Director and CEO (2007-2015). He is the founding Curator of the Sobey Art Award. He is the author of numerous catalogue essays, as well as articles for Canadian and American art magazines. He was the Visual Arts Columnist for the *Daily Gleaner* (Fredericton) and *Here* (Saint John). The Arts Canada Institute and Gaspereau Press published his books *Alex Colville: Art and Life* and *Mary Pratt* in the fall of 2017.

Déjouer les sens

Samantha Gai

**CENTRE D'ART JACQUES-ET-MICHEL-AUGER
VICTORIAVILLE
2 NOVEMBRE –
16 DÉCEMBRE 2017**

Qu'est-ce que le bronze, matériau chargé de traditions et d'histoire, de la statuaire de l'antiquité au monument commémoratif du 19^e siècle, peut encore nous dire aujourd'hui ? Comment concilier un savoir-faire artisanal, des innovations techniques et des problématiques de l'art

contemporain ? C'est à ces questions que l'exposition *Déjouer les sens* a tenté de répondre en invitant 10 artistes québécois et internationaux à travailler le bronze de concert avec la fonderie d'art d'Inverness. Ce travail de collaboration entre artistes et artisans du bronze a permis de révéler les possibilités expressives d'un matériau plus polyvalent qu'on pourrait le croire. Il en résulte une exposition riche et diversifiée. Parmi les quinze œuvres proposées, de nombreux liens, tant au niveau thématique (écologie, mémoire, principe du vivant) que technique, se tissent et se font écho grâce à une mise en espace pertinente.

Trônant dans l'entrée, *L'Homme Soleil*, la sculpture monumentale de Jordi Bonnet, constitue une référence à l'histoire de l'art du bronze des années 1970 au Québec. Avec la symbolique du soleil, du feu et de son potentiel transformateur, l'œuvre inscrit les éléments naturels et les phénomènes physiques comme motifs récurrents de l'exposition, ainsi que le bronze dans une dynamique métamorphosable.



Parmi les différentes stratégies pour déjouer nos sens, certains artistes ont travaillé par moulage et assemblage, entre objets ready-made et simulacres. Dans cette exposition, le bronze est souvent utilisé à contre-emploi des perceptions préétablies (lourdeur, dureté...), ce qui permet un jeu de distorsion de nos perceptions sensorielles, notamment grâce à un minutieux travail de finis et de patines. Le bronze est intégré à des univers surréalistes, évoquant la fantaisie hétéroclite des cabinets de curiosités.

Pascale Archambault présente *Le chant du cygne*, une pièce alliant le tronc d'un arbre surmonté de bois de chevreuil à une jambe et un bras travaillés en cire perdue. Le grain de peau y est texturé, irrégulier, la chair presque palpable. Cette œuvre poétique rappelle l'interconnexion essentielle des règnes végétaux et animaux, mais aussi du minéral, origine de cet alliage de métal. L'écorce – réelle – de l'arbre fait écho aux textures végétales et aux branchages – en bronze – qui constituent *La mécanique de l'incertitude* de Paryse Martin. Sa créature composite possède une étrangeté enfantine, surannée et « boschesque ».

Les différentes possibilités de fontes et de finis permettent de donner l'illusion de textures (les chaussures plus vraies que nature de Patrick Bérubé, le bois pour André Du Bois) et de jouer sur des contrastes perceptifs. Par exemple, *Réminiscence d'un murmure* de Chantal Brulotte, empreintes de roches suspendues dans les airs, assemble des qualités contradictoires – pesanteur/apesanteur, fluidité/statique, naturel/artificiel.

Aline Martineau, quant à elle, associe ses personnages en papier à des éléments en bronze, de manière à ce qu'il soit impossible de les différencier. Le mariage du papier, léger, organique, impermanent avec la dureté, la lourdeur et la pérennité du bronze appuie le décalage entre perception et cognition. Dans *l'Amour propre* de Catherine Bolduc, les bouteilles de parfum en bronze sont traitées avec un fini traditionnel brun et lisse, mais placées dans le contexte d'une installation s'inspirant de théâtres d'ombres. La rupture entre les ombres projetées et la réalité des objets rappelle l'allégorie de la Caverne de Platon, illustrant l'aspect illusoire du monde des sens que nous prenons pour réalité. Ici, il semblerait que *Déjouer nos sens* nous incite surtout à jouer du trouble qui s'instaure entre le simulacre et l'objet réel.

En outre, le bronze montre sa capacité à garder la trace des matières les plus fragiles comme une réminiscence de la tradition commémorative liée au matériau. Pour Alain Martin Richard, l'utilisation du bronze facilite la pérennisation de la fibre textile, matériau délicat, mais chargé de valeurs symboliques et sociales fortes. Toute proche, l'œuvre de Kaori Furuta se compose aussi d'un textile ajouré que l'on imagine jeté sur un corps replié d'où émergent seulement de minuscules mains et pieds d'or. Le matériau puissant, associé à la fabrication d'armes et à l'art public souvent monumental, se retrouve ici porteur d'intimité, de vulnérabilité et de mélancolie.

Un peu plus loin, dans le forum du complexe, un autre corpus d'œuvres se distingue par des modes de conception souvent numériques et une imagerie à priori abstraite mais pleine d'anthropomorphisme. Le bronze n'est pas seulement efficace dans la reproduction des formes du réel, mais peut s'associer à de nouveaux modes de conception comme la modélisation 3D sur ordinateur. Partant du concept des attracteurs, simulations scientifiques du mouvement du chaos, Patrick Coutu se sert du bronze pour matérialiser des principes scientifiques et stabiliser le mouvement chaotique dans un ensemble de sculptures aux formes néanmoins sensuelles et organiques.

Ce groupe d'œuvres évoque également les principes de transformation et de mouvement liés au principe du vivant qui entre en résonance avec le processus de fonte du bronze, qui passe de l'état solide à liquide. L'Arche de Marc Dulude, réalisée à partir d'une modélisation numérique, interprète les concepts de mouvement, d'échange d'énergies et de fluidité, contredisant la perception traditionnelle du bronze lié à la pesanteur. De la même manière, *Entre Terre et Ciel*, sculpture aux allures « brancusiennes » de Jean-Pierre Morin, évoque une idée d'émergence de la matière, de poussée, de germination. Défiant la gravité, cette structure en équilibre est à la fois sobre et sensuelle, archaïque et sophistiquée.

Déjouer les sens présente des objets d'art à mi-chemin entre art et artisanat, savoir-faire technique et imagination fantaisiste, curiosités baroques et sobriété. La collaboration étroite entre les artistes et les artisans de la fonderie d'art d'Inverness brouille les rôles et interroge la traditionnelle séparation artiste-artisan. L'exposition valorise un art de l'expertise, du savoir-faire et permet de pousser plus loin les possibilités d'un matériau polyvalent, ludique et sensuel.

Déjouer les sens met en lumière le fait que l'utilisation du bronze permet de stabiliser les matières les plus fragiles qui font partie du répertoire de l'art contemporain : textile, papier, peau, végétaux, etc., mais également de concrétiser des concepts scientifiques abstraits et matérialiser, pour ainsi dire, l'énergie vitale en mouvement constant. Ainsi, la matérialité, la sensualité, le raffinement, la figuration et le merveilleux des objets d'art n'excluent pas des préoccupations conceptuelles, sociales et environnementales, mais les soulignent grâce à une maîtrise technique virtuose.

Samantha Gai a étudié les arts plastiques et la médiation culturelle à l'Université Aix-Marseille II (France). Elle est titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art et muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Membre du collectif Usine 106u, ses champs d'intérêt portent sur l'histoire de l'art féministe, la réactualisation des médiums traditionnels et les réseaux de diffusion alternatifs. En parallèle de sa pratique artistique pluridisciplinaire sous le pseudonyme Sam Ectoplasm, elle a collaboré au n° 26 de la revue *Ex Situ* et au n° 117 de la revue *ESPACE art actuel*.

Teja Gavankar : *Other's Spaces*

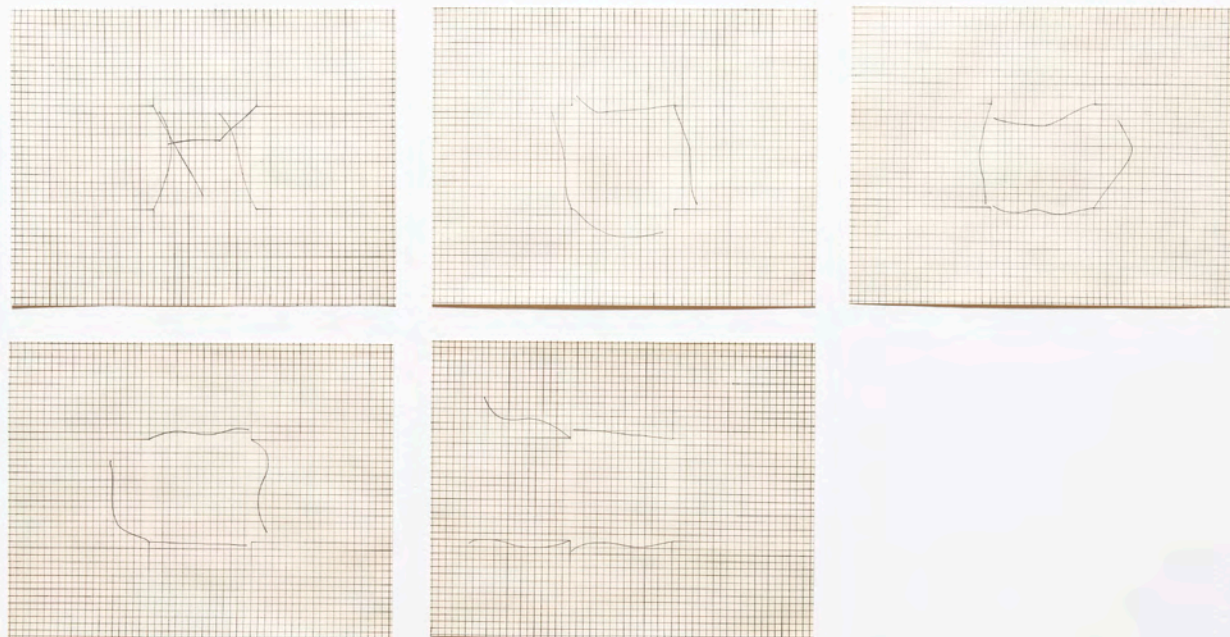
Milly-Alexandra Dery

**OPTICA
MONTRÉAL
11 NOVEMBRE –
16 DÉCEMBRE 2017**

L'artiste indienne Teja Gavankar s'illustre, depuis quelques années, dans le milieu des arts visuels au Québec par sa pratique relevant d'interventions *in situ* sur l'espace bâti urbain qu'elle altère, détourne et distord. D'abord lauréate de la résidence croisée Inde-Québec 2014 de la Fonderie Darling, elle a également été choisie, l'année suivante, pour une résidence d'artiste au centre Verticale, un séjour menant à une publication et à la réalisation de *Mind Spaces*, une œuvre d'art publique pour la ville de Laval. L'exposition individuelle *Other's Spaces* présentée au centre OPTICA constitue la troisième occasion pour l'artiste de présenter son travail dans la grande région montréalaise; il s'agit de sa première exposition en galerie au Canada.

Other's Spaces accueille le visiteur dans une salle de type *white cube* où les sculptures murales et les œuvres picturales sont dispersées sobrement à distance égale, à l'exception d'une seule surface demeurée vide au fond de la pièce. *From there to here for other* (2016-2017), série d'assemblages sculpturaux, génère une habile exploration des liens entre les règles de l'architectonique urbaine, de la topologie et de l'identité. Dans son traitement de la grille picturale, Gavankar s'intéresse à la géométrie et à la topologie en associant les notions d'espace physique et d'espace mental, plus précisément en lien avec l'autonomie et la liberté de pensée. Ainsi, la première sculpture du parcours est une plaque de ciment craquelée à plusieurs endroits. Une grille y est gravée selon un schéma où l'artiste a enlevé certaines rangées et ajouté des traits de manière désordonnée. Apposés directement au mur, des dessins à l'encre reprennent cette même logique d'altération. Dans l'une de ces séries, *Memory drawing (1 to 6)*, l'artiste a de nouveau interrompu l'ordre d'une grille tracée à la main en déviant des séquences de lignes, créant des diagonales, en effaçant d'autres. Les dessins de Gavankar s'associent parfois à des énoncés de l'artiste; au sujet de cette série, elle écrit sur son site internet : « dans la connexion et la déconnexion, il y a toujours un espace... l'espace vide est de se connecter, d'imaginer, d'oublier. » Cet espace vide, la séquence interrompue, devient un terrain fertile pour l'imagination, l'indépendance d'esprit. Le geste artistique semble ainsi constituer une métaphore qui incite l'individu à franchir les normes et les structures circonscrites, réelles ou imaginées.

Dans une deuxième série de dessins portant le titre de l'exposition, Gavankar explore attentivement la ligne et le trait dans une volonté de transcender l'esprit cartésien inhérent au motif structurant de la grille. Gavankar se libère une nouvelle fois de la ligne droite en osant les lignes courbes et zigzagantes, laissant le trait du crayon franchir le cadre : apparaissent alors des formes organiques qui se permettent d'exister hors des chemins tracés. Ces dessins ne sont pas sans

Teja Gavankar, *Other's spaces (1 à 5)*, 2016. Encre sur papier, 22 x 28 cm. Photo : Paul Litherland.

rappeler la thématique explorée lors du projet *Mind Spaces*, où l'artiste s'était intéressée aux environnements publics comme métaphores d'espaces mentaux. Cette idée imprègne cette fois le territoire du dessin, où l'espace de la feuille de papier devient une vision métaphorique d'états psychologiques, de situations et d'attitudes.

Other's Spaces est truffée de références à l'urbanisme postcolonial spécifique au territoire indien, sans toutefois intégrer de références historiques trop directes. D'abord, trois éléments sculpturaux issus de la série *From here to there for other* assemblent des matériaux – la brique, le ciment et l'aluminium – d'une manière qui réfère inévitablement à la plupart des constructions indiennes urbaines. Ensuite, le motif de la grille, une stratégie topographique associée à la modernité, renvoie également aux codes qui régissent l'environnement bâti dans un contexte postcolonial. Même à la suite de leur indépendance coloniale, certains régimes politiques d'Asie, d'Afrique et du Moyen-Orient ont perpétué des stratégies de contrôle mises en place par les pouvoirs coloniaux, comme le zonage du territoire. Les architectes-urbanistes utilisaient le modèle de la grille pour transformer des villes habitées par de larges populations, à leurs yeux chaotiques, en endroits productifs et hiérarchisés². En juxtaposant les concepts de la feuille quadrillée d'un point de vue psychologique et celui de la grille comme stratégie moderne de développement urbain, Gavankar crée une correspondance entre le soi psychique et l'histoire collective.

En dessinant selon ses envies à l'extérieur de la structure imposée, l'artiste suggère une rébellion contre les structures contraignantes, structures qui rappellent la gouvernance urbaine en Inde postcoloniale.

Après l'indépendance du pays, l'ingérence de plusieurs organisations de développement international en matière de planification urbaine est venue renforcer des systèmes de contrôle mis en place à l'occupation du territoire par les Britanniques. Dans les années 1950, par exemple, les villes de Chandigarh, Delhi et Calcutta ont été assaillies par des troupes d'architectes-voyageurs soutenues financièrement par des fondations privées afin de diriger des opérations de construction. Le plan directeur de la région de Delhi a ainsi été réalisé par l'équipe d'Alfred Mayer, un architecte et urbaniste américain engagé par la Fondation Ford, une entreprise philanthropique ayant marqué la péninsule indienne par ses nombreuses interventions. La stratégie de gestion du territoire développée par Mayers « incorporait une grille technocratique qui détournait les flux migratoires vers la périphérie et protégeait un noyau urbain qui assurait la souveraineté du pouvoir postcolonial³ ». Comme pour plusieurs interventions étrangères effectuées sur des territoires en voie de développement, notamment celle de Le Corbusier, à Chandigarh, et celles de Konstantinos Doxiadis, au Moyen-Orient, les restructurations visaient ultimement à diriger la circulation des populations tout en effectuant la typologie des ressources à exploiter. Le travail de Gavankar, avec la brique

Teja Gavankar. *From there to here for other*. 2017.
Brique, ciment et aluminium. 15 x 20 cm. Photo : Paul Litherland.



et le motif de la grille, permet d'intégrer le contexte historique à ses réflexions personnelles afin de sonder les profondeurs de l'espace mental et son rapport aux règles imposées par des forces exogènes, telles que l'altérité ou l'environnement sociopolitique.

Un dernier élément de l'exposition, l'intervention *Split Corner*, joue avec la matérialité même du lieu d'exposition, toujours selon le principe d'un dérèglement subtil où un coin de mur, par son nouveau volume fait d'un angle perpendiculaire coupant la ligne verticale, devient inhabituel. En secouant nos attentes relativement à l'espace, Gavankar transforme ainsi une expérience perceptive banale et répétée en une fantaisie architecturale surprenante. En changeant la dynamique de l'espace, comme elle change le rythme d'une ligne ou la structure d'une grille, l'artiste subvertit nos certitudes quant aux éléments structuraux discrets et usuels qui nous entourent, tout en cherchant à briser ces formes qui véhiculent le désir d'un ordre permanent des choses et des lieux.

1. <https://www.tejagavankar.com/memory-drawing>.
2. Ravi Sundaram, *Post-Postcolonial Sensory Infrastructure*, 2015. <http://www.e-flux.com/journal/64/60858/post-postcolonial-sensory-infrastructure/>.
3. (Sundaram, 2015) <http://www.e-flux.com/journal/64/60858/post-postcolonial-sensory-infrastructure/>.

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal, Milly-Alexandra Dery est engagée dans divers projets touchant à la recherche et au commissariat d'exposition. Elle s'intéresse notamment aux croisements entre l'art actuel, la géopolitique et les sciences naturelles dans les pratiques contemporaines.

Fiona Annis. De l'oralité à l'auralité

Bernard Lamarche

MORMORII
GALERIE DES ARTS VISUELS
QUÉBEC
9 NOVEMBRE –
17 DÉCEMBRE 2017

Certains dispositifs installatifs reviennent de façon récurrente dans le paysage culturel, au point de flirter avec le risque de s'émousser. Ayant le défaut d'avoir été vus souvent, ils affichent notamment les signes d'une fatigue susceptible de faire rebrousser chemin à quiconque essaie d'y entrer de manière superficielle. Un de ces dispositifs consiste à faire usage d'ampoules électriques pour les suspendre dans un espace privé de lumière et à les animer d'une pulsation synchronisée à des battements de cœur dont la trame sonore habite l'espace. À la Galerie des arts visuels, Fiona Annis n'a pas reculé devant un tel dispositif, mais est pourtant parvenue à fournir la preuve que de tels aménagements, s'ils commencent à devenir monnaie courante, peuvent ne pas avoir perdu de leur superbe et même regagner en fraîcheur. Tout visiteur qui n'aurait pas réussi à dépasser une réaction initiale de rejet sera malheureusement passé à côté d'une installation d'une surprenante profondeur.

Pour *Mormorii*, les registres affectifs étaient bellement mis en résonnance avec une appropriation de l'espace valorisée par une dimension sonore adroitement orchestrée, appuyée par une matérialité aux registres aériens. Devant cette installation, une fois passé le réflexe conditionné d'une sensation de trop forte familiarité, on aura compris que l'artiste cherche moins à prendre une distance critique quant à un mode installatif légèrement rebattu qu'à en exploiter la dimension affective, qu'il s'agit ici de déployer ne serait-ce pour montrer qu'il n'a pas fini de livrer tous ses atours. C'est une des réussites de l'exposition, et non la moindre.

Incantatoire, *Mormorii* spatialise en boucle la musique de berceuses enfouies dans les mémoires. Elle table notamment sur la polysémie du mot « diffuser », entre communiquer, faire entendre et l'idée d'une transmission doublée d'un désir de répandre une chaleur intimiste. Bâtie sur une précédente intervention de l'artiste au titre porteur, *The Stars Are Dead But Their Light Lives On*, l'installation fait suite à un travail d'archéologie du patrimoine immatériel, alors qu'en 2016, lors d'une résidence au centre Rad'Art, à San Romano, en Italie (en collaboration avec La Chambre Blanche), l'artiste s'est mise à enregistrer des berceuses anciennes, des airs souvent égarés dans l'horizon reculé de nos histoires personnelles et collectives passées. L'artiste recueille depuis ses archives. Pour *Mormorii*, huit berceuses d'origines culturelles diverses étaient diffusées, dont certaines reconnaissables comme la lointaine *Ani couni chaouani* ou *Fais dodo*, dont l'air remonterait jusqu'au XVIII^e siècle français.



Fiona Annis, *Mormorii*, 2017. Installation sonore. Photo : Galerie des arts visuels – Renée Méthot.

Dans la salle au plancher blanc et luisant de la galerie, une caractéristique qui contribue à rehausser la dimension atmosphérique de l'installation en créant un effet souhaitable de miroitement, Annis a suspendu des ampoules auxquelles elle confère un mouvement pulsatif. Depuis l'arrière des colonnes de la galerie, les fils électriques noirs se déploient dans l'aire d'exposition, signalant qu'ils proviennent d'une même origine cependant invisible, et tissent un réseau aérien baigné d'une lumière ambiante qui sied bien le propos. D'autres fils s'allongent dans l'espace, cette fois rattachés à huit plaques d'aluminium lisses et miroitantes, de teinte foncée. Il faudra faire l'épreuve de l'espace, avoir avancé dans ce méandre pour se rendre compte que ces plaques, alors qu'elles semblaient figurer des stèles suspendues à différentes hauteurs, relèvent davantage de la parole vivante que du monument aux morts.

Devant chacune de ces plaques, le visiteur peut chercher à se mirer, mais il aura vite compris, et c'est un des nombreux raffinements de cette œuvre, qu'il n'y parviendra pas entièrement. En effet, ces surfaces sont animées d'une subtile vibration qui, sans cesse, brouille notre image d'un mouvement presque imperceptible. Sur ces plaques, un fin tracé se distingue également, à force de plissement d'yeux, sortes de constellations

dont le dessin mime l'ensemble de l'installation, et qui se laissent également voir comme des annotations musicales, schématisées selon un modèle distinct des gammes que nous connaissons.

Au bout d'un moment, on saisit que le son émerge de ces plaques qui se substituent aux haut-parleurs classiques. L'artiste a utilisé des transducteurs pour donner son souffle aux chants en faisant vibrer les plaques d'aluminium, source du léger frémissement de notre réflexion et de la propagation des mouvements du son dans l'espace. Cette stratégie semble donner une réverbération unique aux chants entendus. Les propriétés du son accentuent l'impression d'une présence, d'une incarnation de la voix que d'autres techniques n'auraient peut-être pas rendue. La portée de ces textures singulières est sans doute amplifiée par la prise de conscience de notre propre corps et de ses limites, provoquée par l'accumulation d'autant d'éléments dans l'espace.

Il découle de la répartition de ces dispositifs dans la galerie un sens aigu de la composition. Mais surtout, une riche impression demeure voulant que la prise de conscience de notre propre présence, dans ce

qu'il y a peut-être à voir comme un écosystème sensible, s'accompagne d'une volonté de la part de l'artiste de rendre performative la réception de l'œuvre. Notre corps participant résonne, en quelque sorte, avec celui de ces femmes et de ces hommes dont les corps ont vibré en tout premier lieu, en livrant au départ les mélodies. Cette dimension est également soutenue par un autre choix de la part de l'artiste, celui de transmettre les chants selon la forme polyphonique du canon. Aussi les chants semblent-ils se répandre dans l'espace en se répondant, les idées musicales reprises d'une voix à l'autre se reproduisent elles-mêmes dans un esprit de circulation, voire de passation. Outre que donner à ces chants une dimension incantatoire, l'esprit d'imitation propre au canon musical répond aussi d'une préoccupation de Fiona Annis, celle de perpétuer des traditions orales. Or, l'attention portée par l'artiste aux propriétés physiques du son et de notre propre corps dans l'espace aura soutenu un passage de l'oralité à l'auralité, de la voix à l'oreille, pour mettre ainsi l'accent sur ce qui est transmis par l'écoute, la répétition et la mémorisation. À activer nos sens de la sorte et considérer la charge émotive des chants entendus, c'est tout le corps, traversé par un doux frisson, qui se met à vibrer au sein de cette installation.

Conservateur de l'art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) depuis 2012, Bernard Lamarche a travaillé au Musée régional de Rimouski de 2005 à 2012, à titre de conservateur de l'art contemporain. Il a auparavant œuvré, pendant près de dix ans, comme critique d'art et journaliste pour le quotidien *Le Devoir*. Il a publié nombre d'articles et de catalogues d'exposition.

FASTWÜRMS: #Q33R_WTCH_P155

Adam Barbu

**OAKVILLE GALLERIES
IN GAIRLOCH GARDENS
SEPTEMBER 24 –
DECEMBER 30, 2017**

Over the past several decades, the artist duo FASTWÜRMS (Kim Kozzi and Dai Skuse) has fashioned a unique DIY kitsch sensibility that extends across historical narratives, contemporary discourses and utopic mythologies. Occupying this space between blurred pasts, presents and futures, their work imagines alternative practices of political resistance by drawing from an extremely broad range of topics, some of which include anti-colonial resistance, queer ethics, ecological processes, emergent technologies and the occult. #Q33R_WTCH_P155, FASTWÜRMS' recent exhibition at Oakville Galleries in Gairloch Gardens, further develops these lines of inquiry by experimenting with new forms of narrative play.

Upon entering the exhibition, we encounter a seemingly abandoned site that appears to be part-studio, part-laboratory and part-devotional centre. One of the direct challenges in describing this intriguing space lies in quantifying the extraordinarily broad collection of objects on display, such as healing crystals, plastic human skulls, tie-dye sheets, industrial work benches, painted canvases, models of unicorn horns, dildos, typed sheets of white printer paper, pegboard signs containing circular world babble and so on. Alongside these discrete curiosities,

the gallery's large pane windows, which typically look out onto the landscaped gardens surrounding Lake Ontario, are mostly obscured with spreads of paint, makeshift curtains and crossed tape strips. Additionally, much of the gallery's floor space has been covered with packing paper, rubber mats and slightly worn rugs. Spread across four rooms and multiple hallways, this display is impossible to digest in a single take, and perhaps even a single visit. It demands our utmost patience. #Q33R_WTCH_P155 is, by all measures, a maximalist artist intervention.

Even considering the diverse selection of objects on display, #Q33R_WTCH_P155 is situated within a precise and unified narrative structure. At the entrance of the gallery, we encounter a panel of wall text and a folio that helps illustrate FASTWÜRMS' approach to "Witch Nation identity politics"—a mode of praxis that pursues "the diverse, plural, and hybrid, the bountiful and the beautiful, polymorphous and polycultural Avalon." The wall text and the folio also provide a detailed fictional account of the history of the exhibition site. Within this narrative, Gairloch Gardens is referred to as Warlock Gardens, a cover location and code name for the secret military intelligence unit UR BZRCK Warlock. As the story goes, in 1943 the collective unlocked the Nazi enigma machine and subsequently won the war. UR BZRCK then wrote the War against Wars, an emancipation plan that shattered all forms of injustice to construct a new world centred on radical inclusion and the love of difference. Shortly after achieving queer utopia, UR BZRCK abandoned their military post and fled from Warlock Gardens without a trace, leaving behind the space as we see it today.

FASTWÜRMS stages tensions between the narrative frame and the material intervention that stem from the opaque and unresolved visual identities of the display objects. Notably, none of the forms left behind by UR BZRCK bear titles, and their fluid spatial arrangement makes it difficult to identify where one installation ends and another begins.

Furthermore, the story of Warlock Gardens does not reveal the precise function and source of each individual curiosity. It is impossible to decipher which items may have been used as working models, devotional objects or combat tools. This line between display value, spiritual essence and tactical utility is blurred throughout #Q33R_WTCH_P155. For example, in the first exhibition space we stand before a large semi-rectangular structure cloaked in a tie-dye sheet. Atop its sloped surface stands a black box marked with an open star that is pierced by an arrow. Nearby, we happen upon a kitsch dot painting that leans against an existing fireplace. Behind the canvas, directly in firebox, a large pile

is situated within a particular historical context, yet it describes a kind of emancipation that has not yet been achieved on this planet. Within this space of temporal dislocation, #Q33R_WTCH_P155 points to an irrecoverable utopic past.

After exiting the gallery, leaving behind these intertwined pasts and futures, we come up for air. In this brief yet disorienting transition from Warlock Gardens to Gairloch Gardens, our return from utopia, we are given the chance to reimagine our political and ethical ideals in the here and now. In doing so, one must be willing accept the fact that



of white crystals peak out from the shadows. FASTWÜRMS arrests these forms of evidence in a state of visual non-disclosure. They remain abstracted and obstructed artefacts of a far-gone Witch sensibility.

In front of one of the gallery's larger rectangular windows, there hangs a large rainbow-coloured curtain made up of floor length plush bands. Given the fact that, according to the narrative, UR BZRCK occupied the space roughly thirty-five years before the invention of the pride flag, this rainbow curtain cannot merely be read as a symbol of LGBT+ identity politics. Stripped of its baggage as a lobbying tool for LGBT+ social inclusion, marriage equality and military presence, it returns from the past as a pure expression of love and unity. FASTWÜRMS' rainbow is, in the broadest sense of the term, a visualization of utopic liberation. In this regard, the installation highlights a striking paradox that lies at the core of the intervention: The story of Warlock Gardens

the absolute transcendence of all forms of injustice is not within reach. FASTWÜRMS' pursuit of counter-narratives through ordinary objects encourages us to celebrate the microcosmic, unspectacular acts of resistance that belong to everyday experience.

Adam Barbu is a writer and curator living between Toronto and Ottawa. His current research focuses on intersections between queer theory and curatorial practice. In 2015, he was the recipient of the Middlebook Prize for Young Canadian Curators. His recent writings have appeared in publications such as *Canadian Art*, *esse*, *ESPACE art actuel*, *Journal of Curatorial Studies*, and *Momus*.

Yves Tremblay. L'intempestif

Jean-Pierre Vidal

PRODUCTIONS RÉCENTES

CENTRE BANG, ESPACE VIRTUEL

CHICOUTIMI

16 NOVEMBRE 2017 –

2 FÉVRIER 2018

Tout au long de sa carrière, Yves Tremblay, sculpteur de formation devenu multidisciplinaire non par mode mais par vocation, aura mis un soin jaloux à déjouer les attentes. Comme bien des artistes du 3D, il s'est consacré à l'installation au moment de l'émergence de cette discipline, non sans qu'il y ait toujours en lui, sur ce plan comme sur bien d'autres, une réserve, une distance ironique. Il y a en effet du Duchamp chez Yves Tremblay, et sa dernière exposition, simplement intitulée *Productions récentes*, propose une installation qui n'est pas sans évoquer non pas *Fountain*, un objet produit industriellement et changé de contexte pour simuler une œuvre, mais plutôt *La mariée*

mise à nu par ses célibataires, même. Car tel le *Grand Verre*, une construction énigmatique occupe ici l'aire d'exposition de façon incongrue, non pas en 2D et transparente comme l'œuvre de Duchamp, mais en trois dimensions, solide, insistante, injustifiée, véritable machine à déploiement d'imaginaire.

Nul n'entre dans la galerie s'il ne se sent interpellé : cette œuvre-là ne se traverse pas tout en réfléchissant le spectateur comme celle de Duchamp, elle l'entoure, le presse et même fend son regard comme l'étrave d'un navire. C'est du moins l'effet immédiat de ces cinq présences, ces « constructions » (Établis ? Modules ? Comptoirs ?) disposées en triangle dont le sommet est dirigé vers le spectateur. La fascination que les visiteurs éprouvent au vu de ces étranges appareils immobiles est elle-même visible. Comme si ces solides entièrement dessinés par ordinateur matérialisaient une simple étape, de l'imagination du créateur jouant avec la réalité virtuelle de tracés digitaux puis commandant à une fraiseuse 3D les mouvements qui en feront des objets aux formes insensées, jusqu'à cette matière noire incontrôlable que forment l'imagination et la mémoire de quiconque y pose son regard.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit en effet : en proposant des objets dont le référent est sinon absolument effacé, du moins quasi impossible à déterminer avec précision, Tremblay met en évidence le pouvoir



de la métaphore – les visiteurs se prennent à multiplier les objets, les constructions ou les phénomènes auxquels l'installation leur fait penser sans pouvoir les identifier vraiment; l'appel à voir là des ressemblances, dépendant toujours de la personnalité de chacun, agit comme un défi. Ces objets sont des énigmes qui semblent conçues pour ne jamais être résolues : toujours, un détail vient faire vaciller l'impression pressée de devenir certitude. Un piège assurément se referme sur le spectateur. L'interpellation du public sur laquelle l'œuvre de Tremblay a pratiquement toujours opéré prend ici la forme d'une sorte de labyrinthe de questions dont on ne peut sortir.

Face à l'évidence têtue de la matière, à son indifférence, à son déni manifeste de toute utilité, de toute fonction, on se sent vite complètement perdu ou plutôt transporté ailleurs, dans un espace où l'invention de l'artiste est la seule justification, la seule raison d'être de ces formes imprévisibles, irrecevables, libres. Ainsi se noue un dialogue entre Tremblay et ses victimes complices, un dialogue où se pose, au-delà de l'esthétique, la question de l'art comme espace à la fois mental et social, individuel et collectif. Un espace dont on se débarrasse un peu vite, de nos jours, en l'identifiant à la créativité alors qu'il est, en une sorte d'invagination topologique, cette autre réalité qu'énonce magistralement l'écrivain Paul Auster quand il dit, en substance : « Je suis dans le monde et le monde est dans ma tête ».

Yves Tremblay joue le démiurge créateur de formes et, tout en faisant de leur matérialisation, avec un humour secret, le simple résultat d'un essai de la machine, il laisse le regard de l'autre sous l'emprise de l'énigme : qu'est-ce que c'est ? Et surtout, quelle fonction cela remplit-il ?

Si le spectateur se retrouve aux prises avec la magie de formes parfaitement imprévisibles – pour lui du moins, car pour l'artiste, au contraire, tout est parfaitement contrôlé par ordinateur –, l'épreuve à laquelle il est astreint n'est l'effet d'aucun illusionnisme. Tout ce qui est à voir est là : pas de sous-entendu ou d'allégorie; tout au plus, des ressemblances que l'imagination du visiteur croit pouvoir déceler, mais qui se révèlent vite des mirages, des illusions d'optique. Comme dans un labyrinthe tout aussi intérieur qu'extérieur.

Et ces objets, tout de même assez conséquents, qui semblent ancrés au sol par des sortes de tuyaux flexibles dans lesquels ironiquement rien ne circule, sont « ornés » ou plutôt marqués de signes infimes qu'il faut se pencher pour voir. Tremblay parle, à leur propos, d'une écriture. Une écriture hiéroglyphique et comme sacrée parce qu'elle est à tout jamais indéchiffrable. Faite d'accidents programmés de la matière travaillée, elle se rapproche du gribouillis, par son caractère aléatoire, tandis que son aspect visuel, appelant paradoxalement le toucher, l'assimile à une sorte de braille sans code.

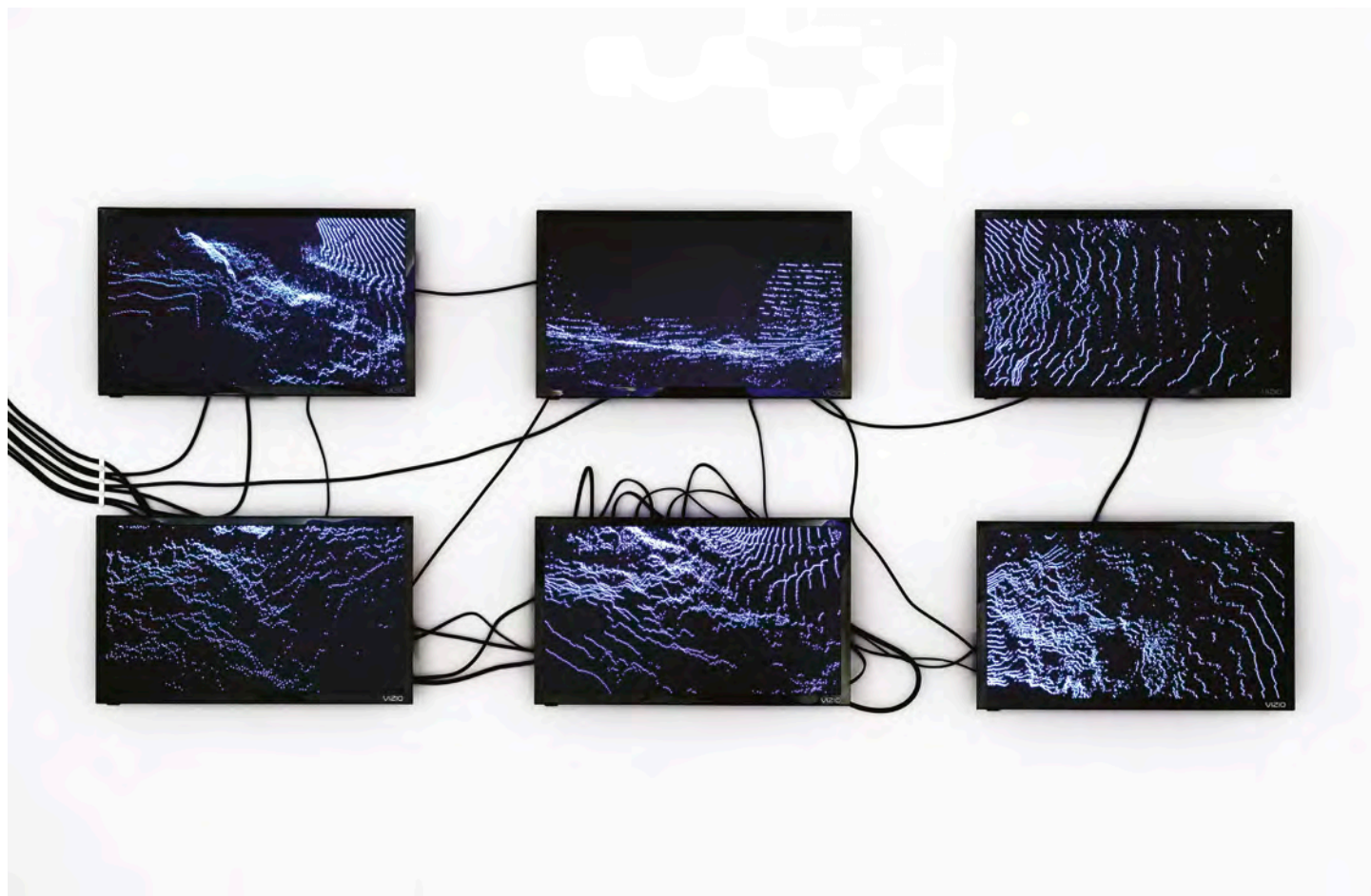
Mais ici encore, un piège est tendu : cette écriture architecturée faite de minuscules grumeaux, comme autant de cloques ou de clapotis solides disposés en carrés successifs, est le fruit du hasard de l'expérimentation menée par l'artiste avec ses machines. Et comme les mathématiciens contemporains nous ont appris que notre hasard n'est que le défaut sans doute éternel de nos calculs et de nos pauvres imaginations, le labyrinthe s'avère sans issue, et nous restons avec nos questions.

Les Grecs avaient assigné à la personne d'un artiste-artisan, producteur d'outils et de robots, architecte et mage, la responsabilité de symboliser une intelligence par laquelle venaient se poser toutes les questions existentielles qui s'offrent encore à nous. Ce personnage qui conjoignait dans les sortilèges l'espace mental et l'espace « réel », questionnant l'un par l'autre, s'appelait Dédale, et son labyrinthe renfermait une animalité à la fois à combattre et à assumer. En la personne et l'œuvre d'Yves Tremblay s'incarne une version contemporaine du personnage.

Car s'il est une constante dans son travail, depuis des décennies, c'est bien la recherche. L'artiste est un explorateur, un essayiste aussi, non pas qu'il prenne la peine de théoriser ce qu'il fait, mais parce que toute son entreprise est fondée sur le renouvellement perpétuel que suscitent chez lui une nouvelle idée, un nouvel outil, un nouveau lieu à occuper.

Quitte à saturer d'énigmes l'espace étrié de notre quotidien.

Sémioticien, chercheur et écrivain, Jean-Pierre Vidal est professeur émérite (littérature) de l'Université du Québec à Chicoutimi où il a enseigné depuis sa fondation en 1969. Il a publié une centaine d'articles dans des revues universitaires québécoises et françaises et collabore à diverses revues culturelles et artistiques (*Spirale*, *Tangence*, *XYZ*, *Esse*, *Etc*, *Ciel Variable*, *Zone occupée*). Auteur de quatre recueils de nouvelles et de trois essais littéraires et philosophiques, il est conseiller stratégique au Bureau du Scientifique en chef du Québec.

Laurent Lévesque, *Control Room*, 2017. Photo : Paul Cimon.

Laurent Lévesque : *L'apparente simultanéité des étoiles dans le ciel d'aujourd'hui*

Nathalie Bachand

**CENTRE BANG, ESPACE SÉQUENCE
CHICOUTIMI
30 NOVEMBRE 2017 –
10 FÉVRIER 2018**

Réunissant huit nouvelles œuvres de l'artiste Laurent Lévesque, réalisées entre 2015 et 2017, *L'apparente simultanéité des étoiles dans le ciel d'aujourd'hui* propose de la vidéo, de l'image numérique et de la sculpture. Partant d'un constat de similarité entre nos représentations de l'internet et celles du ciel nocturne, Lévesque a développé un corpus d'œuvres qui déploie cette réflexion dans différentes directions et à travers de multiples matérialités. Si nuages, constellations ou espaces insondables sont corrélatifs de l'idée de dématérialisation que l'on a tendance à associer à internet et au numérique en général – à tort, car nous le savons pourtant, le stockage de contenus numériques

demande énormément d'espace et de ressources –, ces métaphores célestes sont aussi des références au monde réel. Le ciel et les espaces aériens sont à l'avant-plan, mais l'eau n'est pas bien loin : les flots, flux et afflux constituent également des repères paysagers qui résonnent avec une certaine idée de l'internet et du numérique. Il s'agit de figures fluides qui contiennent un mouvement – réel ou figuré – où circule de l'information.

La série des *Normal Skies* (*Moon, Mercury, Jupiter*) capte l'œil dès l'entrée. Les trois impressions numériques ont été créées à partir d'images accessibles sur internet et issues d'une technologie 3D très utilisée en jeu vidéo nommée « normal mapping ». Distinctives via leur teinte couvrant le spectre du violet, les « normal maps » servent à indiquer à l'ordinateur des informations sur la texture fine des objets représentés et la manière dont ils capteront la lumière. Celles utilisées par Lévesque ont été modifiées de manière à ouvrir l'image sur l'espace indéterminé et infini du numérique que représente le fin damier blanc et gris des logiciels de création d'images. Des tracés trouent, pour ainsi dire, les images et les animent d'un mouvement qui souligne leur double identité : à la fois de représentation (de la surface d'une planète) et de vide numérique (le damier). Le *clash* ontologique que génère cette cohabitation est à l'image même du vertige permanent de notre époque : une constante oscillation entre les paradigmes numérique et pré-numérique.

Non loin, ce même vide nous est montré pour lui-même avec l'œuvre éponyme de l'exposition. Une large surface imprimée, collée directement au mur, nous donne à voir un plan homogène de l'emblématique damier. Créé pour des raisons pratiques, le damier – généralement associé au logiciel Photoshop – est devenu un symbole visuel connu de tous : couleurs et motif nous indiquent la présence de transparence, qui resterait autrement non vue. On a donné une visibilité à l'invisible. Le damier est l'air, le vide vertigineux d'un monde numérisé.

Avec l'œuvre vidéo *Comblant le noir*, Lévesque a déplacé la question du numérique et de ses conditions de visibilité vers un autre point d'observation, celui de la caméra. Un caméscope numérique équipé d'un zoom 350X a été utilisé afin de filmer du noir, littéralement. En activant le zoom, l'algorithme de la caméra tente de recomposer une image en déficit d'information visuelle : même s'il manque des pixels de référence, elle génère tout de même du « full HD ». L'image projetée – occupant l'espace d'un mur entier – est celle d'une subtile oscillation chromatique entre des tonalités de noirs teintées de rouge, de vert et de bleu. Il en résulte la sensation d'être devant le regard d'une caméra qui tente de voir.

Si l'image vidéo de *Comblant le noir* essaie de capter l'indéfinissable aura numérique d'une présence x, l'œuvre *Le Canal v1* revisite, quant à elle, le symbole de la pure présence numérique : l'écran bleu, qui est aussi le signe de l'absence de signal. Installation audiovisuelle à deux canaux, l'œuvre est un diptyque où une image entièrement bleue, de vagues calmes, côtoie celle d'une chute d'eau, également passée au bleu. Le son assourdissant de la chute s'interrompt ponctuellement et de manière aléatoire – alors que l'image demeure en arrière-plan – pour accueillir des incrustations de courtes séquences vidéo, qualité iPhone, de « moments » captés en amateur par l'artiste. Ces séquences – sept au total – sont des scènes à la fois banales et singulièrement spectaculaires : vue au loin sur un cargo qui tangue; à bâbord d'un bateau au large; touristes dans une embarcation sous la pluie à Venise; ciel lézardé d'éclairs; poissons dans un étang; végétation de bambou et une vue aérienne. Majoritairement liée par le fil de l'eau, chaque scène est une variante sur la forme possible de l'afflux aqueux et, par le fait même, du flux comme mouvement du numérique. Il s'agit d'une œuvre programmée afin que l'artiste puisse y ajouter constamment de nouvelles séquences vidéos, de nouveaux « moments » : la forme de l'installation n'est jamais finale, tout comme le flux de la mémoire et des souvenirs qui s'y accumulent, visuels comme sonores. Par ailleurs, le son de chaque séquence est celui de la captation initiale, avec toute l'impureté et l'inexactitude du monde analogique, renforçant ainsi l'illusion d'allers-retours du numérique vers le réel – qui n'est cependant qu'un effet de réel : il s'agit toujours d'une information filtrée par le dispositif numérique.

Le filon de l'eau se prolonge, s'infiltre : *Control Room* est une installation vidéo constituée de six écrans de format moyen, diffusant chacun une séquence d'images matricielles – points blancs oscillants sur un fond noir – d'une même chute d'eau sous six angles différents. C'est dans le cadre d'une résidence de création au Centre Bang – au cours de laquelle il a collaboré avec le Centre de géomatique du Québec – que l'artiste a pu enregistrer ces images. Captées à l'aide du Lidar – un appareil de télédétection au laser permettant d'enregistrer les données spatiales en 360 degrés, en 3D et en continu –, les séquences nous interrogent

sur notre représentation de l'espace lorsqu'elle se trouve filtrée et délocalisée à travers le médium numérique. L'œuvre, par ce déplacement représentationnel, pointe la transformation de notre rapport à la nature : constamment médiée par nos appareils numériques, cette relation est devenue celle d'une proximité illusoire et d'un effet de détachement tout à la fois. Le flux médiatique est désormais une condition de visibilité de la diversité de nos perspectives sur le monde.

La sculpture *Espace potentiel I* se démarque radicalement du reste du corpus. Polygone constitué de fines strates de verre posées sur un volume rectangulaire en miroir, l'œuvre nous parle de la fluidité de l'espace numérique, dont les contours nous échappent, et de ses modalités d'apparition. Volume semi-translucide, dont le fond nous retourne le reflet de l'espace qu'il regarde, une ambiguïté perceptuelle anime l'œuvre de l'intérieur. Les délimitations de la sculpture sont sans équivoque : ses matières ne sont ni pervasives ni poreuses, mais sa transparence et sa réflexion en font un objet qui – à l'image d'internet – « contient » le monde. À la fois monolithe de verre renversé et tombeau de glace, il y a, dans cette œuvre, une autorité et une déroutante capacité à contenir une idée de l'univers numérique qui déjà nous déborde.

Semblablement à l'air, l'aspect simultané et ubiquitaire du numérique lui confère une sorte de statut d'antimatière insaisissable : un flux qui est aussi un vide, qui est également une représentation du vide, qui est un ciel.

Nathalie Bachand écrit régulièrement sur les arts visuels et médiatiques. Récemment, elle a été commissaire de l'exposition de groupe *The Dead Web – La fin*, présentée à Eastern Bloc et du projet de 32 expositions UN MILLION D'HORIZONS du réseau Accès culture pour le 375^e de Montréal qui avait lieu à l'été 2017. Elle occupe actuellement le poste de direction des savoirs culturels pour le Centre en art actuel Sporobole.

Kapwani Kiwanga: Layer Upon Layer

Edwin Janzen

STRATA
CENTRE CLARK
MONTREAL
JANUARY 11 –
FEBRUARY 17, 2018

The exhibition *Strata*, lately installed at Montreal's Centre Clark, is Hamilton-born, Paris-based artist Kapwani Kiwanga's first Montreal solo show since attracting international attention. Previously exhibited in Germany, *Strata* comprises a tricky, freewheeling, reflexive examination of the interplay between people, materials and time, which touches upon geology, geography, history, prehistory, paleontology and cuisine. Notably short on simple aesthetic pleasures, this exhibition is made to order for the most thoughtful, patient gallery-goers.

Upon entering the installation space, the visitor to Centre Clark confronts an array of sounds and images. Three large, rectangular Plexiglas sheets are suspended from the ceiling, each serving as a screen for a rear-projected slide image. A narrative audio track plays continually, and also appears as text on a couple of video monitors. Meanwhile, a second audio track of operatic music is synced to a video projection of illuminated cave interiors on the rear wall.

The central Plexi image shows a layered dessert cake on a cake pedestal, a single slice removed and ready to serve on a small plate. The cake is unappealing—all whipped cream and gluey fruit bits—like old, faded photos from 1970s dessert cookbooks, such as you may still find in second-hand stores. Projected onto the left-hand Plexi is a yellow-gold formation of what may be shale or some other sedimentary rock, with a pen laid atop it; and at right, the leaf of an ancient fern, fossilized in stone. These latter two images also seem quite faded, as though projected from old slides.

The first audio track—rather difficult to make out—features a female voice narrating (in English) a play with four characters. A geologist seeks a tunnel under the Strait of Gibraltar, a mythic cave connecting Europe and Africa, and regrets the loss of a pen. A baker measures and

Kapwani Kiwanga, *Strata* (Technicolor), 2016. Installation, colour video with sound. Photo: Paul Litherland.



mixes cake ingredients fastidiously, attuned to the interplay of substances and its effects upon crust and crumb. A sailor considers how maps, impressions and myths about the sea have changed across the centuries. A fossil, finally, reflects on how it came to rest in a museum cabinet—displaced, orphaned—and considers its uncertain origins: Australia, Africa, maybe Antarctica.

The concerns and themes of these four characters and the three Plexi images play into and about one another. The geologist's specimens, for instance, once comprised the floor of the sailor's sea. Though ancient, the layering of those sea-floor sediments is as particular as the baker's art, or as the pages of an ancient (cook)book. Like the museum fossil, separated from its earlier life by a long interlude wedged between rock strata, the geologist's pen looks forward to a comparable eons-long interment, before it may again write new stories. In the map-shapes of Africa and South America, the sailor sees a similarly long, rocky embrace, now tectonically broken. And so on.

Nearby, the narrative appears in text format (in French) on two video monitors—but the monitor text is out of sync with the audio narration, adding further layers to the whole.

The rear-wall video projection, behind the Plexis and slide projectors, plays intermittently. It depicts a cave interior, with stalagmites and stalactites illuminated in purple, red, blue, and green, shot from various angles—some rare footage, perhaps, of that Gibraltar cave-tunnel.

Accompanying the cave video—and thus similarly intermittent—is the installation's second audio component: a recording of Purcell's "When I Am Laid in Earth," from his *Dido and Aeneas*. The opera is a story of travel, and of love, between Aeneas, a Trojan warrior, and Dido, a Carthaginian queen—yet another broken continental embrace.

The installation chamber layout is unusual: the three Plexiglas panels form a kind of screen separating the room into two sections; as gallery-goers enter the smaller section, they must step past the Plexi panels to access the remaining two-thirds of the space. Strangely, you get the sense of having transgressed a limit, like the theatre-goer who, returning from the washroom, loses her way and finds herself backstage during the performance. Seeing the three projections on Plexi from behind, together with the intermittent cave projection and music, only heightens this effect. Shouldn't there be a wizard behind a curtain here, somewhere?

Eventually the visitor will turn to the slide projectors on their pedestals. Looking more closely, each projector contains just the single slide, which makes sense, as each panel shows only a single projection. Missing, however, is the familiar ratchet of the advancing carousel: k'che k'che k'che. There is only the windy whirr—surprisingly loud—of the projector fans, an approximation of white noise pushing throughout the room, inhabiting moments of sound and silence alike.

The result is a sort of conceptual blur or "fuzziness," suffusing the installation. In a world—and indeed, an art world—so often enamoured of high fidelity, such a misstep can only be read as a gesture. The aural "fuzziness" is an occlusion, which interferes with the function of the (other) audio media, such that concentrating upon and following the

narrative of the four characters is actually quite difficult. In this context, the faded images and the out-of-sync text on the video monitors appear newly relevant.

Why would the artist create this intricate interplay of characters, stories and ideas, and then cast a veil over the whole affair? With a background in research (anthropology), Kiwanga surely understands not only the practice of research, but also its limits. Today we tend to view science and knowledge according to the eponymous Enlightenment metaphor of illumination in darkness. In practice, however, the researcher paddles about in waters that are often quite muddy indeed. The geologist trades in timeframes so vast they are practically meaningless to human cognition. The narratives historians produce of antiquity are often dubious, pieced together from elusive scraps. The astronomer and the particle physicist contemplate the limits of perception—the very farthest and tiniest—yet even the most advanced lenses seem to yield only further questions.

Perhaps knowledge itself is not unlike these other processes—geological, gastronomic, etc.—into which the artist here delves: the laying-down and peeling-back of layer after layer. Everything is in motion, and though it may be certainty that you seek, instead you will find contingency, sediment and noise.

Edwin Janzen is a writer, editor and interdisciplinary artist working in digital print, video and artist books. Born in Winnipeg, he completed his MFA at the University of Ottawa. Janzen currently lives and works in Montreal.

Lynda Gaudreau : *OUT of SIGHT*

Maude Johnson

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN

MONTREAL

13 JANVIER –

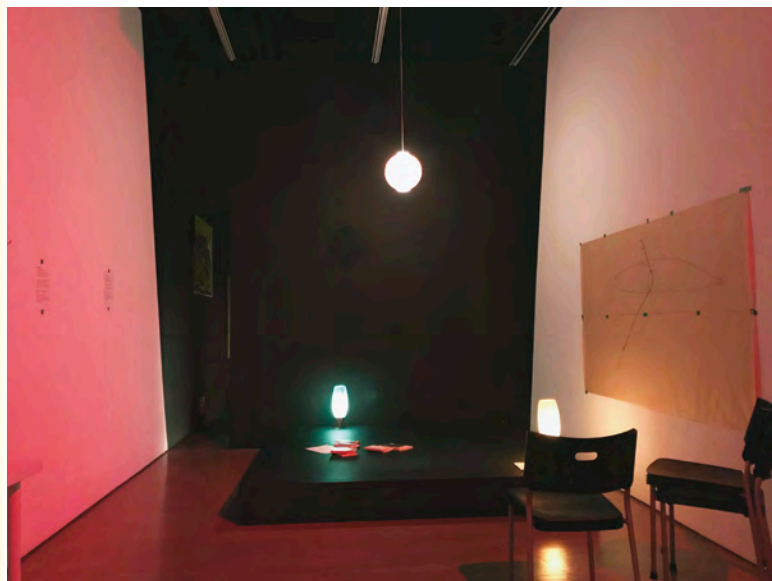
17 FÉVRIER 2018

Lynda Gaudreau mène, depuis 2009, la série *OUT* où elle aborde ce qui est hors système, ce qui se situe dans les marges. Déjà, en 2010, elle réalisait *OUT of GRACE* à la Galerie Leonard & Bina Ellen, une exposition qui examinait le potentiel de la chorégraphie pour problématiser la spatialité et la temporalité associées à l'exercice curatoriale. Également présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, *OUT of SIGHT* vient poursuivre cette recherche temporelle et spatiale en investissant le lieu par le biais de procédés chorégraphiques et cinématographiques. À nouveau, Gaudreau reporte dans la galerie universitaire des questionnements sur la mise en temps et en espace, qui animent sa double pratique chorégraphique et curatoriale depuis de nombreuses années.

Divisée en cinq salles aux décors qui, bien que dissemblables, divergent de l'habituelle « neutralité » du cube blanc, l'exposition accueille l'action plutôt que l'objet, même si elle en contient plusieurs. Comportant des zones aux thématiques et aux rôles singuliers – l'exposition d'une collection de tableaux, le lieu de production d'un film, une salle de concert – la galerie se mue en une installation performative au gré des mouvements et des fictions qui la nourrissent, des images qui se construisent. *OUT of SIGHT* y met en scène deux protagonistes, la danseuse Karina Iraola et Gaudreau elle-même. Principalement menées par Iraola, des visites guidées de l'exposition sont offertes aux publics plusieurs fois par jour, leur faisant découvrir, à travers l'ondoiement d'une hybridité des postures, les hors-champs disciplinaires.

On assiste d'abord à une visite express lors de laquelle la danseuse présente aux visiteurs les différentes pièces et leurs fonctions spécifiques. Puis, divisée en actes, la visite se continue en mêlant mises en contextes, explications et performances, où l'interprétation du travail artistique s'effectue en synchronisme avec l'exécution de celui-ci. Suivant un scénario relativement précis, il semble néanmoins que chacune des visites est augmentée, organiquement, dans le cours de l'exposition; une contextualisation plus soutenue, des scènes du film qui s'ajoutent, des changements à même l'espace imposant un rythme nouveau, des performances supplémentaires ou transformées. Si *OUT of SIGHT*



Lynda Gaudreau, *Out of Sight*, 2018. Vue partielle de l'exposition. Photo : Lynda Gaudreau.

paraît en processus, le parcours, lui, se termine au terme d'une heure bien remplie. C'est donc moins un projet en développement qu'un travail qui s'inscrit dans la continuité de chaque action entreprise et, plus largement, des manifestations antérieures de la série *OUT*.

L'exposition, exceptionnellement dense et complexe, peut être examinée sous l'angle d'un dispositif de médiation multicouche. Avec *OUT of SIGHT*, la médiation se discerne sur divers plans : aux systèmes de production et de transmission d'images se juxtaposent l'exposition comme forme de médiation des œuvres et la médiation en tant qu'instrument de relations pour les publics. Ce dernier axe est particulièrement tangible au sein du projet de Gaudreau, la relation avec le visiteur étant essentielle dans l'activation de l'exposition. En effet, la collaboration du visiteur apparaît indispensable à la production des images qui constituent *OUT of SIGHT*. Cette intention de mettre en évidence le visiteur découle d'une attention portée à ce qui est présent, mais généralement laissé en dehors du discours curatorial.

S'accordant avec les nouvelles approches qui intègrent au format de l'exposition des plateformes de discussion rassemblées sous les concepts de « tournant éducationnel » ou de « paradigme discursif », la proposition de Gaudreau détourne l'attention des œuvres vers le spectateur, lui offrant davantage le rôle actif de participant. Dans une certaine mesure, cette dimension participative est historiquement corollaire d'une mise à vue du cube blanc : dans la foulée de la critique institutionnelle des années 1990 s'est dégagée une conception plus dynamique de la place du visiteur dans l'exposition. La chorégraphe réalise ici une opération similaire en usant de la galerie comme matériau, celle-ci faisant partie intégrante de l'installation.

Dans le vestibule du lieu est exposée une maquette de l'aire d'exposition, transformant de facto l'institution en objet. À l'intérieur, des interventions architecturales ponctuent la surface de la galerie, en dérangeant provisoirement le caractère rectiligne, rationnel. L'une des salles de *OUT of SIGHT* se matérialise dans un espace liminal, un interstice entre deux sections de la galerie qui sert généralement à entreposer

du matériel et qui est autrement inaccessible au visiteur. Gaudreau fournit les outils pour une observation intégrale, au sens où une vaste déclinaison de points de vue est offerte. La fonction de contenant de la galerie se double de celle de contenu, ce qui permet d'examiner les codes et les mécanismes convoqués par ce site de représentation. À cet effet, c'est l'espace conceptuel, critique et institutionnel, tout à la fois, qui devient perceptible.

Si la galerie est *montrée*, momentanément délogée des prémisses idéologiques qui sous-tendent une traditionnelle abstraction spatiale, ce qui n'y entre pas, ses marges, ou ce qui y est invisible, est également révélé, voire énoncé. Plusieurs éléments sont ainsi soulignés, tels que le visiteur comme composante du système curatorial et la collection d'œuvres entreposées, rarement présentées publiquement, comme donnée structurelle de la galerie. À un autre niveau, cette mise en relief touche le cinéma, le théâtre, la danse et la musique, des disciplines qui sont engagées plus souvent par la nature événementielle d'une performance, par exemple, que problématisées comme ce qui est exposé en soi. C'est également la production de fictions comme stratégie se situant au cœur des politiques de la (re)présentation qui est détaillée. Enfin, sont affirmés le processus expographique et les méthodes qui s'y rattachent; ce qui se manifeste avant le résultat est mis en valeur plutôt que le résultat lui-même. Cet acte d'exposition, ou d'inclusion, engendre une réalité nouvelle où se dessinent les possibilités d'interactions inédites et de modes d'appréhension distincts. Avec *OUT of SIGHT*, Gaudreau légitime ces autres espaces et éléments qui participent à la formation et au maintien de la galerie et de l'exposition en tant que structures autonomes, dont les contours se définissent précisément en tension avec ces « composantes extérieures ». En mettant en perspective les méthodologies de construction des images, la chorégraphe investit le potentiel critique du geste curatorial et reconnaît en l'espace d'exposition un lieu protéiforme de confrontations où les conventions peuvent être réévaluées.

Auteure et commissaire indépendante, Maude Johnson détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia. Elle s'intéresse à la relation entre corps, temps et espace(s). Ses recherches investissent notamment les pratiques performatives et curatoriales, sondant les méthodologies, les procédés et les langages au sein du travail interdisciplinaire. Elle collabore régulièrement aux revues *esse arts + opinions* et *ESPACE art actuel*, et contribue à de nombreux projets en arts contemporains, autant expositions, publications qu'événements.

Nicolas Mavrikakis,
Les aventures de Pierre Thérberge :
l'homme qui a osé exposer Tintin au musée

Montréal, Éditions Varia, 2017, 279 p.
 Ill. noir et blanc, Fra.



Bien connu comme critique d'art, essayiste, journaliste et commissaire, Nicolas Mavrikakis propose une biographie de Pierre Thérberge, directeur de musées, conservateur et critique; un personnage de premier plan qui a joué un rôle majeur dans le développement des musées canadiens. Les propos de l'auteur, en introduction, sont éclairants quant à la teneur de l'ouvrage. Il y est question de la démocratisation de la culture, du rôle des musées et des stratégies adoptées par ceux-ci pour aller à la rencontre des publics. Successivement directeur du Musée des beaux-arts de Montréal (1986-1997) et du Musée des beaux-arts du Canada (1998-2009), Pierre Thérberge a écrit un chapitre majeur de l'histoire de l'art en élargissant le mandat du musée et sa fonction didactique à divers champs culturels. Ayant travaillé avec des artistes canadiens et étrangers d'envergure, il aura également contribué à enrichir les débats sur les enjeux esthétiques et intellectuels de l'art des années 1960-1970, dans un Québec alors plutôt replié sur lui-même. Figure novatrice, il croit à l'importance des musées pour la construction d'une identité culturelle à la portée de tous.

Sur la couverture de l'ouvrage, une photo de Pierre Thérberge, réalisée par l'artiste Michael Snow, le présente en position d'observateur,

de regardeur, métaphore de son action, de son engagement. L'articulation du livre en huit chapitres offre une galerie de portraits qui épousent le parcours d'un homme passionné par le travail de l'historien de l'art. Un premier portrait le présente en conservateur responsable de l'art canadien au Musée des beaux-arts du Canada où il œuvre à la diffusion des artistes d'ici à l'étranger et s'inscrit dans les grandes manifestations internationales telles, La Biennale de Venise en 1976; l'exposition Michael Snow au Centre Georges Pompidou en 1978-1979; ou l'événement *O Kanada*, à Berlin, en 1982. Soucieux d'étoffer la réflexion sur l'art qui se fait, Thérberge met en valeur le travail de jeunes artistes novateurs qui explorent des avenues inédites. Il présente ainsi une sélection de films expérimentaux et des concerts produits par des artistes à la VI^e Biennale des jeunes artistes au Musée d'art moderne à Paris. « Nous avons voulu libérer le musée de l'enfermement bourgeois dans lequel il était pris... nous étions alors coupés du monde moderne dans lequel nous vivions », dira-t-il. Il travailla notamment avec l'artiste conceptuel Les Levine, un précurseur dans le domaine des arts médiatiques, avec Joyce Wieland qui proposait une vision renouvelée de la « canadienneté » et Michael Snow dont le travail implique le spectateur dans un processus d'analyse des constituantes de l'œuvre.

Les facettes de sa personnalité sont multiples. En 1986, à la direction du Musée des beaux-arts de Montréal, il s'emploiera à « casser le moule du conservatisme » dans lequel cette institution était enlisée depuis des décennies. Avec son exposition *Le Musée imaginaire de Tintin*, il souhaite donner aux gens le sentiment que le musée est accessible. Par cette exposition, il questionne la mission de l'institution muséale en formulant une interrogation fondamentale : quels sujets l'histoire de l'art peut-elle aborder? Cette exposition a révolutionné la vision que le public avait d'un tel type de musée. À l'instar d'autres musées dans le monde, Pierre Thérberge contribue à repenser en profondeur l'institution muséale. Ouvert à l'art populaire, au cinéma d'animation, à la bande dessinée, il inscrit le MBAM dans la contemporanéité, à l'image de l'évolution de la muséologie en occident. Cette ouverture à d'autres pratiques ne va pas sans écueils. « C'est la question des artistes dits mineurs qui se pose »,

et elle se posera, en 1984, de manière toute particulière avec l'exposition *Bougureau*. Certains y voyaient un artiste secondaire, d'autres lui attribuaient les qualités d'un certain académisme.

Cette confrontation aura formulé avec encore plus d'acuité la question du mandat des musées : « doivent-ils être uniquement des lieux de consécration ou doivent-ils aussi incarner des espaces de remémoration et d'explication du passé »? À cet égard, Thérberge a joué d'audace et bonifié la mission didactique du musée. Dans sa grande exposition *Les années 20 : l'âge des métropoles* (1991), la notion d'avant-garde n'y est pas uniquement associée au dadaïsme et au surréalisme, elle y est déclinée dans un large spectre incluant les arts décoratifs, l'urbanisme, l'architecture. Avec l'exposition *Beauté mobile : un siècle de chefs-d'œuvre automobile* (1992), la démocratisation de la culture aura engendré la controverse. On lui reprochait de verser dans le populisme et d'empiéter sur le mandat d'autres institutions, tel le Musée de la civilisation. Mais pour le directeur, la beauté réside autant dans le *design* des voitures que dans les canons dictés par la modernité. Il s'agissait de secouer ce conservatisme « qui faisait qu'on pouvait admirer... un carrosse du XVIII^e siècle, mais pas une auto de 1925 ».

L'ouvrage révèle un homme profondément engagé. Si son action a souvent engendré des polémiques, elle aura contribué à rendre accessibles les grandes problématiques de l'art ancien et contemporain. La mission de Pierre Thérberge en fut une d'éducateur : faire voir la diversité des pratiques artistiques, ouvrir la grande culture à l'art populaire et inscrire d'autres manifestations artistiques telles le *design* ou l'architecture dans un univers culturel en pleine mutation. Dans une sélection d'une dizaine d'écrits, réalisés entre 1966 et 1990, et réunis par Nicolas Mavrikakis¹, il analyse des œuvres porteuses de nouveaux questionnements.

– Chantal Boulanger

1. Pierre Thérberge, *Écrits et entretiens sur l'art*, textes rassemblés par Nicolas Mavrikakis, Montréal, Éditions Varia, 2017, 208 p., ill. noir et blanc.

Daniel Corbeil

(sous la direction d'Hélène Poirier),
Co-édition, Éd. Plein Sud (Longueuil) et MA
Musée d'art (Rouyn-Noranda), 2018, 264 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Depuis les années 1990, l'artiste Daniel Corbeil, sculpteur et photographe, propose des œuvres installatives ayant comme thématique le territoire et son occupation dans des situations de survivance. Sa dernière exposition, *Module de survie pour un avenir incertain*, présentée à l'automne 2017 au MA Musée d'art de Rouyn-Noranda, en est un bel exemple. Ses structures architecturales

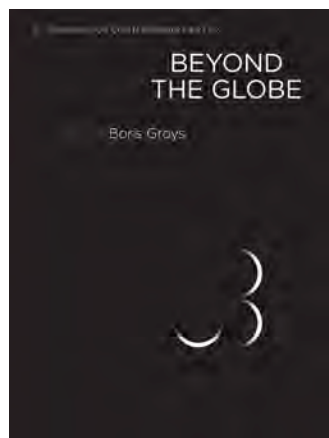


ainsi que les maquettes de ses installations, sinon les photographies qu'il réalise, convoquent, depuis le début de sa pratique, des préoccupations d'ordre écologique. Pour cette monographie richement illustrée de ses divers projets menés depuis plus de vingt ans, dont *Nébulosité* (2007), *Terre de culture désertique* (2010), *Cité laboratoire* (2012) et *Dôme terrarium* (2015), les coéditeurs ont fait appel à quatre auteurs sensibles aux divers aspects que soulève l'œuvre de l'artiste. John K Grande s'intéresse à plusieurs installations qui ont trait au réchauffement climatique ou à la destruction de l'environnement. Bernard Lamarche analyse principalement la place qu'occupent les maquettes dans le travail de l'artiste et ce que celles-ci induisent sur le plan stratégique, surtout lorsqu'il est question d'intriguer le spectateur alors qu'il est amené à voir autrement. Pour sa part, Mona Hakim analyse surtout l'usage récurrent de la photographie chez Corbeil, celle qui se présente comme un « médium trompeur » dans sa relation avec la réalité. Enfin, Jean-Philippe Beaulieu souligne

justement en quoi ce dispositif, qui inclut installations, maquettes et photographies, agit comme un simulacre, celui qui a la « propriété de rendre la fiction véridique ». Une biobibliographie ainsi qu'une liste des reproductions complètent cette très belle monographie entièrement bilingue. [A.-L. P.]

8th Triennial of Contemporary Art U3: Beyond The Globe

Boris Groys (ed.), Ljubljana/Berlin,
Moderna galerija, Sternberg Press, 2016,
168 p. colour Ill., Eng.



Under the curatorial direction of art critic, media theorist, curator and philosopher Boris Groys, *Beyond The Globe* is the title of the 8th Triennial of Contemporary Art U3 that took place from June 3 to September 18, 2016, at Moderna galerija, Slovene National Institution for Modern and Contemporary Art. The Triennial, established in 1994, is a welcomed overview of the current situation in contemporary Slovene art. In this latest edition, Groys wanted to cover a large space—"in the spirit of the coming inter-planetaryness"—both physically in the main Moderna galerija building, and in broadening the Triennial's horizons to welcome artists from various spaces beyond the Slovene region. At first imagined as the *Cosmos – the space beyond the globe*: for Groys it was "the most appropriate topic for our time in the Slovene artistic and cultural context." In times of *globalization, immaterial networks, flows and closed systems*, Groys (and the 30+ artists) saw that "our fascination with the immaterial, the virtual and the global was ubiquitous"

and a "certain return to materialism and realism [and globalism] is felt everywhere." As an example—just to name one—Russian artist Arseny Zhilyaev (see Cristina Moraru's article in this issue, p. 14-21) constructs his installation around the key figure of Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), one of the fathers of the Russian space program back in the late nineteenth century, Zhilyaev [re]created a space between fiction and nonfiction, [re]visiting the heritage of both Soviet museology and Russian cosmism. The catalogue includes photographs illustrating the projects and biographies of the artists. The graphic design is by Novi kolektivizem. (E. L.)

Tomás Saraceno: Aerocene

Studio Tomás Saraceno (ed.), Milan,
Skira Editor, 2017, 108 p. colour Ill., Eng.

Aerocene is artist and architect Tomás Saraceno's multi-disciplinary and open-source project, consisting of a series of airborne sculptures that will achieve (?) the longest emissions-free journey around the world. They only will be kept aloft by the heat



of the sun—during the day—and by infrared radiation from the Earth's surface—at night—and will simply be carried along by wind streams. Responding to Bruno Latour and Bronislaw Szerszynski's 2007 invitation to propose an *Anthropocene Monument*, Saraceno (and a community of people from all over the world) first elaborated projects such

as *Cloud Cities* and *Air-Port-Cities* from simple principles of physics such as hot air. Drawing inspiration from Guattari's *The Three Ecologies* (2000), architect Dominic Michaelis (a friend of Buckminster Fuller) and Argentinian artist Gyula Kosice... *Aerocene* lies at the junction of art, science and technology, and explores astrophysics, art, architecture, engineering, environmental issues and natural science. The book opens with art curator, critic and historian Hans-Ulrich Obrist in conversation with Tomás Saraceno. Eva Horn, a German professor of culture and literature develops the concept of "Aesthetics of the Air" in a strong and pertinent essay on the *nature* of the air... "a complex scientific object" in itself, coupled with unprecedented levels of industrial pollution. Tim Ingold, professor of social anthropology, in his essay "On Flight" gives a background on notions of flight, now rarely experienced as is by common people because of "remaining hermetically sealed from the atmosphere outside." Timothy Morton—cited in Horn's essay on the concept of *hyperobjects*—is a philosopher and professor and prominent thinker of the object-oriented philosophy movement. "Floating as Ecological Action" points out *Aerocene*'s capacity to let us imagine a "completely new idea of what 'act' means." *Aerocene* is an in-depth survey of the project... a monograph on an art project, a book within a book (with *Notes on Aerocene* by Saraceno), that proposes radical [positive] thinking and progressive moving away from the *Anthropocene*, on "how we can imagine ourselves moving towards new futures." Graphic design by Heimann + Schwantes. (E. L.)

mono.kultur #44 (Autumn 2017): Trevor Paglen: *The Edge of Tomorrow. "The Reality is Always more Complicated"*
Berlin, mono.konsum, 2017, 24 p. (+ 6 folded inserts in an antistatic bag), colour Ill., Eng.

Issue #44 of *mono.kultur* is devoted to American artist Trevor Paglen. Consistent with their initial concept since the first issue in September 2005, the Berlin-based quarterly is always made up of "one issue, one person, one conversation." Here, Nick Houde conducts the interview with Paglen, which is part biographical, to give a better understanding of his personal and artistic trajectories. Paglen holds degrees in comparative religion, classical

music composition, fine arts and geography, and when he was growing up his father was an ophthalmologist in the U.S. Air Force. Paglen's interdisciplinary practice is located at the junction of art, science and technology (and investigative journalism), and his projects are elaborated and developed in *short* cycles of time (3 to 5 years) and over longer cycles (a decade). The six attachments—*Autonomy Cube*, *Limit Telephotography*, *Trinity Cube*, *The Last Pictures*, *Invisible Images*, *Orbital Reflector*—show us that the aesthetics of his practice at times goes beyond the conventions of traditional museum or gallery protocols. Paglen's *mono.kultur* issue presents only

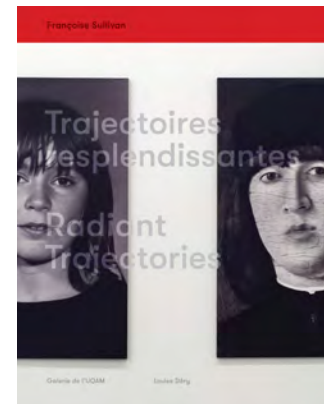


a short introduction to his various projects of work and writing, which could easily be elaborated in longer essays, since each one is developed over a long period of time, and includes collaboration with others (sometimes engineers), uses technology still in development and deals with social, political, military and economic subjects. The issue comes in a 'static-shielding bag' usually used for sensitive electronic products, and also contains six separate folded 'attachments,' each one about an important project from Trevor Paglen's career mentioned in the conversation. The overall design is by mono.studio. (E. L.)

**Françoise Sullivan,
*Trajectoires resplendissantes***

(sous la direction de Louise Déry), Montréal, Éd. Galerie de l'UQAM, 2017, 240 p. Ill. noir et blanc et couleur. Fra.

Avant d'être un catalogue, *Trajectoires resplendissantes* fût une exposition d'œuvres de l'artiste chorégraphe, peintre et sculpteur Françoise Sullivan, présentée à l'hiver 2017, à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Signataire du *Refus global*, le manifeste des automatistes écrit par Paul-Émile Borduas et publié en 1948, Sullivan n'a jamais cessé de créer et



« d'expérimenter avec une curiosité sans limites la forme et la couleur, le geste et le mouvement, la figure et l'abstraction ». La commissaire et auteure des textes, Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM, nous invite à célébrer ce travail qui, depuis soixante-dix ans, s'est constamment renouvelé. L'exposition, dont témoigne ce magnifique ouvrage, ne se voulait pas rétrospective. De connivence avec l'artiste, avec qui elle entretient depuis 1988 des liens d'amitié, Déry souhaitait souligner, grâce à quelques œuvres choisies, la diversité de son engagement exceptionnel dans l'histoire de l'art au Québec et au Canada, lequel est aussi intimement lié à sa condition de femme artiste et de mère. Divisé en cinq chapitres, le texte de la commissaire s'appuie sur des conversations avec l'artiste débutées à l'été 2016 et correspond à diverses trajectoires qui ont marqué sa pratique artistique tout au long de sa carrière. Une dernière section du catalogue est consacrée à des textes de l'artiste écrits entre 1943 et 2003, dont certains ont été publiés et d'autres conservés

dans ses archives. Une liste des œuvres présentées lors de cette exposition et une bibliographie complètent ce catalogue qui s'ajoute avec brio aux nombreux autres ouvrages déjà produits sur l'œuvre de Françoise Sullivan. [A.-L. P.]

Paolo Venini and His Furnace

Marino Barovier and Carla Sonogo (eds.), Milan, Skira Editor, 2017, 532 p. colour Ill. Eng.



One of the most beautiful research and exhibition projects of recent years, *La Stanze del vetro* (Rooms for Glass) is a joint initiative of Fondazione Giorgio Cini and Pentagram Stiftung. Together they have created a new 650 square-metre permanent exhibition space on the island of San Giorgio Maggiore in Venice, Italy, which is set up as a special Glass Study Centre in the Institute of Art History, hosting exhibitions, conferences, workshops, seminars... all for reappraising the importance of Venetian glassmaking in the history of art and Venice. Accompanying those efforts, every new monographic exhibition is accompanied by a major catalogue (available in English or Italian editions). Paolo Venini (1895–1959), is the prominent protagonist, director—if not ‘creator’—of a whole artistic and cultural environment known as V.S.M. Venini & C., entirely dedicated to glass, spanning almost forty years of activities in the 20th century. After monographic exhibition catalogues like *Carlo Scarpa. Venini 1932-1947* (2012), *Napoleone Martinuzzi. Venini 1925-1931* (2013), *Tomaso Buzzi at Venini* (2014), *Fulvio Bianconi at Venini* (2015), *Vittorio Zecchin: Transparent Glass for Cappellin and Venini* (2017), this

massive volume of 532 pages and 1,722 illustrations is not simply about Venini but about *his furnace*, the central artistic, cultural symbol of this nonstop glassmaking activity. And what stands out here—aside from the exquisite glass creations (pages and pages) is how significant Nordic design was at the time, even while being reinterpreted through Murano glass technics. We also understand how, from the 1930s to the 1950s, the furnace attracted artists from outside the region, such as Swedish ceramic artist Tyra Lundgren, painters Eugène Berman and Riccardo Licata, Americans Ken Scott and Charles Lin Tisot and Norwegian designer Grete Korsmo. This volume’s rich iconography and new research are based on unpublished material from the Venini Historical Archive. The catalogue includes a list of Venini exhibitions 1932–1960 and a bibliography. The graphic design is by Tapiro Caplani+Pescolderung. (E. L.)

Public Space? Lost and Found

Gediminas Urbonas, Ann Lui and Lucas Freeman (eds.), Cambridge, MA, MIT School of Architecture and Planning (SA+P Press), 2017, 328 p. colour, black and white Ill. Eng.

‘Public space’ is no longer defined by our former concepts of it, by traditional medias, nor by people working within its ‘borders.’ Its formulation is now radically changing and being reconsidered, researched, perceived... *lost and found* with the advent of—again!—electronic medias, socio-political uprisings, economical and ecological crises. The book is the first in a new series produced by the MIT School of Architecture and Planning’s

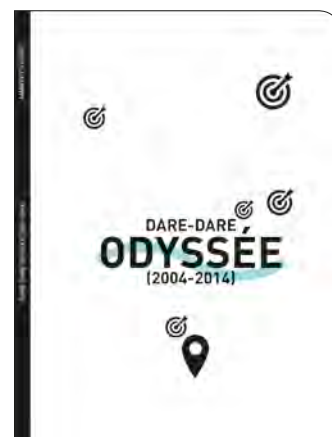
Program in Art, Culture and Technology and is the outcome of a 2014 symposium and exhibition that celebrated the artistic practice, career and retirement of professor Antoni Muntadas (teaching at MIT from 1974 to 2014). *Public Space? Lost and Found* assembles various projects in art and architecture (some by Muntadas’ former students) along with essays by artists, historians, scholars and theorists (some from the 2014 Symposium, and other voices that have emerged since). Composed of four sections, the book opens with PARADOXES “to interrogate and trouble the basic terms of public space;” ECOLOGIES “searches for resonances and residues” of this public space in the age of the Anthropocene and global capitalism; JURISDICTIONS features artistic projects “whose purpose is to raise marginalized voices and neglected locales” in various territories, neighbourhoods, borders, etc.; the fourth and final section SIGNALS proposes reformulations of “the notion of publicity and publicness in our advanced digital age.” Overall, *Public Space? Lost and Found* presents new interrogations, triggers creative thinking and provokes dialogue and a better understanding of where we are right now. Richly illustrated, it includes contributors’ biographies and an index. The graphic design is by studio NODE. (E. L.)

DARE/DARE ODYSSEE (2004-2014),

Montréal, Autopublié par Manon Tourigny, les auteurs, les artistes et le Collectif N. & M., 2018, 89 p. Ill. noir et blanc et couleur. Fra.

Ce petit livre rend compte du projet ODYSSEE présenté par le centre d’artistes

PARADOXES	JURISDICTIONS
1. The Public Space of the City	100. The Public Space of the City
2. The Public Space of the City	101. The Public Space of the City
3. The Public Space of the City	102. The Public Space of the City
4. The Public Space of the City	103. The Public Space of the City
5. The Public Space of the City	104. The Public Space of the City
6. The Public Space of the City	105. The Public Space of the City
7. The Public Space of the City	106. The Public Space of the City
8. The Public Space of the City	107. The Public Space of the City
9. The Public Space of the City	108. The Public Space of the City
10. The Public Space of the City	109. The Public Space of the City
11. The Public Space of the City	110. The Public Space of the City
12. The Public Space of the City	111. The Public Space of the City
13. The Public Space of the City	112. The Public Space of the City
14. The Public Space of the City	113. The Public Space of the City
15. The Public Space of the City	114. The Public Space of the City
16. The Public Space of the City	115. The Public Space of the City
17. The Public Space of the City	116. The Public Space of the City
18. The Public Space of the City	117. The Public Space of the City
19. The Public Space of the City	118. The Public Space of the City
20. The Public Space of the City	119. The Public Space of the City
21. The Public Space of the City	120. The Public Space of the City
22. The Public Space of the City	121. The Public Space of the City
23. The Public Space of the City	122. The Public Space of the City
24. The Public Space of the City	123. The Public Space of the City
25. The Public Space of the City	124. The Public Space of the City
26. The Public Space of the City	125. The Public Space of the City
27. The Public Space of the City	126. The Public Space of the City
28. The Public Space of the City	127. The Public Space of the City
29. The Public Space of the City	128. The Public Space of the City
30. The Public Space of the City	129. The Public Space of the City
31. The Public Space of the City	130. The Public Space of the City
32. The Public Space of the City	131. The Public Space of the City
33. The Public Space of the City	132. The Public Space of the City
34. The Public Space of the City	133. The Public Space of the City
35. The Public Space of the City	134. The Public Space of the City
36. The Public Space of the City	135. The Public Space of the City
37. The Public Space of the City	136. The Public Space of the City
38. The Public Space of the City	137. The Public Space of the City
39. The Public Space of the City	138. The Public Space of the City
40. The Public Space of the City	139. The Public Space of the City
41. The Public Space of the City	140. The Public Space of the City
42. The Public Space of the City	141. The Public Space of the City
43. The Public Space of the City	142. The Public Space of the City
44. The Public Space of the City	143. The Public Space of the City
45. The Public Space of the City	144. The Public Space of the City
46. The Public Space of the City	145. The Public Space of the City
47. The Public Space of the City	146. The Public Space of the City
48. The Public Space of the City	147. The Public Space of the City
49. The Public Space of the City	148. The Public Space of the City
50. The Public Space of the City	149. The Public Space of the City
51. The Public Space of the City	150. The Public Space of the City
52. The Public Space of the City	151. The Public Space of the City
53. The Public Space of the City	152. The Public Space of the City
54. The Public Space of the City	153. The Public Space of the City
55. The Public Space of the City	154. The Public Space of the City
56. The Public Space of the City	155. The Public Space of the City
57. The Public Space of the City	156. The Public Space of the City
58. The Public Space of the City	157. The Public Space of the City
59. The Public Space of the City	158. The Public Space of the City
60. The Public Space of the City	159. The Public Space of the City
61. The Public Space of the City	160. The Public Space of the City
62. The Public Space of the City	161. The Public Space of the City
63. The Public Space of the City	162. The Public Space of the City
64. The Public Space of the City	163. The Public Space of the City
65. The Public Space of the City	164. The Public Space of the City
66. The Public Space of the City	165. The Public Space of the City
67. The Public Space of the City	166. The Public Space of the City
68. The Public Space of the City	167. The Public Space of the City
69. The Public Space of the City	168. The Public Space of the City
70. The Public Space of the City	169. The Public Space of the City
71. The Public Space of the City	170. The Public Space of the City
72. The Public Space of the City	171. The Public Space of the City
73. The Public Space of the City	172. The Public Space of the City
74. The Public Space of the City	173. The Public Space of the City
75. The Public Space of the City	174. The Public Space of the City
76. The Public Space of the City	175. The Public Space of the City
77. The Public Space of the City	176. The Public Space of the City
78. The Public Space of the City	177. The Public Space of the City
79. The Public Space of the City	178. The Public Space of the City
80. The Public Space of the City	179. The Public Space of the City
81. The Public Space of the City	180. The Public Space of the City
82. The Public Space of the City	181. The Public Space of the City
83. The Public Space of the City	182. The Public Space of the City
84. The Public Space of the City	183. The Public Space of the City
85. The Public Space of the City	184. The Public Space of the City
86. The Public Space of the City	185. The Public Space of the City
87. The Public Space of the City	186. The Public Space of the City
88. The Public Space of the City	187. The Public Space of the City
89. The Public Space of the City	188. The Public Space of the City
90. The Public Space of the City	189. The Public Space of the City
91. The Public Space of the City	190. The Public Space of the City
92. The Public Space of the City	191. The Public Space of the City
93. The Public Space of the City	192. The Public Space of the City
94. The Public Space of the City	193. The Public Space of the City
95. The Public Space of the City	194. The Public Space of the City
96. The Public Space of the City	195. The Public Space of the City
97. The Public Space of the City	196. The Public Space of the City
98. The Public Space of the City	197. The Public Space of the City
99. The Public Space of the City	198. The Public Space of the City
100. The Public Space of the City	199. The Public Space of the City
101. The Public Space of the City	200. The Public Space of the City
102. The Public Space of the City	201. The Public Space of the City
103. The Public Space of the City	202. The Public Space of the City
104. The Public Space of the City	203. The Public Space of the City
105. The Public Space of the City	204. The Public Space of the City
106. The Public Space of the City	205. The Public Space of the City
107. The Public Space of the City	206. The Public Space of the City
108. The Public Space of the City	207. The Public Space of the City
109. The Public Space of the City	208. The Public Space of the City
110. The Public Space of the City	209. The Public Space of the City
111. The Public Space of the City	210. The Public Space of the City
112. The Public Space of the City	211. The Public Space of the City
113. The Public Space of the City	212. The Public Space of the City
114. The Public Space of the City	213. The Public Space of the City
115. The Public Space of the City	214. The Public Space of the City
116. The Public Space of the City	215. The Public Space of the City
117. The Public Space of the City	216. The Public Space of the City
118. The Public Space of the City	217. The Public Space of the City
119. The Public Space of the City	218. The Public Space of the City
120. The Public Space of the City	219. The Public Space of the City
121. The Public Space of the City	220. The Public Space of the City
122. The Public Space of the City	221. The Public Space of the City
123. The Public Space of the City	222. The Public Space of the City
124. The Public Space of the City	223. The Public Space of the City
125. The Public Space of the City	224. The Public Space of the City
126. The Public Space of the City	225. The Public Space of the City
127. The Public Space of the City	226. The Public Space of the City
128. The Public Space of the City	227. The Public Space of the City
129. The Public Space of the City	228. The Public Space of the City
130. The Public Space of the City	229. The Public Space of the City
131. The Public Space of the City	230. The Public Space of the City
132. The Public Space of the City	231. The Public Space of the City
133. The Public Space of the City	232. The Public Space of the City
134. The Public Space of the City	233. The Public Space of the City
135. The Public Space of the City	234. The Public Space of the City
136. The Public Space of the City	235. The Public Space of the City
137. The Public Space of the City	236. The Public Space of the City
138. The Public Space of the City	237. The Public Space of the City
139. The Public Space of the City	238. The Public Space of the City
140. The Public Space of the City	239. The Public Space of the City
141. The Public Space of the City	240. The Public Space of the City
142. The Public Space of the City	241. The Public Space of the City
143. The Public Space of the City	242. The Public Space of the City
144. The Public Space of the City	243. The Public Space of the City
145. The Public Space of the City	244. The Public Space of the City
146. The Public Space of the City	245. The Public Space of the City
147. The Public Space of the City	246. The Public Space of the City
148. The Public Space of the City	247. The Public Space of the City
149. The Public Space of the City	248. The Public Space of the City
150. The Public Space of the City	249. The Public Space of the City
151. The Public Space of the City	250. The Public Space of the City
152. The Public Space of the City	251. The Public Space of the City
153. The Public Space of the City	252. The Public Space of the City
154. The Public Space of the City	253. The Public Space of the City
155. The Public Space of the City	254. The Public Space of the City
156. The Public Space of the City	255. The Public Space of the City
157. The Public Space of the City	256. The Public Space of the City
158. The Public Space of the City	257. The Public Space of the City
159. The Public Space of the City	258. The Public Space of the City
160. The Public Space of the City	259. The Public Space of the City
161. The Public Space of the City	260. The Public Space of the City
162. The Public Space of the City	261. The Public Space of the City
163. The Public Space of the City	262. The Public Space of the City
164. The Public Space of the City	263. The Public Space of the City
165. The Public Space of the City	264. The Public Space of the City
166. The Public Space of the City	265. The Public Space of the City
167. The Public Space of the City	266. The Public Space of the City
168. The Public Space of the City	267. The Public Space of the City
169. The Public Space of the City	268. The Public Space of the City
170. The Public Space of the City	269. The Public Space of the City
171. The Public Space of the City	270. The Public Space of the City
172. The Public Space of the City	271. The Public Space of the City
173. The Public Space of the City	272. The Public Space of the City
174. The Public Space of the City	273. The Public Space of the City
175. The Public Space of the City	274. The Public Space of the City
176. The Public Space of the City	275. The Public Space of the City
177. The Public Space of the City	276. The Public Space of the City
178. The Public Space of the City	277. The Public Space of the City
179. The Public Space of the City	278. The Public Space of the City
180. The Public Space of the City	279. The Public Space of the City
181. The Public Space of the City	280. The Public Space of the City
182. The Public Space of the City	281. The Public Space of the City
183. The Public Space of the City	282. The Public Space of the City
184. The Public Space of the City	283. The Public Space of the City
185. The Public Space of the City	284. The Public Space of the City
186. The Public Space of the City	285. The Public Space of the City
187. The Public Space of the City	286. The Public Space of the City
188. The Public Space of the City	287. The Public Space of the City
189. The Public Space of the City	288. The Public Space of the City
190. The Public Space of the City	289. The Public Space of the City
191. The Public Space of the City	290. The Public Space of the City
192. The Public Space of the City	291. The Public Space of the City
193. The Public Space of the City	292. The Public Space of the City
194. The Public Space of the City	293. The Public Space of the City
195. The Public Space of the City	294. The Public Space of the City
196. The Public Space of the City	295. The Public Space of the City
197. The Public Space of the City	296. The Public Space of the City
198. The Public Space of the City	297. The Public Space of the City
199. The Public Space of the City	298. The Public Space of the City
200. The Public Space of the City	299. The Public Space of the City
201. The Public Space of the City	300. The Public Space of the City



DARE-DARE qui célébrait, le 12 septembre 2015, les dix ans du projet DIS/LOCATION : *projet d'articulation urbaine*, et les trente ans du Centre, devenu nomade à partir de 2004. Réalisé en une journée, ODYSSEÉ fût organisé par le collectif N. & M., composé de Nadège Grebmeier Forget et de Manon Tourigny. Richement documenté et raconté « tel un récit de voyage », l'ouvrage dont le texte principal est de la main de Manon Tourigny rend compte de l'importance du projet d'art public DIS/LOCATION dans le milieu artistique montréalais. Ce périple d'une journée revisitait les cinq lieux où fut installée la roulotte de DARE-DARE, depuis le square Viger (2004-2006) jusqu'à l'esplanade du métro Saint-Laurent (2012-2015), en passant par le parc sans nom (2006-2008), le square Cabot (2008-2009) et le parc Walter-Stewart (2009-2012). Les images parsemant l'ouvrage témoignent de l'évènement et des endroits visités. Ce livre doit être considéré comme un document qui témoigne de cette journée. Il rappelle l'importance de cette intrusion fascinante, mais parfois périlleuse dans l'espace public, que propose la programmation de DARE-DARE. Dans un texte qui conclut cet ouvrage, Sylvie Cotton, artiste multidisciplinaire et fondatrice de DARE-DARE, raconte de manière très personnelle ce qui, depuis 1985, a fait de ce Centre un lieu de rencontres si particulier et qui, sans nul doute, a favorisé « l'esprit d'aredarien ». [E. A.]

Le Petit Gris : guide de l'édition en art & de la distribution autogérée

(sous la direction d'Anne Bertrand), Montréal, Éd. Artist-Run Centres and Collectives Conférence/Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés, 242 p. Fra/Eng.

Réalisé par la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA), en partenariat avec le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), ce guide rend compte du rôle de l'édition comme secteur distinct de la production culturelle. En introduction, Anne Bertrand, directrice d'ARCA, souligne les particularités associées à ce que l'on appelle la « littérature grise », soit les textes produits en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion, dont, notamment, les textes d'accompagnements des expositions.

L'ouvrage comprend une série d'essais rédigés par Felicity Tayler, artiste, bibliothécaire d'art et auteure d'une thèse sur le livre d'artiste au Canada. Ses essais témoignent de la réalité complexe de l'édition en art, laquelle inclut la question du public, de la diffusion et de la circulation, mais aussi celle du financement, des problèmes liés aux droits d'auteurs et à la question, devenue incontournable, de la culture numérique. Dans le même ordre d'idée, Esther Vincent témoigne, dans son texte, des difficultés de l'industrie du livre et



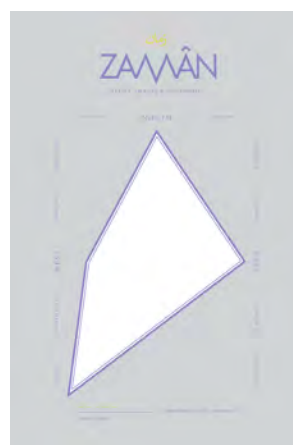
de l'importance, malgré tout, des livres d'art. Ouvrage tête-bêche et entièrement bilingue, ce guide présente un éventail d'informations sur les pratiques de distribution ainsi que leurs atouts et inconvénients. La section « Guide » vient compléter l'ouvrage avec des conseils sur les « étapes pour faire un livre plate », une liste d'espaces de diffusion et de points de vente et un lexique. Tout ceci, comme le mentionne Bertrand, afin de susciter des débats « sur le rôle de l'édition au sein de la culture de l'autogestion artistique ». [E. A.]

Zamân n° 7 (printemps 2017) : Orientalisme hérétique

Paris/Téhéran et Montréal, Zamân Books, Mekic, 2017, 232 p. Ill. couleur et noir et blanc. Fra.

La revue *Zamân, textes, images & documents* poursuit son magnifique redéploiement après un premier numéro – le n° 3! – sorti au printemps 2010. L'aventure éditoriale renaît

trente ans plus tard à la suite des deux premières parutions de 1979 et 1980, l'une publiée avant et l'autre avec la révolution islamique en Iran. Initialement, *Zamân* (en farsi, « Zamân » signifie le « temps » ou l'« époque »), les deux premiers numéros s'inscrivaient dans une analyse critique et marxiste de la révolution islamique en Iran. Elle est aujourd'hui redéfinie à partir des « savoirs cosmopolites issus des mondes africains, asiatiques et arabes », avec une approche résolument pluridisciplinaire, réunissant sur



plus de 200 pages – belles et éclectiques –, des textes littéraires, des articles scientifiques, essais théoriques en histoire de l'art, poésies, journaux, documents variés et anciens, et même quelques recettes de cuisine iranienne. Le n° 7 juxtapose des approches littéraires, historiques et théoriques, textes et images, réactualisant le cosmopolitisme, « face à la pauvreté sémantique et politique du multiculturel ». Les textes « Trois *présences plastiques* dans l'espace public marocain » (Maud Houssais); « Réflexions autour d'un cours d'histoire de l'art au Maroc » (Toni Maraini) ou encore cette longue discussion entre Geeta Kapur et Gavita Singh sur « L'énigme d'un enclos ouvert » que représente la cour intérieure, sont trois exemples parmi le riche sommaire où « archiver les utopies, rêver la ville, réécrire les mythes... [sont] trois attitudes hautement cosmopolites » et permettent, comme le veut la mission de *Zamân*, de « penser les nouvelles cartographies de l'histoire de l'art. » (E. L.)

ESPACE art actuel est publiée par / is published by
le Centre de diffusion 3D

Conseil d'administration / Board of Directors

Denis Rousseau, président du conseil / Chairman
Mona Hakim, vice-présidente / Vice-president
Pierre Chevalier, trésorier / Treasurer
André-Louis Paré, secrétaire / Secretary
Amélie Durivage, administratrice / Administrator

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

Mélanie Boucher, Peter Dubé, André-Louis Paré,
Bénédicte Ramade, Bernard Schütze

Directeur administratif - abonnements et site web / Administrative Director - Advertising-Subscriptions and Web Site

Éric Legendre

Assistante à la production / Production assistant

Emy Auger

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Emy Auger, Nathalie Bachand, Adam Barbu,
Mathilde Bois, Chantal Boulanger, Caitlin Chaisson,
Ewen Chardronnet, Ray Cronin, Elsa De Smet,
Milly-Alexandra Dery, Samantha Gai, Joan Grandjean,
Éloïse Guénard, Edwin Janzen, Maude Johnson,
Bernard Lamarche, Éric Legendre, Cristina Moraru,
André-Louis Paré, Joshua Simon, Anne-Lou Vicente,
Jean-Pierre Vidal

Traduction / Translation

Bernard Schütze

Révision française / French Copy Editor

Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Imprimerie Quadriscan

Distribution

Magazines Canada
Les presses du réel (Europe)

La revue ESPACE art actuel présente et analyse les pratiques artistiques du domaine de la sculpture, de l'installation ou de toute autre forme d'art associée à la spatialité. Ses dossiers thématiques soulèvent divers enjeux esthétiques, politiques ou philosophiques. ESPACE s'avère un outil de réflexion et de compréhension indispensable pour qui veut se familiariser avec la situation de l'art au sein d'un univers culturel en pleine mutation. Majoritairement bilingues, ses chroniques, entretiens, comptes rendus d'exposition et de livres offrent aux lecteurs de multiples perspectives sur la spécificité de l'art actuel. / ESPACE art actuel magazine delves into the artistic practices related to sculpture, installation and all other forms of spatial art. Its themes revolve around various aesthetic, political or philosophical concerns. For those interested in familiarizing themselves with the current state of art rooted in a rapidly transforming cultural universe, ESPACE is an invaluable tool for reflection and comprehension. Predominantly bilingual, its reports, interviews, and reviews of exhibitions and books offer readers multiple perspectives on the unique nature of contemporary art.

Les opinions exprimées dans les textes publiés sont celles de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de retarder ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis du comité de lecture. / The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the author. ESPACE reserves the right to delay or to cancel the publication of any article, depending upon the decision of the editorial advisory committee.

ESPACE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) et de Magazines Canada. Les archives d'ESPACE sont diffusées en version électronique sur le portail Érudit (www.erudit.org) / ESPACE is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) and of Magazines Canada. An electronic version of ESPACE's archives are available at the Érudit website (www.erudit.org).

ESPACE est indexée dans Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Index de périodiques canadiens (CPI.Q) / ESPACE is indexed in Repère, ARTbibliographies Modern (ABM), Canadian Periodical Index (CPI.Q).

ESPACE art actuel est publiée avec l'appui du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des Lettres du Québec et du Conseil des arts de Montréal. / ESPACE is published with the support of The Canada Council for the Arts, Conseil des Arts et des Lettres du Québec & the Conseil des arts de Montréal



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 119 (Printemps-Été 2018)

No. 119 (Spring-Summer 2018)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec;

Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)

ISSN : 1923-2552 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-41-4 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-42-1 (PDF)

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 28 \$ (23 \$ étudiant/student), US 58 \$,
International 85 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 105 \$,
International 150 \$

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 40 \$, US 70 \$, International 102 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 60 \$, US 122 \$, International 185 \$

espace

319-5445, avenue de Gaspé
Montréal (Québec) H2T 3B2
Canada

Tél. : 514 907-6147 / Fax : 514 907-6196

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com

Merci aux donatrices et donateurs qui apportent leur soutien à ESPACE dans le cadre de notre campagne de financement 2018 (toujours en cours) / Our thanks to everyone who has supported ESPACE during our 2018 fundraising campaign (still in progress).

Claude Millette / Geneviève Goyer-Ouimet, Vincent Lavoie, Francine Lord, Gilles Mihalcean, Dominique Mousseau, Bénédicte Ramade, Denis Rousseau, Pierre-François Ouellet, Louise Viger / Serge Allaire, Rose-Marie Arbour, Jean-Yves Bastarache, Stéphane Bertrand, Patrick Bérubé, Dominique Blain, Pierre Blanchette, Catherine Bolduc, Michel de Broin, Julie Boucher, Jean-Robert Choquet, Jasmine Colizza, Yvon Cozic, Marc Dulude, André Fournelle, Pierre Fournier, Gianguido Fucito, Manon Gagnon, Joëlle Ganguillet, Claude Gosselin, Diane Gougeon, Michel Goulet, Rose-Marie Goulet, Michel Granger, Claude Grenier, Mona Hakim, Stéphanie L'Heureux, Sylvie Lacerte, Rhéal Lanthier, Éric Lamontagne, Francine Larivée, Lisette Lemieux, Marie-Claude Massicotte, Geneviève Matteau, Colette Mendenhal, Lili Michaud, Michel Niquette, Jean-Julio Paquin, Francine Paul, Marie Perrault, Michèle Picard, Jean-Michel Ross, Stephen Schofield, Bernard St-Denis, Pierre Tremblay, Laurent Vernet, Joyce Yahouda / Jocelyne Alloucherie, Lorraine Beaulieu, Dominique Boileau, Mélanie Boucher, Chantal Boulanger, Pierre Bourgault, Robert Dubé, Jean H Guillemette, Laurier Lacroix, Jocelyn Philibert, Hélène Roy, Claire Sarrasin / Amélie Durivage, Geneviève Gendron, Jean Marc Laforest, Éric Legendre et anonymes...



espace

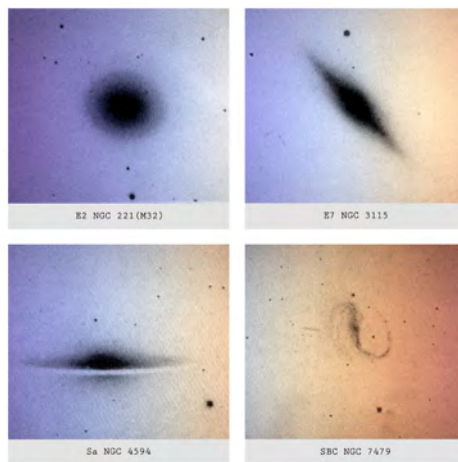
Campagne de financement 2018 Fundraising Campaign

À l'occasion de sa campagne de financement 2018, ESPACE art actuel vous propose une œuvre signée et numérotée 1/30 d'un ou d'une artiste. Chaque œuvre vous sera expédiée avec le dernier numéro de la revue. / For its 2018 fundraising campaign, ESPACE art actuel is proposing an original work of art, signed and numbered 1/30 by the artist. Each work will be sent to you with the most recent issue of the magazine.

Pour ce dossier n° 119 (dossier : Art spatial), une œuvre de l'artiste Julie Tremble intitulée *Les nébuleuses ne sont plus ce qu'elles étaient (assemblage)* (2018) vous est proposée. For issue no. 119 (Theme : Space Art), ESPACE presents Julie Tremble's Work, titled *Les nébuleuses ne sont plus ce qu'elles étaient (montage)* (2018).

Julie Tremble détient une maîtrise en études cinématographiques de l'Université de Montréal (2005), ainsi qu'un baccalauréat combinant cinéma et philosophie (2000). Son travail a été présenté au Canada, en France, en Indonésie et aux États-Unis, dans des galeries et des centres d'artistes, ainsi que lors de différents festivals, dont le Festival du nouveau cinéma, Images Festival, le Festival des films sur l'art et ARKIPEL International Documentary and Experimental Film Festival. En 2013, elle reçut le prix du CALQ pour la meilleure œuvre d'art et d'expérimentation. Ses vidéos sont distribuées pour le Groupe Intervention Vidéo (GIV). Elle réside actuellement à Montréal.

Julie Tremble holds a master's degree in film studies from Université de Montréal (2005) and a bachelor's degree in film and philosophy (2000). Her work has been shown in galleries and artists-run centres in Canada, France, Indonesia and the U.S. as well as on the festival circuit, notably at the Festival du nouveau cinéma, Images Festival, Festival des films sur l'art and ARKIPEL International Documentary and Experimental Film Festival. In 2013, she received the CALQ award for the best artistic and experimental work. Her videos are distributed by Groupe Intervention Vidéo (GIV). She currently lives in Montreal.



Les nébuleuses ne sont plus ce qu'elles étaient (assemblage), 2018.
Impression jet d'encre/Inkjet print, 22 x 22 cm.

100 \$ CAD

+ taxes et frais de poste / taxes and shipping cost

Impression jet d'encre sur Moab slickrock metallic pearl /
Inkjet print on Moab slickrock metallic pearl paper, 22 x 22 cm.

Chaque exemplaire 1/30 est accompagné d'une description
de l'œuvre, ainsi que d'une courte biographie de l'artiste. /
A short biography of the artist and a description of the work
will accompany each artwork 1/30.

Pour commander/To order:
espaceartactuel.com
info@espaceartactuel.com
514.907.6147

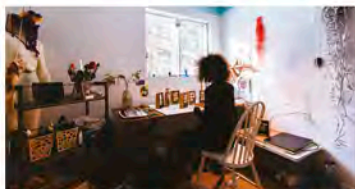
du 23 juin au 9 septembre 2018



Pierre LEBLANC
*La nature au cœur
et l'arbre en bandoulière*



Cal LANE
*Autour de
VEILED HOOD*



AU-DEHORS : *C'est quoi le fond
de la question?* une installation
de Soufia Bensaïd réalisée
avec Mathieu Patoine

Centre d'exposition
de VAL-DAVID

ENTRÉE LIBRE 11 h à 17 h tous les jours
durant l'été | 2495, rue de l'Église, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

Le Centre remercie la municipalité de Val-David pour son soutien financier. Canada

le port
de tête librairie

depuis 2007

Librairie agréée / Livres neufs et d'occasion



514.678.9566

librairie@leportdetete.com

institutions@leportdetete.com

www.leportdetete.com

262 et 269, avenue du Mont-Royal Est
Montréal, Québec

<http://www.rcaa.qc.org>

Calendrier • Éditions du RCAAQ // Offres d'emploi

> Publications des centres d'artistes • Appels de

dossiers > Offres de résidence > Espace livres •

Liens // reseauartactuel.org // Devenir partenaire

↳ Mémoires > Bulletin hebdomadaire ♦ Actualités

○ Nouvelles > Répertoire ARCA > Expositions et

événements • Regroupement des centres d'artistes

autogérés du Québec // Formation professionnelle

[reseauartactuel.org] Devenir membre ♦

Calendrier • Éditions du RCAAQ // Offres d'emploi

> Publications des centres d'artistes • Appels de

dossiers > Offres de résidence > Espace livres •

Liens // reseauartactuel.org // Devenir partenaire

↳ Mémoires > Bulletin hebdomadaire ♦ Actualités

○ Nouvelles > Répertoire ARCA > Expositions et

événements • Regroupement des centres d'artistes

autogérés du Québec // Formation professionnelle

[reseauartactuel.org] Devenir membre ♦

Calendrier • Éditions du RCAAQ // Offres d'emploi

> Publications des centres d'artistes • Appels de

dossiers > Offres de résidence > Espace livres •

Liens // reseauartactuel.org // Devenir partenaire

↳ Mémoires > Bulletin hebdomadaire ♦ Actualités

○ Nouvelles > Répertoire ARCA > Expositions et

événements • Regroupement des centres d'artistes

autogérés du Québec // Formation professionnelle

[reseauartactuel.org] Devenir membre ♦

RÉSEAU
ARTACTUEL

À l'écoute
du milieu
des ARTS

PETRIE
RAYMOND

COMPTABLES PROFESSIONNELS AGRÉÉS
-S.E.N.C.R.L.

255, boul. Crémazie Est, Bureau 1000
Montréal (Québec) H2M 1M2
T 514 342-4740 F 514 737-4049
petrieraymond.qc.ca

ORANGE 2018

6^e édition

Commissaires :

Les jumelles
Isabelle et Marie-Ève
Charron

13 artistes

Projets inédits

Résidences chez des
partenaires agroalimentaires

L'ÉVÈNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE
orange

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

**CÉGEP DE
SAINT-HYACINTHE**

Jardin
JARDIN & STYLLAGE

avatar

VRIIE
VIRALITÉ INNOVATIVE

**Ville de
Saint-Hyacinthe**
Technologie agroalimentaire

CALO
Conseil
des arts
et des lettres
de Québec

**Conseil des arts
du Canada** Canada Council
for the Arts

© Andréanne Godin, Taraxacum Pseudorosum: étude de travail en résidence à la Société des plantes, Kamouraska. Crédit photo: A. Godin

28 MAI-17 JUIN :: MAY 28 - JUNE 17

FESTIVAL ST AMBROISE MONTREAL

FRINGE

514.849.FEST MONTREALFRINGE.CA

#FRINGE BUZZ

ST AMBROISE

5 mai, 13h-15h
OPTICA

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca

MEANLINE
THEATRE

fringe

Canada
Heritage

Patrimoine
canadien

Conseil des arts
et des lettres
du Québec

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Printemps-été
2018

**OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEM-
PORAIN**

Raymonde April
Portrait de groupe à
la Société des plantes
(détail) 2014.
Impression jet d'encre,
76,2 x 114,3 cm.
Avec l'aimable permission
de l'artiste

Exposition

du 14 avril au 16 juin
Outre-vie / Afterlife

**Publication /
Lancement
14 avril
Éditeur Vu**

**Table-ronde
5 mai, 13h-15h
OPTICA**

Artistes

Raymonde April
Jessica Auer
Jacques Bollavance
Velibor Božović
Gwynne Fulton
Katie Jung
Jinyoung Kim
Lise Latreille
Celia Perrin Sidorous
Marie-Christine Simard
Bogdan Stoica
Andrea Szilasi
Chih-Chien Wang

Programme éducatif

Outre-vie / Afterlife

**Samedis Famille
21 avril et 16 juin**

**Artiste à l'école
Célia Perrin Sidorous
Du 12 avril au 16 juin**

École primaire St-Arsène
Petite-Patrie
3^e année du primaire
et
École secondaire
Jeanne-Mance,
Plateau Mont-Royal
1^{re} année du secondaire

**Exposition des jeunes
12 au 16 juin
OPTICA**

Conseil des arts
du Canada

CALO
Conseil
des arts
et des lettres
de Québec

Conseil des arts
du Canada

Montréal
Québec

Le magazine *Continuité* a changé !

Une image actuelle, élégante
et épurée ■ Plus de contenu
journalistique ■ Des dossiers
thématiques ancrés dans
les enjeux de l'heure



PARCE QUE LE PATRIMOINE SE VIT AU PRÉSENT !

magazinecontinuite.com



Centre d'exposition de Val-d'Or
WWW.EXPOVD.CA



AKI ODEHI | CICATRICES DE LA TERRE-MÈRE

Commissaire : Sonia Robertson

Artistes : Jacques Baril

Virginia Pésémapiéo-Bordeleau

Karl Chevrier

Véronique Doucet

Kevin Papatie

22.06.18 au 26.08.18



McConnell



Photo (Détail) : © Cédric Renaud Picard, 2010

PRINTEMPS 2018

REFUS CONTRAIRE

Commissaires: Doriane Biot, Véronique Hudon et Camille Richard

16 mai – 16 juin 2018

Vernissage: mardi 15 juin, 17h30

ALEXIA LAFERTÉ-COUTU LEURS OMBRES CENTENAIRES

16 mai – 16 juin 2018

Vernissage: mardi 15 juin, 17h30

À VENIR – AUTOMNE 2018

SOULÈVEMENTS

Commissaire: Georges Didi-Huberman

7 septembre – 24 novembre 2018

Vernissage: jeudi 6 septembre, 17h30

En partenariat avec la Cinémathèque québécoise

Exposition organisée et mise en circulation par le Jeu de Paume, Paris

Soulèvements est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par l'initiative Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cette initiative de 35 M\$, le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans l'ensemble du Canada.



Partenaires:



Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Image: Noémie McComber, *Prise d'assaut*, 2011, vidéo, couleur, son, 8 min 50 s.
Prise de vue photographique: Helena Martín Franco. Avec l'aimable permission de l'artiste.

LA
GALERIE

UQÀM

galerie.uqam.ca

NOUVELLE EXPOSITION VIRTUELLE

LA
GALERIE

UQÀM

galerie.uqam.ca

150 ans | 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire

Sous la direction de Louise Déry / Commissariat et coordination: Josée Desforges

L'exposition virtuelle *150 ans | 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire* propose un ensemble d'œuvres artistiques intégrées dans le cours de l'histoire sociale et politique du Canada. Réalisée par la Galerie de l'UQAM avec le soutien du Programme d'investissement pour les expositions virtuelles du Musée virtuel du Canada, elle revisite l'histoire canadienne en l'illustrant de 150 œuvres d'art qui l'ont, en quelque sorte, construite ou transformée en un siècle et demi.

150ans150oeuvres.uqam.ca

Partenaires:



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Image: Kent Monkman, *The Daddies*, 2016, acrylique sur toile, 152,4 x 285,75 cm
Collection de Christine Armstrong et Irhan Rawji © Kent Monkman

MB
Michel Bernier

MÉTALLIER D'ART
MICHEL BERNIER
514-285-2669

TRAJECTOIRE
Art et science des sens

8^e BIENNALE NATIONALE
DE SCULPTURE
CONTEMPORAINE

22 juin au 7 septembre 2018

TROIS-RIVIÈRES (QUÉBEC) CANADA

Asservissements (détail), Jean-Pierre Gauthier, Centre d'exposition Expression. Photo : Daniel Roussel

bnsc.ca

Trois-Rivières : Galerie d'art du Parc // Centre d'exposition Raymond-Lasnier
Musée Pierre-Boucher // Musée québécois de culture populaire
Centre culturel Pauline-Julien // Atelier Silex // Victoriaville : Centre d'art
Jacques-et-Michel-Auger // Montréal : CIRCA art actuel // Lévis : REGART

Biennale nationale

SCULPTURE
contemporaine

Principal partenaire public

CALQ

Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec

Canada

trois-rivières

Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CALQ

ANALYSE

M

LA FABRIQUE
CULTURELLE.tv

GALERIE
D'ART
DU PARC

CENTRE
D'ART
JACQUES & MICHEL AUGER

Emploi
Québec

ICI

RADIO-CANADA

CIRCA

atelier
silex



LA BIENNALE
DE SCULPTURE
SAINT-JEAN-PORT-JOLI

26 au 29 juillet 2018

biennaledesculpture.com



FAITS DU MÊME BOIS
AUS DEM SELBEN HOLZ GESCHNITZT

ÉVÉNEMENT DE CRÉATION ART NATURE IN SITU

—
André BOISVERT
Andrée-Anne GIASSEN
Ariane DUBÉ-LAVIGNE
Bernard HAMEL
Chloé B. FORTIN
Dory's TREMBLAY
Loriane THIBODEAU
Mathieu GOTTI
Natalie CHICOINE
Pierre-Etienne LOCAS

Bureau satellite
Vaste et Vague



BARACHOIS
IN SITU



LA BIENNALE

1^{er} AU 11 AOÛT 2018 BARACHOIS / PERCÉ / GASPÉSIE

vasteetvague.ca

**BIS
LaB
2018**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Qu'ont en commun Edmund Alleyn, Valérie Blass, COZIC, Sylvia Daoust, Noah Echalook, Martha Fleming, Diane Gougeon, François F. Hébert, Johnny Inukpuk, Jacek Jarnuszkiewicz, Peter Krausz, Sylvie Laliberté, Paryse Martin, Annie Nivaxie, Daniel Olson, Stella Pace, Levi Qumaaluk, Rober Racine ?

Tous figurent dans le **DICTIONNAIRE HISTORIQUE**
DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE
AU XX^e SIÈCLE

publication en ligne

dictionnaire.espaceartactuel.com

Projet rendu possible [en partie] grâce au gouvernement du Canada.
Ce projet a également reçu l'appui financier du gouvernement du Québec dans le cadre du programme Emploi-Québec.

Canada

Québec

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace



17 MAI AU 10 AOUT 2018

L'IDÉE DU TERRITOIRE

UNE EXPLORATION DES COLLECTIONS

Commissaire : Geneviève Chevalier

2940, chemin de la Côte Ste-Catherine
Pavillon de la Faculté de l'aménagement
Salle 0056
Université-de-Montréal
www.expo.umontreal.ca

centre d'exposition

Université de Montréal



© Guillaume Boudrias-Plouffe, *La prospection du ravaudeux*, 2016



STATUER.

Les figures du socle – Partie III

Steffie Bélanger
Patrick Bérubé
Guillaume Boudrias-Plouffe
Louis Bouvier
Manon De Pauw & Sara A. Tremblay
Doyon-Rivest
Karine Payette

Commissaire : Emmanuel Galland

8 juillet au 26 août 2018

Vernissage : Dimanche 8 juillet, 14 h

514 630-1254 | pointe-claire.ca

PROGRAMMATION 2018–19

TRANSPORT

&

COMMUNISTE

Guillaume Adjutor Provost &
Sarah Chouinard-Poirier
Marion Lessard
François Rioux
Pascale Théoret-Groulx

Club de lecture
été 2018 — 5^e édition

Laboratoire
résidence

Laboratoires
numériques

Ileana Hernandez
Camacho
&
Raphaëlle de Groot
(mentore)

Stéphanie Lagueux
Roby Provost
Blanchard

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

verticale.ca

Verticale — centre d'artistes est soutenu au fonctionnement par le Conseil
des arts et des lettres du Québec et la Ville de Laval.

PRIX SOBEY POUR LES ARTS

—
2018
—

SOBEY ART AWARD



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

Décerné chaque année à un artiste canadien de 40 ans ou moins, il récompense quelques-uns des jeunes artistes les plus talentueux de notre pays et leur offre une importante reconnaissance financière.

DATES IMPORTANTES

—

Annonce de la liste préliminaire **17 avril 2018**

Annonce de la liste des finalistes **29 mai 2018**

Exposition annuelle des œuvres des artistes finalistes
3 octobre 2018 – 10 février 2019

Gala des Prix Sobeys pour les arts **14 novembre 2018**
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

—

BEAUX-ARTS.CA/SOBEY

Presented annually to a Canadian artist age 40 and under, the award celebrates some of our country's most exciting young artists and provides significant financial recognition.

DATES TO REMEMBER

—

Longlist Announcement **17 April 2018**

Shortlist Announcement **29 May 2018**

Shortlist Exhibition **3 October 2018 – 10 February 2019**

Award Announcement Gala **14 November 2018**
National Gallery of Canada, Ottawa

—

GALLERY.CA/SOBEY

Canada

Financé par/
Funded by

**FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**



—
7 JUILLET AU 12 AOÛT 2018

—
COMMISSAIRE
Paul ARDENNE / France

—
ARTISTES
Janet BIGGS / États-Unis
Michel DE BROIN / Canada
Patrick COUTU / Canada
Séverine HUBARD / France



NATURA LOCI

exposition en art actuel

193, route Principale
Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine
Haute-Gaspésie, QC

STUDIO INTERNATIONAL
MAGASIN GÉNÉRAL
EN CRÉATION MULTIDISCIPLINAIRE



magasingeneralstudiointernational.com



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Municipalité de
Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine

EXPOSITION/
EXHIBITION

AUTOMATA

**19ÈME FESTIVAL
INTERNATIONAL
D'ART NUMÉRIQUE
— ELEKTRA**

**26 JUIN —
01 JUILLET
2018**

**MONTRÉAL
(QC)
CANADA**

**4ÈME BIENNALE
INTERNATIONALE
D'ART NUMÉRIQUE
— BIAN**

**29 JUIN —
23 SEPT
2018**

**MONTRÉAL
(QC)
CANADA**



ELEKTRA



CATHERINE BOLDUC
 PASCALE BOURGUIGNON
 PHILIPPE CARON LEFEBVRE
 DUO COUTURIER-LAFARGUE
 LAURENT CRASTE
 DENISE DUMAS/SAMUD ESINED
 CHANTAL DURAND
 ANDRÉ FOURNELLE
 FRED LAFORGE
 YVES LOUIS-SEIZE
 DOMINIC PAPILLON
 BRUNO SANTERRE
 ÉRIC SAUVÉ
 CATHERINE SYLVAIN
 SOPHIE CASTONGUAY
 JEAN-SÉBASTIEN VAGUE
 HUGO NADEAU

FEU ET ORIGINES

EXPOSITION
 ET PERFORMANCES
 POUR
 LES TRENTE ANS
 DU
CIRCA ART ACTUEL



— Maison de la culture
Frontenac

du 25 avril
au 3 juin 2018

2550, rue Ontario E.
Montréal

— Maison de la culture
du Plateau-Mont-Royal

du 10 mai
au 10 juin 2018

465, ave. Mont-Royal E.
Montréal

— CIRCA art actuel

du 12 mai
au 16 juin 2018

372, rue Sainte-Catherine O.
Local 444
Montréal

30
ANS

— POUR VISIONNER LA PROGRAMMATION COMPLÈTE
www.circa-art.com/exhibitions/30e-anniversaire



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Le Plateau-Mont-Royal
Montréal

Maison de la culture
Frontenac

Jeneen Frei Njootli et Tšēmā Igharas, *Simosity*, 2016. Crédit photo : Nicole Levaque



BACA

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE
4^E ÉDITION

NÍCHIWAMISKWÉM | NIMIDET | MA SŒUR | MY SISTER
COMMISSAIRES INVITÉES : NIKI LITTLE & BECCA TAYLOR

WWW.BACA.CA

DU 3 MAI AU 22 JUILLET 2018

LA GUILDE
MONTRÉAL (QC)

DU 4 MAI AU 16 JUIN 2018

ART MÛR
MONTRÉAL (QC)

DU 5 MAI AU 9 SEPTEMBRE 2018

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE SHERBROOKE
SHERBROOKE (QC)

DU 5 MAI AU 22 JUIN 2018

GALERIE D'ART STEWART HALL
POINTE-CLAIRE (QC)

9 MAI ET 19 MAI 2018

MUSÉE MCCORD
MONTRÉAL (QC)

DU 1 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE 2018

ART GALLERY OF MISSISSAUGA
MISSISSAUGA (ON)

La BACA et les artistes remercient :



En kiosque jusqu'au/
On newsstands until 07/09/2018
Poste publication 40009185

