Centre des arts
actuels Skol

SKOL 2003 2004

SÉBASTIEN CLICHE
ACCIDENTS DE LA VIE
COURANTE
21.08.2003 — 27.09.2003
BERNARD SCHUTZE
PALPABLE ANXIETY,
INTANGIBLE DANGER

PHILIPPE HAMELIN
ROUTINE 422
21.08.2003 — 27.09.2003
PIERRE-ANAÏS PARENT
ST-GELAIS

RUTGER EMMELKAMP
TRAVAUX RÉCENTS
09.10.2003 — 08.11.2003
SOPHIE CASTONGUAY
ARE YOU LOST MY
LOVE?

SANDRA LACHANCE
INEPTIE
09.10.2003 — 08.11.2003
KATY FORTIN
SOLILOQUE EN
DIFFÉRÉ

DEAN BALDWIN
THE TORONTO
COLLECTIONS
20.11.2003 — 20.12.2003
JOCELINE CHABOT

GUILLAUME LABRIE
OH ! COMME ELLES
ÉTAIENT BELLES LES
FORMES, ICI, HIER !
20.11.2003 — 20.12.2003
ÈVE DORAIS
L'ÉNIGME DES
POLYÈDRES INSTABLES

JENNIFER LEFORT
ET JEANIE RIDDLE
THE SYSTEMATIC
ARRANGEMENT OF
PRETTY AND OTHER
ACCUMULATIONS
08.01.2004 — 07.02.2004
JAKE MOORE
CHROMA IS THE KEY

CATHERINE BOLDUC
SOLIPSISME
19.02.2004 — 20.03.2004
SUZANNE JOOS
TOUTE LA LUMIÈRE
SUR LES CHÂTEAUX
DE CARTES DE
CATHERINE BOLDUC

NICOLAS JUILLARD
OIL OVER THE WORLD
19.02.2004 — 20.03.2004
JULIANA PIVATO
NARRATING SOCIAL
CONSCIENCE:
NICOLAS JUILLARD'S
OIL OVER THE WORLD

MATTHIEU DUMONT
HAUTE VOLTIGE
01.04.2004 — 01.05.2004
TRICIA MIDDLETON
THINGS AT LAST

CHRISTINE LEBEL
BANANA SPLIT
01.04.2004 — 01.05.2004
NATACHA CLITANDRE
LA RECETTE
DU BONHEUR

PATRICE DUHAMEL
LA VIE MATÉRIELLE
13.05.2004 — 12.06.2004
HEATHER DIACK
WHERE THE STRESSES
FALL IN BEING-THERE
(ÊTRE-LÀ); THINKING
THROUGH PATRICE
DUHAMEL'S LA VIE
MATÉRIELLE

L'OBSERVATOIRE
DYNAMIQUE
DE CARRIÈRES
ET PROFESSION-
NALISATION
PRÉSENTATION DE
GUY BELLAVANCE
SUIVIE DE
LA RELÈVE, ET APRÈS ?
DISCUSSION ANIMÉE
PAR JOCELINE
CHABOT
19.05.2004

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

10
SÉBASTIEN CLICHE
ACCIDENTS DE LA VIE COURANTE
BERNARD SCHÜTZE
PALPABLE ANXIETY, INTANGIBLE DANGER

14
PHILIPPE HAMELIN
ROUTINE 422
PIERRE-ANAÏS PARENT ST-GELAIS

18
RUTGER EMMELKAMP
TRAVAUX RÉCENTS
SOPHIE CASTONGUAY
ARE YOU LOST MY LOVE?

22
SANDRA LACHANCE
INEPTIE
KATY FORTIN
SOLILOQUE EN DIFFÉRÉ

26
DEAN BALDWIN
THE TORONTO COLLECTIONS
JOCELINE CHABOT

30
GUILLAUME LABRIE
OH ! COMME ELLES ÉTAIENT BELLES LES FORMES, ICI, HIER !
ÈVE DORAIS
L'ÉNIGME DES POLYÈDRES INSTABLES

34
JENNIFER LEFORT ET JEANIE RIDDLE
THE SYSTEMATIC ARRANGEMENT OF PRETTY AND OTHER ACCUMULATIONS
JAKE MOORE
CHROMA IS THE KEY

38
CATHERINE BOLDUC
SOLIPSISME
SUZANNE JOOS
TOUTE LA LUMIÈRE SUR LES CHÂTEAUX DE CARTES DE CATHERINE BOLDUC

42
NICOLAS JUILLARD
OIL OVER THE WORLD
JULIANA PIVATO
NARRATING SOCIAL CONSCIENCE: NICOLAS JUILLARD'S OIL OVER THE WORLD

46
MATTHIEU DUMONT
HAUTE VOLTIGE
TRICIA MIDDLETON
THINGS AT LAST

50
CHRISTINE LEBEL
BANANA SPLIT
NATACHA CLITANDRE
LA RECETTE DU BONHEUR

54
PATRICE DUHAMEL
LA VIE MATÉRIELLE
HEATHER DIACK
WHERE THE STRESSES FALL IN *BEING-THERE* (ÊTRE-LÀ); THINKING THROUGH PATRICE DUHAMEL'S *LA VIE MATÉRIELLE*

60
TRADUCTIONS
TRANSLATIONS

76
BIOGRAPHIES

FOREWORD

The Centre des arts actuels Skol's 2003-2004 season was the last to be held in its former space, Suite 511 of the Alexander building on Sainte-Catherine Street. The setting of any artist-run centre creates an ambiance and a kind of personality, drawing the artists exhibiting there to engage with it in their work. This particular space, Skol's home from 1995 to 2004, had some unusual qualities. It was far from the standard cube that serves as host to most contemporary art: nooks and outcroppings, irregular walls and exposed pipes all helped frame what was shown there. Yet this unusual space left its stamp on Skol's history, and work first presented there has made itself known well beyond the Centre's walls.

But the space itself isn't everything; there are also all the people who inhabit it and bring it to life. And, behind them, there are all the people—and places—that came before. By choice or by necessity, artist-run centres are always on the move, and while so much activity and motion can sometimes feel destabilizing, in the end it is what keeps things vital. A centre's personality is the distillation of a history of change, and at certain pivotal moments in that history, it makes sense to pay tribute to the past, so that the next chapter can begin.

The booklet you are holding contains a presentation of the recent exhibitions created at the Centre, as well as texts by authors reflecting on the work. Creation and reflection: two modes at the heart of Skol's activity since its first days in the Cooper building on Boulevard Saint-Laurent. Throughout the years, each new group at Skol has hoped to foreground the effervescence of young artists' works. We hope that by reading the essays collected here, you can discover some of the thought and reflection that animates these artists' works.

Carl Trahan

AVANT-PROPOS

La saison 2003-2004 du Centre des arts actuels Skol a été la dernière à être présentée dans l'espace 511 de l'édifice Alexander, rue Sainte-Catherine. Le lieu qu'occupe un centre d'artistes lui prête une ambiance, voire une personnalité, et les artistes qui l'investissent doivent inévitablement en tenir compte. Cet espace, demeure de Skol entre 1995 et 2004, avait un caractère particulier. Ce n'était pas le cube standard dans lequel est habituellement exposé l'art contemporain : recoins, excroissances, murs irréguliers et tuyaux apparents participaient au cadre général de présentation des expositions. Pourtant, ce lieu aura marqué de façon significative l'histoire de Skol. Des événements qui ont rayonné hors de ses murs et plus loin encore y ont été présentés.

Mais un lieu n'est pas tout, il y a aussi les gens qui l'habitent et qui s'y activent. Et puis il y a aussi les gens — et les lieux — en amont; les centres d'artistes ont la bougeotte, qu'ils y soient contraints ou non. Cette activité et cette mouvance sont garantes de vitalité, même si cela est parfois insécurisant, et au final, c'est leur histoire qui procure aux centres d'artistes leur personalité propre. Il est bon, à certaines étapes charnières, de se retourner et de saluer le passé avant d'aborder un nouveau chapitre.

Le livret que vous tenez entre les mains présente les événements que les artistes ont récemment réalisés au Centre et les textes des auteurs qui y ont réfléchi. Ces deux volets constituent en fait le cœur des activités de Skol depuis ses débuts dans l'édifice Cooper, sur le boulevard Saint-Laurent. Les diverses équipes qui se sont succédé au fil des années ont toujours eu le désir de mettre à l'avant-plan l'effervescence de la jeune pratique artistique. Par la lecture de cette publication, nous vous proposons de découvrir certaines idées et réflexions qui l'animent.

Car Trahan

ARTISTES / ARTISTS

DEAN BALDWIN
CATHERINE BOLDUC
SÉBASTIEN CLICHE
PATRICE DUHAMEL
MATTHIEU DUMONT
RUTGER EMMELKAMP
PHILIPPE HAMELIN
NICOLAS JUILLARD
GUILLAUME LABRIE
SANDRA LACHANCE
CHRISTINE LEBEL
JENNIFER LEFORT
JEANIE RIDDLE

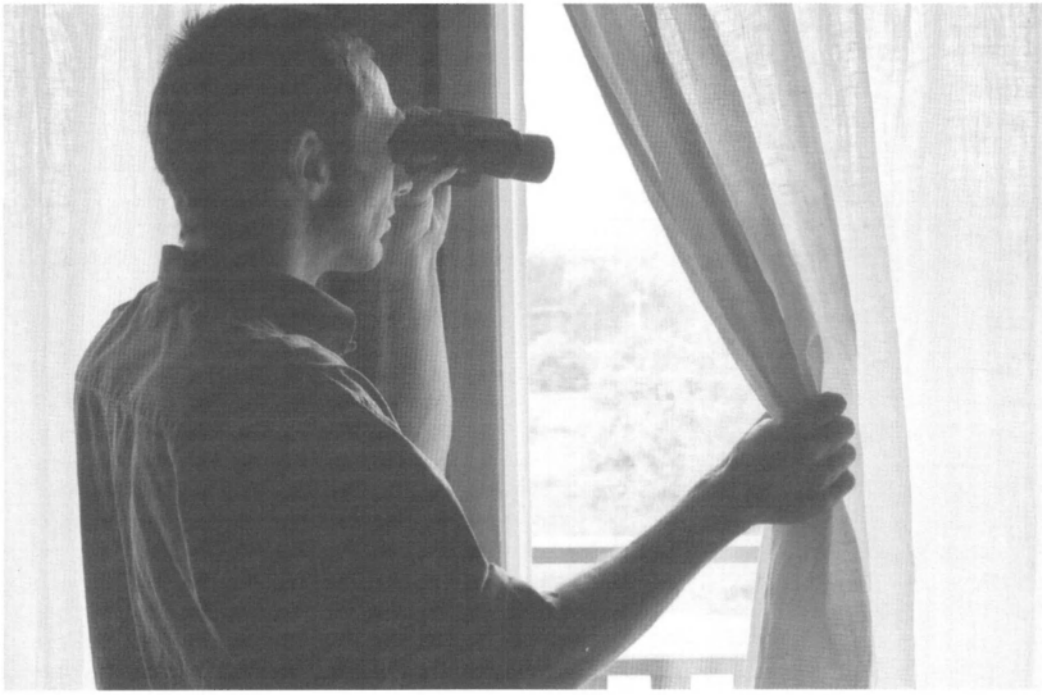
AUTEURS / WRITERS

SOPHIE CASTONGUAY
JOCELINE CHABOT
NATACHA CLITANDRE
HEATHER DIACK
ÈVE DORAIS
KATY FORTIN
SUZANNE JOOS
TRICIA MIDDLETON
JAKE MORE
PIERRE-ANAÏS PARENT
ST-GELAIS
JULIANA PIVATO
BERNARD SCHÜTZE

Centre des arts
actuels Skol

SKOL 2003 2004

Sébastien Cliche
Accidents de la vie courante, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail de l'installation
Photos : Sébastien Cliche



PALPABLE ANXIETY, INTANGIBLE DANGER
BERNARD SCHUTZE

The tangible benefits, material comforts and technological advances of our society have been accompanied by an intangible sense of pervasive anxiety, fear and insecurity. Daily, the mass media spew out the latest reports of the worst and most horrible accidents taking place somewhere on this planet. Within the comfort of our own homes, where we remain relatively immune from these events, we would do better to remain on the lookout for the dangers that lurk on our doorstep: slipping in the bathtub, robberies, backyard electrocution, icy sidewalks, etc. Individuals need to heed the warning signs, to take the appropriate measures to avert the small but perhaps fatal risks of daily life. Advertisers, insurance companies, the media and governments all feed off this sense of insecurity by providing some measure of control, some indication that risks can be remedied, anxiety assuaged and danger contained. In his exhibition *Accidents de la vie courante*[1] Sébastien Cliche twists the logic of the risk and remedy mongers by deliberately aggravating our sense of insecurity through the depiction of daily situations in which the tangible sources of danger are made elusive and the intangible effects of anxiety palpable. In leaving only the bare bones of an anxiety stripped of its cause and possible resolution, Cliche dissects the strategies of a visual culture in which fear is knowingly produced and packaged in order to sell security and comfort.

The exhibition, *Accidents de la vie courante,* follows in the wake of Cliche's earlier installations in which he focused on airplane crashes, outdoor survival and the potential perils of the home. Whereas, this past work drew on the tangible situations of fear and danger, the current exhibition is more concerned with the intangible affects triggered by exposure to situations fraught with danger . The affect that is at the core of the exhibition is not so much fear, which has an identifiable cause, as it is anxiety which is a state of heightened and constant alertness to a danger that is neither identifiable nor palpable. By affect, we understand the sensation that a body undergoes as it acts and is acted upon with varying degrees of force. Cliche effectively conveys the affect-sensation of anxiety through his installation, which is comprised of a series of portrait clusters and several adjunct works.

Borrowing obliquely from the advertising idiom, Cliche uses photography, painting and written captions to depict three individuals who are trapped and paralyzed by anxiety. The portrait series are identified by a large coloured circle that respectively identifies them as the yellow, blue and red series (the circle's colour corresponds to the dominant colour scheme of the photographs and paintings in each series). This particular use of colour as an indicator of mood with its broad cultural range—Goethe's emotional colour symbolism, mood rings, the U.S. homeland security alert chart, etc.—cleverly underscores the affective tonality associated with anxiety and fear. In the yellow series, a photograph shows a bare-chested man wearing army camouflage pants while lying on a bed fitted with army camouflage bedsheets. Here, the bed has become a battlefield where this weary warrior can take only uneasy cover. A larger photo shows the man in three-quarter profile, gazing downwards against a yellow background—whether he is awakening or preparing for sleep, one cannot say. Underneath the photo, a caption reads: "*Le sommeil est un état normal de l'abaissement de la conscience*,"[2] while on the upper left another larger caption states: "*Votre journée est en quelque sorte un compte en banque sur lequel vous tirez des chèques rédigés en heures et en minutes.*"[3] The military attire of the man evokes a battle-ready alertness in the face of danger and the impossibility of maintaining such a high level of vigilance over a protracted period of time. Both the captions and the visual clues indicate an affective state of immobility and paralysis; the man is like a catatonic warrior on the watch for an invisible enemy that is perhaps the ultimate intangible: time itself.

What emerges here is not so much a psychological state or interior glimpse into the mind of the portrayed, as it is a sense of the pure affect that is produced in the immediate relation to the environment.

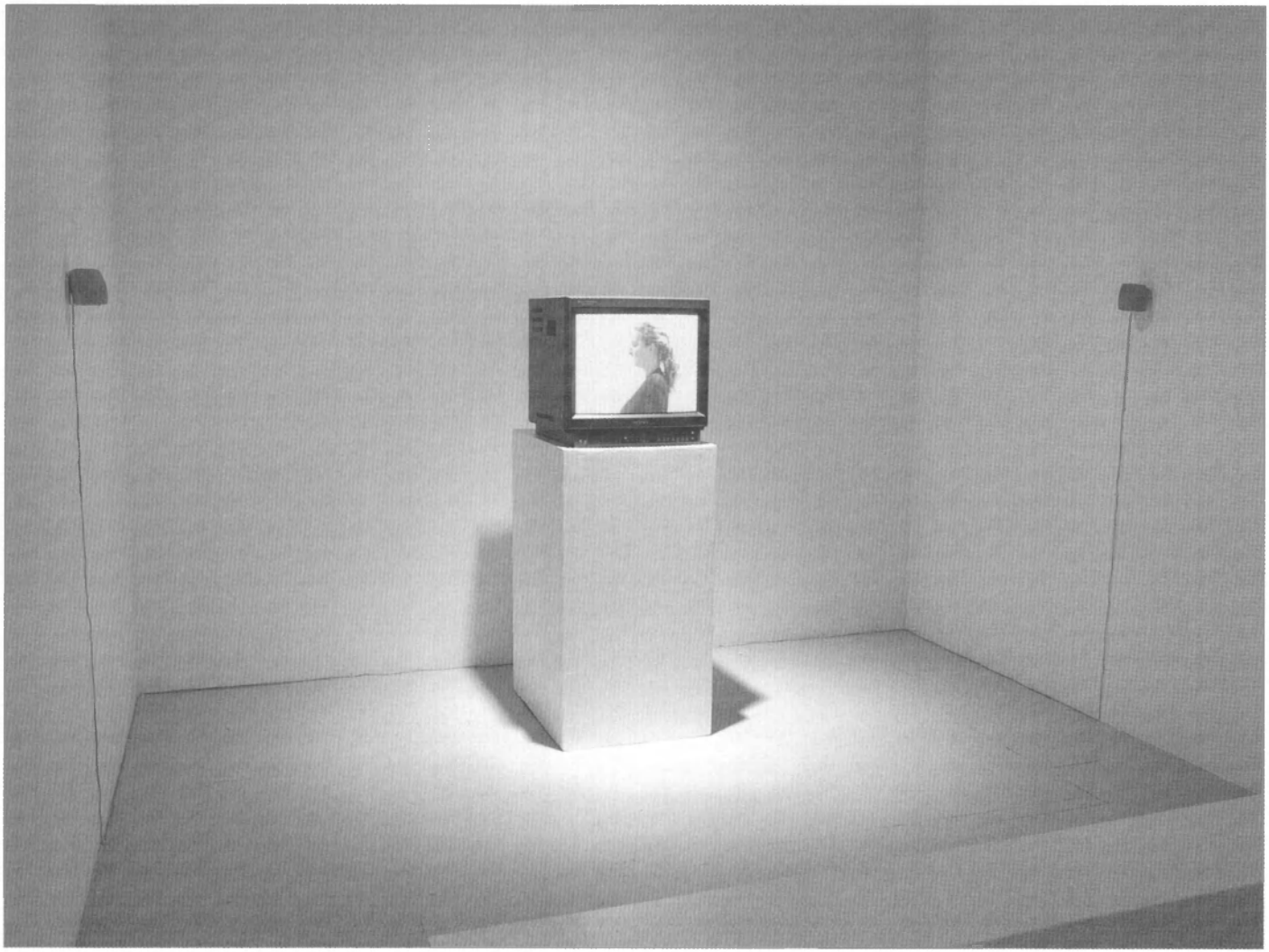
This becomes more apparent in the blue series which depicts a man apparently on the lookout for some danger lurking in the surrounding green fields around his home. In one photograph, he peers out his window with binoculars, in another he is shown fixing wiring in the basement. Both photographs indicate an apprehension of some danger that may be simultaneously threatening the house from within and without. A large heart painted on the wall to the left of the blue series, and an installation of a plastic roof held down by red buckets highlights the sense of palpable paranoia that permeates the scene. In this atmosphere, it is not clear whether the heart is pounding because there has been a real accident, or whether it is the man's anxiety charged mind that is conjuring up the delusion of an accident. Whether or not there is a real danger matters far less than the exacerbated paranoia and frantic panic that hold this man hostage.

In the red series, the indiscernibility between real or imagined danger is made even more explicit through the intermingling of painting and photography. A woman is shown in various positions of immobility: she is sitting wrapped in a blanket staring blankly to the side, or with bandaged arms resting on a table. Cartoon-style drawings are overlaid on the photographs to reveal the internal bones of a foot—a visual effect which humorously suggests an electric jolt. The probability of electrocution is further hinted at by a painting of two red (electric?) lines intersected by a kite. Whether real or imagined, the affect is clearly one of shock and ensuing paralysis. On the wall, to the right of the portrait series wall, a large drawing of the catatonic warrior is juxtaposed with a painting of a plastic bag containing a severed finger and ice cubes. A label with a scribbled date is attached to it. This bizarre and almost comic book-like adjunct draws out the somewhat absurd character of the "everyday accidents" of the portraits, all the while maintaining their heightened anxiety.

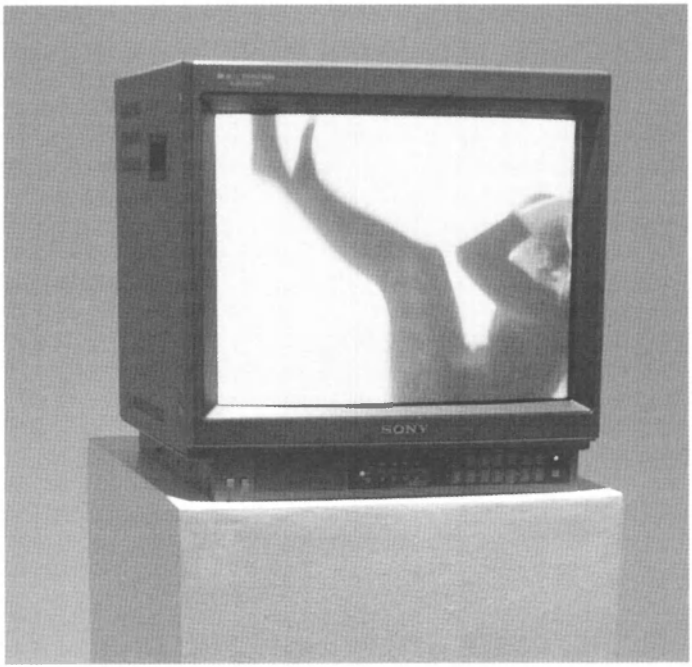
It is not the person that is portrayed, it is the singular sensation of being caught in an uncertain predicament and the resulting affect that is the subject of the portrait. The states of catatonic struggle, panicked paranoia, or electrified paralysis all point to reactive affects that block and impede any positive action; the real accident is perhaps this paralysis itself. Though this is certainly a serious subject, Cliche manages to avoid the trappings of a heavy-handed psychologizing by opting for a morbidly playful and ironic treatment of these "accidents." This ironic distance and dark humour make it possible for the artist to give a tangible form to an impalpable anxiety, all the while reminding us to what extent our imaginary is flooded with fabricated "accidents" that perpetuate a state of consumerist vigilance. It is in this sense that one can read the exhibition's large exit caption "Anticipate More" as an ironic statement on how truly absurd anxiety becomes when one lays bare the visual and discursive mechanisms that produce it in a manner that is anything but accidental.

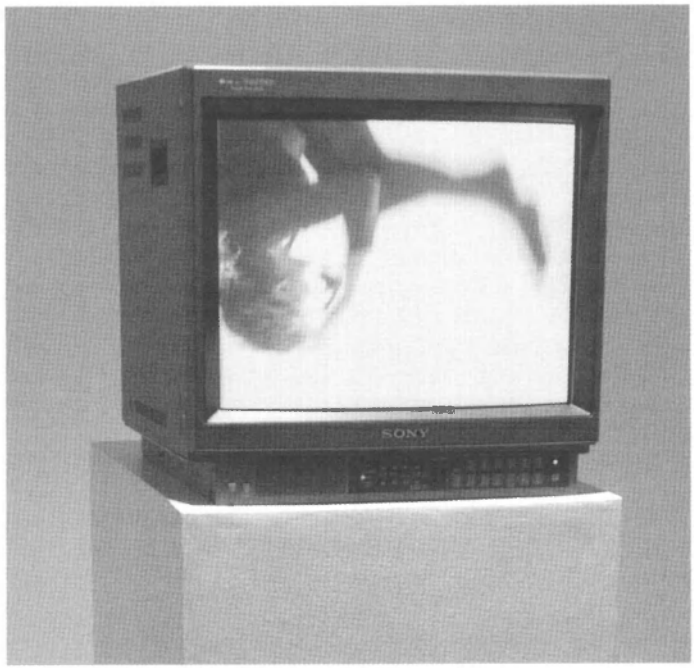
1. *Accidents of Daily Life*
2. "Sleep is a normal state of lowered consciousness."
3. "Your day is like a bank account from which you withdraw cheques written in hours and minutes."

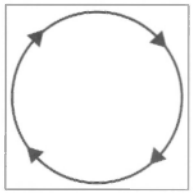
PHILIPPE HAMELIN
ROUTINE 422



Philippe Hamelin
Routine 422, 2003
1. Vue Partielle de l'installation
2. 3. Détails de l'installation
Photos : Guy L'Heureux







PIERRE-ANAÏS PARENT ST-GELAIS

La petite salle au fond de la galerie. Un blanc immaculé. Un banc de gymnase. Un moniteur déposé sur un socle blanc. Sur les murs, de chaque côté du socle, de petits haut-parleurs blancs, eux aussi. Le moniteur diffuse en boucle des images. Un gymnase. De grandes lampes éclairent l'espace en formant des halos triangulaires de lumière. Le sol est recouvert de tapis matelassés bleus. Une femme vêtue d'un survêtement de gymnastique entre par la gauche et s'arrête à l'extrémité droite du cadre; elle se retourne vers la gauche. Elle lève les bras en signe de salut. La femme se laisse tomber pour faire une culbute au sol et soudainement, le mouvement est délimité par le cadre de l'image. Grâce à une rotation de l'image, la femme semble faire une culbute de chaque côté de l'écran. Les limites du cadre déterminent ainsi la culbute et la culbute détermine les limites du cadre. À chaque impact de son dos sur le sol/cadre, la gymnaste laisse échapper un cri d'essoufflement et de douleur. Les roulades se succèdent de plus en plus rapidement. Graduellement, la cadence des cris augmente plus vite que celle du mouvement du corps, ce qui provoque un décalage entre l'image et le son. La culbute qui semblait infinie s'interrompt comme elle a commencé. Debout, immobile, la femme, maintenant en sueur, reprend sa respiration, refait son salut et quitte le gymnase. Et tout recommence.

Souvent dans une approche ludique, très formelle toujours, les œuvres de Philippe Hamelin mettent en scène les relations que peuvent entretenir le corps et le médium vidéographique. La matière complexe et organique du corps humain et l'immatérialité de l'image vidéo semblent se confondre. Le montage devient un laboratoire qui les réunit à l'écran. Découpé, étiré, transformé, ausculté dans ses moindres détails, le corps est contraint, il est mis à l'épreuve. Le plus souvent, un montage morcelé et saccadé réinvente le mouvement du personnage à l'écran. Le spectateur est hypnotisé, mystifié, mais aussi amusé, face à ces gestes surréels (*10*, 2001). Au-delà du montage, Philippe Hamelin intervient dans la matérialité de l'image. Utilisant le processus de dégénérescence, il dénature et effrite l'image. Le temps ainsi représenté s'impose sur et dans les corps à l'écran (*Mort Vidéo*, 2002 / *Impression*, 2000). Les relations amoureuses, la notion d'identité, la consommation ou, comme le dit l'artiste, l'autoconsommation, et tous les rapports sensibles que l'homme entretient avec la vie sont les thèmes qu'explore l'artiste. La vidéo, comme médium immatériel, mais aussi comme dispositif, devient un environnement où le corps se débat et s'affronte aux limites du support.

L'installation *Routine 422* traite de l'instant où l'on doit faire un choix. Ce processus intérieur donne l'impression d'être sur une corde raide, de tanguer entre deux vides. Le choix implique un déséquilibre qui nous fait hésiter entre une voie qui nous fera avancer et une autre qui nous entraînera dans un gouffre. La gymnaste, qui semble hésiter avant d'entamer sa routine, symbolise ce dilemme. L'instinct nous pousse le plus souvent vers le bon choix, mais n'est-il pas le plus difficile à assumer? L'hésitation de la gymnaste naît de sa peur, la peur de l'inévitable. Tel un enfant qui, sous les yeux de son entraîneur et de ses parents, n'a d'autre possibilité que de sauter du plongeoir malgré sa peur du vide, la gymnaste ne peut se dérober au choix et à son corollaire : l'éventuelle culbute.

Le corps, déjà mis à l'épreuve par l'effort de la culbute, est affronté au médium. En effet, une fois lancée dans sa routine, la gymnaste semble happée par une force centrifuge, culbutant de part et d'autre du cadre. La tension entre les deux éléments est appuyée par les cris de douleur de la gymnaste. Elle veut pousser plus loin les limites de son corps et celles du cadre. Comme un poisson dans un bocal trop petit, le corps à l'écran se débat pour sortir ou, du moins, dominer ce tourbillon sans fin.

La dualité corps/cadre est une figure qui a déjà été abordée dans la création vidéographique. Françoise Parfait évoque les paradoxes exprimés par l'utilisation du cadre :

« Dans tous les cas, le cadre, contrairement à l'utilisation qui en est faite au cinéma, installe un espace de type plastique et sculptural dans lequel le corps va révéler les paradoxes existant entre surface et illusion, réel et virtuel, intérieur et extérieur, distance et proximité, résistance et fragilité[1]. »

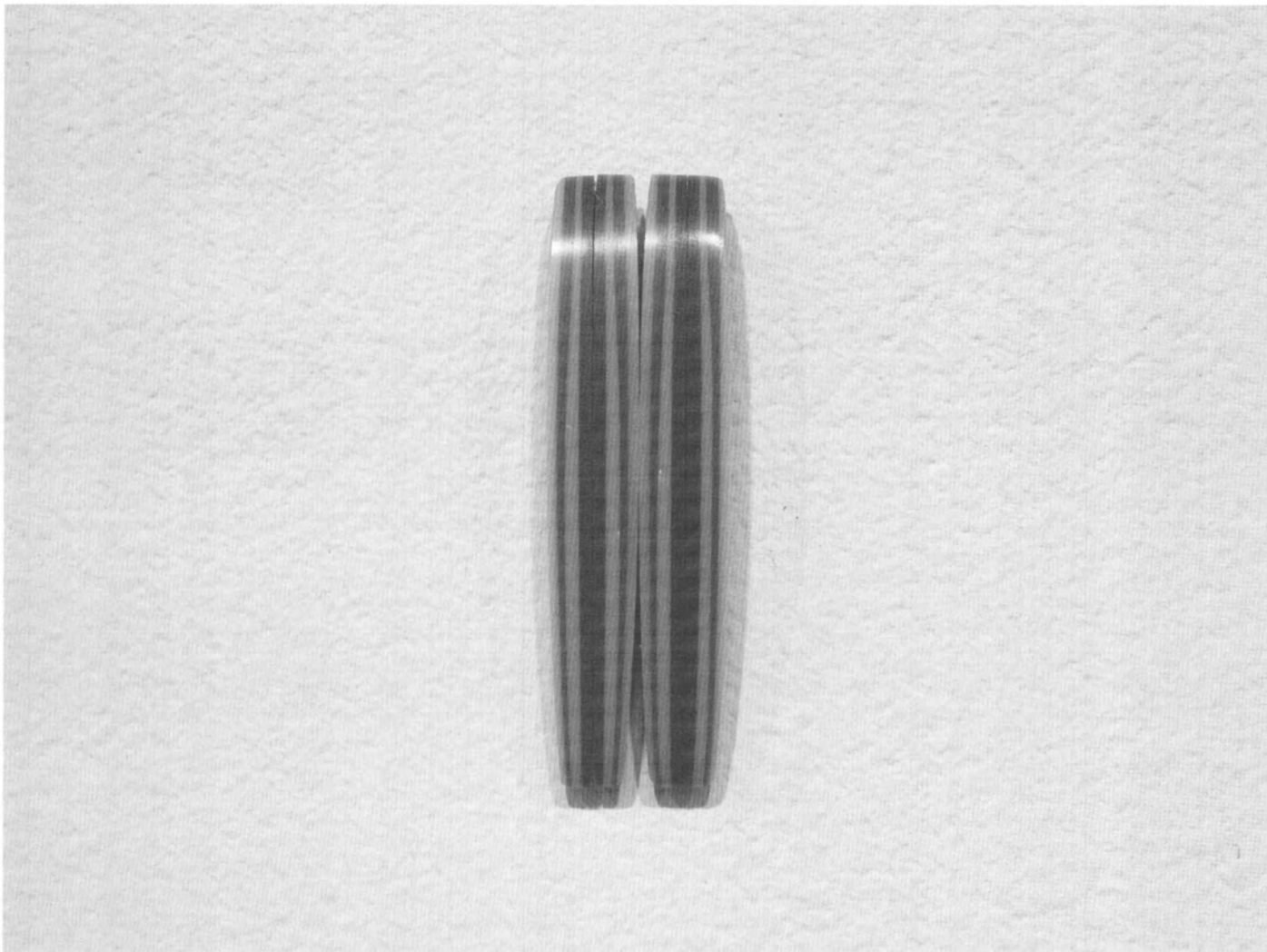
Dans le cas d'une bande présentée dans un moniteur, l'écran devient une ouverture vers un espace, une pièce ou encore une boîte. Ainsi encadré (ou enfermé), le corps doit affronter cet environnement imaginaire mettant en lumière les rapports empiriques qu'il entretient avec la vie. La mise en scène formelle de *Routine 422* exprime efficacement ces mêmes types de paradoxes.

Si Philippe Hamelin manipule le corps à l'écran, il sollicite aussi le corps du spectateur, et ce, d'une manière étrangement similaire. Dans la petite salle du Centre, assis devant le moniteur, le corps à l'écran s'impose au spectateur. Ce dernier devient obnubilé par cette culbute sans fin qui ressemble à une spirale. À la hauteur des yeux du spectateur, le moniteur donne corps à cette chorégraphie vidéographique. Comme devant un théâtre de marionnettes, le spectateur assiste, impuissant, à un drame humain raconté sur un mode ludique et formel. La gymnaste à l'écran, le spectateur assis dans la petite salle : les deux réalités se confondent.

Un décalage est créé entre l'image et le souffle de la gymnaste. Un décalage qui marque la dissociation entre le corps et l'esprit, le geste et le désir et, comme le souligne Parfait, la résistance et la fragilité. Par ses cris et sa sueur, la gymnaste exprime sa souffrance, mais persiste devant la résistance que lui oppose le médium vidéo : le cadre. Ces paradoxes renvoient le spectateur à lui-même. Déséquilibre : quitter la salle ou rester, le spectateur choisit le plus souvent la deuxième option, stupéfait et happé par ce corps vidéo qui pourrait être le sien.

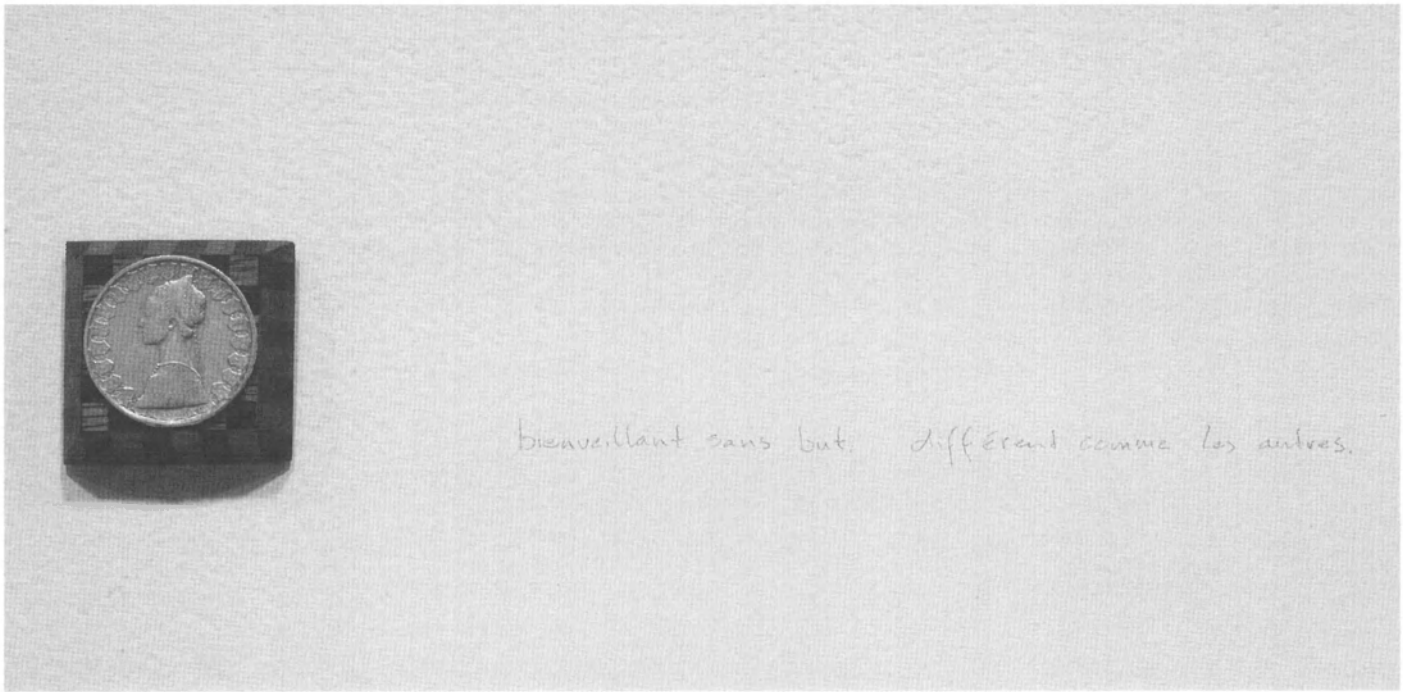
1. Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 199.

RUTGER EMMELKAMP
TRAVAUX RÉCENTS



SÉBASTIEN CLICHE
ACCIDENTS DE LA VIE COURANTE

Rutger Emmelkamp
Travaux récents, 2003
1. 2. Détails de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



ARE YOU LOST MY LOVE?
SOPHIE CASTONGUAY

C'est la chose dans sa modeste insignifiance, qui est la plus rebelle à la pensée. [...] Une pensée qui tente de penser la chose ne devrait-elle pas, dès lors, faire confiance à cet élément d'étrangeté et de repliement sur soi-même dans l'essence de la chose[1] ?

À première vue, l'exposition *Recent Work* de Rutger Emmelkamp n'offre presque rien au regard, on distingue à peine les quelques petites sculptures disséminées sur les murs de la grande salle. Distantes, elles nous apparaissent minuscules et lointaines, en contraste avec le vide ambiant. L'espace nous donne une impression de désolation, de vide. Les sculptures se dissimulent au regard non seulement parce qu'elles sont petites, mais aussi parce qu'elles sont accrochées légèrement en hauteur ; cet accrochage en majesté laisse planer le désir de mieux les voir et nous invite à lever les yeux. D'abord en *devenir perceptuel*, l'exposition met en évidence ce repliement de l'objet sur lui-même sous la double forme du refus et de la dissimulation. Ici, la proximité et l'éloignement sont le langage du rejet et du désir. L'artiste nous offre ainsi une réflexion sur la distance. Plus qu'une coordonnée spatiale, l'espace est distant, il est déjà en lui-même un élément de désir. Tel que l'a analysé Nycole Paquin dans son ouvrage *Le corps juge*, « Un ralentissement du transcodage dans le temps de perception occasionne une certaine frustration et suscite un inconfort[2] .»

Appelé à suivre la trajectoire proposée par l'artiste, le spectateur longe les murs et découvre de petites sculptures finement travaillées, dont l'agencement des matériaux témoigne d'un riche savoir-faire. Réalisées dans l'esprit du bricolage, elles sont réalisées avec minutie. Faites d'ébène, d'argent et de fines lattes de résine colorées, on pourrait les prendre pour des bijoux tellement elles sont raffinées, si ce n'était du fait qu'elles n'ont pas de fonction d'usage; elles recèlent autre chose.

Le bijou, objet qu'on place sur le corps, est l'emblème ostensible d'une identité. Ici, c'est la galerie qui se pare de ses bijoux. On se pare pour séduire. Bien qu'elles ne soient pas destinées à être portées, les petites sculptures de Rutger Emmelkamp témoignent d'un souci d'élégance et de préciosité propre au bijou.

De courtes phrases tracées à la mine de plomb sur les murs accompagnent les sculptures. À la manière dont elles sont disposées, on pourrait croire qu'elles occupent une fonction explicative propre à nous éclairer sur le sens des sculptures. À la lecture, on s'aperçoit qu'elles sont faussement didactiques et qu'au contraire, elles s'écartent du sens et nous plongent dans un univers absurde. Remplies de scrupules, ces phrases ne sont pas sans rappeler l'univers déconcertant et saugrenu de Lewis Carroll. Dans chacune d'elles, on dénote une volonté de rendre crédible l'énoncé absurde. Par analogie, un lien se tisse entre la structure de la phrase et l'objet, invoquant la crédibilité de l'œuvre.

Je répète après moi, mais je reste poli
Bienveillant sans but, différent comme les autres
Avec résignation il avait avalé l'idiotie, ce qu'il ne trouvait pas correct

Phrases courtes non moins ironiques : « L'ironiste est une bonne conscience joueuse qui peut tour à tour faire et défaire, évoquer et révoquer. L'ironie nous délivre en retournant en arrière, [...] en arrière vers plus de conscience, vers une conscience plus intense, plus pétillante, plus concentrée[3]. » Ce ton ironique, on le retrouve aussi sur le carton d'invitation où figure un poème d'amour. Ici, l'artiste parvient admirablement à investir son poème d'un malentendu à même la trame langagière, cette trame que Jankélévitch nomme la trame pénélopéenne de l'ironie[4] où le décompte se fait à rebours.

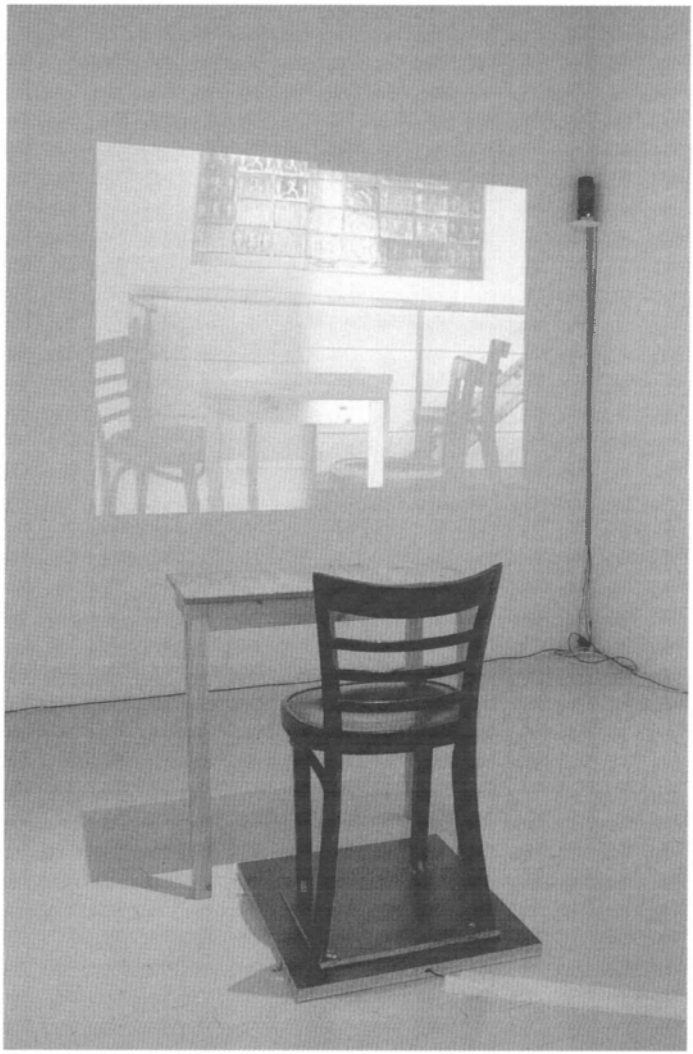
It ain't fear my love
I'm without you see
It makes you count my love

It's backwards you see
It's one after two after three after four
And four after five after six after seven
Are you lost my love?
I can't see you see
Please correct me if I'm wrong
Please correct me... if you please

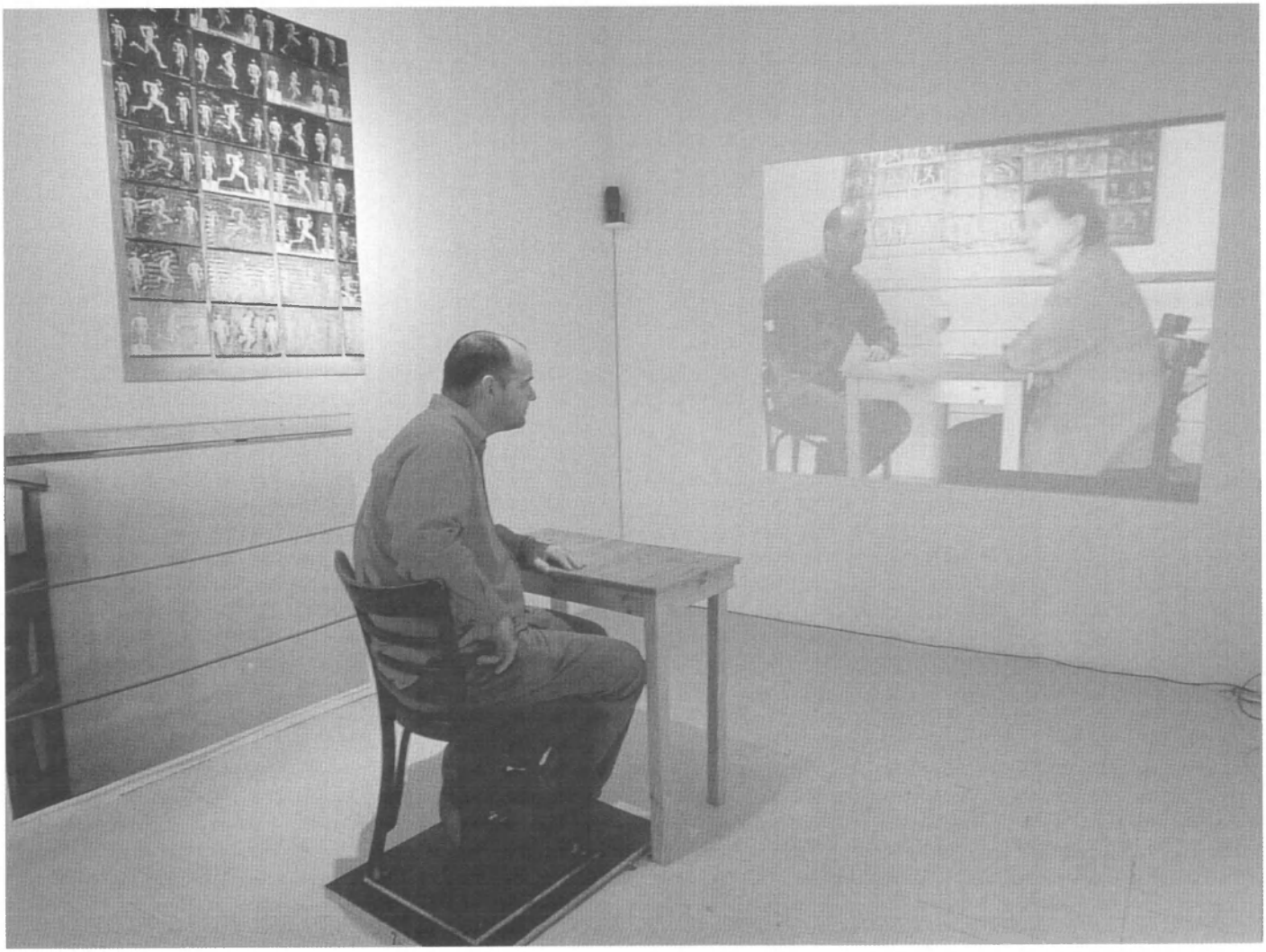
Avec beaucoup de finesse, Rutger Emmelkamp se garde bien de nommer la nécessité de l'absurde, sous peine d'être figé par son regard médusant. Son approche nous fait voir que parfois le sol qui nous apparaît ferme n'est en réalité que du sable mouvant. Dans son exposition *Recent Work*, la mise en évidence de l'absence de fonction d'usage devient l'emblème ostensible de l'identité sculpturale.

1. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 31.
2. Nycole Paquin, *Le corps juge : science de la cognition et esthétique des arts visuels,* Montréal, XYZ éditeur, coll. « Document », 1997, p. 214.
3. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie,* Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1997, p. 54.
4. « Telle Pénélope la rusée, pour gagner du temps et berner la violence usurpatrice, défait tous les soirs l'ouvrage du matin. (...) La fausse trame sert à dissimuler une autre trame, une trame plus secrète, une trame invisible. L'ironie fait et défait sans cesse sa tapisserie de Pénélope. » *ibid.*, p. 55.

SANDRA LACHANCE
INEPTIE



Sandra Lachance
Ineptie, 2003
1. 2. Vues partielles de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



SOLILOQUE EN DIFFÉRÉ
KATY FORTIN

Une personne ressent la solitude lorsqu'elle perçoit une carence dans ses liens avec autrui. Ce sentiment est un mal nécessaire, inhérent à la condition humaine puisque nous naissons seuls et mourons seuls. Toutefois, ce sentiment peut conduire à un état d'isolement qui rompt le lien avec les autres, ou du moins en donne l'impression. Pourtant, le besoin de communiquer est fondamental pour l'humain, et nécessaire à son équilibre d'« animal social ». Dans la société actuelle, où l'avènement des technologies de communication réduit nos rapports directs avec nos semblables, nous pouvons remarquer une augmentation des troubles psychosomatiques, mentaux ou nerveux causés par l'isolement. *Ineptie,* l'installation interactive de Sandra Lachance, tente de saisir ce nouveau fléau avec son dispositif vidéographique interactif.

En franchissant le seuil de la petite salle, le spectateur remarque que l'artiste a recréé l'environnement d'un restaurant. Une inscription sur une pancarte l'invite à s'asseoir à la table placée au centre de la pièce, face à une image projetée sur un mur. En prenant place sur la chaise qui lui est assignée, il voit immédiatement sa propre image à gauche de l'écran. À ce moment, des sons ambiants évoquant un restaurant ainsi que des bruits de pas se font entendre, annonçant l'arrivée d'une personne par la cage d'escalier. Dans la partie droite de l'image projetée, une femme d'âge mûr apparaît et se dirige vers le spectateur. Elle s'assied devant ce dernier. Une serveuse s'approche de la femme et prend sa commande sans se préoccuper de la présence du spectateur. Quelques instants de silence et voilà que la femme se livre à un soliloque et débite sans interruption un monologue sur le temps qu'il fait, les potins du bureau et le dernier épisode de son feuilleton favori. Dans son impatience à entrer en communication avec le spectateur, elle émet un discours insolite qui ne rime à rien et le spectateur comprend, dès lors, qu'il est impossible d'interagir avec elle et que son message s'adresse inéluctablement à quiconque se trouve devant elle. À tout moment, le dispositif offre au spectateur le choix de quitter ou de rester pendant le déroulement du monologue. S'il choisit de se lever et de partir, la femme arrête son discours d'un air un peu frustré et quitte le restaurant. La réaction de la femme est légitime puisqu'elle est venue dans un lieu de rencontre pour entrer en communication et sortir de son isolement. N'ayant plus personne pour l'écouter, elle préfère partir.

En recréant en salle un endroit similaire au restaurant Le Réservoir, à Montréal, Lachance tente de faire part de ses observations sur la solitude et l'isolement. La scène préenregistrée montre le désarroi d'une femme face à sa solitude et les éléments de son quotidien auxquels elle s'accroche pour ne pas sombrer dans le désespoir. Cependant, la description réaliste ne dénote pas le côté noir de l'isolement (dépression, absorption de comprimés), mais est plutôt le reflet d'une solitude commune, celle qu'une grande partie des gens vivent dans nos sociétés dont les structures communautaires et familiales sont affaiblies par les effets de la vie moderne et de l'individualisme.

D'un autre point de vue, l'installation interactive de Lachance peut nous amener à nous interroger sur les nouvelles sources d'images (*reality show*) qui hantent la société actuelle. En nous montrant les possibilités de manipulation des images que recèlent les nouvelles technologies et en ne cachant que subtilement les éléments du dispositif technique qui sont placés dans la salle, l'artiste démontre que son installation peut créer l'illusion de la réalité, mais que la réalité peut être également une illusion. En voyant les deux images côte à côte, le spectateur fait le lien entre toutes leurs composantes et comprend comment sa propre image se retrouve à l'écran. Il se rend compte qu'il n'y avait, à son arrivée, qu'une image statique (sur le mur du fond), reproduisant l'environnement créé dans la salle (table et chaise). Il s'aperçoit également que du côté gauche, une reproduction photographique grand format représente également cet espace et que du côté droit, une caméra miniature a été fixée sur le mur afin de le capter au centre de la pièce.

Cette caméra, qui saisit le spectateur devant la grande reproduction photographique de l'espace du restaurant, sert à le mettre en scène dans l'image vidéo projetée sur le mur du fond, synthétisant du coup l'image directe et l'image préenregistrée. C'est ainsi que lorsqu'il s'assoit sur la chaise, il active un bouton dissimulé sous cette dernière et qui sert à déclencher la mise en scène à laquelle il participe.

En synthétisant les deux images par le dispositif qui introduit une image directe dans une mise en scène préenregistrée, Lachance s'attaque indirectement aux nouvelles technologies elles-mêmes et en fait ressortir la nature factice. Elle permet ainsi aux spectateurs de réfléchir sur les causes et les effets de la solitude et de l'isolement des gens. Les révolutions technologiques telles que la télévision, Internet et la téléphonie sont tous des moyens de communication permettant aux individus de se rapprocher les uns des autres. Cependant, le prix de ce progrès est paradoxalement un accroissement du sentiment de solitude. Combien de familles, par exemple, passent une grande partie de leurs réunions familiales devant le téléviseur sans s'adresser la parole? Combien de personnes de cette même famille vont préférer naviguer sur Internet après le repas plutôt que de converser avec un proche? *Ineptie* place le spectateur en face des comportements sociaux découlant de la présence accrue de la solitude et de l'isolement dans notre société.

Somme toute, *Ineptie* sert de miroir à un monde hyper branché dans lequel nous faisons souvent l'expérience de relations humaines indigentes. En jouant avec les limites du réel et de l'irréel par le biais d'un équipement sophistiqué, Sandra Lachance nous renvoie à nos habitudes de consommation des télécommunications et nous amène à porter un regard critique sur cette industrie ainsi que sur son pouvoir qui nous promet une évasion illusoire en plus d'appauvrir nos rapports directs avec autrui.

DEAN BALDWIN
THE TORONTO COLLECTIONS

Dean Baldwin
The Toronto Collections, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux

JOCELINE CHABOT

Dans la grande salle de Skol, quatre séries de photographies, chacune regroupée sous un thème, étaient épinglées sommairement sur les murs, peints gris neutre pour l'occasion, y découpant de grands rectangles morcelés. Le titre qui chapeautait ces grilles colorées aux motifs récurrents *(The Toronto Collections)* indiquait un lieu d'origine et suggérait l'idée d'une accumulation d'images choisies.

Si chaque série se présentait comme un univers autonome ou fermé sur lui-même, l'auteur avait définitivement planché sur des sujets ayant entre eux un rapport étroit. De la nourriture, des matelas, des urinoirs : des objets aux usages et aux formes éclectiques mais qui pour notre plus grand bien servent quotidiennement à combler des besoins primaires.
Signes vitaux

Une fois passé le pas de la porte, en tournant la tête et en levant les yeux à gauche, on pouvait apercevoir un petit écran sur lequel défilaient en cascade des images fixes : un individu s'agrippant en catastrophe à ce qui semble des éléments d'architecture allemande. Une musique pompière sortie tout droit de la discographie de Wagner accompagnait ces poses loufoques. Nous n'étions déjà plus dans le Toronto de la collection ni dans celui, plus terre à terre, du quotidien...

ARTÈRES ENCOMBRÉES *(Discarded Mattresses)*
Dans les quartiers populaires des grandes villes, les gens déposent sans gêne aux abords des trottoirs les matelas dont ils ne se servent plus. Ils abandonnent ainsi dans l'espace public un objet personnel, témoin privilégié de leur intimité. Dérangeants et énigmatiques, ces matelas déchus offrent aux passants la possibilité d'extrapoler sur la vie de leur (ex-)propriétaire.

Sur l'usage des matelas
J'essaie d'imaginer la chambre. Quels draps quel couvre-lit l'intensité de la lumière la conversation la solitude la fenêtre le plancher recouvert de livres de journaux de vêtements défraîchis ou le tapis impeccable. Et les nuits blanches les cauchemars les rêves. Tous ces mondes qui s'animent sans la censure de la conscience. L'abandon. Je vois... Des rideaux rêches au toucher se balançant sous un vent léger. Des rideaux clos. Des rideaux épais et poussiéreux cachant mal la lumière du lampadaire. Ils sont pourtant nus ces matelas. Orphelins abandonnés, trop vieux pour l'Armée du salut, imbibés d'humeurs de toutes sortes. Même l'amour se serait infiltré dans certains de leurs replis. Motifs de chez Eaton piétinés par les passants. Motifs empruntés aux tapisseries des salons bourgeois du dix-neuvième, une trace de pneu en plein centre. Rétrogradés. Finir sa vie dans une ruelle sous la pluie. Motifs de luxe à petits prix pour petits budgets en attendant mieux et pas à l'épreuve des taches ni de la moisissure ni des acariens ni des déchirures. Pas faciles à déplacer, mous, lourds ou *queen* ; ils ont résisté au tournant de l'escalier ou refusé de se laisser coincer dans l'ascenseur. Maintenant ils sont tous ici doublement exposés. Le sommeil dont ils étaient les dépositaires n'est plus qu'une réminiscence, une information parasitant notre cerveau.

TEMPÉRATURE *(Food I Left in the Fridge Too Long)*
C'est peut-être ce fond bleu qui, faisant office de décor, suggère l'idée d'une mise en scène. La présentation, ici uniformisée et froide, attire notre attention sur l'objet d'une étude qui se veut clinique et qui, sous le couvert de l'objectivité, montre un sujet magnifié par le vide ambiant. Petite anthologie de la putréfaction, nous pointant du doigt l'oubli, la perte et la transformation, cette série, aux couleurs crues, ne provoque pas la faim. Signes de négligence ou témoignages d'absences fréquentes, les nourritures ou plutôt ce qu'il en reste semble s'*auto-digérer*. Nous voilà devant un processus inéluctable qui nous renvoie à notre propre finalité et nous rappelle notre incapacité à contrôler totalement ou efficacement notre environnement.

HUMEURS *(Going Pee)*
NIAGARA FALLS, TORONTO, MONTRÉAL,
PARIS, KINGSTON, BERLIN, MUNICH,
BADEN-BADEN, KARLSRUHE,
NEW YORK, LONDRES, NANCY, STRASBOURG...A Western Collection.
Haut lieu de soulagement d'un besoin intempestif et témoins silencieux, les latrines publiques ont un sexe.

CARPE DIEM *(Snoozebutton)*
Un individu en gros plan. À première vue, on s'imagine qu'il tend la main vers nous ou vers l'objet de sa convoitise. Puis ça se précise. Chaque photographie se révèle une variante de sa voisine. On y voit le même individu à la mine déconfite, aux yeux mi-clos, le bras allongé vers l'objectif. On dirait l'amorce d'une chorégraphie captée par une caméra indiscrète. En réalité, chaque photographie concerne le même événement : le sujet vient d'arrêter la sonnerie de son réveille-matin. Ce geste a déclenché instantanément le mécanisme de son appareil photo. Ce dormeur en instance de réveil, c'est le photographe lui-même et cet exercice quotidien, par lequel il tente de capter ***the daily act of coming into consciousness,*** un défi relevé depuis plus de deux ans.

Arrêt sur image
Cette succession de clichés en apparence similaires nous révèle l'état vulnérable de qui ne s'est pas encore réapproprié ses repères et la portion du mouvement captée par la caméra s'assimile à celle d'un quidam lors d'une quête.

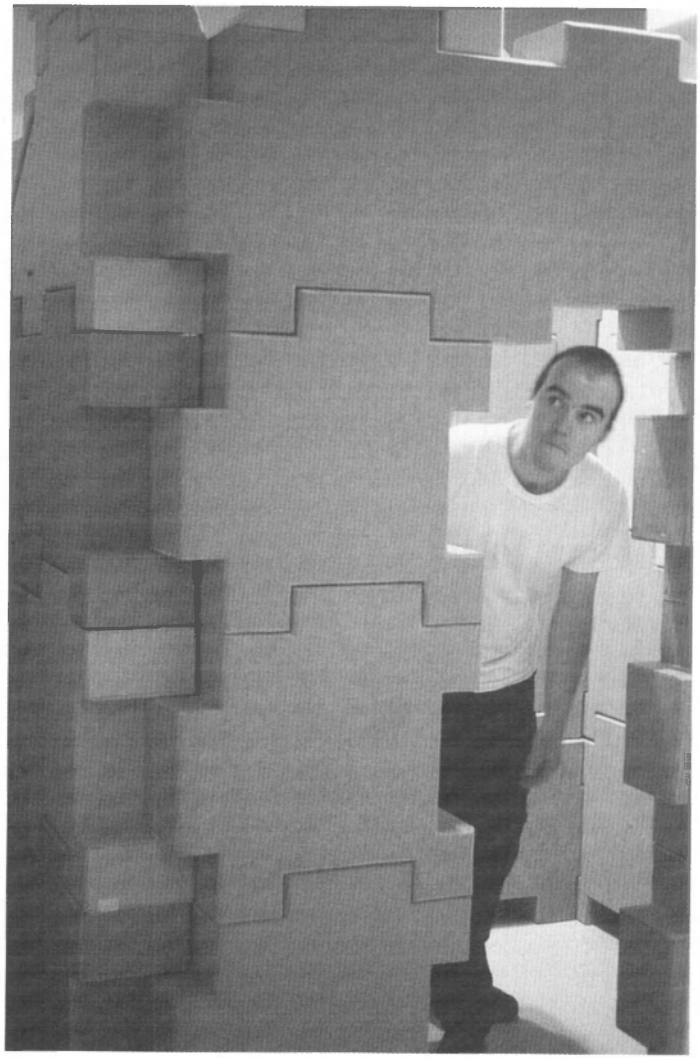
Arrêt sur le processus
En re-photographiant ce geste, l'auteur souhaitait peut-être déceler un indice signifiant capable de l'éclairer sur une partie de lui-même qui lui échappe immanquablement. Nous voilà inquiétés par ce rite matinal fixé sur la pellicule et témoin d'une performance inusitée.

Modèles sous la main (des preuves) — Petit essai
Dans le parc où j'ai travaillé tout l'été, un homme a trouvé refuge. Il arrivait tous les matins à la même heure par l'entrée sud-est, le pas lent et boiteux, les pieds incrustés dans des souliers de cuir cuit, les vêtements élimés et hors de saison. Son visage impassible, assailli par une barbe digne d'un patriarche, s'animait d'un rictus lorsque je le saluais. Il se dirigeait sans détour vers le banc en plein centre du parc. Parfois il mangeait distraitement un biscuit, du pain, des fruits et se rendait péniblement au petit coin. Mais le gros de son temps était consacré au sommeil. Allongé sur le banc, le bras en guise d'oreiller et le visage orienté vers le soleil ou inondé de pluie, il dormait. À intervalles réguliers, il se levait brusquement comme secoué par une improbable sonnerie interne et d'une légère inclination du tronc semblait saluer un interlocuteur tout aussi improbable. Puis il oscillait de l'avant à l'arrière en marmonnant avec la régularité de celui qui a appris son texte par cœur des mots incompréhensibles. Parfois il élevait le ton comme si son interlocuteur s'était éloigné. Il se rendormait aussitôt après jusqu'au prochain soubresaut. Ces petits manèges ont rythmé ses journées jusqu'aux froids de l'automne.

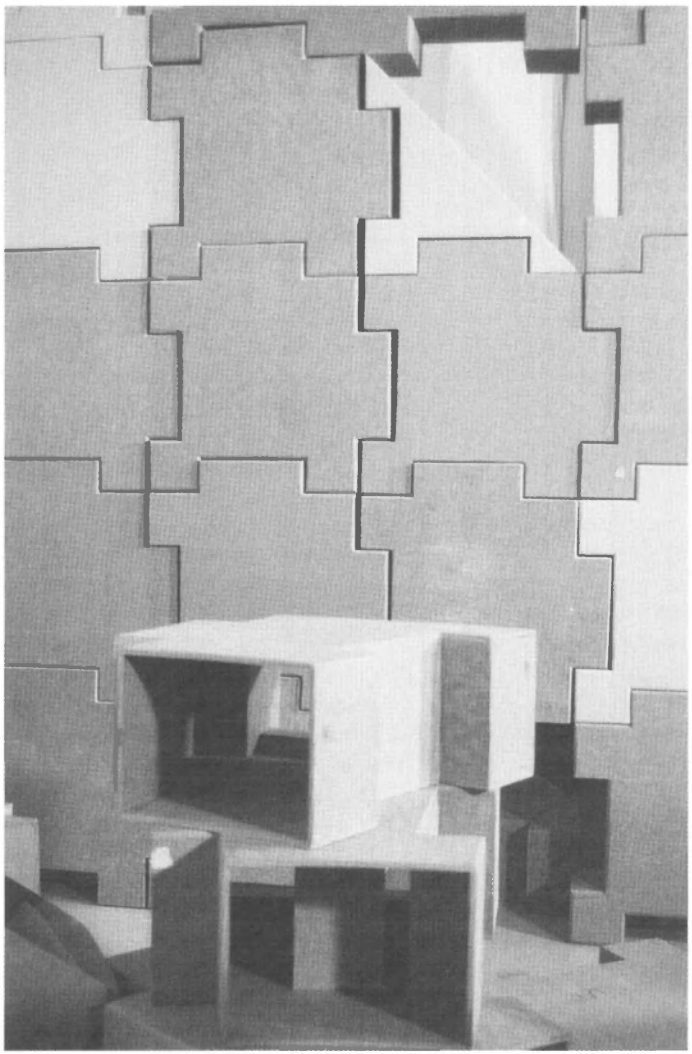
Manger, uriner, dormir, telles étaient ses activités.
L'essentiel, serions-nous tenté de penser avec envie tant l'agitation ambiante est pleine de contrariétés.

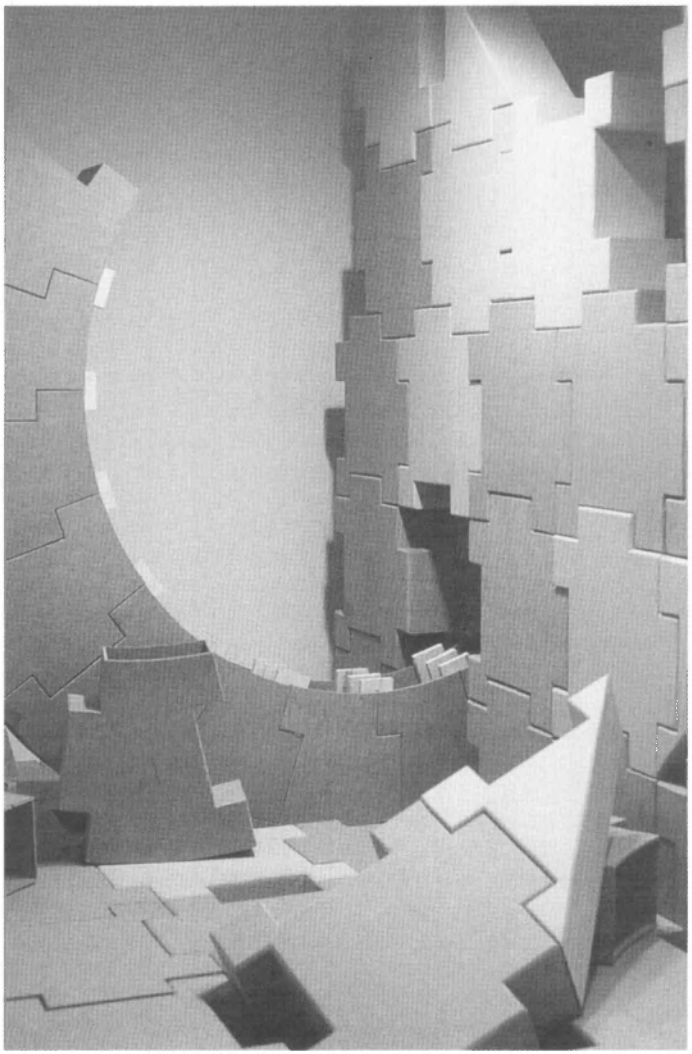
Au delà des titres, au delà de la rigoureuse application du photographe à prendre et à collectionner ces images, au delà de la classification ordonnée et de l'étalement étudié de cette collection, au delà de la forme donc, les photographies de Baldwin parlent de la vie ou plutôt du corps vivant. À travers des objets inanimés ou par le truchement d'une performance sans fin, il met en question les mécanismes qui nous animent et qui balisent nos vies. De cette recherche compulsive d'une improbable conclusion, il nous offre à voir des manifestations du temps, des comportements quotidiens essentiels et des lieux communs rappelant à chacun de nous le fragile équilibre de nos corps et de notre environnement. Équilibre doublement fragilisé quand le corps même de l'artiste doit faire face à l'idéalisme du monumental. Signes vitaux.

GUILLAUME LABRIE
OH ! COMME ELLES ÉTAIENT BELLES LES FORMES, ICI, HIER !



Guillaume LaBrie
Oh! Comme elles étaient belles les formes, ici, hier!, 2003
1. 2. Détails de l'installation
3. Vue partielle de l'installation
Photos : Guillaume LaBrie





L'ÉNIGME DES POLYÈDRES INSTABLES

ÈVE DORAIS

Le vingt-cinq novembre 2003, une soixantaine de morceaux d'un casse-tête tridimensionnel géant étaient emboîtés les uns dans les autres. Mais, contrairement aux jeux, aucune image n'était représentée par l'ensemble des parties formant le tout. Seules figuraient des formes géométriques brun clair. Découpées dans des panneaux de fibre de bois, elles portaient encore sur les côtés les marques de leur fabrication; des chiffres tracés au crayon à mine de plomb. L'architectonique des blocs rappelait la structure de certains bâtiments, comme si l'on avait construit là, au beau milieu de la petite salle d'exposition de Skol, un monument.

Étrangement, quelques jours plus tard, soit le deux décembre, une transformation était survenue : les polyèdres ne formaient plus un tout, ne s'articulaient plus autour d'une structure cohérente. Dans un désordre apparent, les modules épars semblaient désormais vouloir assiéger la totalité de l'espace de sorte qu'il était devenu pratiquement impossible de pénétrer dans la pièce. Que s'était-il passé entre le vingt-cinq novembre et le deuxième jour du mois de décembre? Une seule semaine venait de s'écouler et les photographies de la grande salle demeuraient telles qu'elles se présentaient quelques jours auparavant, laissant comprendre qu'aucun changement de programmation ne s'était produit. Il fallait se rendre à l'évidence, les modules ne se montraient plus de la même façon. Avaient-ils bougé d'eux-mêmes? subi malencontreusement l'effondrement de leur structure? ou bien, les avait-on manipulés? Le cas échéant, qui s'était permis de prendre une telle initiative — certains visiteurs habitués à l'interactivité en art contemporain ou les membres de Skol?

Les réponses à ces questions ne devaient pas tarder car, en lisant le titre de l'exposition de Guillaume LaBrie plus attentivement, j'y perçus des indices. *Oh ! Comme elles étaient belles les formes, ici, hier!*, cette phrase que j'avais remarquée lors de ma première visite demeurait inchangée et suggérait, par le sens des mots et le choix du temps du verbe, la variabilité d'une situation particulière. Mais la phrase ne révélait pas l'origine du déplacement des pièces, soit une décision de l'artiste ou des mouvements de l'objet lui-même. Elle prouvait par contre qu'il y avait intentionnalité. L'artiste connaissait la nature changeante de son œuvre lorsqu'il l'avait intitulée. Mais quel en était le moteur de transformation ? Puisque les modules qui constituaient l'œuvre paraissaient lourds et solidement emboîtés les uns dans les autres, la supposition selon laquelle des visiteurs zélés auraient osé reconfigurer leur organisation structurelle devait être écartée. De plus, aucune autorisation écrite n'indiquait que nous pouvions faire de telles manipulations. Comme il était impossible de concevoir qu'un mécanisme pût se dissimuler à l'intérieur des blocs, leur permettant des déplacements autonomes, l'origine des variations dans la présentation de l'environnement modulaire devait être cherchée ailleurs. Ainsi, il n'y avait pas une œuvre, mais au moins deux, chaque organisation entraînant une perception différente, un effet plastique singulier. Si, à l'occasion de deux visites, j'avais observé deux assemblages, est-ce que quatre visites m'offriraient quatre configurations différentes ? Ni le titre de l'exposition, ni mes deux visites ne me permirent de répondre à cette question.

De plus en plus intriguée par l'énigme des polyèdres instables, j'entrepris de découvrir le fonctionnement de cette installation paradoxale. Paradoxale, car, en tant que visiteuse, je percevais les formes géométriques dans leur stabilité et leur intransigeante angularité tout en sachant qu'elles avaient été incontestablement soumises au changement. J'eus alors l'idée, très peu originale j'en conviens, de chercher des explications textuelles complémentaires. Comme au moment où l'on trouve enfin la brosse à dents que l'on tient dans sa main, je marchai finalement vers le comptoir d'accueil de Skol et entrepris la lecture du communiqué : « Guillaume LaBrie présente, dans la petite salle de Skol, un environnement modulaire dont la configuration sera revue quotidiennement. Sans planification

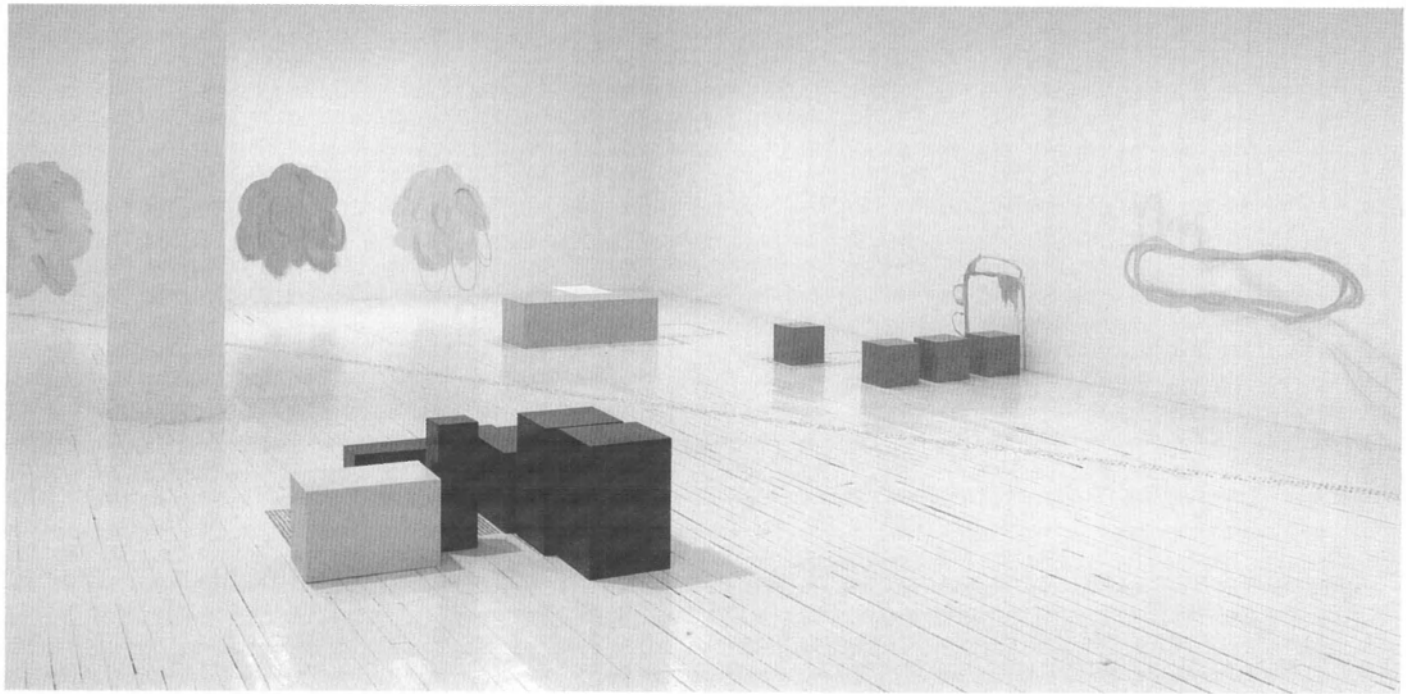
préétablie, il réorganisera les formes géométriques s'imbriquant les unes dans les autres.[1] » Mon raisonnement avait encore une fois exclu la solution la plus évidente. Le moteur de la transformation résidait en fait dans la source même de la création : l'artiste intervenait dans la présentation de son œuvre.

En effet, chaque jour ouvrable, peu avant l'ouverture de Skol, LaBrie réorganisait l'arrangement de ses polyèdres. C'était un devoir qu'il accomplissait avec la même ténacité qui avait antérieurement mobilisé son énergie pour la construction de chaque module. Le processus de création ne se clôturait pas avec la présentation définitive de l'œuvre dans un espace de diffusion officiel; il se poursuivait pendant toute la durée de l'exposition. En effet, rien n'oblige l'artiste à faire un choix définitif quant à l'apparence de son œuvre en salle d'exposition. Les marques de crayon laissées sur les polyèdres, puisqu'elles sont des traces de leur fabrication, la preuve d'un travail en cours d'exécution, ne témoignent-elles pas de cette préoccupation de vouloir montrer la transformation, processus inscrit au cœur de toute création? En présentant chaque jour son œuvre sous un nouvel angle, LaBrie éloignait de sa pratique l'invariabilité des présentations artistiques habituelles. Parce que les espaces d'exposition des objets d'art en conditionnent les modalités de présentation, parce qu'une plage d'exposition chez Skol dure environ un mois, LaBrie y présentait une œuvre dynamique. La création de cette installation reposait sur une stratégie de présentations variables.

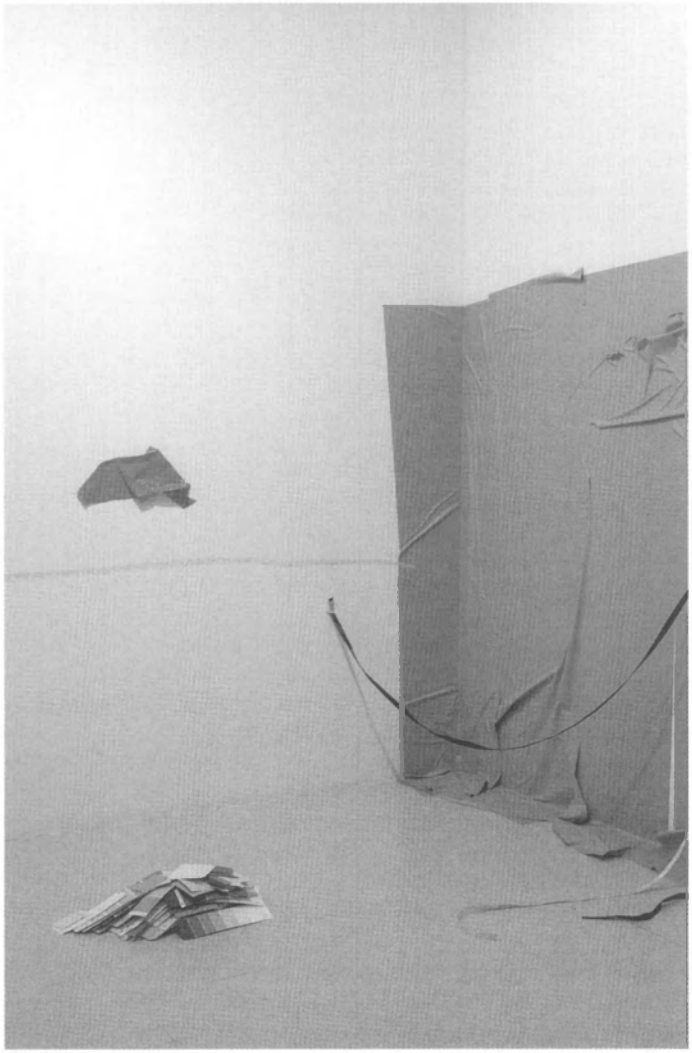
Mais à la lumière de cette découverte, j'étais loin de clore mes investigations sur l'œuvre de LaBrie. Que signifiait alors cette stratégie de présentation? Je remettais en question la pertinence de l'analyse formaliste que j'avais faite lors de ma première visite en tant que visiteuse occasionnelle qui, par paresse ou désintérêt, avait omis de lire le communiqué, véritable guide de l'exposition. Mais le fait d'être maintenant informée du dessein de l'artiste de réorganiser quotidiennement des parties de son œuvre permettait-il une appréciation plus juste de l'ensemble? Ma position de réceptrice causait la fragmentation de ma perception et de ma compréhension de l'œuvre. La chaîne destinateur-message-destinataire était rompue. L'inadéquation régnait entre l'artiste, l'œuvre et moi. L'œuvre se présentait chaque jour sous un nouvel angle, minimisant la singularité de son organisation momentanée au profit de ses nombreuses compositions, anéantissant son existence définitive dans la possibilité infinie de ses existences. L'artiste continuait le procès de création durant l'exposition, tandis que moi, je me trouvais soumise à ses choix esthétiques quotidiens. Pour me sortir de cette forme d'assujettissement, une seule possibilité semblait s'offrir à moi : celle de ne considérer qu'accessoirement la forme de l'œuvre, c'est-à-dire sa matérialité, et de m'en tenir à son mode de présentation. Ainsi, l'œuvre de Guillaume LaBrie devenait moins une installation sculpturale qu'un concept original, mouvant, une stratégie de présentations variées remettant en question, entre autres, l'intégrité de l'expérience artistique exposée dans un espace de diffusion.

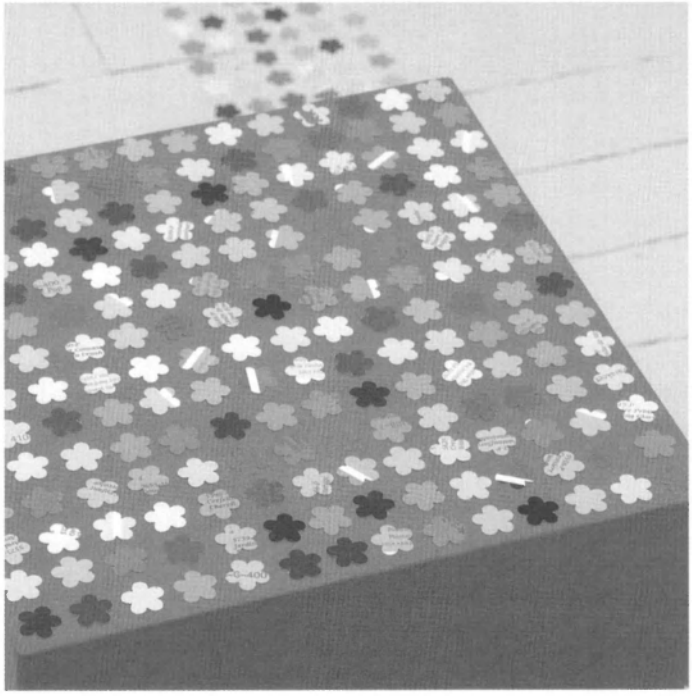
1. Communiqué de l'exposition de G. LaBrie, Centre des arts actuels Skol, 2003.

JENNIFER LEFORT ET JEANIE RIDDLE THE SYSTEMATIC ARRANGEMENT OF PRETTY AND OTHER ACCUMULATIONS



Jennifer Lefort et Jeanie Riddle
The Systematic Arrangement of Pretty and Other Accumulations, 2004
1. 2. Vues partielles de l'installation
3. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





CHROMA IS THE KEY
JAKE MOORE

With an imprimatura of lemon yellow the main gallery of Skol becomes painting.

This coloured ground serves as a luminous starting point of a discussion undertaken between the artists and amplified here for our benefit. As viewers though, we are not to take our traditional vantage point, aided by distance and removed from the subject framed upon the wall. This time the ground is actual—the painting begins on the floor—and our entry into it employs our bodies as subjects within a virtual space. *This* space, *this* painting, *this* installation—*this* shifts in definition between the three ideations so that we must rebuild each time we desire to speak it aloud or negotiate it into meaning. It is virtual in that it is "*being such in essence or effect though not in actual fact.*" Being painting, being installation, being design or décor? Semantics? It is definitely the stuff of language and the language spoken here is painting. Importantly, *this* painting language is gendered.

Jennifer Lefort and Jeanie Riddle have been in discussion for some time and this *distance collaboration*, (Lefort newly moved to Toronto and Riddle remaining in Montreal, where they met), marks its reification. In their artists' talk, Lefort defines the spaces constructed here with words like triptych and diptych. She revels in the sensuality of the paint medium and suggests that it is all quite clear "if you speak the language of paint." Riddle both compounds the phrase and sets up this project with her question, "Do I have to keep calling out to the wall?" While their dialogue performed uses painting as its primary coda, it questions the structures assigned to the primacy of painting and articulates them with linear and material gestures.

Circular strands made heavy with paint, brush stroke still evidenced within, adorn the walls unframed and reference a familiar mark from both women's earlier wall-based works. These spectres brought forward in ice cream colours leak into ribbons of black satin that stretch from the wall to the floor. Real ribbon—satin stitched, tight selvedge—just like the kind you would use to tie a little girl's hair when readying for church or going out to some place that she must be good—perform. But here, the ribbon stitches the two surfaces together, wall to floor. It is a tether that holds nothing, but that occupies space. This simple black line across space begins to vibrate against the lemon yellow ground. It calls out to the wall and the floor. Will it make a sound?

The lemon yellow floor immediately disturbs. It is performing a duty, licking each wall with its chroma-ed tongue and linking them together like an origami box united by folds and shadow. But yellow is a complicated colour. Yellow is the first colour seen by newborns. Bright lemon yellow is the most luminous of all colours and the most fatiguing if viewed for long periods of time. Couples fight more and babies cry more in lemon-coloured rooms. Yellow signifies communication, enlightenment, sunlight and spirituality. If your favourite colour is yellow, this indicates that you look forward to the future, and that you are intellectual, highly imaginative and idealistic. A psychology of colour website warns that while yellow stimulates the intellect it is not restful and if you are feeling emotionally distressed, it is thought that yellow will make you feel worse.[1] On this troubled surface rests a topography of forms and pattern that seek to calm it, or perhaps *seem* to calm it.

Rectilinear box forms sit atop the floor: small, medium, large. Like utopian modernist buildings as viewed from above or Donald Judd for teenage girls, plastic hot colours link them visually to the viscous painted marks on the walls. But grounded here, the forms seem platonic, ideal and their arrangement is hemmed in by hundreds and hundreds of tiny precision-cut, rainbow-coloured, flat, paper flowers that are laid out in rows that bisect the large gallery space diagonally. Stamped out and exact, these flowers are as a child would draw them, if then the drawings

were fed in to a machine to reproduce them. Homogenized and symmetrical, no flower like this is found in nature. In this arena of pure form and action-like painting, this is the more high-modernist action.

Upon closer inspection, these representational blooms are stamped out of the paint test chips we pick up at the hardware store. I collect these too. So many little bits of paper, each with names written across a perfect square defining the colour that sits upon it: elephant herd, Mexican feather grass, Swiss coffee, hot butter, souverain. The names are meant to conjure affect—suggest the latent potential feeling that lives within chroma. Sometimes the colours are laid out in longer strips with groups of three accent colours and then a larger more neutral tone intended to be the body of a room. These blocks of colour are themselves a system—a sort of domestic colour theory. They are a means of disseminating taste, good taste. These are the choices one is able to make in creating one's own environment, in determining a room of one's own.

The small project room of Skol is just that. Here, painted forms give way to whole sheets of sticky-backed Mac-Tac. They are adhered to the walls as perfect form and then shifted—the sticky bits caught on themselves and undulating as cloth might if it were forced to sit still. Multi-couloured strands of ribbon tumble out from their moorings upon the fields of mauve and brown on the walls. These textile extensions lead to even more paint chip collections. The architecture in this small space is activated in a way distinct from the larger space though it uses the same tools and devices. Here the conversant qualities are amplified as linear division and the fragmented nature of the main room is abandoned. This small room reads as complete, as a statement—not a question.

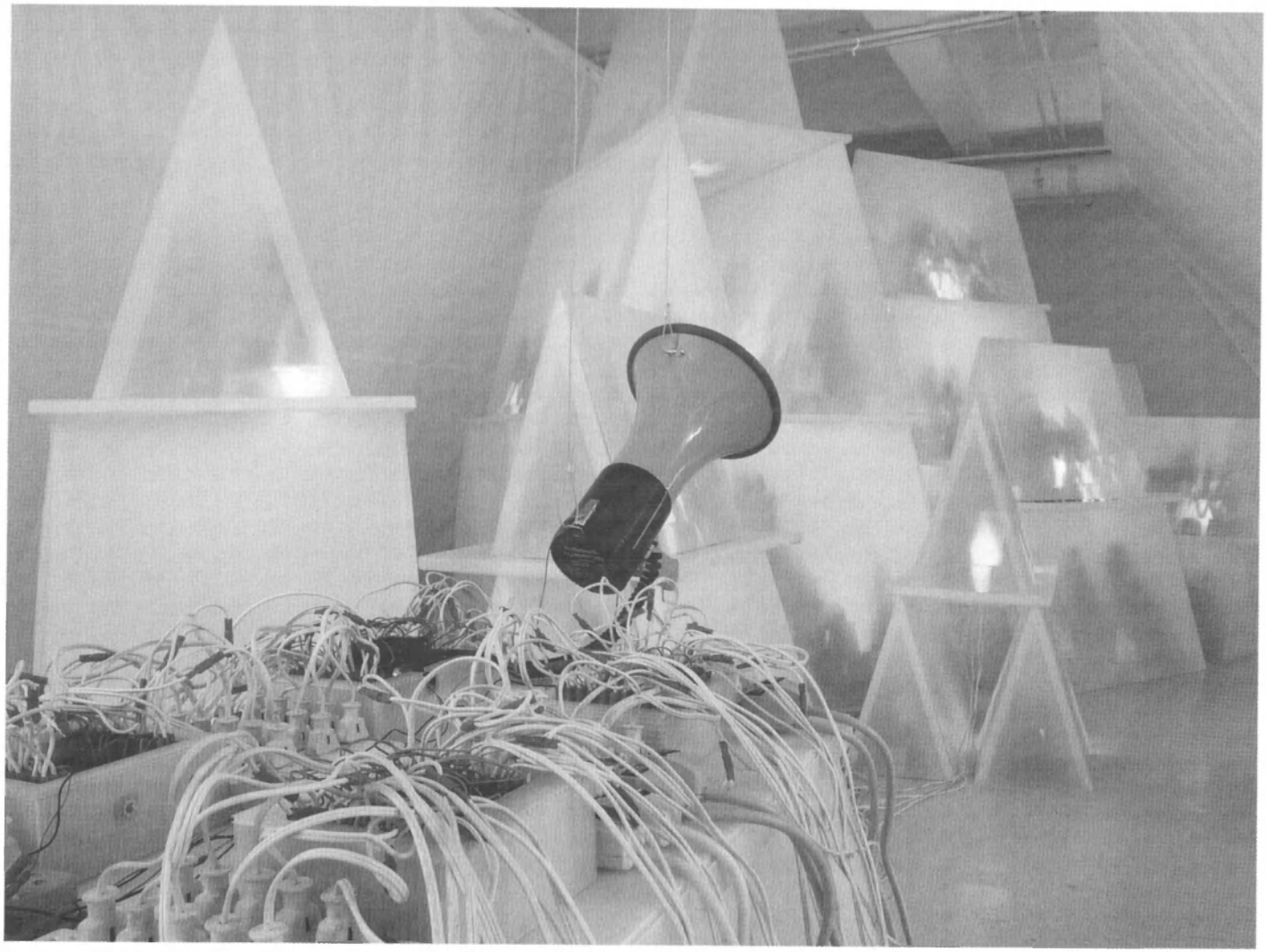
While the formal considerations at play here refer historically to high modernism and the long written histories of painting, the materiality insists on a more political read. They are not oil paints reliant on time to cure, and they do not relate to the alchemical process that seems to be Painting. They are plastic, now, and oh so mutable. Change them on a dime really.

This little garden of colour and form selection all laid out in rational order, defining space and requesting interruption, are actions unto themselves. They exist in a language traditionally spoken by women: the decorative. The decorative, like most feminist aesthetics, has a relation to lived experience.[2] Here, Jennifer Lefort and Jeanie Riddle are subjects in a much larger conversation that seeks to negotiate the messiness of identity construction that includes gender, race, sexuality, culture and the valuation of their distinct material residues. They are still "calling out to the wall," but also speaking to the floor and the ceiling, and arguing for a place for the mountains of colour chips—and—the space they are occupying is the active negotiating space in between.

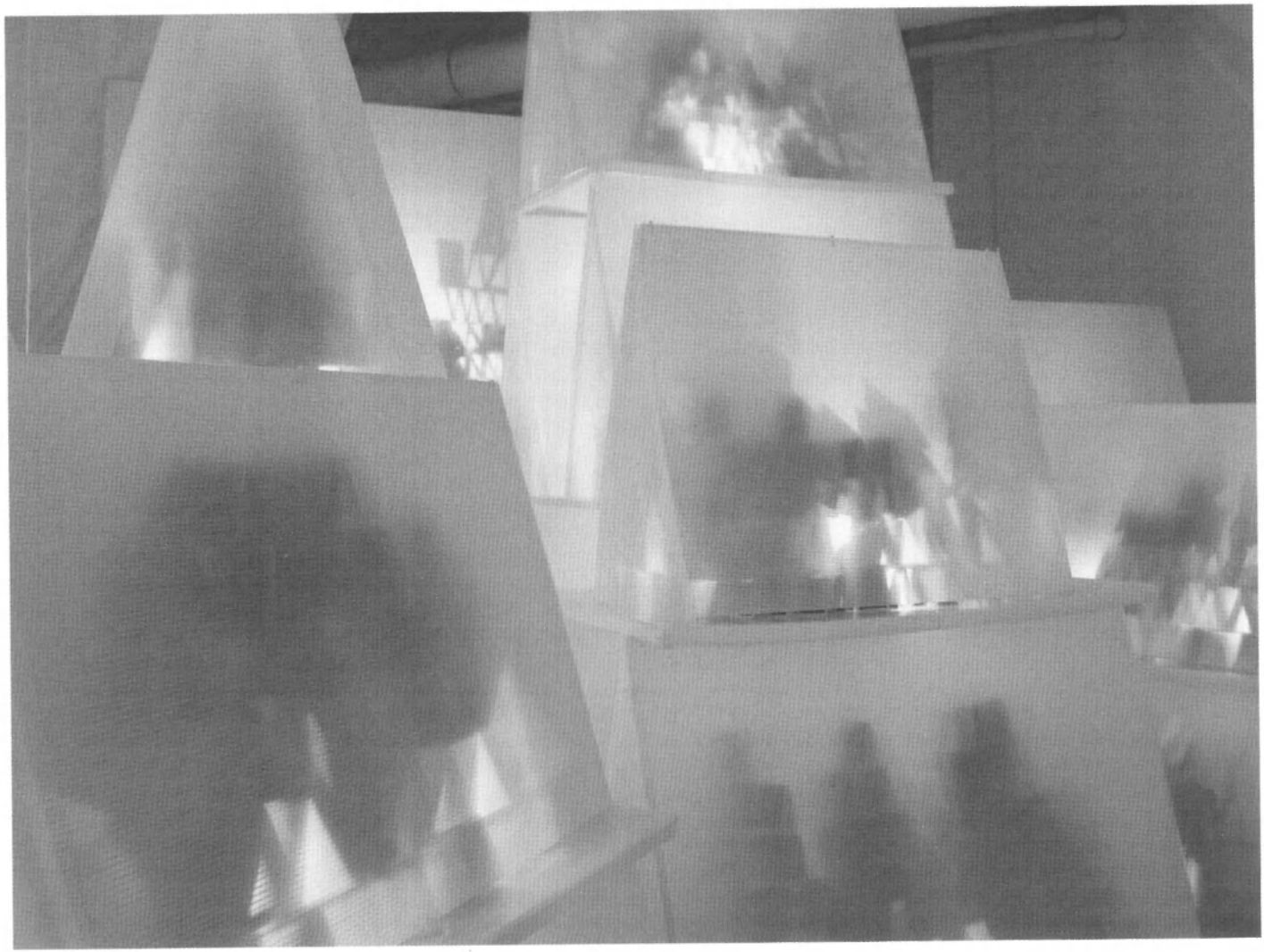
N.B. Vincent Van Gogh's Yellow House in Aries, and Charlotte Perkins Gilman's text "The Yellow Wallpaper" were germinal in constructing this text. Van Gogh's mental troubles and destabilized notion of home linked in my mind to Gilman's text, wherein a creative woman prone to melancholia was instructed by her physician husband to take the cure of rest and abandon her intellectual and creative pursuits. He takes her to a country house where she sleeps in a room with yellow wallpaper. She asks that they take it down, as the colour is so hideous and disquieting to her. He suggests it is too much work and she should be able to get beyond a simple wall treatment. She begins to imagine the woman that lives within the wallpaper and slowly goes mad. In a larger text, this line of inquiry, the effect and affect of the decorative as indicative of subjectivity would be pursued.

1. http://www.total.net/~daxx/colour_psycho.shtml/
http://yourskinandsun.com/psychcolor.html/
N.B. the use of websites as colour theory references is an intentional reach to populist propagation of information.
2. Hilde Hein, "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48.4, (Fall 1990): pp.282-283.

CATHERINE BOLDUC
SOLIPSISME



Catherine Bolduc
Solipsisme, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



TOUTE LA LUMIÈRE SUR LES CHÂTEAUX DE CARTES DE CATHERINE BOLDUC
SUZANNE JOOS

Parodiant au moyen d'installations séduisantes et aguichantes à l'œil l'illusion de bonheur et d'émerveillement qu'essaye de nous vendre la publicité ou tout autre étalage de vitrine, Catherine Bolduc fait aussi figure de trouble-fête en dévoilant la supercherie que cachent de tels messages ainsi que leur nature équivoque. Travaillant, dans cet ordre d'idées, sur la dimension paradoxale de certains rêves qu'on peut faire à l'état de veille, l'artiste puise dans son imaginaire, marqué par l'ambivalence d'un rapport de fascination et de déception en regard des idéaux que véhicule la culture occidentale.

Se chevauchent ainsi au cours des dernières années les rêves et les désillusions de l'enfance dans *Affectionland* (Galerie Verticale, Laval, 2000), installation renvoyant à un château issu d'un conte des *Mille et une nuits*, ceux de la société de consommation dans *Mode d'emploi* (Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, 2000) où l'artiste faisait l'étalage d'objets surréalistes à côté d'étranges emballages. Dans *Carroussel — Alice's Revolution (*maison de la culture Plateau-Mont-Royal, 2001) l'artiste posait un regard enchanté et ironique sur un univers de petite fille en montrant un manège où les barreaux d'une cage enfermaient un présentoir de bijoux.

C'est sur le mode de l'ironie et de la compassion que l'artiste nous revient cette fois à Skol avec *Solipsisme,* installation que l'artiste conçoit comme un immense château de cartes. En pénétrant dans la galerie, le spectateur est toutefois accueilli par une grande bâche de plastique blanc et par le son de cliquetis frénétiques. En s'approchant il est interpellé par un étalage ostentatoire de fils électriques muni d'un porte-voix qui fait face à la structure entière de ce château imaginaire. L'intérieur de la bâche lui montre alors une superposition de plus petites structures triangulaires, faites de feuilles de plastique ondulé, contenant chacune un véritable château de cartes éclairé par des lumières multicolores et clignotantes. Le spectateur comprend à ce moment que les fils électriques et le son qu'il entend proviennent du système d'éclairage.

Prise dans son sens littéral, la notion de solipsisme pourrait évoquer un monde où n'existeraient qu'ombres et apparences, le sujet pensant ne pouvant voir ou imaginer d'autre réalité que lui-même. En traitant néanmoins cette notion avec ironie, Bolduc entraîne le spectateur vers une mise en abyme de la dimension féerique du décor. Un peu à la manière de Bertolt Brecht, qui dans ses pièces de théâtre exposait les dessous de ses décors, l'artiste montre les dessous de ses éclairages multicolores. Les fils exposés représentent les quatre circuits qui éclairent, à des rythmes différents, l'intérieur des structures triangulaires. Néanmoins, une fois entré dans l'installation, on peut traverser le château d'un bout à l'autre afin de se laisser enivrer par les effets d'ombres et de lumières multicolores qui font apparaître et disparaître le motif du château de cartes. À ce sujet, Bolduc note comment : « ...le projet *Solipsisme* est d'autant plus vertigineux que les formes se dérobent sous le rythme affolé du passage entre l'obscurité et la lumière ».

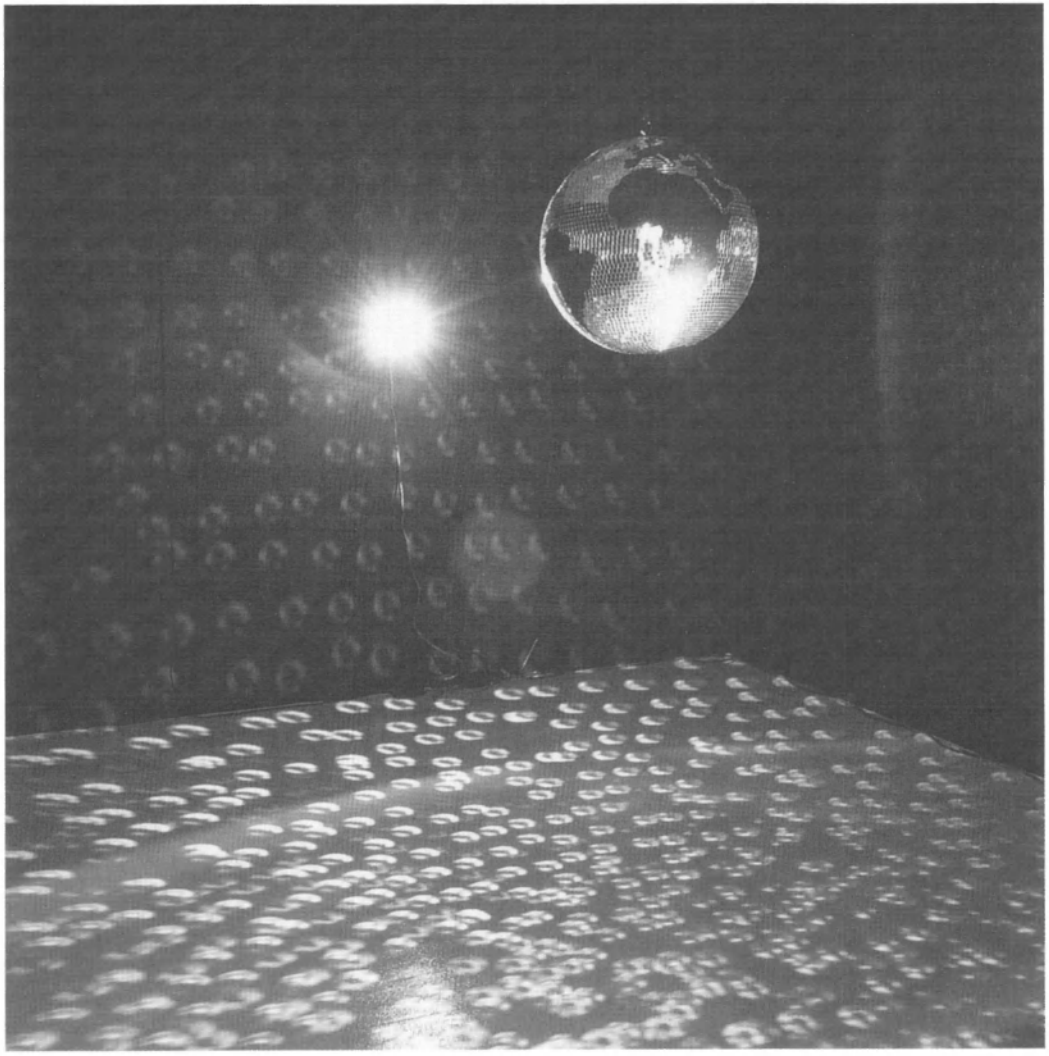
Le choix d'un porte-voix comme mode d'amplification suggère une forme de présence-absence d'un sujet. Dans *Solipsisme,* le monde nous est effectivement montré d'un point de vue subjectif, à l'image d'un rêve ou d'un château de cartes. Mais Bolduc se permet d'imiter, tout en le mettant en abyme, le modèle d'assemblage du château de cartes. La bâche représente ainsi le dernier maillon du château, contenant de plus petits maillons, qui à leur tour enferment les véritables châteaux de cartes. Il s'agit d'un emboîtement qui rappelle celui des poupées russes où modèles et copies se mêlent à des échelles multiples. Pierre-Maxime Schuhl note comment le « thème de l'emboîtement » (Schuhl, Paris, 1969) est propice à favoriser l'imagination en permettant à l'infiniment petit de côtoyer l'infiniment grand.

La figure du château de cartes fascine l'artiste depuis plusieurs années : « C'est la figure de ce qui s'écroule, de ce qui s'envole en fumée, de ce qui n'existe que l'espace d'un instant. C'est la fascination pour le moment fatidique où la magie disparaît… la limite de l'enchantement et du désenchantement… » Elle utilise ici cette figure afin d'interroger la dimension métaphorique et fragile de nos constructions mythiques. Mais, comble de jeu et de supercherie, ce sont chaque fois des châteaux de cartes qui restent stables le temps de l'exposition. La raison en est simple; ils sont collés et évoquent — par leur fausse fragilité — le paradoxe de notre lucidité au regard de tous les rêves qui nous animent. Bolduc s'interroge ainsi sur la solidité de nos rêves. Ces derniers ne résisteraient-ils pas sans cesse à notre capacité de les démasquer ?

En utilisant la métaphore du château de cartes, l'artiste porte un regard d'ironie et de compassion sur la manière dont nous nous laissons prendre au jeu de nos propres illusions. Sans faire de critiques évidentes ou de discours moralisateurs sur notre société, elle combine tour à tour dans cette installation l'émerveillement avec l'ironie, l'expérience de la déception avec les constructions sociales, le rêve avec la réalité, l'illusion avec le désenchantement. Par son édification en hauteur, son éclairage multicolore et clignotant, la mise en scène de ses multiples paradoxes, *Solipsisme* appelle une analogie évidente avec le sapin de Noël. Bolduc aurait peut-être monté son installation en parodiant l'esprit dans lequel, d'année en année, nous décorons notre sapin, le rendant chaque fois plus beau et plus illuminé, tout en sachant depuis longtemps que le père Noël n'a jamais existé, si ce n'est à l'état de pure promesse. L'artiste voit alors dans les rêves chimériques une force qui motive nos actions et même une nécessité qui donne un sens à la vie, nous permettant de transcender le vide et même l'absurdité de l'existence. Nous sommes en effet nombreux à cultiver nos rêves de bonheur, « nous montant des bateaux » malgré les multiples désillusions qui jalonnent nos existences. Catherine Bolduc, quant à elle, choisit de faire de l'art en construisant ses propres châteaux de cartes à la mesure et à la démesure des multiples paradoxes qui l'habitent.

NICOLAS JUILLARD
OIL OVER THE WORLD

Nicolas Juillard
Oil over the world, 2004
1. Détail de l'installation
2. Vue partielle de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



NARRATING SOCIAL CONSCIENCE: NICOLAS JUILLARD'S *OIL OVER THE WORLD*

JULIANA PIVATO

In the doorway of Skol's small room hangs a translucent curtain, a flag-shaped drape that cordons off the interior from the main gallery. Behind it, flashing lights in the darkened room are matched by a soundtrack of jarring and repetitive mechanized sounds that upon first listen seem to signal an approaching train. With only a dim glow illuminating the main gallery, the image printed on the curtain is barely visible between the flashes of light from its doorway. Closer inspection reveals a silkscreen reproduction of an aging colour photograph. A young Nicolas Juillard, aged six or seven, sits in an open fighter jet in the runway of a military airstrip, his glee-filled grin peeking out from beneath the weight of the oversized helmet he wears to authenticate the moment. Unselfconscious of his photographic pose, his gaze is directed at the person behind the camera, at the one whom he recognizes he is pleasing.

The tension created by this first image and by the sounds that overwhelm the room and spill out through the curtain to the approaching viewer are the first hint of the installation's strategic narrative structure. In Nicolas Juillard's *Oil Over the World*, the artist's message is administered from the very beginning, and while the viewer's perceptions are directed by Juillard's sharpened title, a naive and awe-struck little boy looks out from the dark in excited anticipation of the surprises to come.

Upon entering the room, one is at once disoriented by the dark, the moving and flashing lights and by the unyielding mechanical score. From the door-side wall, a single pulsing bright light is aimed at a disco ball that hangs at eye level in the centre of the room. It spins continuously, tracing the walls with celebratory kitsch. The lights pulse with the pounding soundtrack, more identifiable now that the viewer is confined with its source. The percussive sounds are punctuated periodically with the faint echo of radio transmissions. Juillard's soundscape is a radio signal embedded between established commercial radio stations. As the antenna negotiates contact with passing electromagnetic waves, its audio output mechanically directs the rate and intensity of the light pulses on the disco ball. It is Juillard's method for imposing a randomizing structure on the visual stimulation: a cleverly conceived system contingent on the unstable forces of man-made phenomena.

A few minutes pass. The eyes adjust to the rapid light flashes and fall upon the untraditional disco pattern gracing the wall, too irregular to be missed. Closer inspection reveals the source of its atypical designs: Juillard has carved out his own map of the world on the surface of this disco ball. On Juillard's globe, water is represented by mirrored tiles and land by the barren and strategically blackened surface that the artist leaves behind when the tiles are peeled away. The metaphorical implications that surface from beneath the mirrored tiles are very direct in their associations.

Turning towards the doorway, the amber light outside the room illuminates the printed curtain. The image upon entering, barely perceptible when set before the darkness is now clearer and more tangible. The boy's lively and expectant gaze reaches out from either side of the doorway, but our reception to his joy is tempered now, made more poignant from this inside vantage point.

Every component of Juillard's installation seeks to address the lack of reflection in contemporary society on the global commodification of the most depended upon natural resource: oil. Sandwiched between kitsch and his own futurist metaphorical twist, Juillard uses the disco ball, an iconic symbol of 70s excess and narcissism, to index the era's lack of reflection on its future and our now dire present. The rhythmic interpolations of beating radio frequencies inform the reflected light patterns, but instead of offering function in illumination, they are abrupt, erratic and disorienting. The countries represented are treated as geo-

graphical equivalents merged in the materiality of the globe in a shiny but unreflective oil-coloured surface.

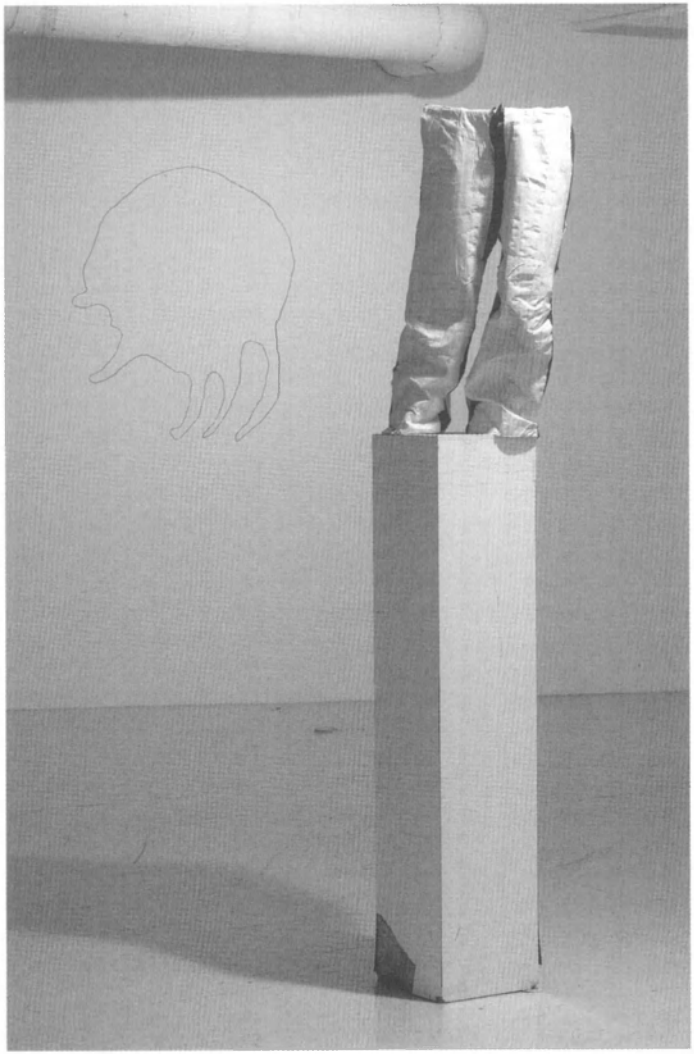
The boy plays toy soldiers in a real fighter jet but his image reminds us of a rapidly changing world of non-renewable ambitions. He dreams of travelling, but his euphoric grin stares into looping reminders of lost resources and lost opportunities. The juxtaposition of power and war-play serves to situate the viewer within the rupture that ultimately materializes between the naive optimism of a child's perspective and the disconcerting reality of our post 9/11 world. The boy functions as the juncture point between hope and apathy, where dreams are mediated by a reality that cannot fulfill them.

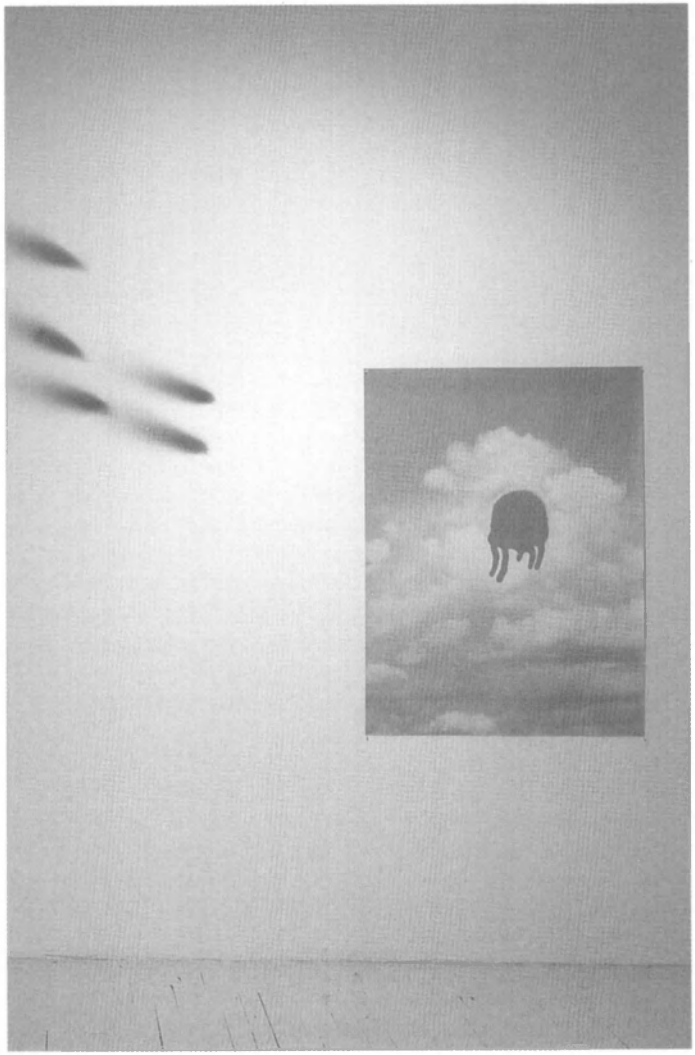
In his installation, Nicolas Juillard lays ambitious groundwork to contextualize the viewer within the reality of institutionalized Western imperialism. As the child in the photo, Juillard believes he has control over the elements in his fantasy—it's a game that he can stop at any time. In the real world however, where countries are compartmentalized according to their industrial development or their value in raw materials, control over the elements is in the hands of the very few and very powerful.

In *Oil Over the World*, Juillard is acting as an agent of change. His careful selection of components greatly influences the receipt of his message. He incorporates reminders of western entitlement like the disco ball, subverting its synthetic materiality into a representation of organic vulnerability subject to the whimsical cues of industrialized cacophony. Juillard's blackened globe represents a world in which arbitrary decisions can affect the lives of millions. Here, sudden, tragic change can pass unnoticed like just another light missing in the reflected patterns on the wall.

MATTHIEU DUMONT
HAUTE VOLTIGE

Matthieu Dumont
Haute voltige, 2004
1. Vue partielle de l'installation
2. 3. Détails de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





THINGS AT LAST
TRICIA MIDDLETON

Mass produced objects have feelings too. Whether these objects are in possession of their own emotions, or are simply conduits for the expressions and emotions of others remains to be seen. Questions such as the feelings of forms, and our own ability to feel when presented with these forms seems to be of principle concern for Matthieu Dumont's ironically titled *Haute voltige*, presented in the main gallery space at Skol.

At first glance, *Haute voltige* seems to function as an art wasteland, or final resting home for dead art objects and studio refuse. The planned decrepitude of Dumont's work calls to mind questions surrounding the futility of the pursuit of a tangibly heartfelt-art in our contemporary situation, increasingly prone to advertisement-ready photographic slickness and the disposability of its own production as it is. A sense of the "wasted" is further reinforced by what can only be called a dejected display technique: broken art/broken heart. Dumont has littered the gallery with many small and large pink paintings, photographs, and a videotape (both showing the artist at work), alongside cracked, empty glass vitrines, and derelict plinths which display only their own ruin—an homage to the art gallery or museum as abandoned shack.

Here only the worst of materials would do: the driest of pink latex paints applied mechanistically with rollers, low-grade spray paints, splintered wood, dirty particle board, and tape that seems to have lost its stick. It is perhaps through the abundance of misery felt by the objects themselves, that ultimately a bittersweet woe may arise in the heart of the viewer. Enter the alternately crying and laughing little cartoon octopi that populate Dumont's paintings. As evidenced by one of the large-scale, inkjet photos in the exhibition, when faced with these little art-octopi, themselves highly emotional and intelligent creatures, Dumont himself is moved to tears. Is it these innocent octopi that inject, as though by their own little inkjets, the heartfelt into the art?

Dumont's little octopi exist through the run-off produced by prolonged sprays of spray paint; the principle concentration of paint forming the head, and the lingering and lengthy drips the tentacles. Through these drips, or paint tears, produced using both spray can and over saturated roller alike, these precious octopi come to silently take over the exhibition, emotionally articulated by Dumont's ballpoint pen alone. One may only experience this subtle overwhelmence the closer they move to the art, where one may be ensorcelled by these little creatures to their heart's content, perhaps unable to leave this uniquely touched, watery heaven... In *Haute voltige* everyone cries, the artist, the octopi, the paintings. Drawing the faces of these emotional creatures directly on top of the emotions of the paintings themselves (their own paint tears as it were) is perhaps the key to *Haute voltige*—head transformed to heart/art. Here, feelings layered upon feelings dramatically raise the stakes, seemingly in response to the impossibly dead reality of contemporary life.

In contrast to this "emotionalism," the audience is presented with a slapstick performance video of life for Dumont as a studio artist. Here the audience is drawn back around full circle, as we seem to be greeted by a performed despondency resulting from the banality that is "art." The need for heartfelt response when finally greeted by something that has the capacity to be moving is brought into sharp contrast against the apparent hopelessness of life in the studio and its contents, the art. Here, denatured representation, loss of aura, and the ultimate unreality of manufactured materials are best articulated. This is the double relationship to art *Haute voltige* ultimately proposes—we can experience emotions and responses to mundane objects, but can these rare instances, shining so brightly amid the dullness of the commonplace, really be trusted?

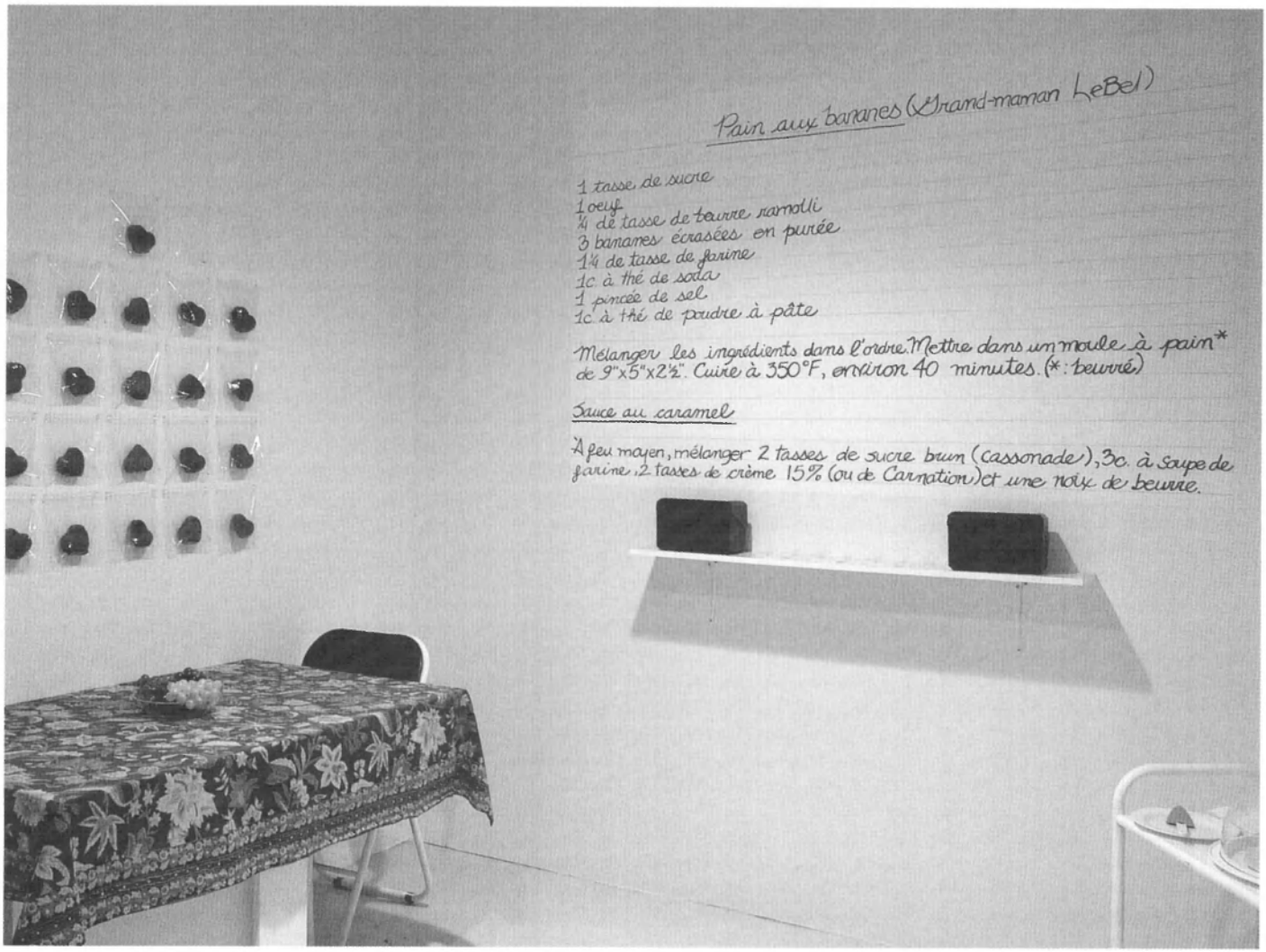
This disrepair/despair in search of felt response leads one to wonder how do the materials themselves feel about all they are subjected to? Are they saddened to be falling apart and cracking up at every turn? Can the nails on the chalkboard dryness of it all communicate this despair without human intervention at all? Is an artist even necessary to conjoin these things in producing felt response in sentient beings? The way objects and things so quickly lose their sheen and turn to rot suggests objects have a mind of their own, perhaps despite the wishes of their users. Or is this propensity for decline a sign of something much more sinister working its way through our shared material reality?

In *Haute voltige*, Matthieu Dumont exploits this condition of flatness imposed on commercial objects, as he works with these materials, knowing their potential to communicate from beyond the limits of their own being. Freed from the manufacturers' clutches, once in his studio, Dumont releases the latent willfulness of the now renegade paint, tape, and other miscellanea, provoking the audience to think and feel the full reality of these former commodity captives' true material conditions. With material that is now in possession of its own will, thoughts and feelings are not simply produced; all becomes as felt as an electrical current on a wet day: art, octopi, artist.

In search of felt emotion at each turn, *Haute voltige* nonetheless presents the view that most of nature has been denuded in favour of a synthetic life, a sense intensified by the painfully near death materials used. And so here with the thin being[1] of the material itself, the barely there being of the art, the deadness of it all, art, life, everything, all that lasts is real feeling, which when finally found, makes that feeling all the more precious—but are we so flattened ourselves so as to be insensible to this situation? And so, like the little octopi that infuse the gallery space with their own otherworldly loving and hope, will you cry too?

1. This is a deliberate play on Heidegger's "thing being" from his essay, *The Origin of the Work of Art*. Much of this text is indebted to this essay, bringing much of Heidegger's thinking to its illogical conclusion/confusion.

CHRISTINE LEBEL
BANANA SPLIT



Christine Lebel
Banana Split, 2004
1. Vue partielle de l'installation
2. Artiste en action
Photos : Guy L'Heureux

UN CLAFOUTIS AU JAMBON
DU PAIN DE VIANDE
DU MACARONI AU FROMAGE ORANGE
DES MORCEAUX DE POMMES
À L'EAU SUCRÉE [1]

LA RECETTE DU BONHEUR
NATACHA CLITANDRE

La mention de certains parfums et saveurs auxquels on est attaché ravive des images et des souvenirs. Certaines sucreries n'évoquent-elles pas l'enfance et ses souvenirs empreints de naïveté? Par *Banana Split*, Christine Lebel éveille des nostalgies individuelles et collectives liées à des saveurs que le passage du temps a magnifiées.

De la petite salle de Skol — dont l'ambiance rappelle celle d'une cuisine d'appartement — émane un parfum gourmand de pain aux bananes. Les murs sont peints d'un jaune tendre chaleureux et sur celui qui nous fait face dès l'entrée en salle, une fiche-recette manuscrite du « pain aux bananes de grand-maman Lebel » est reproduite à grande échelle. La photo encadrée d'une enfant assise sur les genoux d'une dame âgée est fixée au mur où une table est appuyée, sur laquelle est placé un four électrique portatif. Sur un autre mur, des ustensiles de cuisine sont accrochés ainsi que des tablettes de mélamine blanche, sur lesquelles sont placés divers accessoires utilisés par la « ménagère » soucieuse d'allier l'utile à la créativité. On y trouve notamment : un support à bananes, des contenants de métal jaune couramment utilisés pour ranger la farine ou le sucre, une casserole blanche *Le Creuset* en forme de cœur ainsi que d'indispensables *Tupperware*. Sur le mur d'en face, au-dessus d'une table déjà dressée, sont fixés plusieurs sacs *Ziploc* dans lesquels sont déposés des petits pains aux bananes en forme de cœur. L'ensemble est d'un ton kitsch, donc riche en références rassembleuses, ce qui aide à créer une complicité immédiate entre l'artiste et le public.

Lebel s'intègre formellement à cette mise en scène composée de ses propres objets domestiques en portant un tablier reprenant le motif vichy du rideau ornant l'entrée de la salle. Ainsi, pour ajouter à la convivialité de sa démarche, elle veille dans « sa cuisine » et accueille les visiteurs. Elle leur suggère alors de lui transmettre leurs souvenirs liés aux mets auxquels ils sont attachés ainsi que leur recette, retranscrite à la main. En échange, l'artiste leur offre une portion de son mets réconfort de prédilection, inévitablement lié à son enfance : le pain aux bananes, cuisiné selon les indications transmises par sa grand-mère paternelle. Par le rôle d'hôtesse qu'elle se donne, Lebel transmet un peu de son histoire et invite ses visiteurs à faire de même. Ainsi, tout au long de l'exposition, elle restera à la disposition du public et répertoriera les recettes qu'il lui aura remises, dans le but avoué d'archiver méthodiquement anecdotes culinaires et souvenirs personnels, comme on collectionnait les fiches-recettes à l'époque où elle était enfant, dans les années 1970. La cuisine y était alors, dans plusieurs milieux, un lieu prisé pour tenir des discussions propices à la confidence entre femmes. Une reconstitution de cette ambiance permet à l'artiste de se sentir à l'aise pour scruter les habitudes de vie de ses visiteurs afin de dresser un inventaire de leurs préférences culinaires et des origines de celles-ci.

Dans ses romans, l'écrivain Marcel Proust évoque les facultés de la mémoire activées par les sens à la suite d'un jeu de correspondances. Il nommait ce phénomène, qui peut être associé au rêve par sa façon d'interpeller le subconscient, « mémoire involontaire ». L'auteur scientifique américain Jonah Lehrer fait ici allusion à ce processus démontré par Proust dans son roman *Du côté de chez Swann* :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi[2]. *In other words, Proust ate a cookie. He had a cup of tea too. But what Proust discovered was that the madeleine, via the sense of taste, summoned a once hidden memory to the conscious surface. The memory was not some sepia-colored Kodachrome, but something visceral, complete, and three-dimensional.* [3]

Ce mécanisme de remémoration bien particulier, soit l'éveil d'impressions qui seraient autrement restées enfouies, s'enclenche aussi chez celui ou celle qui expérimente *Banana Split*. Par une démarche d'association, des sensations déjà perçues — qui demeuraient jusqu'alors intactes en échappant à notre mémoire consciente — sont éveillées. Puis ces références mnésiques latentes sont interprétées :

«So the purely objective memory, the one "true" to the original taste of the madeleine, is the one memory forever lost to you. The moment you remember the taste is the same moment you forget its true flavor; the present is constantly corrupting the past. To put it another way, memories are like photographs, vulnerable to the grease of our fingertips. You touch them too much and all you see are the markings of your own hand.»[4]

Grâce à l'évocation d'arômes les ayant autrefois marqués, les visiteurs de *Banana Split* se réapproprient et actualisent des instants précis de leur passé. Dans une facture visuelle inspirée de sa cuisine, Lebel a fait d'une salle d'exposition un lieu d'échanges interpersonnels. L'artiste assume l'influence que la culture populaire a eue sur elle et s'approprie une esthétique surannée mais prisée à l'époque où elle était enfant, particulièrement dans certaines sphères d'activités traditionnellement féminines. L'allusion à des ambiances typiques d'une culture formelle collective favorise une attitude de sympathie de la part des visiteurs, qui sont alors disposés à se prêter au jeu que propose l'artiste.

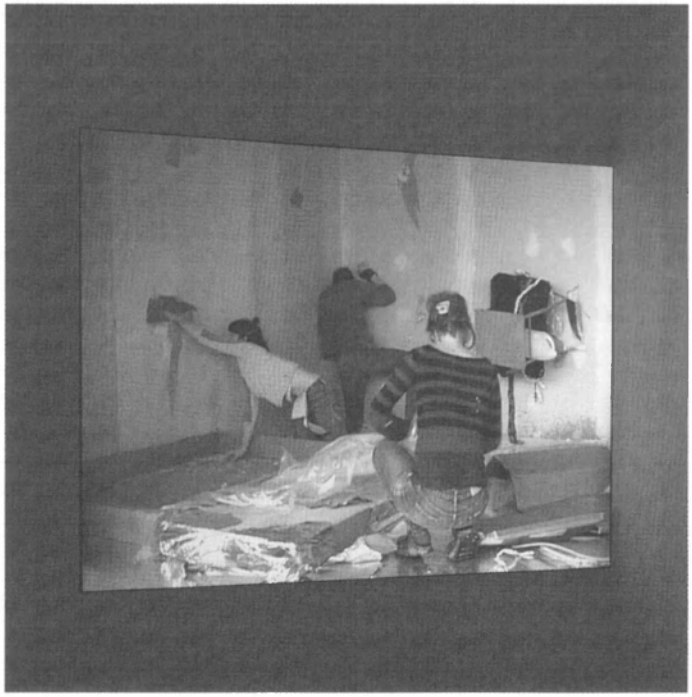
Dans *Banana Split*, Lebel reprend certains gestes familiers de sa vie qui ont un effet bénéfique sur elle et se prêtent à la rencontre et au partage, en les déployant au profit de ses invités. Elle envisage une diffusion en centre d'artistes comme une occasion exceptionnelle d'échanges avec le public, allant jusqu'à placer, au moment d'une exposition à Skol, cette prémisse au centre de sa démarche artistique. En fait, c'est que depuis quelques mois, Lebel avait trouvé une solution réconfortante à un sentiment de nostalgie passagère dans la préparation de portions individuelles de pain aux bananes en forme de cœur, qu'elle offrait ensuite à son entourage immédiat. L'utilisation de ces moules symbolise pour l'artiste — dans une facture volontairement kitsch — le geste d'offrir. L'effet de séduction qu'entraîne le don de biens consommables faits chez soi avec attention l'a incitée à vouloir le reproduire à plus grande échelle. Ainsi, dans *Banana Split*, la relation privilégiée qu'entretient l'artiste avec son public — au moyen de dispositifs de séduction par les sens — et cette expérience spécifique vécue par l'ensemble des visiteurs constituent les circonstances d'une rencontre artistique. De cette manière, « L'aura de l'art ne se trouve plus dans l'arrière-monde représenté par l'œuvre, ni dans la forme elle-même, mais devant elle, au sein de la forme collective temporaire qu'elle produit en s'exposant[5]. » Puisque le pain aux bananes est l'aliment vers lequel l'artiste se tourne lorsqu'elle est mélancolique, il était tout naturel pour elle qui, dans son travail, s'attarde sur la tentation, l'amour et l'identité en récupérant certains thèmes propres à l'univers féminin, de le partager et d'ajouter à ce geste une intention artistique lui permettant de découvrir l'autre. Pour Christine Lebel, la délectation de pain aux bananes répond à une envie persistante de se réapproprier par moments une saveur ayant bercé son enfance. Elle éprouve alors un sentiment d'apaisement et de familiarité qu'elle souhaite transmettre avec humour à ceux qui la côtoient, que ce soit dans sa vie privée ou dans ses activités professionnelles.

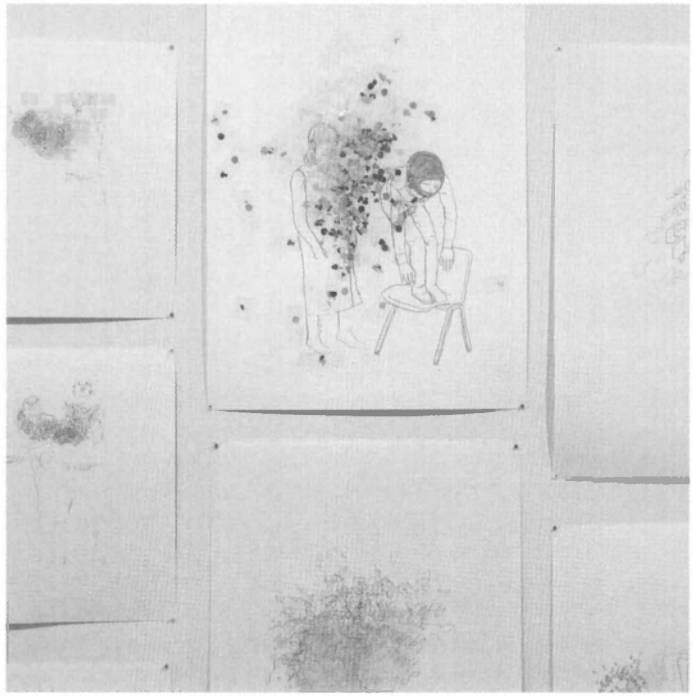
Comme il peut être parfois difficile de refouler une rage de sucre intense, certaines tentations imposent un comportement compulsif qu'on ne sait expliquer rationnellement mais qui, une fois assouvies, apportent un grand soulagement. Par *Banana Split*, Lebel a su tirer profit de ses pulsions gustatives pour répondre à un besoin de réconfort que nous éprouvons tous. Ainsi, en utilisant la nourriture comme catalyseur, nous retrouvons en souvenir quelques instants de bonheur.

1. Recettes répertoriées par Christine Lebel lors de *Banana Split* à Skol.
2. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, coll. Folio Classique, Gallimard, 1988, p. 44.
3. Jonah Lehrer, « The Neuroscience of Proust », *Seed Magazine : Science Is Culture*, n° 6, mai-juin 2003, p. 48-51.
4. *Ibid.*
5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, coll. Documents sur l'art, 2001, p. 62.

PATRICE DUHAMEL
LA VIE MATÉRIELLE

Patrice Duhamel
La vie matérielle, 2004
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail du vidéo
3. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





WHERE THE STRESSES FALL IN *BEING-THERE* (ÊTRE-LÀ); THINKING THROUGH PATRICE DUHAMEL'S *LA VIE MATÉRIELLE*

HEATHER DIACK

Patrice Duhamel's exhibition, *La vie materielle*, is composed of two video installations accompanied by an extensive series of drawings, which installed together illustrate the tenuous boundaries between individuals and their physical environments, while simultaneously obstructing the possibility of easily deducing any single coherent narrative based on those relations. Both *La séance* and *Comment bricoler votre ruine (A+B)* disrupt the viewer's expectations of either stability or sequential logic by introducing the premise that there is no predetermined organization or direction. Even verbal language is left out of the picture in its strictest sense. And therefore, how do viewers orientate themselves? Like the protagonists featured in the videos, reactions range from being fascinated and immobile to being provocatively curious and active. This exhibition is an experiment on many levels; not simply artistically, but moreover philosophically. Ultimately the existential question of how "to be" or "not to be" echoes throughout the project.

The arrangement of the installation allows viewers to feel as if they are perhaps in another place and time. Tucked away beyond the central gallery, in an all black locale, *Comment bricoler votre ruine (A+B)* unfolds in a loop. This formula for a "how to" guide is ironic in its title, considering that a lack of instructions seems to be precisely the antagonistic contention of the piece. The paradox of how to build ruins oscillates between destruction and construction as the characters search for shelter and use masks both literally and metaphorically to distinguish themselves from one another; building up walls even as they attempt to take them down.

La Séance has a similar preoccupation with walls. Four individuals are strangely confined in a single room—two men and two women. But this is not a love story. In a manner that is difficult to call either madness or method, these people interact directly and physically with each other and the space that surrounds them, using the minimal tools at their disposal, ranging from their bare hands to an abandoned chainsaw. Their existential crisis is explored and performed through gesture, leading up to their eventual and communal collapse.

All of the characters in Duhamel's work are speechless, they do not utter a word, and yet questions that are not simply metaphysical but crucially linguistic underpin the whole of *La vie matérielle*. How are things put together? What does it mean to be constructed? The artistic impetus of "thinking outside of the box" takes on new resonance in this gallery installation.

The standard divisions between inside and outside, here and there, are tested and proven to be insufficient in Duhamel's work. As such, the characters seem obsessed with pushing boundaries. Slowly, pensively, they systematically destroy the foundations of the room that confines them in *La Séance*, sensually pulling the fabric of pink fiberglass out from inside the walls. In Duhamel's adjoining video, *Comment bricoler votre ruine (A+B),* subtle gestures like blowing and suspending tense bubbles out of vibrant pink chewing gum similarly emphasize the artist's interest in pushing material limits. Images of external and personal limits are repeatedly emphasized, from wall frames to tongues, suggesting that the very concept of a limit requires not simply redefinition but also qualification. Exhibited together, the ensemble of these works questions whether we can only understand the boundaries between "inside" and "outside" in terms of each other, and if we can only understand ourselves in terms of them.

These complex questions are reminiscent of Gaston Bachelard's famous rumination in *The Poetics of Space* (1958), when he perceptively asks: "Where is the main stress, for instance, in *being-there* [être-là]: on *being*, or on *there*?"[1] Particularly within the structure of the French language, syntax makes it so that place points structurally and accusingly to the

Being in question, nevertheless leaving their precise interrelation indistinct. As Bachelard ambiguously concluded, "in any case, one of these terms [being or there] always weakens the other." Codependence is built-in at the outset of every situation.

Correspondingly, stress as a theme and a motivation features predominantly in these video pieces by Duhamel. One could say that social etiquette and conventional social structures have been tossed out the window, except that in this instance there are no actual windows. Nor are there any ordinary and accessible doors. Instead the actors in Duhamel's evocative scenes are forced to navigate through their space and to negotiate materially and physically with each other. In a mode highly suggestive of contemporary dance, these characters intuitively explore the place they inhabit, in effect literally activating the spaces they occupy, and which occupies them.

Nearly compulsively, Duhamel poses and reinvents the inherent question of "being-there" under the rubric of his artistic practice. Both of his videos feature characters thrown out of balance, coping with the absence of order or direction, and the obvious artificiality of verbal and physical syntax. These protagonists sort through the wreckage of whether something more than syntax or artificial materiality holds together the relation between "being" and "place."

These intricate and thoughtful works in effect reveal that inside and outside are never symmetrical and always equivocal. Perhaps more poignantly, Duhamel seems to suggest that the real limitation of the dialectic between "inside" and "outside," is their exhaustive opposition. Can we escape the trap of the dialectic? As much an anthropologist as an artist, Duhamel's work reinvokes the stress of *being-there*, and imaginatively asks the viewer to consider what might fall outside of the parameters governed by convention.

Duhamel's staged scenes are what the artist calls "socio-affective incidents," in which a fragile balance is struck between control and experiment. The characters have been both literally and figuratively left to their own devices, only to be edited by Duhamel's discerning eye. The "poetics of space" are precisely what are being investigated here, not simply an exterior space, but moreover an interiorized space. In both videos, moments that at first seem like escape are caught in the bind of also being a sort of closing-in or cocooning—for example, notice how the characters are repeatedly drawn into the vortex of climbing *inside* boxes. Through the use of minimal props, the fine line between deconstruction and construction is strategically tested, demonstrating that while we may be living in a material world, all the experiential world is not a stage.

Inhabiting both galleries at Skol, Duhamel's project gives new meaning to the idea of a built environment, where exchange and affect are never transparent processes. Relying as much on the principles of intuition and agency as habit and surrender, Patrice Duhamel's single-channel videos sensually and provocatively confront conventional behaviours, between people and space, and questions of authority and social convention. By evocative means, Duhamel's installation *La vie matérielle* successfully stresses how our material world, the result of our own construction, increasingly seems to have taken on a life of its own and is closing in on us. He offers the viewer a series of unhinged spaces and uncertain places to think through how and where the barriers of *being* here and knowing *there* are situated.

In the end where the stress falls is in the eye of the beholder.

1. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (London: Beacon Press, c. 1958, 1994) p.213.

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

SÉBASTIEN CLICHE
ANXIÉTÉ PALPABLE, DANGER INTANGIBLE
BERNARD SCHÜTZE
Traduction : Isabelle Chagnon

Les avantages tangibles, le confort matériel et les progrès technologiques qui caractérisent notre société s'accompagnent d'un sentiment impalpable d'anxiété, de peur et d'insécurité omniprésent. Tous les jours, les médias crachent de nouveaux reportages sur les accidents les pires et les plus horribles à être survenus sur la planète. Dans le confort de notre foyer, où nous sommes relativement protégés de ces malheurs, nous ferions tout de même bien de nous méfier des dangers qui nous guettent dans notre environnement familier : glisser dans la baignoire, nous faire cambrioler, nous électrocuter dans la cour arrière, tomber sur un trottoir glacé, etc. Il faut savoir reconnaître les risques d'accidents afin de nous prémunir contre les dangers minimes mais potentiellement fatals que recèlent les activités de la vie quotidienne. Les publicitaires, les compagnies d'assurance, les médias et les gouvernements profitent tous de notre sentiment d'insécurité pour nous offrir des moyens de contrer la peur, suggérant que les risques peuvent être réduits, l'anxiété apaisée et le danger contenu. Dans l'exposition intitulée *Accidents de la vie courante*, Sébastien Cliche reprend en la déformant la logique des marchands de protection en accentuant délibérément notre sentiment d'insécurité par la description de situations quotidiennes dans lesquelles les sources tangibles de danger sont insaisissables et les effets intangibles de l'anxiété palpables. En ne nous laissant que l'anxiété toute nue, privée de sa cause et de sa résolution possible, Cliche dissèque les stratégies d'une culture visuelle où la peur est sciemment entretenue et mise en marché dans le but de vendre de la sécurité et du réconfort.

Accidents de la vie courante fait suite à des installations antérieures de Cliche où étaient abordés les écrasements d'avion, la survie dans la nature et les dangers potentiels des espaces domestiques. Alors que ces œuvres portaient sur des situations où régnaient la peur et le danger, l'exposition actuelle reflète une plus grande préoccupation pour les affects intangibles provoqués par des situations hautement dangereuses. L'affect qui se trouve au cœur de l'exposition n'est pas tant la peur, dont la cause est identifiable, que l'anxiété, qui est un état de vigilance exacerbée et constante face à un danger qui n'est ni identifiable, ni palpable. Par affect, nous entendons la sensation qu'éprouve un corps lorsqu'il agit ou qu'on agit sur lui en employant des degrés de force variables. Cliche communique efficacement la sensation-affect d'anxiété dans son installation, qui comprend des groupes de portraits et plusieurs œuvres complémentaires.

En s'inspirant indirectement du langage de la publicité, Cliche utilise la photographie, la peinture et les légendes explicatives afin de décrire trois individus piégés et paralysés par l'anxiété. Chacun des groupes de portraits est désigné par un grand cercle de couleur ; ainsi, on peut voir la série jaune, la série bleue et la série rouge (la couleur du cercle correspond aux couleurs dominantes des photographies et des peintures qui constituent chaque série). Cette utilisation particulière de la couleur pour indiquer une ambiance, procédé que l'on retrouve dans de multiples contextes culturels — jumelage de couleurs et d'émotions chez Goethe, celui des couleurs et des risques dans le système d'alerte intérieure des États-Unis, les « bagues thermiques », etc. —, contribue intelligemment à mettre en évidence la tonalité affective associée à l'anxiété et à la peur. Dans la série jaune, une photographie montre un homme torse nu portant un pantalon de camouflage, étendu sur un lit garni de draps de même acabit. Ici, le lit est devenu un champ de bataille où ce guerrier fatigué aura peine à se dissimuler. Une photographie plus grande montre l'homme de trois quarts face, les yeux baissés, sur un arrière-plan jaune — on ne sait trop s'il se réveille ou s'il se prépare à dormir. Sous la photo se trouve une légende qui se lit comme suit : « Le sommeil est un état normal d'abaissement de la conscience » ; au côté supérieur gauche, on peut lire une autre légende, inscrite en plus gros caractères : « Votre journée est en quelque sorte un compte en banque sur lequel vous tirez des chèques rédigés en heures et en minutes. » Les vêtements militaires de l'homme donnent à penser qu'il est prêt au combat et qu'il guette le danger, mais l'image suggère l'impossibilité de maintenir un tel degré de vigilance pendant une période prolongée. Les légendes et les indices visuels évoquent un état affectif d'immobilité et de paralysie ; l'homme est un guerrier catatonique à l'affût d'un ennemi invisible qui constitue peut-être l'intangible suprême : le temps lui-même.

Ce qui apparaît ici n'est pas tant un état psychologique ou une incursion à l'intérieur de l'esprit des divers personnages qu'une idée du pur affect produit dans une relation immédiate à l'environnement. Cela est encore plus clair dans la série bleue, où l'on voit un homme apparemment à l'affût de quelque danger rôdant dans les champs verdoyants qui entourent sa maison. Dans l'une des photographies, il regarde par la fenêtre avec une longue-vue et dans une autre on le voit en train de réparer des fils électriques dans le sous-sol. Les deux photographies suggèrent l'appréhension d'un danger qui menacerait simultanément la maison de l'intérieur et de l'extérieur. Un gros cœur peint sur le mur, à gauche de la série bleue, et une espèce de toit de plastique retenu au sol par deux seaux rouges font ressortir le sentiment de paranoïa palpable dont la scène est empreinte. Cette atmosphère fait qu'on ne sait trop si le cœur bat parce qu'un accident réel est survenu ou si c'est l'esprit anxieux de l'homme qui engendre l'illusion d'un accident. Qu'il y ait du danger importe beaucoup moins que la paranoïa exacerbée et la panique frénétique qui tiennent l'homme en otage.

Dans la série rouge, l'impossibilité de discerner le danger réel du danger imaginaire est rendue encore plus explicite par une combinaison de peinture de dessin et de photographie. On voit une femme dans différentes poses immobiles : assise de profil, enroulée dans une couverture et regardant devant elle d'un air absent, ou les bras enveloppés de bandages et appuyés sur une table. Sur les photographies, des dessins de style bande dessinée révèlent l'ossature d'un pied — un effet visuel évoquant avec humour le choc électrique. La probabilité d'électrocution est encore plus fortement suggérée par la présence de trois lignes (électriques ?) rouges peintes au mur traversées par un cerf-volant. Réel ou imaginaire, l'affect découle clairement d'un choc et de la paralysie qui s'ensuit. Sur le mur, à droite de la série de portraits, un grand dessin représentant le guerrier catatonique est juxtaposé à une peinture où on voit un sac de plastique contenant un doigt coupé et des cubes de glace. Une étiquette sur laquelle est griffonnée une date est attachée au sac. Cet ajout bizarre et très proche de la bande dessinée fait ressortir le caractère plutôt absurde des « accidents de tous les jours » montrés dans les portraits, tout en entretenant le sentiment d'anxiété aiguë qui s'en dégage.

Le sujet des portraits n'est pas les personnages représentés, mais plutôt la sensation singulière que l'on ressent dans une situation difficile et incertaine ainsi que l'affect qui en résulte. Les états de catatonie, de paranoïa panique ou de paralysie par électrocution évoquent tous des états réactionnels qui bloquent et empêchent toute conduite défensive ; le vrai accident est peut-être cette paralysie elle-même. Bien qu'il s'agisse assurément d'un sujet des plus sérieux, Cliche réussit à éviter le piège du psychologisme en optant pour un traitement perversement ludique et ironique de ces « accidents ». Cette distance ironique et cet humour noir permettent à l'artiste de donner une forme tangible à une anxiété impalpable, tout en nous rappelant jusqu'à quel point notre imaginaire est inondé d'« accidents » fabriqués qui perpétuent un état de vigilance propice à la consommation. Dans cette optique, on peut interpréter la grande légende finale de l'exposition, « Anticipate More! », comme une affirmation ironique soulignant à quel point l'anxiété devient absurde lorsque sont mis à nu les mécanismes discursifs et visuels qui contribuent à la générer de toutes les façons sauf celles qui sont accidentelles.

1. « Attendez-vous à plus.»

PHILIPPE HAMELIN
PIERRE-ANAÏS PARENT ST-GELAIS
Translation: Gabriel Levine

The small room at the back of the gallery. Immaculately white. A wooden bench. A monitor placed on a white stand. On the walls to each side of the stand, small speakers, also white. The video on the monitor repeats in a loop. We look into a gymnasium. Large lamps throw triangular halos of light across the space, and blue exercise mats cover the floor. A woman wearing a leotard enters on the left and walks to the far right of the frame, where she stops and turns to the left. She raises her arms in a sign of greeting. She lets herself fall to the floor into a somersault, when suddenly the movement is demarcated by the image's frame. Because of the way the image rotates, the woman appears to make a somersault on each side of the screen. In this way, the limits of the frame define the somersault, and the somersault defines the limits of the frame. Each time her back impacts on the floor/frame, the gymnast lets out a breathless cry of pain. Her tumbling becomes faster and faster. Gradually, the rhythm of her cries begins to overtake the rhythm of her physical movements, causing a time-lag between sound and image. The somersaulting, which had seemed infinite, ends as suddenly as it had begun. The woman is now standing, immobile, covered in sweat. She catches her breath, raises her arms once more, and exits the gym. And so it begins again.

The work of Philippe Hamelin, with its often playful and always very formal approach, explores the possible relations between the body and the medium of video. The complex organic material of the human body seems to blend with the immateriality of the video image; in the laboratory of video editing, the two are reunited on screen. The body is cut in pieces, stretched, transformed, examined in its tiniest details, constrained, put to the test. Hamelin's disjointed and jerky montage (often) allows him to reinvent a character's onscreen movement. These surreal gestures leave the viewer hypnotized, mystified, but also amused (*10,* 2001). Beyond these methods, Hamelin also intervenes in the materiality of the image. He degrades the video to make the image crumble, denaturing it. Time, represented in such a way, comes to impose itself on and in the bodies onscreen (*Mort Vidéo*, 2002 / *Impression*, 2000). Love-relations, the concept of identity, consumption (or as the artist says, auto-consumption), the many sense-relationships humans have with life—all these are themes explored by Hamelin. Video, as an immaterial medium but also as a device, becomes an environment where the body struggles to confront the limits of the medium itself.

Hamelin's installation *Routine 422* deals with the moment where we are forced to make a choice, an internal process that feels like walking a tightrope that sways between two voids. A choice implies an imbalance, making us hesitate between two paths: one leading forward, and another leading into the abyss. The gymnast, who seems to hesitate before beginning her routine, is the symbol of this dilemma. Most often, instinct pushes us towards the right decision. But isn't this path the most difficult to undertake? The gymnast's hesitation is born of fear—fear of the inevitable. Like a child who, under the watchful eye of her trainer or her parents, has no choice but to jump from the diving board despite her fear of the void beneath, the gymnast must throw herself into her choice and what it implies: the somersault.

The body has already been tested by the effort of the somersault; it now confronts the medium. No sooner has the gymnast begun her routine than she is swept up by a centrifugal force, tumbling from one part of the frame to another. The tension between the two elements is only heightened by her cries of pain. She would like to push the limits of both her body and the visual frame. Like a fish in a tiny fishbowl, the onscreen body struggles to get out—or at least to tame this endless whirlpool.

The duality of body and frame has already been explored in video art. Françoise Parfait describes the paradoxes expressed by the use of a frame in video:

> In every case, the frame—contrary to its use in cinema—creates a plastic and sculptural space in which the body can make visible the paradoxes of surface and illusion, real and virtual, inside and outside, distance and closeness, fragility and resistance.[1]

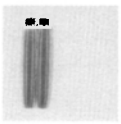
When a videotape is played on a monitor, the screen becomes an opening onto a space, a room, or a box. Thus framed (or enclosed), the body must confront this imaginary environment, illuminating the empirical relationships between it and life. The formal *mise en scène* of *Routine 422* is quite effective in demonstrating these very paradoxes.

While Philippe Hamelin manipulates the body on screen, he also addresses the body of the viewer in a strangely similar way. As we sit before the monitor in Skol's small room, the body on screen forces itself upon us. We become dizzy with this spiral of endless somersaulting. The monitor,

placed at the level of our eyes, gives shape to this video/choreography. Powerless, like spectators at a puppet theatre, we sit and watch a human drama told in a playful and formal mode. The two realities—the gymnast on screen, the viewer sitting in the little room—begin to shift and blur.

A time-lag is created between the image and the breathing of the gymnast, a lag that marks the gap between mind and body, between desire and movement, and (as Parfait notes) between fragility and resistance. The gymnast, with her cries and her sweat, shows signs of suffering, but still she struggles against the resistance of the medium, the video frame. These paradoxes throw us, the spectators, back on ourselves. An imbalance: should we leave the room or stay? Most often, we choose the latter, entranced and amazed by this video body that could well be our own.

1. Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain* (Paris, Éditions du Regard. 2001), p.199.



RUTGER EMMELKAMP
ARE YOU LOST MY LOVE?
SOPHIE CASTONGUAY
Translation: Gabriel Levine

> The thing, in its modest lack of importance, is what offers the strongest resistance to thought. [...] Must not any thought that tries to think the thing, therefore, put its trust in that quality of strangeness and turning-inward within the essence of the thing?[1]

At first glance, Rutger Emmelkamp's exhibition *Recent Work* reveals practically nothing; we can barely make out a few small sculptures clinging to the walls of the gallery's large room. They appear distant, tiny and far away compared to the emptiness that surrounds us. The space is one of desolation, a void. The sculptures are hidden, not only because of their small size, but also because they are mounted slightly higher than usual. Their majestic placement invites us to raise our gaze, making us look closer. As a *becoming-perception,* the exhibition reveals this turning-inward of the object as both a refusal and a concealment. Here, closeness and distance take on the language of rejection and desire. Emmelkamp is offering us a meditation on the idea of distance. Space, more than being just a site of spatial coordinates, becomes distant, itself already an element of desire. This is how Nycole Paquin has analyzed it in her book *Le corps juge* (The Body Judges): "The slowing-down of transcription in perceptual time gives rise to a certain frustration and discomfort."[2]

As we follow the route that Emmelkamp has laid out for us, sticking close to the gallery's walls, we discover tiny, finely crafted sculptures. The sculptures, whose assembly seems almost haphazard, have been carefully worked over. The fitting together of different materials suggests a high level of craftsmanship. These objects—made of ebony, silver, and thin layers of coloured resin—are so refined that it would be easy to mistake them for jewellery, were it not for the fact that they have no obvious use. Rather, they hide another function. The piece of jewellery, as an object placed on the body, acts as a visible identifying sign; in this case, the gallery is adorning itself with jewels. We adorn ourselves in order to seduce. While Rutger Emmelkamp's little sculptures are most likely not meant to be worn, they still hold on to a degree of elegance and affectation that is proper to jewellery.

Accompanying the sculptures are short sentences written in lead pencil. Their placement suggests that they might fulfill an explicative function, helping us understand the meaning of the sculptures. But as we read them, we understand that their instructiveness is false; instead, they leave all sense behind, catapulting us into the land of the absurd. In these doubt-ridden phrases is something of Lewis Carroll's disconcerting and ridiculous world. Each sentence reveals a desire to make sense of the nonsensical, drawing an analogy between the structure of the phrase and the object, and making us wonder whether the work itself is believable.

Je répète après moi, mais je reste poli
Bienveillant sans but, différent comme les autres
Avec résignation il avait avalé l'idiotie, ce qu'il ne trouvait pas correct[3]

These short sentences are filled with irony: "The ironist is a joyful good conscience who can, in turn, make and unmake, evoke and revoke. Irony delivers us by going backwards, [...] backwards towards more self-consciousness, towards a consciousness that is more intense, more sprightly, more concentrated."[4] This ironic tone is also present in the love poem featured on the exhibition's invitation. Impressively, Emmelkamp manages to introduce a misunderstanding right into the poem's linguistic weave, a weave that Jankélévitch calls the Penelopean weave of irony,[5] where things are calculated in reverse:

It ain't fear my love
I'm without you see
It makes you count my love
It's backwards you see
It's one after two after three after four
And four after five after six after seven
Are you lost my love?
I can't see you see
Please correct me if I'm wrong
Please correct me... if you please

Rutger Emmelkamp skilfully avoids literalizing the essential nature of the absurd, wary of being frozen by his own Medusa-like gaze. His work tells us that, sometimes, the ground that seems so solid beneath us is only shifting sand. In *Recent Work,* the presentation of a lack of function becomes emblematic of what could be seen as the identity of sculpture.

1. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, (Paris, Gallimard, 1995), p.31.
2. Nycole Paquin, *Le corps juge : science de la cognition et esthétique des arts visuels*, (Montréal, XYZ éditeur, 1997), p.214.
3. *I repeat after me, but I am still polite Benevolent with no end, different like the others He had resignedly swallowed the idiocy, that which he did not think correct.*
4. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, (Paris, Flammarion, 1997), p.54.
5. "And so wily Penelope, to gain time and mock the violence of the usurpers, each night would unravel her day's work. (...) The false weave works to hide another, more secret weave, invisible to the eye. Unceasingly, irony makes and unmakes its Penelope-like tapestry." *ibid.* p.55.

SANDRA LACHANCE
PRE-RECORDED SOLILOQUY
KATY FORTIN
Translation: Janet Logan

People feel lonely when they perceive inadequacies in their ties with others. This feeling is inevitable, inherent in the human condition because we come into this world alone and we die alone. However, this can lead to a sense of isolation, a break in our connections with others or at least we have that impression. Yet the need to communicate is basic to human beings and necessary to our balance as a "social animal." In today's society, where the advent of technological communications reduces our direct contact with our fellow creatures, there is an increase in psychosomatic, mental and nervous disorders caused by being alone. *Ineptie*, Sandra Lachance's installation attempts to understand this new woe using an interactive video device.

Crossing the threshold of the small gallery, the visitor notes that the artist has recreated a restaurant setting. A sign invites one to sit at the table in the middle of the room, facing an image projected on the wall. Taking the designated chair, one immediately sees one's own image on the left of the screen. At this moment, ambient sounds evoke a restaurant and footsteps are heard announcing the arrival of someone by the stairwell. A middle-aged woman appears on the right side of the projected image: she approaches and sits down in front of the visitor. A waitress comes up to the woman and takes her order unconcerned with the visitor's presence. After a few moments of silence the woman begins churning out a soliloquy, a non-stop monologue about the weather, gossip at work and the last episode of her favourite soap opera. In her impatience to communicate, she delivers a bizarre speech that makes no sense. The visitor understands right away that it is impossible to interact with her and that her message is inevitably addressed to whomever is sitting in front of her. The visitor is free to stay or leave at any time as the monologue unfolds. If one decides to get up and move on, the woman stops talking and with a slightly frustrated air leaves the restaurant. The woman's reaction is legitimate: she wants to break out of her isolation and so goes to a place where she can meet people. When nobody is listening to her, she departs.

By recreating a place similar to Le Réservoir restaurant, in Montréal, Lachance tries to relate her observations of loneliness and isolation. The pre-recorded scene shows the woman's helplessness in face of her loneliness and the elements of her daily life that she hangs onto, so as not to sink into a state of despair. This realist depiction, however, does not denote the dark side of feeling alone, such as depression, taking pills and so on, but instead reflects on a common sense of isolation. A great many people experience this loneliness in our society where community and family structures have been weakened by the effects of modern life and individualism.

From another point of view, Lachance's interactive installation makes us question new sources of imagery such as the "reality shows" that now invade our world. By showing how images can be manipulated with new technologies and only slightly concealing the technical elements placed around the gallery, the artist demonstrates that her installation can create the illusion of reality but that reality can also be an illusion. Seeing the two images side by side, one makes the link between all the components and understands how one's image is found on the screen. One realizes that when arriving in the gallery there is only a static image on the back wall reproducing the setting created by the table and chair. One also notices a large-scale photographic reproduction on the left representing this space, and on the right, a miniature camera is fixed to the wall to capture the visitor in the middle of the room. This camera photographs the visitor in front of the large photograph of the restaurant and incorporates the visitor into the video image projected on the wall, thus synthesizing the direct and pre-recorded images. Sitting in the chair activates a button concealed under it and triggers the scene in which the visitor becomes a participant.

By synthesizing the two images with a mechanism that introduces an image directly into the pre-recorded scene, Lachance takes on new technologies in a roundabout way and brings out their artificial nature. She thus allows visitors to reflect on the causes and effects of people's loneliness and isolation. Technological revolutions such as the telephone, television and the Internet are all ways of communicating that enable people to draw closer to each other. However, the price of this progress is paradoxically an increase in the feeling of solitude. How many families, for example, spend a large part of their time together in front of the television without speaking? How many people in this same family prefer to surf the Net after dinner instead of conversing with a family member? *Ineptie* presents the viewer with the social behaviour that ensues from the increasing presence of loneliness and isolation in our society.

In short, *Ineptie* serves as a mirror for today's techno world in which we often experience a sense of lack in our human relationships. By playing with the boundaries of what is real and unreal, and using sophisticated equipment, Sandra Lachance shows us our habits of consuming telecommunications. She makes us look critically at this industry as well as at its power, which promises an illusory escape while impoverishing our direct contact with others.

DEAN BALDWIN
JOCELINE CHABOT
Translation: Janet Logan

In Skol's large gallery, four series of photographs, each grouped around a theme, were casually pinned to the walls, painted neutral grey for the occasion, dividing the space into large rectangles. The title that headed these grids coloured with recurrent motifs (***The Toronto Collection***) indicated a place of origin and suggested an accumulation of chosen images.

Although each series was presented as an autonomous or closed universe, the artist had definitely worked with very closely related subjects. Food, mattresses and urinals: objects having eclectic forms and uses but which to our great benefit serve daily to fulfill primary needs.
Vital Signs

After stepping through the door and looking up and left, one could see a small screen on which a cascade of fixed images streamed by: a person desperately clutching onto what looked like German architectural elements. Pompous music straight from the discography of Wagner accompanied these eccentric poses. Already we were no longer in the Toronto of the collection nor in the more mundane space of the everyday...

CLUTTERED THOROUGHFARES *(Discarded Mattresses)*
In working-class neighbourhoods of big cities, people wanting to dispose of their old mattresses are not embarrassed to put them out on the street. Thus they abandon a personal object in a public place; a special part of their private life. Disturbing and enigmatic, these decaying mattresses give passersby the possibility of extrapolating on the lives of their (ex-)owners.

On the use of mattresses
I try to imagine the bedroom. What kind of sheets bedspread the intensity of the light the conversation the solitude the window the floor covered with books with newspapers with discarded clothes or the impeccable carpet. And the sleepless nights the nightmares the dreams. All these people who love each other without hesitation. Abandonment. I see... Curtains rough to the touch moving in the breeze. Curtains pulled shut. Heavy dusty curtains inadequate for blocking out the light of the street lamp. Yet these mattresses are bare. Abandoned orphans, too old for the Salvation Army, saturated with all kinds of moods. Love may even have filtered into some of the creases. Eaton's pattern trampled on by passersby. Designs taken from the wallpaper of 19th century bourgeois sitting rooms, a tire mark right in the centre. Going backwards. Its last days spent in an alleyway in the rain. Cheap luxury patterns for low budgets expecting better and not treated against spots and mould, mites and ticks, rips and tears. Not easy to move, awkward, heavy, *queen*; they resisted the turn in the stairway or refused to be squeezed into the elevator. Now here they are all doubly displayed. The sleep to which they were the depositories is now only reminiscence, information interfering in our thoughts.

TEMPERATURE (*Food I Left in the Fridge Too Long*)
Perhaps it is the blue background setting that suggests a staged presentation. The cool standardized display draws our attention to the object of study, which is supposed to be clinical, and under the guise of objectivity shows a subject idealized by the surrounding emptiness. A short anthology of putrefaction, pointing out forgetfulness, loss and transformation, this series of garish colours does not provoke hunger. Signs of negligence or evidence of frequent absences, the food or rather what remains of it seems to *self-digest*. Here we are in front of an inescapable process that makes us think about our own end and reminds us of our inability to totally or effectively control our environment.

MOODS (*Going Pee*)
NIAGARA FALLS, TORONTO, MONTREAL,
PARIS, KINGSTON, BERLIN, MUNICH,
BADEN-BADEN, KARLSRUHE,
NEW YORK, LONDON, NANCY, STRASBOURG ... A Western Collection.
An important place for the relief of an untimely need and silent witness, public lavatories have a sex.

***CARPE DIEM* (*Snoozebutton*)**
A close-up of someone. At first glance, we think that he is holding out his hand to us or towards an object of his desire. Then it becomes clearer. Each photograph is a variant of the one next to it. We see the same person looking crestfallen, eyes half closed, arm stretched out toward the lens. We could say the beginning of a choreography captured by an inquisitive camera. In actual fact, each photograph concerns the same event: the subject has just stopped the alarm on his clock. His gesture instantaneously triggers the shutter on his camera. This sleeping person at the moment of awaking, is the photographer himself and this daily exercise, by which he tries to capture **the daily act of coming into consciousness**, is a challenge taken up more than two years ago.

Freeze Frame
This sequence of similar looking photographs reveals the vulnerable state of someone who has not yet gotten his bearings and the portion of movement captured by the camera is like that of a guy searching.

Freeze on the Process
By re-photographing this gesture, the artist seems to want to detect a meaningful sign capable of shedding light on a part of himself that inevitably escapes him. Here we are anxious about this morning ritual fixed on film and witness to an unusual performance.

Models at Hand (Proof) — A Short Essay
In the park where I worked all summer, a man had taken refuge. He arrived at the same time

every morning entering from the southeast, limping slowly, his feet embedded in worn out leather shoes, his clothing threadbare and out of season. His impassive face assailed with a beard worthy of a patriarch, broke into a grin when I greeted him. He would head straight for the bench right in the centre of the park. Sometimes he absent-mindedly ate a cookie, some bread, fruit and made his way with difficulty to the toilet. But most of his time was spent sleeping. Stretched out on the bench, his arm for a pillow and with his face toward the sun or soaked with rain, he slept. At regular intervals, he got up abruptly as if shaken by an improbable inner ringing and with a slight inclination of his torso seemed to greet someone just as improbable. Then he swayed back and forth muttering incomprehensible words with the regularity of someone who has learned his words by heart. At times he raised his voice as if the other person had moved away. Then he went straight back to sleep until the next sudden movement. These little episodes gave a certain rhythm to his days until the cold autumn weather arrived.

Eating, urinating, sleeping—such were his **activities**.
The essential, we would be tempted to think enviously, the surrounding bustle being so filled with annoyances.

Beyond the titles, beyond the photographer's rigorous practice in taking and putting together these images, beyond the well-ordered classification and the collection's carefully designed display, beyond the form, Baldwin's photographs speak about life or rather the living body. Through these inanimate objects and with the aid of a never-ending performance, he questions the mechanisms that drive us and mark our lives. From this compulsive research with unlikely conclusion, he presents us with expressions of time, essential daily behaviour and shared places, reminding each of us of the delicate balance of our bodies and our environment. Equilibrium doubly weakened when the artist using his body must face monumental idealism. **Vital Signs**.

GUILLAUME LABRIE
THE RIDDLE OF THE UNSTABLE POLYHEDRONS
ÈVE DORAIS
Translation: Janet Logan

On November 25, 2003, about 60 pieces of a giant three-dimensional jigsaw puzzle were fitted together, one into the other. But, contrary to the game, no image was depicted once the pieces were assembled. They were just light brown geometric forms cut out of pressed-wood panels, and they still had the marks of their making on the sides, numbers in graphite pencil. The architectonics of the blocks suggested the structure of a building, as if a monument had been constructed there, right in the middle of the small gallery at Skol.

Strangely, a few days later, on December 2, a change had taken place: the polyhedrons no longer formed a whole, no longer composed a coherent structure. In an obvious disorder, the scattered modules seemed to want to lay siege to the whole space in such a way that it was almost impossible to enter the room. What happened between November 25 and December 2? Only a week had gone by and the photographs in the large gallery were just as they had been a few days earlier, leading me to believe that there had been no change in the centre's program. The fact must be faced; the modules were no longer shown in the same way. Did they move by themselves, did the structure inadvertently collapse, or did someone tamper with them? Who took the liberty of doing such a thing—Skol members or certain visitors who are used to interacting with contemporary art?

These questions would be answered shortly because after reading Guillaume LaBrie's exhibition title more carefully, I understood the indications. *Oh ! Comme elles étaient belles les formes, ici, hier!* This phrase that I noticed on my first visit remained unchanged and suggested the variability of a particular situation through the meaning of the words and the choice of verb tense. But the phrase did not reveal how the pieces had shifted, whether it was the artist's decision or the movement of the objects themselves. It proved on the other hand that there was intentionality. The artist understood the changing nature of his work when he titled it. But what was the impetus behind this transformation? Because the modules making up the work appeared heavy and firmly fitted into each other, the supposition that zealous visitors had dared to reconfigure their structural organization must be ruled out. Also, there was no written indication that viewers could handle the work. As it was impossible to conceive of a mechanism that could be concealed inside the blocks to make them shift on their own, the origin of the variations in the modular presentation must be looked for elsewhere. Thus, there was not just one work but at least two, each organization entailing a different perception, a singular plastic effect. If, on two visits, I observed two assemblages, would four visits present me with four different configurations? Neither the exhibition title nor my two visits enabled me to answer this question.

Increasingly intrigued by the riddle of the unstable polyhedrons, I tried to discover the workings of this paradoxical installation. Paradoxical because as a visitor, I was seeing the geometrical forms in their stability and their uncompromising angularity, all the while knowing that they unquestionably were subjected to change. I then had the idea, hardly original I am sure, to look for additional written explanations. Like the moment one finally finds the lost toothbrush that one is holding in one's hand, I went to the reception desk at Skol and started to read the press release: "In the small gallery, Guillaume LaBrie presents a modular environment that will have its configuration revised daily. Without pre-established planning, he will reorganize the geometric forms, fitting them into each other."[1] My reasoning had again excluded the most obvious solution. The impetus for the change lies in the fact that it is part of the work: the artist intervened in the presentation of his work.

In fact, each working day, a little before Skol opened, LaBrie reorganized the arrangement of his polyhedrons. This was a duty that he carried out with the same tenacity that previously had mobilized his energy to build each module. The creative process did not end with the work's presentation in an official exhibition space: it continued for the length of the exhibition. In fact, nothing obliged the artist to make a definitive choice as to his work's appearance in the gallery. The pencil marks left on the polyhedrons, the traces of their making, proof of work being carried

out—are they not evidence of this preoccupation of wanting to show the transformation, the process at the heart of all creation? By presenting his work in a new way every day, LaBrie removed the invariability of usual art presentations from his practice. Because the exhibition space affects the art object's presentation mode, and exhibitions at Skol last for about a month, LaBrie created a dynamic, constantly changing work. This installation's creation relied on a strategy of variable presentations.

But in light of this discovery, I was far from ending my investigations about LaBrie's work. What did this presentation strategy signify? I wondered about the pertinence of the formalist analysis that I had made on my first visit as an occasional visitor who, being lazy or uninterested, omitted to read the press release, a guide to the exhibition. But did the fact of now knowing about the artist's plan to reorganize the pieces of his work every day allow for a more just appreciation of the work? My position as the viewer was the cause of my fragmented perception and understanding of the work. The chain of sender-message-addressee was broken. Inadequacy held sway between me and the artist and his work. Each day, the work was presented in a new manner: the singularity of its brief organization was minimized to the benefit of numerous compositions, destroying its definitive existence with an unlimited number of possible forms. The artist continued the creative process throughout the exhibition, whereas I found myself subjected to his daily aesthetic choices. To get away from this kind of constraint, only one possibility seemed available to me: I should consider the work's form, its materiality as secondary and focus on its presentation. Thus, Guillaume LaBrie's work becomes less of a sculptural installation than an original, moving concept, a strategy of various presentations that questions, among other things, the integrity of the artistic experience presented in a gallery space.

1. Press release for G. LaBrie's exhibition, Centre des arts actuels Skol, 2003.

JENNIFER LEFORT ET JEANIE RIDDLE
COULEURS CLÉS
JAKE MOORE
Traduction : Isabelle Chagnon

Recouverte d'une peinture jaune citron, la salle principale de la galerie Skol devient œuvre peinte.

Ce parterre coloré sert de lumineux point de départ à une discussion entreprise entre les artistes et amplifiée ici à notre intention. Toutefois, en tant que spectateurs, nous n'adopterons pas notre point d'observation habituel, avantagés par la distance et coupés du sujet encadré au mur. Cette fois, si le terrain est réel – la toile commence au sol –, nos corps, en pénétrant dans la salle, deviennent des sujets dans un espace virtuel. *Cet* espace, *cette* peinture, *cette* installation – la définition de *cette* œuvre varie au gré des trois idéations, et il nous faut tout reconstruire chaque fois que nous souhaitons la formuler tout haut ou en négocier le sens. L'œuvre est virtuelle en ce qu'elle est ainsi « *en essence ou en effet mais non en réalité* ». Est-ce une peinture, une installation, un design ou un décor ? Sémantique que tout ça ? C'est assurément de langage qu'il est question, et le langage parlé ici est celui de la peinture. Et surtout, *ce* langage a un sexe.

Jennifer Lefort et Jeanie Riddle poursuivent une discussion depuis quelque temps, et leur *collaboration à distance* (Lefort vient de déménager à Toronto tandis que Riddle est restée à Montréal, où les deux femmes se sont rencontrées) en est la réification. Lors de la conférence donnée à Skol par les artistes, Lefort définit les espaces construits ici à l'aide de mots comme triptyque et diptyque. Elle se délecte de la sensualité de la peinture et laisse entendre que tout devient très clair « quand on parle le langage de la peinture ». Après avoir élaboré, Riddle lance la question qui a constitué le point de départ du projet : « Dois-je continuer à interpeller le mur ? » Tout en employant la peinture comme principe de base, les deux artistes interrogent les structures qui confèrent à la peinture sa primauté et les reprennent avec des gestes linéaires et matériels.

Des traits circulaires alourdis de peinture, où le coup de pinceau est bien visible, ornent les murs, sans cadres, élément familier qui rappelle les œuvres murales antérieures des deux femmes. Ces spectres revenus dans des tons de crème glacée se prolongent en des rubans de satin noir qui s'étirent du mur au plancher. Il s'agit de vrai ruban — avec plumetis de satin et lisière serrée —, exactement comme celui qu'on emploierait pour nouer les cheveux d'une petite fille qui se prépare à aller à la messe ou qui doit faire bonne figure — exécuter un numéro par exemple. Mais ici, le ruban lie les deux surfaces l'une à l'autre, le mur et le plancher. Sorte de laisse à laquelle rien n'est rattaché mais qui occupe de l'espace, cette simple ligne noire, en traversant la salle, se met à vibrer contre le sol jaune citron. Elle interpelle le mur et le plancher. Émettra-t-elle un son ?

Le plancher jaune citron dérange immédiatement. Il remplit une fonction, léchant chacun des murs de sa langue vibrante et les unissant les uns aux autres comme les replis et les ombres d'une boîte en origami. Mais le jaune est une couleur compliquée. C'est la première couleur qu'aperçoivent les nouveau-nés. Le jaune citron vif est la couleur la plus lumineuse qui soit et la plus épuisante si on la regarde pendant une période prolongée. Les couples se disputent plus souvent et les bébés pleurent davantage dans les pièces de cette couleur. Le jaune symbolise la communication, l'illumination, la lumière du soleil et la spiritualité. Si votre couleur favorite est le jaune, vous avez confiance en l'avenir et vous êtes probablement une personne intellectuelle, hautement imaginative et idéaliste. Un site Web consacré à la psychologie de la couleur prévient que si le jaune stimule l'intellect, il n'est pas une couleur reposante et qu'il contribue à aggraver la détresse émotionnelle[1]. Dans l'œuvre de Lefort et Riddle, une topographie de formes et de motifs cherche à apaiser, ou peut-être *semble* apaiser, le trouble que suscite cette vaste plage jaune.

Plusieurs boîtes sont alignées à même le sol, des petites, des moyennes, des grosses, telles des immeubles typiques de l'utopie moderniste vus d'en haut ou du Donald Judd pour adolescentes ; des couleurs plastiques et chaudes les relient visuellement aux marques visqueuses

peintes au mur. Mais ancrées au sol, ici, ces formes semblent platoniques, idéales. Elles sont bordées par des centaines et des centaines de minuscules fleurs de papier plates aux contours précis et aux couleurs de l'arc-en-ciel disposées en rangées qui traversent la grande salle en diagonale. Découpées comme à l'emporte-pièce, ces fleurs ressemblent à des dessins d'enfant qui auraient été photocopiés. Uniformes et symétriques, elles n'existent nulle part dans la nature. Dans cette arène de pure forme et de peinture quasi gestuelle, cette action est celle qui se rapproche le plus du modernisme.

En y regardant de près, on se rend compte que ces fleurs types ont été découpées dans des échantillons de couleurs comme ceux que l'on trouve dans les quincailleries. Je les collectionne -moi aussi – une multitude de petits morceaux de papier, de carrés parfaits où est inscrit un nom définissant la couleur correspondante : troupeau d'éléphants, houlque mexicaine, café suisse, beurre fondant, souverain. Ces noms sont conçus pour déclencher un affect — pour suggérer le sentiment latent qui vit à l'intérieur de la couleur. Parfois, les couleurs sont exposées sur des bandes de papier plus longues où on peut voir des groupes de trois couleurs d'appoint puis, dans un carré plus grand, une teinte plus neutre destinée à recouvrir la plus grande partie de la pièce. Ces blocs de couleur constituent un système — une sorte de théorie domestique de la couleur. Ils sont un moyen de disséminer le goût, le bon goût. Ils présentent les choix qu'il est possible de faire pour créer son propre environnement, sa chambre à soi.

Et c'est exactement ce qu'est la petite salle de la galerie Skol. Ici, les formes peintes cèdent la place à de grandes feuilles de papier plastifié. Après avoir adhéré parfaitement au mur, ces feuilles encollées ont été déplacées, formant des plis et des ondulations qui donnent à l'ensemble l'apparence de morceaux de tissu qui se seraient soudain figés. Des bouts de rubans multicolores tombent en cascade de leur point d'attache et se répandent sur les plages de mauve et de brun qui recouvrent les murs. Ces extensions textiles déboulent jusqu'à d'autres échantillons de couleurs. Dans ce petit espace, l'architecture est mise à profit d'une façon différente que dans la grande salle, même si les mêmes instruments et mécanismes sont employés. Ici, l'aspect conversationnel est amplifié par une division linéaire de l'espace, et la fragmentation de la salle principale est abandonnée. Cette petite salle semble former un tout, elle se présente comme une affirmation et non comme une question.

Si les enjeux formels de l'œuvre font référence au modernisme en art et à la longue histoire de la peinture, sa matérialité force une lecture plus politique. Il ne s'agit pas de peinture à l'huile qui acquiert une patine particulière avec le temps et qui est empreinte des propriétés « alchimiques » qu'on semble prêter à la peinture. Il s'agit d'une peinture plastique, actuelle, et tellement changeante. Changeante et éphémère.

Ce petit jardin de couleurs et de formes choisies toutes disposées en ordre rationnel, définissant l'espace et sollicitant l'interruption, est en lui-même une séries d'actions. Ces formes et ces couleurs existent dans un langage traditionnellement employé par les femmes, celui de l'univers décoratif. Cet univers, à l'instar de la plus grande partie de l'esthétique féministe, entretient une relation avec l'expérience vécue[2]. Ici, Jennifer Lefort et Jeanie Riddle sont des sujets dans une conversation beaucoup plus vaste qui cherche à négocier la complexité inhérente au processus de construction identitaire portant notamment sur des questions de rôles sexuels, d'appartenance raciale, de sexualité, de culture ainsi que sur l'évaluation de leurs traces matérielles respectives. Toujours, elles « interpellent le mur », mais elles s'adressent aussi au plancher et au plafond ; elles insistent pour trouver une place aux montagnes d'échantillons de couleurs, et l'espace qu'elles occupent est l'espace de négociation actif qui se trouve dans les interstices.

N.B. La toile de Vincent Van Gogh. *La maison jaune*. et le texte de Charlotte Perkins Gilman, *Le papier peint jaune*, ont constitué le point de départ à l'élaboration de ce texte. Dans mon esprit, les troubles mentaux dont souffrait Van Gogh et sa vision déstabilisée de la maison entretiennent un lien avec le texte de Gilman. Dans ce texte, une femme créative sujette à la mélancolie se fait intimer par son mari, un médecin, de faire une cure de repos et d'abandonner ses ambitions intellectuelles et créatives. Il l'emmène alors dans une maison de campagne où elle dort dans une chambre tapissée de papier peint jaune. Lorsqu'elle demande à ce que soit enlevé le papier peint, dont elle juge la couleur hideuse et troublante, son mari lui répond que cela représente trop de travail et qu'elle devrait être capable de faire abstraction d'une simple décoration murale. Elle se met alors à imaginer qu'une femme vit à l'intérieur du papier peint, et sombre peu à peu dans la folie. Dans un texte plus fouillé, ce champ de réflexion, soit l'effet d'un élément décoratif en tant qu'indicateur d'un état subjectif, serait exploré plus avant.

1. http://www.total.net/~daxx/colour_psycho.shtml/
http://yourskinandsun.com/psychcolor.html/
N.B. La référence au site Web sur la théorie des couleurs constitue un usage intentionnel d'un mode de propagation populiste de l'information.

2. Hilde Hein, « The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48.4, automne 1990, p. 282-283.

CATHERINE BOLDUC
A SPOTLIGHT ON CATHERINE BOLDUC'S HOUSES OF CARDS
SUZANNE JOOS
Translation: Gabriel Levine

Catherine Bolduc's installations are a seductive and eye-grabbing parody of the illusions of happiness and wonder that are sold to us by advertising and shop-window displays. But her work is also a dose of cold water, waking us up to what is hidden in these ambiguous messages and helping us see them for the hoax they are. Bolduc's work draws on those paradoxical dreams that can sometimes come to us in a waking state. Her imagination, marked by ambivalence, oscillates between fascination and disappointment, as it grapples with the ideals of what we have come to call "Western culture."

Over the last few years, a number of themes have overlapped in her work, including childhood dreams and disappointments: in her installation *Affectionland* (Galerie Verticale, Laval, 2000), with its portrait of a castle from a tale of the *Thousand and One Nights;* and those of consumer society in *Mode d'emploi* (Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, 2000), with its display of surrealist objects placed next to strange packages. In *Carroussel—Alice's Revolution* (Maison de la culture Plateau Mont-Royal, 2001), Bolduc took a magical and ironic gaze at the universe of a little girl, presenting a merry-go-round at the centre of which a jewellery display case is surrounded by the bars of a cage.

This time, at Skol, Bolduc is in an ironic and compassionate mode. She has planned her installation, titled *Solipsisme,* as an enormous house of cards. As we move into the gallery, we are welcomed by a large white plastic tarp and a frenetic clicking sound. Approaching further, we are accosted by an outlandish display of electrical wires topped by a megaphone, which faces the structure of some imaginary house or castle. The inside of the plastic tarp reveals triangular structures, placed one on top of the other, made from corrugated plastic sheets. Each one contains a real house of cards lit up by blinking, multicoloured lights. At this moment, we realize that the electrical wires and the clicking sound all come from this lighting system.

Solipsism, in the literal sense of the word, suggests a world composed only of shadows and appearances, where the subject imagines that he/she cannot see any reality outside him/herself. However, by treating this concept ironically, Bolduc leads the viewers into a *mise en abyme* of the installation's fairy-tale decor. Somewhat in the style of Bertolt Brecht, who would let his audiences see the underside of his sets, Bolduc allows her viewers to see the machinery working her multicoloured lights. The exposed wiring consists of four circuits that, in different rhythms, light up the interior of the triangular structures. Nevertheless, once inside the installation, we are able to cross from one end to the other of the "castle," letting ourselves be lulled by the shadows and multicoloured lights that make each house of cards appear and disappear. Bolduc notes here that "...forms slip away in rhythm with the brusque shifts between light and darkness, making *Solipsisme* feel even more disorienting."

Bolduc's use of a megaphone as an amplification device suggests some form of presence/absence of a subject. Indeed, in *Solipsisme* the world is presented from a subjective point of view, as a dream or as a house of cards. But Bolduc allows herself to imitate—still in the mode of a *mise en abyme*—the model of assembly used in building a house of cards. The tarp thus represents the outer structure of the house, containing smaller structures that in turn contain the "real" card-houses. This kind of encasing is a reminder of Russian dolls, where models and copies are present at multiple levels. Pierre-Maxime Schuhl has noted how the "theme of encasing" (Schuhl, Paris, 1969) can aid the imagination, allowing the infinitely small to come into contact with the infinitely large.

For many years, Bolduc has been fascinated by the figure of the house of cards: "It represents the things that crumble, that go up in smoke, that exist only for a brief moment. It is the fascination for that fateful moment when the magic is gone... the limit of enchantment and disenchantment..." Here, Bolduc's use of this image questions the fragility and the metaphorical dimension of our mythical constructions. But—in a gesture of playful deceit—these houses of cards will always remain standing for the length of the exhibition. The reason is simple: they are glued together. Their false fragility suggests the paradox of our lucidity compared to all the dreams that animate us. Bolduc is reflecting on the solidity of our dreams. Will they always resist our efforts to unveil them?

In using this metaphor of the house of cards, Bolduc turns an ironic and compassionate gaze on all the ways we let ourselves be drawn into the play of our own illusions. In her exhibition, without moralizing or making any obvious critiques, she manages to combine wonder with irony, experiences of disappointment with social constructions, dreams with reality, and illusion with disenchantment. *Solipsisme,* with its imposing height, its multicoloured blinking lights, and its staging of multiple paradoxes, inevitably reminds us of a kind of Christmas tree. Perhaps somewhere in Bolduc's work is a parody of the state of mind in which, year after year, we decorate the tree, making it each time more beautiful and lit-up—knowing all the while that Santa Claus has never existed, or has existed only as a promise. Looking at these chimerical dreams, Bolduc sees a force that motivates us to act; even a necessity that gives some sense to our lives, allowing us to transcend the emptiness and absurdity of our existence. Indeed, there are many of us who cultivate our own dreams of happiness, "pulling the wool over our own eyes" despite all the disappointments that mark our existence. As for Catherine Bolduc, she has decided to make art, and has built her own houses of cards in (and out of) proportion to the multiple paradoxes that inhabit her.

NICOLAS JUILLARD
UN RÉCIT DE LA CONSCIENCE SOCIALE : *OIL OVER THE WORLD* DE NICOLAS JUILLARD
JULIANA PIVATO
Traduction par Isabelle Chagnon

Dans l'entrée de la petite salle de Skol se trouve un rideau translucide, une tenture qui sépare la pièce de la galerie principale. Derrière, dans la salle obscure, des lumières clignotent au rythme d'une bande sonore crachant un vacarme mécanique discordant et répétitif qui, au premier abord, rappelle le bruit d'un train qui s'approche. Comme la galerie principale n'est éclairée que par une faible lueur, l'image imprimée sur le rideau est à peine visible entre les jets intermittents de lumière parvenant jusqu'à l'entrée. Un examen plus minutieux révèle une reproduction sérigraphiée d'une vieille photo couleur. Installé dans l'habitacle ouvert d'un avion de chasse posé sur une piste d'atterrissage militaire, un tout jeune Nicolas Juillard, âgé de six ou sept ans, sourit avec jubilation sous l'énorme casque qu'il s'est mis sur la tête pour faire plus authentique. Sans poser pour la photographie, il dirige son regard vers la personne qui se trouve derrière la camera, vers celui à qui il cherche délibérément à plaire.

La tension créée par cette première image et par les sons qui résonnent dans la pièce et se déversent au-delà du rideau jusqu'au spectateur qui s'approche est la première indication de la structure narrative de l'installation. Dans *Oil Over the World* de Nicolas Juillard, le message de l'artiste est transmis dès le début ; tandis que les perceptions du spectateur sont orientées par le titre incisif de l'œuvre, un petit garçon naïf et émerveillé regarde au-dehors depuis l'obscurité, impatient de découvrir les surprises que lui réserve l'avenir.

Lorsque nous pénétrons dans la pièce, nous sommes immédiatement désorientés par l'obscurité, les lumières mouvantes et clignotantes et les incessants bruits mécaniques. Depuis le mur sur lequel se trouve la porte, une lumière brillante éclaire par intermittences une boule disco suspendue au centre de la pièce à la hauteur des yeux. La boule tourne continuellement, striant les murs de motifs kitsch et festifs. Les lumières palpitent au rythme des sons tonitruants, plus faciles à identifier par le spectateur maintenant qu'il se trouve à proximité de leur source. Les bruits percutants sont périodiquement ponctués par le faible écho d'une transmission radio. L'environnement sonore de Juillard est un signal radio dont le point d'origine est niché entre les grandes stations commerciales. Alors que l'antenne capte les ondes électromagnétiques passantes, la sortie audio régit mécaniquement la quantité et l'intensité des pulsations lumineuses projetées sur la boule disco. Au moyen de cette méthode, Juillard superpose une structure aléatoire à une stimulation visuelle : un système intelligemment conçu, assujetti aux forces instables de phénomènes créés par l'homme.

Quelques minutes passent. Nos yeux s'ajustent aux clignotements lumineux accélérés et se posent sur l'étrange motif disco qui balaie le mur, trop irrégulier pour passer inaperçu. En y regardant de plus près, nous découvrons la source de ces motifs atypiques : Juillard a tracé sa propre carte du monde sur la surface de la boule disco. Sur le globe, l'eau est représentée par des tuiles en miroir et la terre par une surface vide et stratégiquement noircie que l'artiste a produite en arrachant une partie des tuiles. Les implications métaphoriques qui émergent de sous les tuiles en miroir donnent lieu à des associations très directes.

Quand nous nous tournons vers l'entrée, la lumière ambre provenant de l'extérieur de la pièce illumine le rideau imprimé. L'image, qui était à peine perceptible contre l'arrière-plan obscur au moment de pénétrer dans la pièce, est devenue plus claire et plus tangible. Le regard enjoué et plein d'attente du garçon nous parvient des deux côtés de l'entrée, mais notre réaction à sa joie est dorénavant tempérée, mais plus poignante lorsque nous regardons l'image de l'intérieur.

Chacune des composantes de l'installation de Juillard cherche à aborder l'absence de réflexion, dans la société contemporaine, sur la marchandisation, à l'échelle mondiale, de la ressource naturelle dont nous dépendons le plus : le pétrole. Pris en sandwich entre le kitsch et sa propre métaphore futuriste, Juillard utilise la boule disco, symbole iconique de l'excès et du narcissisme des années 1970, pour évoquer cette absence de réflexion sur l'avenir qui caractérisait l'époque, ainsi que notre désormais sinistre présent. Les interpolations rythmiques des fréquences radio déterminent les motifs lumineux projetés au mur, mais au lieu de faire fonction d'illumination, ces motifs sont abrupts, erratiques et désorientés. Les pays représentés sont traités comme des équivalents géographiques fondus dans la matérialité du globe en une surface couleur pétrole brillante mais non réfléchissante.

Le garçon joue au petit soldat dans un vrai avion de chasse, mais son image évoque un monde en changement rapide fait d'ambitions non renouvelables. Il rêve de voyages, mais son sourire euphorique se perd dans des évocations ininterrompues de ressources perdues et d'occasions manquées. La juxtaposition du pouvoir et des jeux de guerre sert à situer le spectateur à l'intérieur d'une rupture qui finit par se matérialiser entre l'optimisme naïf d'un enfant et la réalité déconcertante de notre monde de l'après-11 septembre. Le jeune garçon sert de point de jonction entre l'espoir et l'apathie, où les rêves sont médiatisés par une réalité qui ne permet pas de les réaliser.

Dans son installation, Nicolas Juillard jette ambitieusement les bases d'une mise en contexte du spectateur à l'intérieur de la réalité de l'impérialisme occidental institutionnalisé. Comme l'enfant dans la photo, Juillard croit contrôler les éléments de ses fantaisies — c'est un jeu qu'il peut faire cesser à tout moment. Toutefois, dans le monde réel, où les pays sont catégorisés selon leur degré de développement industriel ou leurs richesses en matières premières, le contrôle sur les éléments est entre les mains d'une très petite poignée de gens très puissants.

Dans *Oil Over the World*, Juillard agit à titre d'agent de changement. Son choix méticuleux des composantes de cette œuvre influe grandement sur la réception de son message. Il y incorpore des éléments rappelant la position privilégiée de l'Occident comme la boule disco, subvertissant sa matérialité synthétique par une représentation de vulnérabilité organique assujettie aux signaux fantasques de la cacophonie industrielle. Le globe noirci de Juillard représente un monde où des décisions arbitraires peuvent affecter la vie de millions de personnes. Ici, un changement soudain et tragique peut passer inaperçu comme une simple lumière manquante dans les motifs reflétés au mur.

MATTHIEU DUMONT
LE CŒUR DES CHOSES
TRICIA MIDDLETON
Traduction : Isabelle Chagnon

Les objets issus de la production de masse ont eux aussi des sentiments. Ce qui reste à déterminer, c'est s'il s'agit de leurs propres émotions ou s'ils ne constituent que de simples canaux servant à l'expression de celles d'autrui. Les sentiments que l'on attribue aux formes ainsi que notre capacité à éprouver quelque chose lorsque nous sommes en présence de ces formes semblent constituer des préoccupations centrales pour Matthieu Dumont dans son exposition au titre ironique *Haute voltige* présentée dans la salle principale de Skol.

Au premier coup d'œil, *Haute voltige* paraît remplir la fonction d'un dépotoir de l'art, d'un lieu où les objets d'art arrivés en fin de vie et rebut des studios viennent trouver l'ultime repos. La décrépitude planifiée des œuvres de Dumont soulève certaines questions sur la futilité de chercher à pratiquer un art tangiblement senti dans le contexte contemporain, où les images photographiques superficielles aux allures de pub et le caractère jetable des productions font de plus en plus partie du paysage. Cette impression de « gaspillage » est renforcée par ce qu'il convient d'appeler une pitoyable technique d'exposition, donnant à voir un art brisé tel un cœur en peine. Dumont a éparpillé dans toute la galerie de nombreuses toiles petites et grandes où prédomine la couleur rose ainsi que des photographies et une bande vidéo montrant l'artiste au travail, à côté de vitrines fêlées et vides et de socles décrépits qui n'exposent plus que leur propre ruine — hommage à la galerie d'art ou au musée vus comme une baraque abandonnée.

Ne sont employés ici que les pires matériaux : de la peinture au latex rose trop sèche appliquée au rouleau de façon mécanique, de la peinture en aérosol de qualité médiocre, du bois craquelé, de l'aggloméré couvert de saleté et du ruban adhésif qui semble avoir cessé d'adhérer. C'est peut-être en raison de l'ampleur du sentiment de détresse éprouvé par les objets eux-mêmes qu'une certaine tristesse aigre-douce finit par poindre dans le cœur du spectateur. Mais il y a aussi les petites pieuvres bédéesques tantôt joyeuses, tantôt tristes qui peuplent les peintures de Dumont. Comme le montre l'une des grandes photographies à jet d'encre de l'exposition, lorsqu'il se trouve en présence de ces petites pieuvres d'art — des créatures hautement émotives et intelligentes —, Dumont lui-même est ému aux larmes. Ces innocentes pieuvres injecteraient-elles, au moyen de leurs propres petits jets d'encre, de l'émotion dans l'œuvre d'art ?

Les pieuvres de Dumont doivent leur existence aux coulures produites par une vaporisation prolongée, en un même endroit, de peinture en aérosol; le point d'accumulation de la peinture forme la tête, et les longs et lents écoulements les tentacules. Par ces traînées, ou larmes de peinture, créées au moyen d'une bombe aérosol ou d'un rouleau gorgé de peinture, ces précieuses pieuvres prennent silencieusement possession de l'exposition, remplies d'émotions par le seul stylo à bille de Dumont. On ne peut probablement éprouver ce sentiment de bouleversement subtil qu'en s'approchant de l'œuvre; on devient alors ensorcelé jusqu'à plus soif par ces petites créatures et incapable de quitter ces cieux aqueux visités de façon si unique... Dans *Haute voltige*, tout le monde pleure, l'artiste, les pieuvres, les peintures. Le fait que les visages de ces créatures pleines d'émotion soient dessinés directement par-dessus les émotions des peintures elles-mêmes (leurs propres larmes de peinture) constitue peut-être la clé de *Haute voltige* — la transformation d'une tête en cœur, en art. Ici, les sentiments superposés sur d'autres sentiments font considérablement monter les enchères, apparemment en réaction à la réalité incroyablement moribonde de la vie contemporaine.

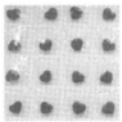
Pour faire contraste avec cette « émotivité », les spectateurs ont droit à une bande vidéo burlesque montrant la vie que mène Dumont dans son studio. Ici l'auditoire est ramené au point de départ, accueilli par le spectacle d'un découragement résultant apparemment de cette banalité qu'est l'« art ». Le besoin d'éprouver une réaction sentie lorsqu'on se trouve enfin devant quelque chose qui a la capacité d'émouvoir est fortement mis en opposition avec l'apparent désespoir inhérent à la vie de studio et à ce qui y est produit, l'art. Ici, la représentation dénaturée, la perte d'aura et la suprême irréalité des matériaux manufacturés sont formulés on ne peut plus clairement. C'est cette double relation face à l'art que propose en bout de ligne *Haute voltige* : on peut éprouver des émotions et réagir devant des objets courants, mais ces rares exemples, qui brillent comme un phare au milieu de l'ennui distillé par la banalité, peuvent-ils réellement inspirer confiance ?

Ce délabrement et ce désespoir de même que cette quête d'une réaction sentie nous amènent à nous demander comment les matériaux eux-mêmes se sentent face à tout ce qu'ils ont à subir. Sont-ils tristes de se désagréger et de craquer de partout ? La grinçante aridité de l'ensemble peut-elle communiquer un tel désespoir sans aucune intervention humaine ? L'artiste est-il vraiment nécessaire pour relier ces éléments entre eux et produire une réaction sentie chez des êtres sensibles ? La rapidité avec laquelle les objets et les choses perdent leur lustre et se mettent à pourrir suggère qu'ils possèdent leur volonté propre, ce que ne souhaitent probablement pas leurs utilisateurs. Ou cette propension au déclin est-elle plutôt le signe que quelque chose de beaucoup plus sinistre est en train de se frayer un chemin dans notre réalité matérielle commune ?

Dans *Haute voltige*, Matthieu Dumont exploite, par son travail employant les objets commerciaux, la platitude imposée à ces objets, dont il connaît la capacité de communiquer au-delà des limites de leur être. Une fois dans son studio, Dumont libère la volonté latente de la peinture, du ruban adhésif et des divers autres objets dorénavant rebelles et dégagés de l'emprise du fabricant, incitant l'auditoire à penser et à sentir pleinement le poids des conditions matérielles de ces marchandises autrefois captives. Avec des matériaux qui sont désormais en pleine possession de leur destinée, les pensées et les sentiments ne sont plus simplement produits, mais tout devient aussi senti qu'un courant électrique traversant l'air humide : l'art, les pieuvres, l'artiste.

Constamment à la recherche de l'émotion, *Haute voltige* formule néanmoins le point de vue selon lequel une bonne partie de la nature a été rasée au profit d'une vie synthétique, propos accentué par les matériaux tristement moribonds qui sont employés. Ainsi, face à l'être mince' du matériau lui-même, à l'être à peine présent de l'art et au caractère moribond de l'ensemble — l'art, la vie et tout le reste —, tout ce qui est durable est l'émotion réelle, qui, lorsqu'elle est enfin trouvée, devient d'autant plus précieuse — mais sommes-nous plats au point d'être insensibles à cette situation ? Alors, comme les petites pieuvres qui imprègnent l'espace de la galerie de leur amour et de leur espoir détachés du monde, allez-vous, aussi, verser une larme ?

1. *Thin being* dans le texte anglais. Il s'agit ici d'un jeu de mots délibéré à partir du concept de *thing being* (être-chose) développé par Heidegger, dont il est question dans son essai intitulé *L'origine de l'œuvre d'art*. Cet essai a constitué l'inspiration d'une bonne partie du présent texte, qui pousse la pensée de Heidegger jusqu'à son illogique conclusion/confusion.



CHRISTINE LEBEL
THE RECIPE FOR HAPPINESS
NATACHA CLITANDRE
Translation: Janet Logan

Ham Clafoutis
Meatloaf
Macaroni and Orange Cheese
Apple Slices in Syrup [1]

The mention of certain favourite smells and flavours can conjure up images and memories. Do some sweet things not evoke childhood and recollections tinged with innocence? In *Banana Split*, Christine Lebel awakened individual and collective feelings of nostalgia linked to flavours heightened by the passage of time.

From the small gallery at Skol—the surroundings suggest the kitchen of an apartment—a heady odour of banana bread emanates. The walls are painted a delicate warm yellow and on the one facing the gallery entrance is a large reproduction of a hand-written recipe card for "Grandmother Lebel's Banana Bread." A framed photograph of a child sitting on an elderly lady's knee is placed on the wall over a table on which there is a portable electric oven. Cooking utensils hang on the other wall along with white melamine shelving on which there are various accessories used by the "housewife" concerned about being creative with the functional. Of note, is a banana holder, yellow metal containers commonly used for keeping flour and sugar, a white heart-shaped *Le Creuset* saucepan as well as the indispensable Tupperware. Attached to the opposite wall, above a table already set for a meal, are several Ziploc bags containing small heart-shaped loaves of banana bread. The overall mood is kitsch-like and rich in unifying references that help the artist create immediate complicity with the public.

Wearing an apron that echoes the gingham motif decorating the entrance to the gallery, Lebel is formally integrated into the setting, which is made up of her own household objects. Thus adding to the conviviality of her art process, she sits in her "kitchen" and greets her visitors. She suggests that they tell her what they remember about the food they like and then write out recipes for her by hand. In exchange, the artist gives them a piece of her favourite comfort food, inevitably associated with her childhood: banana bread, baked according to a recipe handed down from her grandmother on her father's side. Taking on the role of hostess, Lebel reveals a bit about her life and invites visitors to do the same. The artist, therefore, was at the public's disposition during the entire exhibition, making up lists of the recipes she received. She did this with the ostensible objective of methodically filing the culinary anecdotes and personal recollections, like one would have collected the recipe cards in the 1970s, when she was a child. In those days, the kitchen, in many circles, was the place where women got together to chat and discuss personal matters. Reconstructing this setting enabled the artist to feel at home so she could look closely at the habits of the visitors and make an inventory of their culinary preferences and the origins of their recipes.

In his novels, Marcel Proust uses a play of associations activated by the senses to evoke the power of memory. He called this phenomenon, which could be associated with dreaming in the way that it appeals to the subconscious, "involuntary memory." American scientist Jonah Lehrer makes allusion to this process that Proust demonstrates in his novel *Swann's Way*:

No sooner had the warm liquid mixed with the crumbs touched my palate than a shudder ran through me and I stopped, intent upon the extraordinary thing that was happening to me. An exquisite pleasure had invaded my senses, something isolated, detached, with no suggestion of its origin. And at once the vicissitudes of life had become indifferent to me, its disasters innocuous, its brevity illusory. It was me.[2] In other words, Proust ate a cookie. He had a cup of tea too. But what Proust discovered was that the madeleine, via the sense of taste, summoned a once hidden memory to the conscious surface. The memory was not some sepia-colored Kodachrome, but something visceral, complete, and three-dimensional.[3]

This very special remembering mechanism, awakening feelings that would otherwise stay buried away, is also set in motion in the visitors who experience *Banana Split*. Through a process of association, already perceived sensations—that had remained intact until then and eluded our conscious memory—are awakened. These latent mnemonic references are interpreted then as such:

So the purely objective memory, the one "true" to the original taste of the madeleine, is the one memory forever lost to you. The moment you remember the taste is the same moment you forget its true flavor; the present is constantly corrupting the past. To put it another way, memories are like photographs, vulnerable to the grease of our fingertips. You touch them too much and all you see are the markings of your own hand.[4]

As a result of the evocative aromas resurfacing from an earlier time in their life, visitors to *Banana Split* re-appropriate and actualize precise moments of their past. In a visual setting inspired by her kitchen, Lebel makes the gallery into a place for interpersonal exchange. The artist assumes the influence that popular culture had on her and appropriates the outdated but valued aesthetic from the period of her childhood, particularly in the traditionally female spheres of activity. The allusion to surroundings typical of a formal collective culture furthers a congenial attitude on the part of visitors who are inclined to be privy to the artist's proposed game.

In *Banana Split*, Lebel takes some familiar and beneficial things from her life and is ready to share them with others, spreading them out for the benefit of the invited. She viewed this presentation in an artist-run centre as an exceptional opportunity to engage in exchanges with the public, and for her exhibition at Skol, she went so far as to make this premise the focus of her artistic process. In fact, it was during these last few months that Lebel found a comforting solution to the fleeting feeling of nostalgia she experienced while preparing individual portions of heart-shaped banana bread, which at the time she was giving to her close circle of friends. For the

artist, using these moulds symbolizes—in an intentionally kitsch-like way—the gesture of giving. The seduction effect that gifts of homemade edibles entail made her want to reproduce this on a broader scale. Thus, in *Banana Split*, the privileged relationship that the artist maintains with the public—using the device of seduction through the senses—and this specific experience had by all the visitors, makes the occasion an artistic encounter. In this way, "The aura of the art no longer lies in the hinter-world represented by the work, nor in form itself, but in front of it, within the temporary collective form that it produces by being put on show."[5] In her work, Lebel explores ideas of temptation, love and identity by taking over certain themes from the world of women. And because banana bread is the food the artist turns to when she is blue, it is very natural for her to share it, and so by adding an artistic intention to this gesture, she is able to discover the other. For Christine Lebel, her delight in banana bread responds to an enduring need to re-appropriate a flavour every now and again, which soothed her as a child. She experiences a calming feeling of familiarity that she hopes to transmit humorously to those around her, whether in her private live or in her professional activities.

It can be difficult at times to suppress an intense sugar craving. Some temptations incite compulsive behaviour that cannot be rationally explained, but once appeased, bring great relief. In *Banana Split*, Lebel knows how to take advantage of her gustatory urges and respond to the need for comfort that we all experience. Thus by using food as a catalyst, we remember a few moments of happiness.

1. Recipes listed by Christine Lebel during *Banana Split* at Skol.
2. Marcel Proust, *Swann's Way*, trans. C. K. Scott Moncrieff, (New York: Random House, 1934).
3. Jonah Lehrer, "The Neuroscience of Proust," *Seed Magazine: Science is Culture*, no. 6, May-June, 2003.
4. *Ibid*.
5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. trans. Simon Pleasance. Fronza Woods, with the participation of Mathieu Copeland (Paris: Les Presses du Réel, *Documents sur l'art*, 2002), p.61.

PATRICE DUHAMEL
OÙ EST LE POIDS MAJEUR DE L'ÊTRE-LÀ ? RÉFLEXIONS SUR *LA VIE MATÉRIELLE* DE PATRICE DUHAMEL
HEATHER DIACK
Traduction : Isabelle Chagnon

La vie matérielle, exposition de Patrice Duhamel, est constituée de deux installations vidéo accompagnées d'une imposante série de dessins qui, ensemble, illustrent le caractère ténu des frontières entre les individus et leur environnement physique, tout en empêchant en même temps toute possibilité de déduire aisément un récit cohérent de ces relations. *La séance* et *Comment bricoler votre ruine (A+B)* trompent les attentes du spectateur tant en matière de stabilité que de logique séquentielle en introduisant, à titre de prémisse, l'absence d'organisation ou de direction prédéterminée. Même la parole en est strictement éliminée. Alors, comment les spectateurs peuvent-ils s'orienter ? Comme chez les protagonistes des bandes vidéo, les réactions des spectateurs vont de la fascination immobile à une curiosité active et provocatrice. À bien des égards, cette exposition constitue une expérience qui n'est pas simplement d'ordre artistique, mais aussi philosophique. En bout de ligne, la question existentielle : Comment « être » ou « ne pas être » résonne à travers toute l'œuvre.

L'arrangement de l'installation crée chez le spectateur une vague impression de dépaysement dans le temps et l'espace. Dans une salle entièrement obscure au fond de la galerie principale, *Comment bricoler votre ruine (A+B)* se déroule en boucle. Le titre de l'œuvre, qui rappelle ceux qu'on donne aux manuels, s'avère plutôt ironique, car la pièce se caractérise au contraire par une absence totale d'instructions. Le paradoxe qui est celui de bricoler une ruine oscille entre destruction et construction, les personnages étant à la recherche d'un abri et utilisant des masques tant au sens littéral que métaphorique afin de se distinguer les uns des autres. Ils érigent des murs qu'ils tentent en même temps de détruire.

La séance révèle une préoccupation similaire pour les murs. Quatre individus — deux hommes et deux femmes — sont étrangement confinés dans une pièce. Mais il n'est pas question ici d'histoires d'amour. D'une manière qu'il est difficile de qualifier de folle ou de méthodique, ces personnes entrent directement en interaction physique les unes avec les autres ainsi qu'avec l'espace environnant en utilisant les outils limités qui sont à leur disposition, qui vont de leurs mains nues à une scie à chaîne abandonnée. Explorée et manifestée par des gestes, leur crise existentielle finit par mener à un effondrement collectif.

Tous les personnages de l'œuvre de Duhamel sont sans voix, ils ne prononcent pas un seul mot, bien que l'ensemble de *La vie matérielle* soit sous-tendue par des questions non simplement métaphysiques mais linguistiques et d'importance cruciale. Comment les choses s'agencent-elles? Que signifie être construit ? L'impulsion artistique consistant à « penser à l'extérieur de la boîte » acquiert dans cette installation une toute nouvelle résonance.

Dans l'œuvre de Duhamel, les oppositions habituelles entre le dedans et le dehors, ici et là, sont mises à l'épreuve pour se révéler insuffisantes et les personnages semblent obsédés par un besoin de repousser les limites. Dans *La séance*, ils détruisent lentement, systématiquement et de façon réfléchie les fondations de la pièce dans laquelle ils sont confinés en extirpant avec sensualité de l'intérieur des murs la fibre de verre rose qui en assure l'isolation. Dans la bande vidéo qui se déroule à côté, intitulée *Comment bricoler votre ruine (A+B)*, des gestes adroits comme faire des bulles de gomme à mâcher rose vif et les suspendre font ressortir de façon similaire l'intérêt qu'éprouve l'artiste à faire reculer les limites matérielles. Des exemples de dépassement des limites externes et intimes sont mis en valeur de façon répétée, qu'il s'agisse de cadres muraux ou de langues, suggérant que le concept même de limite nécessite non seulement une redéfinition mais aussi une qualification. Exposées ensemble, ces œuvres nous incitent à nous demander si nous pouvons comprendre les limites entre le dedans et le dehors seulement les unes par rapport aux autres, et si nous ne pouvons nous comprendre nous-mêmes que par rapport à elles.

Ces questions complexes rappellent la célèbre réflexion de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (1958), alors qu'il demandait avec perspicacité : « Où est le poids majeur de l'*être-là*, dans l'*être* ou dans le *là* ' ? » Dans la structure de la langue française en particulier, la syntaxe fait en sorte que le lieu renvoie structurellement et de manière directe à l'être en question, tout en laissant indistincte la nature précise de leur relation. Comme le conclut Bachelard de façon ambiguë, « de toute manière, un des termes, toujours, affaiblit l'autre ». Ainsi, la codépendance fait d'emblée partie intégrante de toute situation.

En conséquence, le poids que l'on donne aux choses en tant que thème et que motivation occupe une place prédominante dans les bandes vidéo de Duhamel. On pourrait dire que l'étiquette et les conventions sociales ont été jetées par la fenêtre, sauf que dans ce cas-ci il n'y a pas de fenêtre comme telle. Il n'y a pas non plus de porte normalement accessible. Au lieu de cela, dans les séquences évocatrices de Duhamel, les protagonistes sont forcés de se frayer un chemin dans l'espace et de négocier matériellement et physiquement les uns avec les autres. D'une manière suggérant fortement la danse contemporaine, ces personnages explorent intuitivement le lieu qu'ils habitent, activant littéralement les espaces qu'ils occupent, et qui les habitent.

Presque compulsivement, Duhamel pose et réinvente la question ontologique de l'« être-là » dans sa pratique artistique. Ses deux bandes vidéo montrent des personnages en perte d'équilibre, tentant de composer avec l'absence d'ordre et de direction, et l'évidente artificialité de la syntaxe verbale et physique. Ces protagonistes fouillent parmi les ruines afin de savoir si quelque chose de plus que la syntaxe ou la matérialité artificielle maintient la relation entre l'« être » et le « lieu ».

Ces œuvres complexes et profondes révèlent que le dedans et le dehors ne sont jamais symétriques, et toujours équivoques. De façon plus frappante, peut-être, Duhamel semble suggérer que la vraie limite de la dialectique du « dedans » et du « dehors » est leur opposition absolue. Est-il possible d'échapper au piège de la dialectique ? À la fois anthropologue et artiste, Duhamel évoque à nouveau, dans son travail, le poids de l'*être-là*, et demande de façon imaginative au spectateur de considérer comment s'affranchir des conventions.

Les mises en scène de Duhamel constituent ce qu'il appelle des « incidents socio-affectifs », dans lesquels il établit un équilibre fragile entre la maîtrise et l'expérimentation. Les personnages sont montrés comme totalement laissés à eux-mêmes, pour ensuite faire l'objet d'un montage guidé par le regard avisé l'artiste. La « poétique de l'espace » est précisément ce qui est exploré ici, et il ne s'agit pas simplement d'un espace extérieur, mais aussi d'un espace intériorisé. Dans les deux bandes vidéo, des moments qui ressemblent à première vue à des évasions constituent aussi, par la force des choses, une sorte de rapprochement ou de cocooning — par exemple, on remarquera que les personnages sont à maintes reprises attirés par un vortex qui les pousse à entrer à l'*intérieur* des boîtes. Au moyen de peu d'accessoires, la mince ligne de démarcation entre déconstruction et construction est stratégiquement testée, démontrant que même si nous vivons dans un monde matériel, l'univers de l'expérience n'est pas un théâtre.

Déployée dans les deux galeries de Skol, l'œuvre de Duhamel renouvelle le sens de l'environnement construit, où l'échange et l'affect ne sont jamais des processus transparents. En se basant tout autant sur l'intuition et la capacité d'action que sur l'habitude et l'abandon, les monobandes de Patrice Duhamel remettent en question de façon sensuelle et provocatrice les comportements conventionnels des gens avec l'espace, ainsi que la soumission à l'autorité et aux conventions sociales. Par des moyens évocateurs, l'installation de Duhamel *La vie matérielle* arrive à exprimer avec insistance à quel point le monde matériel, que nous avons construit, semble avoir acquis une existence propre et se refermer peu à peu sur nous. Il offre au spectateur une série d'espaces délirants et de lieux incertains pour explorer les frontières entre l'*être* ici et la conscience du *là*.

En bout de ligne, le « poids majeur » portera sur l' « être » ou sur le « là » selon la personne qui regarde.

1. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 192.

BIOGRAPHIES

Né en 1973, Dean Baldwin est originaire d'Orangeville, en Ontario. Il vit et travaille présentement à Toronto. Il a obtenu un BFA de York University et un MFA de l'Université Concordia. Ses expositions récentes comprennent : *Off Grid,* à la Galerie d'art d'Ottawa ; *Wallpaper* organisée par la commissaire Sophie Hackett pour le Gladstone Hotel ; *Facemaker,* à Katharine Mulherin Contemporary Art Projects, et *House Hold,* à la Gallery 44 de Toronto. Il préfère ses œufs tournés.

En 2005, Catherine Bolduc a terminé ses études de maîtrise à l'UQAM, a présenté son travail à la Galerie de l'UQAM et a été commissaire d'une exposition de groupe à Circa. En 2004, elle a exposé au Musée régional de Rimouski. En 2001, Plein sud lui octroyait la bourse Duchamp-Villon. Elle a également exposé à la Galerie Verticale et au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal en 2000, de même qu'à Circa, en 1997. Elle a participé à plusieurs expositions de groupe, ici et à l'étranger. Lauréate des Pépinières européennes pour jeunes artistes en 1999, elle a été reçue en résidence à Cork, Irlande.

Jeune artiste montréalaise, Sophie Castonguay poursuit présentement ses recherches à Bâle, en Suisse dans le cadre d'une résidence à la fondation Christoph Merian. Elle a présenté quelques expositions individuelles au Québec, notamment à la Galerie Verticale en 2002, à la galerie Langage Plus en 2004 et à la Société des arts sur papier, le F-52, en 2005. Elle a également participé à plusieurs expositions collectives au Québec. Cette année, son travail a été présenté à la FIAC de Paris ainsi qu'à Cologne, Allemagne. Elle termine actuellement une maîtrise en création à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

« Voilà... je suis née au nord du 48^{e} parallèlle et depuis plus de trente ans je m'adapte à la vie montréalaise. J'y ai appris une foule de choses et côtoyé des tas de gens. Je sais maintenant ce que veut dire être artiste au XXI^{e} siècle et essaie de composer avec cette réalité. J'aime écrire, lire et trafiquer les idées pour produire des objets inutiles mais éminemment pratiques pour calmer les angoisses ou les susciter. Dare-Dare, Occurrence, Skol, La Centrale, B-312, Circa, des maisons de la culture montréalaises et bruxelloise, le Kunst Raum Riehen (Suisse) et bien d'autres endroits encore ont accueilli chaleureusement mes petites élucubrations. J'attends avec impatience d'autres défis et regrette un peu de n'être pas née avec la voix de Violetta Paras. »
Joceline Chabot

Sébastien Cliche obtient un baccalauréat en arts visuels à l'UQAM en 1995. Depuis, il a présenté son travail lors d'expositions individuelles à Montréal, à Laval, à Québec, à Rouyn-Noranda et à London en Ontario. On le retrouve aussi au sein d'expositions collectives comme *Le salon de l'agglomérat*, présenté par le groupe *UDO* à la galerie Clark en 1999, et *L'échelle humaine*, résultant d'un projet d'échange autour des espaces publics avec la communauté de Sept-Iles en 2005. Parallèlement à sa production en arts visuels, il poursuit un travail d'exploration sonore. Il présentait */invisible field/* lors du festival Mutek 2005. On peut aussi l'entendre sur disque ou sur scène avec *Gringoplaza*, trio d'improvisation dont il fait partie depuis 2001. Son travail est présenté sur le site : www.aplacewhereyoufeelsafe.com.

Natacha Clitandre a terminé en 2000 un baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Elle diffuse son travail artistique depuis 2000, notamment à Bruxelles — où elle a réalisé en 2004 une résidence à Recyclart ainsi qu'un projet d'art public dans le cadre de l'événement Midi — de même qu'à la galerie SPACE à Pittsburgh — où elle a participé à une exposition présentant le travail des collaborateurs du n^{o} 11 de la *Petite Enveloppe Urbaine*. En 2002 elle a été commissaire indépendante de *Vidéo naïve*, programme vidéo présenté au Musée des Beaux-Arts de Nantes ainsi qu'à la Galerie Rouje à Québec. Elle s'implique activement dans le milieu de l'art actuel, particulièrement à la revue *Esse arts + opinions*. Elle entamera à l'automne 2005 des études de maîtrise en théorie et pratique de l'art contemporain et des nouveaux médias à l'Université de Paris VIII.

Heather Diack est étudiante au doctorat en beaux-arts à l'Université de Toronto. Ses recherches portent principalement sur la réthorique des pratiques documentaires dans la photographie artistique contemporaine. Elle a présenté au Canada, aux États-Unis et au Royaume-Uni des articles sur des sujets liés à la photographie et à la théorie. Elle est impliquée dans les communautés artistiques de Toronto et de Montréal en tant que commissaire, éditrice et auteure.

Poursuivant une maîtrise en études des arts à l'UQAM, Ève Dorais est intéressée par l'art actuel au Québec et par la courte littérature qui l'accompagne. Le mot, la parole, le projet artistique comme autant de prétextes pour atteindre l'autre. En 2003, elle collaborait avec Édouard Pretty à la réalisation du projet épistolaire intitulé *Voyage stationnaire*. Cette réalisation, présenté une première fois chez Dare-Dare en 2004, a été également rediffusée par l'entremise de la revue *Spirale* de juillet-août 2005.

Patrice Duhamel vit et travaille à Montréal. Il pratique la vidéo, le dessin, l'improvisation musicale et l'écriture critique. Son travail a été montré lors d'expositions individuelles à Montréal (galerie Clark) et ailleurs au Québec (Espace Virtuel, galerie Séquence, L'Écart). Il a participé à des expositions de groupe à Montréal (Circa, galerie Clark, espace Vidéographe), en Hollande (De Overslag), en France (espace Huit-novembre), ainsi qu'à Toronto (YYZ Artist's Outlet) et à Québec (Manif 3). Il a participé à plusieurs festivals au Canada et en Europe (Allemagne, Belgique, Espagne, France et Portugal).

Matthieu Dumont, artiste, performeur et membre du duo musical Geneviève et Matthieu, a obtenu en 2000 un baccalauréat interdisciplinaire en création visuelle de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Il a exposé en solo notamment à L'Écart, lieu d'art actuel à Rouyn-Noranda de même qu'au Lobe à Chicoutimi. Il a également participé à plusieurs expositions collectives, entre autres, à la 2e Manifestation internationale d'art de Québec en 2003 et à la Galerie Sans-Nom à Moncton. Il a reçu des bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada et du Fonds de la musique canadienne (MUSICACTION).

Vivant et travaillant à Amsterdam, Rutger Emmelkamp est diplômé en beaux-arts depuis 2001. Un an plus tard, il a été reçu en résidence au Centre Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli dans le cadre des Pépinières européennes pour jeunes artistes. Il a exposé en duo à la galerie Optica à Montréal en 2004. Cette même année, il était commissaire d'une exposition à la galerie Outline à Amsterdam. En 2005, il se rendait en Chine pour faire une résidence au Litjiang Studio. Entre 2002 et 2005, il a reçu trois bourses de la Fondation néerlandaise pour les arts visuels. Il travaille en ce moment à la fondation d'un centre d'art international en Chine.

Katy Fortin détient un baccalauréat en histoire de l'art et poursuit actuellement une formation en administration. Elle a œuvré au sein de l'équipe du Centre des arts actuels Skol durant plus de trois ans. Elle vit à Montréal et travaille au Conseil montérégien de la culture et des communications en tant que conseillère en développement sectoriel et territorial pour la relève.

Né en 1979, Philippe Hamelin termine actuellement une maîtrise en Studio Arts à l'Université Concordia. Ses recherches concernent les diverses formes de l'art vidéographique (monobande et installation) et la performance. Il s'intéresse tout particulièrement aux liens qui s'établissent entre la figure humaine et la vidéo. Ses plus récents travaux ont été présentés dans divers festivals des Amériques et de l'Europe.

Artiste en arts visuels, Suzanne Joos vit et travaille à Montréal. Ses expositions solos — notamment à la Galerie de l'UQAM (2004) et au CEG à Sorel (2005) — montrent un intérêt marqué pour l'imaginaire pictural et scriptural de la cartographie. Actuellement, elle prépare des expositions solos pour le Collectif Regart à Lévis, la Galerie Horace à Sherbrooke et Praxis à Sainte-Thérèse. Elle est membre de l'atelier transdisciplinaire québécois de géopoétique La traversée. Elle détient

un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université de Montréal et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

Né à Dijon en 1976, **Nicolas Juillard** vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École nationale des Beaux-Arts de Bourges, ses recherches se fondent sur une analyse critique des techniques et fantasmatiques du monde de la communication.

Guillaume LaBrie vit et travail à Montréal. Il détient un baccalauréat en arts visuels de l'UQAM depuis 2001 où il poursuit actuellement une maîtrise en arts visuels et médiatiques. Dans sa pratique artistique, il s'intéresse principalement à la création de stratégies de mise en espace. Ses travaux ont été exposés au Musée d'art contemporain des Laurentides et au Centre d'exposition Circa à Montréal en 2004, de même qu'à la Galerie Verticale à Laval en 2005. L'artiste a également créé des projets au Chili et en Argentine. En 2004, il a obtenu une bourse de recherche et création du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Sandra Lachance vit et travaille à Montréal où elle poursuit une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Pratiquant les arts médiatiques, elle se consacre aux domaines de l'installation vidéo et de la photographie. Ses préoccupations portent sur la question de la solitude dans les espaces qualifiés de non-lieux. Elle a notamment exposé en solo à la Galerie Horace à Sherbrooke, à la galerie Grave à Victoriaville de même qu'à la Galerie du Nouvel-Ontario à Sudbury. Elle présentera en 2007 son travail à Langage Plus à Alma. Active dans la communauté artistique, elle siège au conseil d'administration de Skol depuis 2001.

Christine Lebel vit et travaille à Montréal. En 1999, elle obtient une maîtrise en arts plastiques de l'UQAM. Artiste multidisciplinaire, elle compte plusieurs expositions à son actif au Québec et en France. Depuis plusieurs années, elle explore la séduction par le biais du corps et de la nourriture, invitant les spectateurs à participer à ses installations-performances. Au printemps 2005, elle a réalisé un projet intitulé *Le grand retour des petits lapins roses* dans le cadre d'une résidence au 3^{e} impérial à Granby.

Pratiquant la peinture abstaite, **Jennifer Lefort** a reçu un BFA de l'Université Concordia et terminera en 2006 un MFA à l'Université York de Toronto, où elle vit actuellement. Elle a été nommée récipiendaire de la Joseph Plaskett Fondation Award en 2005. Ce prix de peinture lui permettra de se faire connaître en Europe. Née à Montréal, elle y a exposé dans quelques galeries. Ses tableaux font partie de collections privées, commerciales et publiques.

Tricia Middleton est née à Vancouver en 1972. Elle vit et travaille maintenant à Montréal. Elle est titulaire d'un BFA de la Emily Carr Institute of Art and Design depuis 1997 et d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia depuis 2005. Ses projets transdisciplinaires comprennent la vidéo, la sulpture, la peinture et l'installation. L'écriture lui apporte également une grande satisfaction.

Née dans les prairies canadiennes, **Jake Moore** vit actuellement à Montréal. Productrice culturelle, elle conjugue l'élaboration d'installations et de pièces sonores de même que son implication dans les centres d'artistes avec une pratique naissante d'écriture. Elle s'intéresse particulièrement à l'amplification de voix peu communes et peu entendues dans le discours dominant.

Originaire d'Edmonton en Alberta, **Juliana Pivato** a étudié en théâtre au National Theatre School of Canada et ensuite à l'Université McGill, en chant classique. Depuis 1998, elle travaille à Montréal en tant qu'artiste et interprète. Principalement préoccupée de développer sa propre pratique artistique, elle a aussi collaboré au travail d'artistes tels que Marc Couroux, KG Guttman, Brad Fraser, Celia McBride, Suzanne Miller, Virginia Preston et Gerhardt Stabler de l'Ensemble Kore. Elle a siégé au conseil d'administration de Skol ainsi qu'à son comité de publication durant la saison 2003-2004.

Jeanie Riddle a obtenu un MFA de l'Université Concordia en 2005. Lauréate du prix Yves Gaucher, son travail pictural a été présenté à Montréal (Rad'a, Pratt & Whitney, Studio Orange) et à San Francisco (Somar, Natoma Space). En 2005, elle a reçu une bourse du Vermont Studio Center. Elle prépare des expositions solos qui seront présentées prochainement à Calgary (The New Gallery), à Montréal (galerie Optica) et à Toronto (YYZ Artists' Outlet). Son récent travail fait en collaboration avec Jennifer Lefort a été présenté l'été dernier à Alley Jaunt, Toronto.

En 2002, **Pierre-Anaïs Parent St-Gelais** a obtenu une maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Son mémoire traitait de l'impact de l'utilisation du numérique sur la création vidéographique au Québec. Elle a poursuivi ses études à Paris où elle a suivi une formation de conception et mise en œuvre de projets culturels à l'Université Sorbonne-Nouvelle. Lors de son séjour dans cette ville, elle a organisé *VEXP*, événement vidéo réunissant le travail d'artistes français, espagnols et québécois. De retour à Montréal, elle travaille actuellement comme responsable des communications à la revue *ETC*.

Bernard Schütze est théoricien, critique d'art et traducteur. Il s'intéresse aux nouveaux médias et à leur contexte culturel de même qu'à l'esthétique de l'art électronique. Entre autres, il a traduit vers l'anglais des œuvres de Heiner Muller, de Félix Guattari et Gilles Deleuze. Il vit à Montréal.

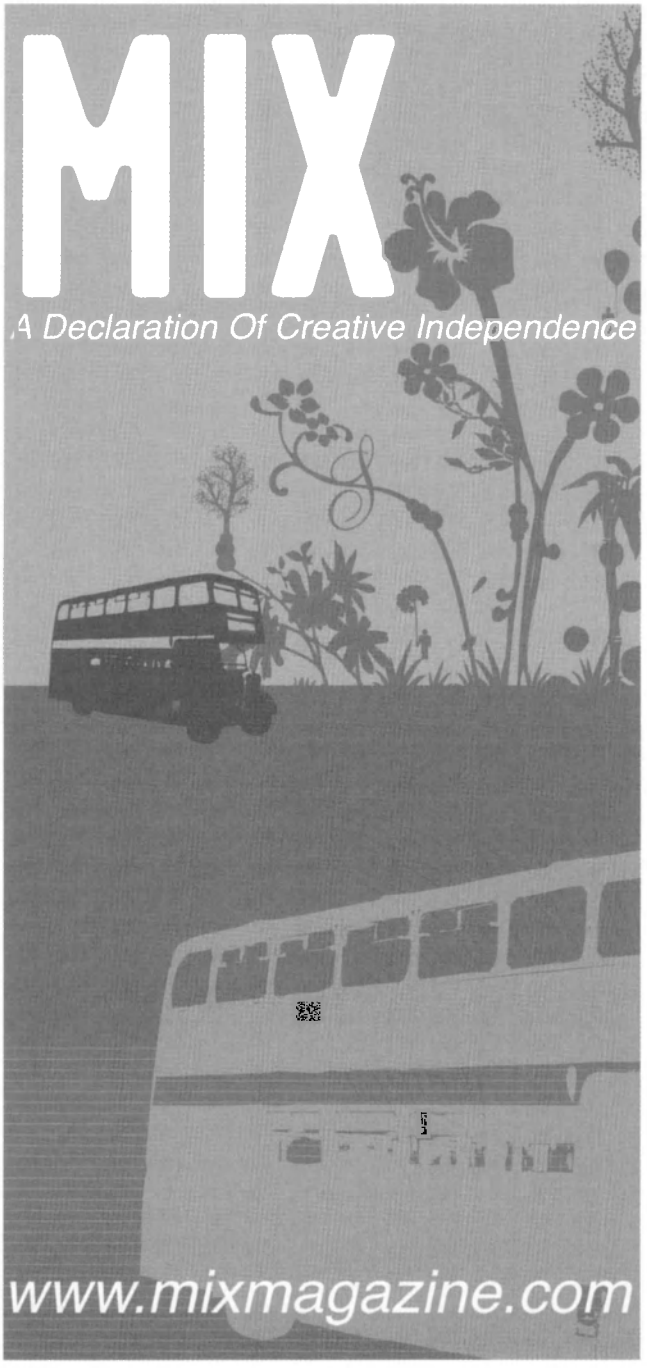
LIEUX ET NON-LIEUX DE L'ART ACTUEL
PLACES AND NON-PLACES OF CONTEMPORARY ART

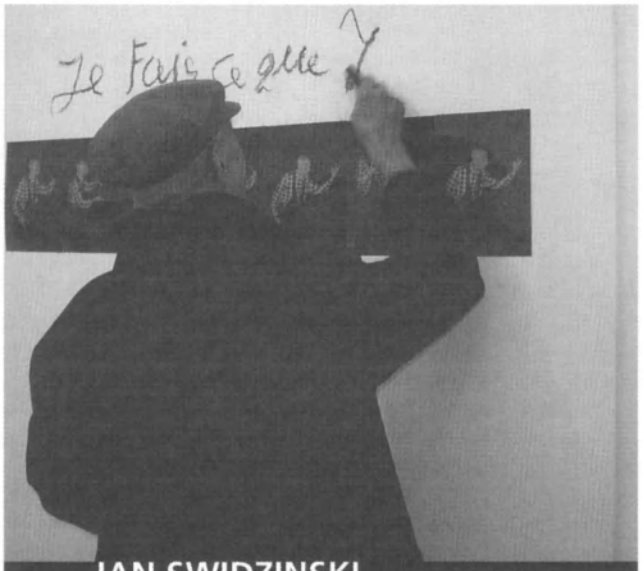
Ce livre propose une réflexion sur ces différents lieux et leur incidence sur notre conception de l'art, sur les conditions de réception, sur le statut de l'auteur et sur le rôle du spectateur. Plusieurs approches artistiques sont considérées : pratiques infiltrantes, manoeuvres, actions relationnelles et performatives, interventions in situ. Le pouvoir que l'art a de transformer notre perception des situations et des activités quotidiennes débouche sur la convergence, une valeur ajoutée à la coexistence.

Une publication bilingue des éditions esse
Distribution : ABC Livres d'art Canada

En vente maintenant
20 $ CAN / 15 Euros
ISBN 2-9809052-0-8

Les éditions esse
C.P. 56, Succ. de Lorimier, Montréal (Qc) H2H 2N6
Tél. : (514) 521-8597 **Téléc.** : (514) 521-8598
www.esse.ca





JAN SWIDZINSKI
L'ART ET SON CONTEXTE
AU FAIT, QU'EST-CE QUE L'ART?

Jan Swidzinski est né en 1923 en Pologne. C'est un artiste multidisciplinaire et un théoricien. Depuis 1974 principalement, il écrit sur l'«art contextuel» comme nouvelle stratégie de l'art. C'est la première publication en français qui traite de l'art contextuel, ce texte ayant été écrit à l'été 2004. Par cette publication, Swidzinski confirme l'importance du contexte qui détermine une nouvelle manière d'effectuer la pratique artistique tout en documentant historiquement et théoriquement l'art dans son rapport à la société.

nouvelle parution

2005, 156 pages
8 x 5 pouces ; couverture couleur : intérieur noir et blanc
14,95 $
ISBN 2-920500-27-9

Pour information : www.inter-lelieu.org
Pour commander : www.ABCartbookscanada.com

LE LIEU
centre en art actuel

345, rue du Pont, Québec, Québec G1K 6M4
T. 418.529.9680 | F 418.529.6933
infos@inter-lelieu.org | www.inter-lelieu.org

Le Lieu est soutenu financièrement par ses membres, la Ville de Québec, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada.

DEPUIS 1998, NOUS RÉALISONS DES PROJETS ÉDUCATIFS EN CRÉANT DES LIENS ENTRE LE MILIEU CULTUREL, SCOLAIRE ET COMMUNAUTAIRE.

Turbine
EST UN CENTRE DE PRODUCTION, DE FORMATION, DE DIFFUSION ET DE RECHERCHE EN ART ET EN PÉDAGOGIE.

NOS ACTIVITÉS PRINCIPALES SONT LES SUIVANTES :

Développer des programmes éducatifs
Mettre en place des visites commentées
Élaborer des volets pédagogiques pour des événements culturels
Organiser des expositions et des événements culturels dans les écoles
Proposer des résidences d'artistes liées à des projets pédagogiques
Réaliser du commissariat pour jeune publique
Créer des ateliers de formation qui facilitent l'intégration des pratiques et des technologies actuelles en éducation artistique

Turbine : dispositif qui récupère les forces vives d'un fluide pour mettre en mouvement ...

centre_turbine@internet.uqam.ca
www.centreturbine.org
Tél. : (514) 598-5245

PARACHUTE

revue d'art contemporain contemporary art magazine

Trimestrielle. Des artistes et des auteurs de la scène internationale. Un laboratoire de pensée. En français et en anglais._A laboratory for ideas. In French and English. A quarterly. International roster of artists and writers.

L'idée de communauté_The Idea of Community 01-02-03
Mouvances de l'image_Image Shifts Autofictions
Économies Électrosons_Electrosounds Anonymat_Anonymity
Économies bis_Economies-biz Démocratie_Democracy
Corps automates_Automata Écrans numériques_Digital Screens
Résistance_Resistance < Design > << Design >>
x-Humain – IA_x Human – AI Frontières_Borders
x-Humain – Sciences cognitives_x Human – Cognitive Sciences...

Abonnement Subscription
Express Mag 514.355.3333
Sans frais Toll free 1.800.363.1310
En ligne Online

[www.parachute.ca]

PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Quebec) H2W 1Y9
T 514.842.9805 F 514.842.9319 info@parachute.ca

ARTEXTE

CENTRE D'INFORMATION CENTRE

CENTRE D'INFORMATION EN ART CONTEMPORAIN

CENTRE DE DOCUMENTATION
ACTIVITÉS DE RECHERCHE
BASES DE DONNÉES EN LIGNE
ÉDITION

460 RUE SAINTE-CATHERINE O.
LOCAL 508
MONTRÉAL QC CANADA H3B 1A7

TÉLÉPHONE 514 874 0049
TÉLÉCOPIEUR 514 874 0316

WWW.ARTEXTE.CA
INFO@ARTEXTE.CA

Québec

Le Conseil des Arts du Canada
The Canada Council for the Arts

Ville de Montréal

parisianlaundry.com

espace | space

PARISIAN LAUNDRY

www.etcmontreal.com

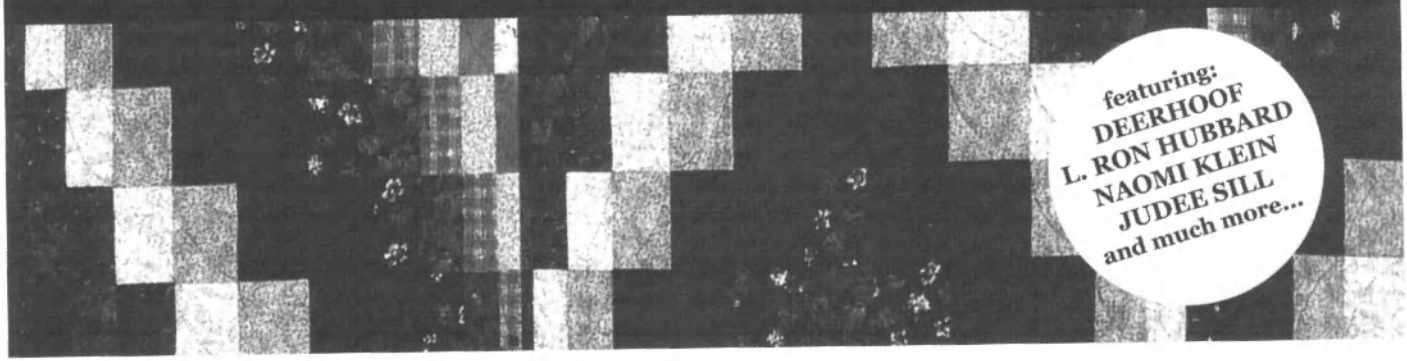
ETC, 1435, rue Saint-Alexandre, bureau 250, Montréal Qc H3A 2G4

1 an 4 numéros 35$ 26$ étudiant ETC REVUE DE L'ART ACTUEL

SAUM MOM
BOUTIQUE ALIMENTAIRE
1318, av. du Mont-Royal Est, Montréal (Qc) H2J 1Y5 Tél. : 514.526.1116

Ange et cie

MALO
Armand Malo inc.
Plancher de bois franc
Brut et pré-huilé
Bois franc brut sec
Plusieurs essences disponible
tél.: 1-888-878-2478
1540 rang du Domaine, rte 348
Sainte-Mélanie, Québec
J0K 3A0

WARRIOR
VOL. II NO. I
Out Now!
www.warriormagazine.org


CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
372, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 314
Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 398-0767
Internet: www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca

Skol remercie ses membres, ses donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de Montréal, le Service de développement culturel de la Ville de Montréal et Emploi Québec, Les Brasseurs RJ.

Skol est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels Skol.

Le Centre des arts actuels Skol présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière. Il encourage l'exploration et la recherche tant au niveau plastique que théorique et favorise les échanges entre les différentes disciplines. Expositions, performances, conférences, interventions hors les murs, groupes d'études, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et publications comptent parmi les activités du Centre depuis sa fondation en 1986.

Direction de la publication
Cari Trahan

Coordination de la production
Véronique Malo

Comité de publication 2003–2004
Natacha Clitandre, Katy Fortin, Patric Lacasse, Juliana Pivato, Alexandre Nicolas Soubiran, Cari Trahan, Myriam Yates

Coordination de la programmation
Cari Trahan

Comité de programmation 2003–2004
Chantale Bélanger, Bernadette Houde, Nikki Middlemiss, Tricia Middleton, Hélène Lord, Daniel Roy, Catherine Sylvain, Carl Trahan

Révision linguistique
Micheline Dussault, Vida Simon, Lynne Trépanier

Graphisme
uniform (1F.ca)

Impression
Jean-Marc Côté

Distribution
ABC : Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 230
Montréal (Québec)
H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606 / 1-877-871-0606
Télécopieur : (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

ISBN : 2-922009-12-2
Dépôt légal 3e trimestre 2005
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
© 2005 — Les artistes, les auteurs et le Centre des arts actuels Skol