

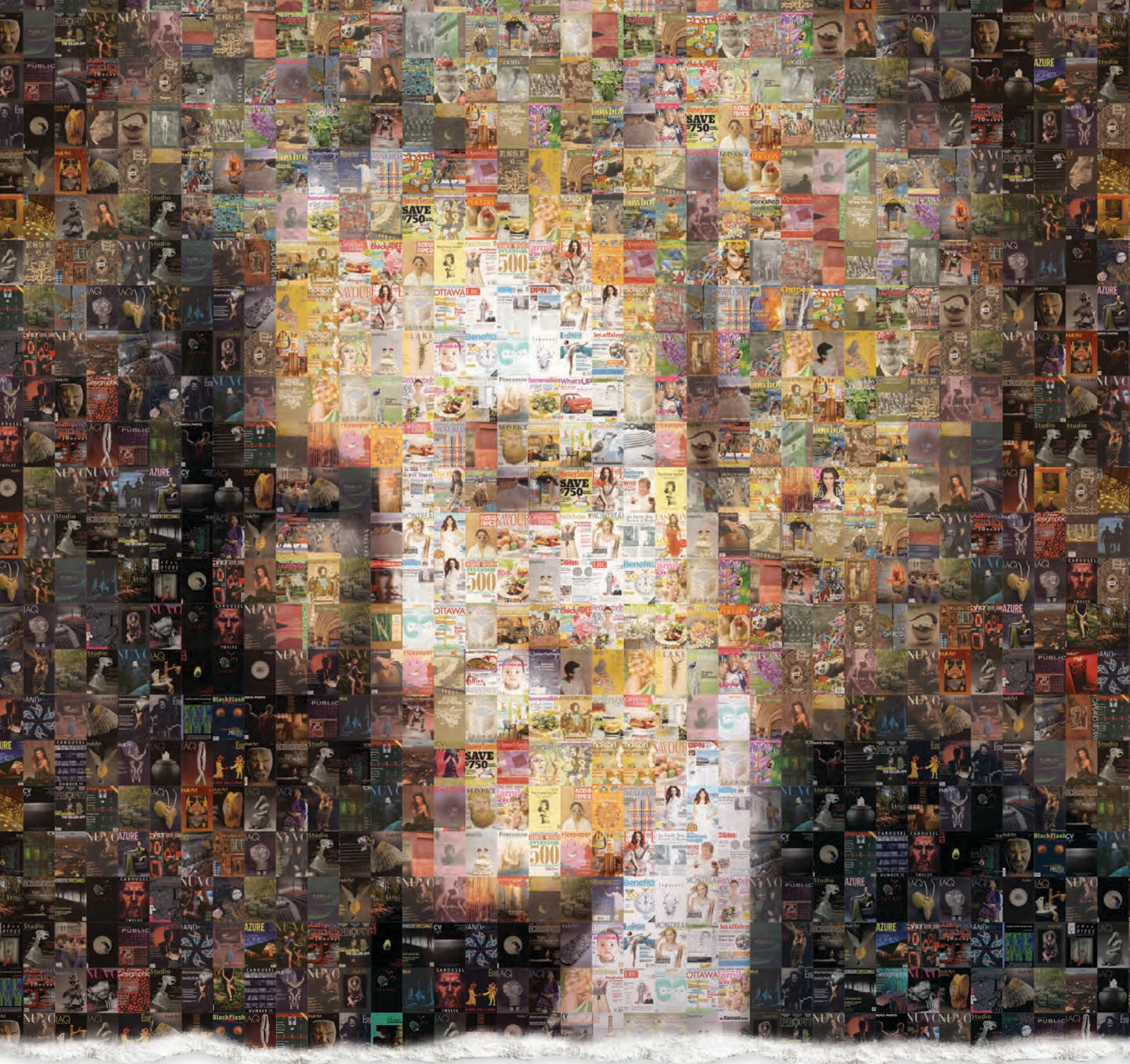
Automne
Fall
2012
8,50\$

Espace

sculpture

101





Les magazines d'ici sont *uniques*.

À votre image. C'est pourquoi nous publions des centaines de titres : vous avez ainsi l'assurance d'en trouver un à votre goût. Rendez-vous simplement dans un kiosque à journaux, recherchez le logo Magazine canadien, exclusivement réservé aux magazines authentiquement d'ici, et lancez-vous dans la lecture !

Rendez-vous au magazinescanada.ca/kiosque ou aux kiosques à journaux pour découvrir votre nouveau magazine préféré.



Espace

sculpture

101

5

Démesures / Boundless

Serge FISETTE

LE GRAND ET LE PETIT MONDE THE GREAT & THE LITTLE WORLD

6

Le grand et le petit monde : à l'échelle de la démesure *The Great and the Little World: On the Scale of Excessive*

Nycole PAQUIN

11

L'appel de la démesure. Sur des œuvres de Jérôme FORTIN et de Guy LARAMÉE / *The Call of Excessiveness. On the works of Jérôme FORTIN and Guy LARAMÉE*

Manon REGIMBALD

16

Miniature et démesure

The Miniature and the Boundless

Marjolaine ARPIN

20

Mégalomanies : architecture, urbanisme et leurs fictions *Megalomanias: Architecture, Urbanism and Their Fictions*

Alessandra MARIANI

MORCEAUX CHOISIS

24

Mélanges d'été

Gilles DAIGNEAULT



Couverture/Cover :
Jonathan GALES, *Megalomania*,
2011. Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste/Courtesy
the artist. Voir/See article p. 20.

ENTRETIEN INTERVIEW

26

NEWTON & Helen MAYER HARRISON: How Big is Here?

John K. GRANDE

28

Laurent PILON : vertiges et miracles de la matière

Serge FISETTE

ÉVÉNEMENTS EVENTS

31

The Ungovernables. Occuper le musée

Laurent VERNET

35

Manif d'art 6

Jérôme DELGADO

40

Mouvement Art Public et Artung! : les possibilités politiques de l'expérience

Benoît JODOIN

42

11^a Bienal de la Habana

Lalie DOUGLAS

46

Céramique avant-garde : Léopold L. FOULEM

Denis LONGCHAMPS

49

Greg Payce: *Illusions*

Mireille PERRON

52

The Passion of the *Patenteux*

Ray ELLENWOOD

53

PARUTIONS

Aux pays des merveilles.

Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis
(sous la direction d'Ilene Susan FORT et de Tere ARCK)

André-Louis PARÉ

LIVRES ET DOCUMENTS REÇUS

Eco-Art

Thérèse ST-GELAIS, *Ghada Amer*

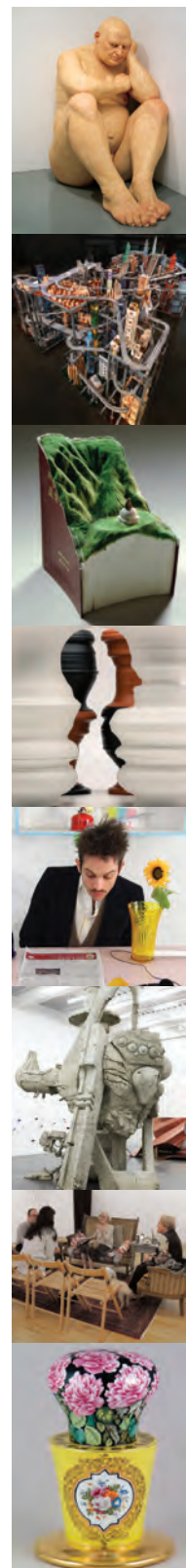
Leslie JOHNSTONE, *Valérie Blass*

Jacky Georges LAFARGUE, Louis COUTURIER, *Resolute Bay. Voyage du jour dans la nuit*

Josée BÉLISLE, *Wangechi Mutu*

Des actions parlantes : quelques aspects de la culture au Québec dans les années 1960 et 1970 (sous la direction de Michèle THÉRIAULT)

Josée Dubeau, *Contour*



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

Conseil d'administration / Board of Directors

Isabelle DURAND, présidente du Conseil /
Chair

Serge FISETTE, vice-président /
Vice-president

Christian COUTURE, trésorier / *Treasurer*

François FORGET, secrétaire / *Secretary*

Nicolas MAVRIKAKIS, administrateur /
Administrator

Directeur et rédacteur en chef / Editor
Serge FISETTE

Assistant-directeur / Assistant-Editor
Nicolas MAVRIKAKIS

Comité de rédaction / Editorial Committee

Gilles DAIGNEAULT, Peter DUBÉ, Nicolas
MAVRIKAKIS, Nycole PAQUIN, André-L. PARÉ

Rédacteurs / Contributors

Marjolaine ARPIN, Gilles DAIGNEAULT,
Jérôme DELGADO, Lalie DOUGLAS,
Ray ELLENWOOD, John K. GRANDE,
Benoit JODOIN, Denis LONGCHAMPS,
Alessandra MARIANI, André-Louis PARÉ,
Nycole PAQUIN, Mireille PERRON,
Manon REGIMBALD, Laurent VERNET

Révision en français / French Copy Editor
Janou GAGNON

Révision en anglais / English Copy Editor
Janet LOGAN

Traduction / Translation
Peter DUBÉ, Bernard SCHÜTZ

Design graphique / Graphic Design

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

Publicité-abonnements / Advertising-Subscriptions

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

Imprimeur / Printer
Marquis Imprimeur

Site Web / Web Site
Alexandre NUNES

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale inc,
Magazines Canada.

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

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

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

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

Imprimé au Canada / Printed in Canada.

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

Mois de parution / Month of Publication
Septembre / September 2012

ESPACE remercie de leur soutien finan-
cier / *ESPACE* wishes to acknowledge the
generous financial support of:
Christian COUTURE, Maurice FORGET,
Claude MILLETTE, David MOORE.

ESPACE

4888, rue Saint-Denis

Montréal (Québec)

H2J 2L6 Canada

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

espace@espace-sculpture.com

www.espace-sculpture.com



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Canada Council
for the Arts



Conseil des Arts
du Canada

Canada

Érudit



THE TREE MUSEUM
DOE LAKE ROAD • MUSKOKA



THE TREE MUSEUM
CELEBRATING 15 YEARS

2012 EXHIBITION: WHAT IS LAND

EXHIBITION SEPTEMBER
9-OCTOBER 30, 2012

OPENING RECEPTION
SUNDAY SEPTEMBER 9TH, 2012
12 NOON TO 5PM.

CURATED BY
EJ LIGHTMAN AND ANNE O'CALLAGHAN

SITE INSTALLATIONS BY

MARY ANNE BARKHOUSE, MILLIE CHEN, EVE EGOYAN, GARETH LIGHTY AND WARREN QUIGLEY

PERFORMANCES BY
ALICIA MARVAN AND EVE EGOYAN

The Tree Museum 1634 Doe Lake Road / Muskoka Road 6 Gravenhurst, Ontario P1P 1R3
<http://www.thetreemuseum.ca/index.php>

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Démesures Boundless

Serge FISETTE

Élaboré par Nycole Paquin, avec la collaboration de Manon Regimbald, Marjolaine Arpin et Alessandra Mariani, le dossier de cette édition d'ESPACE porte sur « Le grand et le petit monde ». Il y est question d'artistes et d'architectes qui conçoivent des œuvres dont les dimensions peuvent être qualifiées « d'extrêmes », privilégiant tantôt la miniaturisation, tantôt la démesure.

Une thématique qui semble intéresser plusieurs créateurs actuels, comme en témoignent quelques expositions qui se sont tenues cet été dans différentes régions. À Val-David, c'est l'*Imploreur* géant de Mathieu Isabelle qui se dressait au parc Ceyreste, en prolongement de l'exposition *Variations sur le métal. Hommage au 50^e anniversaire de l'Atelier Chaudron* organisée par le Centre d'exposition de Val-David. À Nicolet, le Musée des religions du monde présentait *La chapelle des fous* de Carmelo Arnoldin, une œuvre *in progress* élaborée depuis vingt-cinq ans où l'artiste réalise des fragments d'une cathédrale en dimension réelle. Des fragments qui, répartis dans une salle d'exposition, acquièrent des proportions *extravagantes* et, par là, troublantes.

Dans le même esprit, notons que pour son 30^e anniversaire, le Symposium international de Baie-Saint-Paul a choisi Serge Murphy comme commissaire. À partir d'un extrait d'un poème de Rimbaud¹, *Je fixais des vertiges*, il a invité des artistes à explorer des pôles antagonistes, soit d'un côté la profusion, de l'autre le dépouillement. Dans le premier, interviennent des notions de débordement, de trop-plein ; dans le second, au contraire, c'est le vide, le presque rien. Parmi les sculpteurs, Carole Baillargeon y a conclu sa tétralogie *Paysages-vêtements en quatre temps* avec une œuvre où les multiples fragments se déployaient de manière excessive, l'installation envahissant et saturant l'espace. Quant à Marc-Antoine K. Phaneuf, qui s'intéresse aux divers objets de la culture populaire, il a élaboré une œuvre foisonnante à partir des romans Harlequin, une œuvre où le public était mis à contribution.

Mathieu ISABELLE,
Imploreur, 2011. Acier
inoxydable/Stainless
Steel. 3 x 3,65 x 2,13 m.
Photo : avec l'aimable
autorisation du Centre
d'exposition de Val-David/
Courtesy Centre d'exposi-
tion de Val-David.

For this edition of ESPACE, the thematic issue focuses on the "The Big and Small World," which Nycole Paquin has put together in collaboration with Manon Regimbald, Marjolaine Arpin and Alessandra Mariani. Artists and architects are presented who conceive of works that can be qualified as "extreme" in their dimensions, since they alternately draw on the miniaturized and the boundless.

This theme appears to interest several contemporary artists, and has been borne out by a number of exhibitions held in various regions. In Val-David, Mathieu Isabelle's giant *Imploreur* stood tall in Ceyreste Park, as an extension of the exhibition *Variations sur le métal. Hommage au 50^e anniversaire de l'Atelier Chaudron* organized by the Centre d'exposition de Val-David. In Nicolet, the Musée des religions du monde presented Carmelo Arnoldin's *La chapelle des fous*, a work in progress that began 25 years ago and in which the artist creates fragments for a life-size cathedral. Spread out in an exhibition room these fragments take on *extravagant* proportions, which lend them a disquieting air.

In the same spirit, it is worth noting that Serge Murphy has been chosen to curate the Symposium international de Baie-Saint-Paul on the occasion of its 30th anniversary. Using an excerpt from a Rimbaud poem *I Stilled Vertigoes*¹ as a starting point, he invited artists to explore diametrically opposed poles, with profusion on one side, and sparseness on the other. Notions of excess and overflow partake in the former, while in the latter it is the void, the almost nothing. Among the sculptors, Carole Baillargeon completed her tetralogy *Paysages-vêtements en quatre temps* with a work in which multiple fragments unfolded in an excessive manner as the installation invaded and saturated the space. And Marc-Antoine K. Phaneuf, who is interested in objects from popular culture, used Harlequin romance novels to create a rich and diverse work that involved viewer participation.



→→
Carole BAILLARGEON,
Printemps. Bouchons de
liège, ficelle de chanvre/
Bottle corks, hemp string.
Diagonale, Montréal,
2008. Photo: Paul LITHE-
LAND.

→→→
Carmelo ARNOLDIN,
La chapelle des fous.
Détail/Detail. Musée des
religions du monde, 2012.
Photo: Olivier CROTEAU.

NOUVEAUTÉS DANS LE REVUE

Afin de souligner cette « nouvelle étape » que constitue le 101^e numéro d'ESPACE, quelques nouveautés ont été apportées. Sur le plan visuel, nous avons « rafraîchi » la couverture d'ESPACE et dynamisé la présentation graphique des pages intérieures. Dans les prochains numéros, vous verrez d'autres changements qui découlent des recommandations que vous nous avez formulées lors d'un récent sondage, notamment une nouvelle chronique, ESPACE PUBLIC, sur les divers aspects entourant la sculpture intégrée à l'architecture et à l'environnement. ←

NEW ADDITIONS TO THE MAGAZINE

In order to emphasize the "new stage" that the 101st issue of ESPACE marks, we have made some new additions. On the visual level, we have "refreshed" the ESPACE front cover and have made the graphic presentation of the content more dynamic. In the upcoming issues, you will see other changes we have carried out in response to recommendations you made in a recent survey, in particular a new column, PUBLIC SPACE, on various aspects of sculpture integrated into architecture and the environment. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

NOTE

1. Arthur Rimbaud, *Alchimie du Verbe / Alchemy of the Word*.

Le GRAND et le petit monde : à l'échelle de la démesure

The Great and the LITTLE World: On the Scale of Excessive

Nycole PAQUIN

*Les philosophes ont sans doute raison de nous dire
que rien n'est grand ni petit que par comparaison.*

—Jonathan SWIFT, *Voyages de Gulliver*¹

Cumulés à l'infini, nains, nabots, petits, miniatures et autres diminutifs ne lui vont pas à la cheville. Et pour cause. Le GÉANT est PLUS que le TOUT et les parties. «Presque trop grand pour être présenté²», mais obstinément présent dans la psyché des hommes, il fallait bien réduire son ampleur et sa force brute à l'échelle de l'entendement. On dit qu'au début des temps, Titans et Olympiens s'engagèrent dans une terrible guerre de pouvoir. Zeus précipita les énormes Titans dans le Tartare et provoqua ainsi la colère des Géants et des Typhons qui se mobilisèrent pour venger leurs frères ostracisés en poursuivant le dieu belliqueux et ses complices jusqu'aux confins de l'univers³. Et c'est ainsi que commençait un interminable conflit entre les plus-grands-que-nature, les humains faisant figure de pions dans l'espace-temps du monde d'en haut.

Un mythe en engendrant un autre, on raconte qu'au cours de la grande bataille céleste entre le Bien et le Mal, des géants auraient emprunté les traits d'anges racoleurs pour séduire les plus belles femmes de la terre, qui enfantèrent des monstres⁴, d'où l'effroi subséquent pour toute forme d'hybridation. Courroucé par l'abominable dégénérescence de ses créatures humaines, Yahvé tenta d'exterminer les colosses par le *Déluge*⁵ auquel échappèrent les plus résilients, que Moïse eut à son tour grand-peine à mater⁶, alors que même le Géant biblique aux pieds d'argile, décimé par fragments, ne perdit rien de sa superbe, puisque chacune de ses parties devait engendrer un vaste empire⁷. Indestructible malgré ses déboires, le GÉANT sous ses diverses identités a traversé mythologies et légendes et inspiré poètes, chantres, peintres et sculpteurs obnubilés par tant de «démesure⁸».

Il n'est pas étonnant que l'histoire de l'art ait retenu comme modèles du classicisme antique l'*Athéna* du Parthénon et le *Zeus* du temple d'Olympie, que l'on suppose être de la main de Phidias (V^e s. av. J.-C.), mais dont il ne reste depuis longtemps que des copies romaines⁹. Qu'à cela ne tienne, à partir des descriptions détaillées des statues chryséléphantines laissées par Pausanias¹⁰, mathématiciens, physiciens, architectes, historiens et artistes se sont fiés à la parole du chroniqueur pour désigner le Nombre d'Or par la lettre ϕ (*Phi* pour Phidias). Les légendes ont la vie dure, et on parle aussi avec beaucoup d'admiration du *Colosse de Rhodes*, probablement conçu par Chérès de Lindos à la gloire d'Hélios, fils du Titan Hypérion et de la Titanide Théa, érigé vers 280 av. J.-C. Or, personne n'a vu la statue depuis son effondrement lors d'un tremblement de terre une soixantaine d'années après sa construction, ce qui ne l'empêcha pas d'être déclarée sixième Merveille du monde! Peut-être précisément en raison de sa disparition, et grâce à la tradition orale toujours portée à exagérer les faits et à gonfler nostalgiquement les prouesses des héros, sa tête auréolée de rayons scintillants, ses pieds appuyés sur les côtés d'une jetée

*Undoubtedly philosophers are in the right when they tell us
that nothing is great or little otherwise than by comparison.*¹

—Jonathan SWIFT, *Gulliver's Travels*

Endlessly amassed, the dwarves, midgets, small things, miniatures and other diminutives have yet to reach the level of his shins, and for good reason. The GIANT is MORE than the SUM and its parts. "Almost too big for representation,"² but obstinately present in the human psyche, we had to reduce its size and sheer power to a more manageable level. We're told that at the dawn of time, the Titans and Olympians waged a terrible war for power. Zeus tossed the huge Titans into Tartarus and so stirred the anger of Typhon and the Giants who rose up to avenge their ostracized brethren, chasing the belligerent gods and their allies to the ends of the universe.³ Thus began an interminable conflict among the larger than life, with human beings becoming pawns in the time-space of the world above.

And, we are told — since one myth begets another—that in the course of that great celestial battle between good and evil, some giants took on the guise of enticing angels in order to seduce the most beautiful women in the world who then would give birth to monsters,⁴ from whence arose the subsequent fear of any kind of hybridization. Incensed by the abominable degeneration of his human creations, Yahweh sought to exterminate the colossi with the *Flood*,⁵ from which only the most resilient would escape; those Moses—at great pains—was able to bring to heel.⁶ Despite this, the Biblical giant with feet of clay lost none of his magnificence when he was torn into fragments because each of his parts would engender a great empire.⁷ Indestructible despite its troubles, the GIANT, in his many forms, has traversed mythologies and legends, inspiring poets, bards, painters and sculptors obsessed by the "excessive."⁸

It is not surprising that art history has taken the *Athena Parthenos* and the *Zeus* of the Olympian Temple as models of classical antiquity, presuming them to be the products of Phidias' hand (5th century BCE), even though only Roman copies⁹ remain. Mathematicians, physicists, architects, historians and artists, trusting the detailed descriptions of the chryséléphantine statues left to us by Pausanias¹⁰ alone, have designated the golden section with the letter ϕ (*Phi* for Phidias). And, since legends die

*Athéna du Parthéon/
Pantheon Athena.*



et un bras levé brandissant une torche en signe de protection du port de Rhodes ont donné lieu à des représentations fabuleuses, celle de la *Statue de la Liberté* (F. A. Bartholdi) n'étant pas la moindre.

Comme les dieux, les géants commandent paradoxalement à la fois l'admiration et la crainte. On a beau les neutraliser pour un temps, ils reviennent régulièrement hanter l'imaginaire en quête de sublimation. Ovide rapporte, notamment, qu'après avoir été ensevelis vivants sous des amas de pierre, ils auraient donné naissance aux montagnes¹¹. De nombreux artistes s'inspirèrent de la métamorphose régénératrice, et sont de ceux-là Jean de Bologne avec l'*Apennin* installé dans le jardin de la villa Pratolino, vers 1580. Pétrifiée dans le minéral du monticule en formation, la *mirabilia* représente le moment crucial de l'émergence du géant en parfaite osmose avec son substrat au sein d'un aménagement paysager fantastique, propice à l'émerveillement. Des siècles plus tard, dans une semblable concordance avec la nature et la symbolique du lieu de résurgence, les quatre grands présidents américains, G. Washington, T. Jefferson, A. Lincoln et T. Roosevelt, sculptés par John Gutzon Borglum au début du XX^e siècle, jaillissent comme par enchantement des hauteurs du mont Rushmore, au Nevada, d'où ils veillent sur l'immense territoire quasi inhabitable à l'écart des mesquines belligérances politiques.

Si les sculpteurs peuvent contrôler les géants, c'est qu'ils savent

hard, we also speak of the *Colossus of Rhodes* (built circa 280 BCE) with great admiration. Likely designed by Chares of Lindos for the greater glory of Helios, son of the Titan Hyperion and the Titaness Thea, no one has seen the statue since it was destroyed in an earthquake some sixty years after its construction. But that didn't keep it from being named the sixth wonder of the world! Indeed, perhaps because of its disappearance, and due to oral tradition's tendency to exaggerate facts and nostalgically inflate the prowess of heroes—its head haloed with glittering rays, its feet resting on either side of a jetty and one arm raised bearing a torch as a sign of protecting the port of Rhodes—has given rise to fabulous representations, not the least of which is the *Statue of Liberty* (F.A. Bartholdi).

Like the gods, giants paradoxically command both fear and admiration. We might neutralize them for a while, but they regularly return to haunt the imagination in its quest for sublimation. Ovid notably recalls that they brought forth mountains after waking alive in a mass of stone.¹¹ Many artists found inspiration in this regenerative metamorphosis, among them Jean de Bologne with his *Apennin*, installed in the garden of Villa Pratolino circa 1580. Petrified in the mineral matter of a still forming hillock, the *mirabilia* depicts the crucial moment of the giant's emergence in perfect osmosis with his substrata, and does so at the heart of a wonder-inspiring, fantastic landscape. Centuries later, reappearing in a similar concordance between nature and symbol, the four great American presidents, G. Washington, T. Jefferson, A. Lincoln and T. Roosevelt, sculpted by John



←
Jean DE BOLOGNE, *Fontaine de l'Apennin*, 1580. Villa Demidoff, Pratolino, Italie. Photo: Valerio ORLANDINI (2005).

←←
Colosse de Rhodes / The Colossus of Rhodes. Gravure/Engraving, Sydney Barclay, 1880. Source: Augé de Lassus, *Voyage aux Sept merveilles du monde*.

maîtriser l'histoire et, par conséquent, le temps, au besoin la suspendre ou la renverser. Michel-Ange avait d'ailleurs donné l'exemple avec son *David* surdimensionné, dont on ne sait trop s'il se prépare courageusement à la bataille ou s'il est déjà vainqueur d'un Goliath de toute manière réduit à «l'absence». On n'évince temporairement le géant qu'à coup de renflement du petit. Depuis ce temps, on le sait, les mastodontes ont proliféré, parfois limités à un fragment métonymique qui n'altère en rien leur majesté (César, *Le Pouce*), en d'autres cas isolés et désolés d'être si grands (Ron Mueck, *Big Man*). Mais c'est peut-être au Panthéon de David Altmejd qu'ils s'imposent dans toute leur magnificence malgré, ou à cause, de la multiplicité des menues surfaces miroitantes ou des objets hétéroclites qui les habitent et qui défient l'harmonie spatio-temporelle du TOUT éclaté PARTOUT et NULLE PART à la fois, comme en

Gutzon Borglum at the start of the 20th Century, magically rear up on the heights of Nevada's Mt. Rushmore where they watch over an immense, nearly uninhabitable, landscape far removed from any mean-spirited political belligerence.

If sculptors can command giants, it's because they know how to master history—and consequently, time—and are able to suspend or reverse it. Michelangelo gave the example with his oversized *David*, of whom we cannot be certain whether he is courageously preparing himself for battle or is already the conqueror of a Goliath who—at any rate—has been reduced to “absence.” We only temporarily cast out the giants through the inflation of the *little*. And we know that since then mastodons have proliferated: sometimes limited to a mere metonymic fragment that in no way alters their majesty (César, *Le Pouce*), and in other cases, isolated and desolate at being so huge (Ron Mueck, *Big Man*). But it is perhaps in David Altmejd's *Pantheon* that they arise in all their magnificence, despite—or because

boucle à double voie vers un non-lieu d'avant et d'après l'existence du temps.

Or, bien que dans un climat qui aspire généralement à l'ordre et non au chaos, ce n'est pas d'hier que se rencontrent *colosus* et *pumilio*. Depuis l'Antiquité, l'histoire est jalonnée de leurs confrontations où l'un a tout avantage à dompter l'autre sans l'anéantir car, question de stabilité dans un univers continu, la constance du grand monde repose sur celle du petit monde et vice versa¹². Si, à ce jour, l'équilibre social ne semble connaître d'autres règles, en art comme en science, la plus importante révolution des dernières décennies est d'avoir remplacé la polarisation des antagonistes par l'enchâssement de l'infiniment petit et de l'infiniment grand dans des espaces uniques mais discontinus, soient-ils gigantesques ou microscopiques. Un des exemples les plus radicaux de l'amalgame est sans aucun doute l'art transgénique encapsulé dans de

of—the multitude of fine mirrored surfaces and heteroclitic objects inhabiting them and defying the spatiotemporal harmony of a blasted-apart ALL that's blown EVERYWHERE and NOWHERE at the same time, like a two-way loop headed for a non-space that both precedes and follows the existence of time.

So, though our times generally aspire to order rather than chaos, *colossus* and *pumilio* didn't meet just yesterday. Their confrontations have punctuated history since antiquity: the one seeking, at any cost, to tame the other without ending him, since—to ensure the stability of an unending universe—the continuity of the great world depends upon that of the little and vice versa.¹² Though our own day seems to know no other rule of social equilibrium in either arts or sciences, the most important revolution of recent decades has been to replace the polarization of these antagonists, embedding the infinitely small and the infinitely large in unique but discontinuous spaces, whether gargantuan or microscopic. One of the most radical examples of such amalgamation is no doubt



minuscules espaces hermétiques, à peine visibles à l'œil nu et qui incubent rien de moins qu'une nouvelle *genèse* organique en formation.

On multiplie bien entendu les œuvres dites miniatures où, cependant, le cumul des objets permute fréquemment l'ensemble en cabinet de curiosités monumental où se croisent aléatoirement l'intime et le public, le familier et l'étranger. Nous sommes à l'ère du gigantisme : méga cités, méga centres commerciaux, méga expositions¹³ et méga sculptures installations. Et le regardant, minimisé à la taille d'un lilliputien, peut toujours s'exalter devant tant d'opulence.

C'est précisément le concept de *démasure* qu'abordent les collaboratrices de ce dossier, chacune questionnant la manière dont se combinent l'immense et le minuscule dans la sculpture installation (Manon Regimbald, Marjolaine Arpin) et dans l'architecture (Alessandra Mariani). Interrogatives plutôt qu'assertives, leurs réflexions prêtent extension aux analyses poussées de cas spécifiques, en ce qu'elles ouvrent sur un constat d'état largement philosophique et social. En témoignent les termes récurrents à travers leurs

transgenetic art, which is encapsulated in miniscule hermetic spaces barely visible to the naked eye, and which incubate nothing less than the new organic *genesis* now developing.

Obviously, we are proliferating so-called miniature works; however, the accumulation of objects frequently overflows into a monumental cabinet of curiosities in which the private and the public, the familiar and the strange, cross paths haphazardly. We are in the age of gigantism: megacities, mega shopping malls, mega exhibitions¹³ and mega sculptural installations. And the minimized Lilliputian gaze can always get excited before such opulence.

In this collection of essays, the authors take on precisely this concept of the *excessive*, questioning the ways in which the immense and the tiny are combined in sculpture and installation (Manon Regimbald, Marjolaine Arpin) and in architecture (Alessandra Mariani). Their reflections, interrogative rather than assertive, lend breadth to the close analyses of specific cases, in which a broad philosophical and social picture is considered.

MICHEL-ANGE, *David*, 1501-1504. Marbre. H. : 4,34 m. Photo: Bruno BARRAL (2009).



CÉSAR, *Pouce* 1965.
Bronze. H.: 12 m.
Quartier La Défense, Paris.



Ron MUECK, *Untitled (Big Man)*, 2000. Résine de polyester colorée sur fibre de verre/Coloured polyester resin on fiberglass. 203,8 x 120,7 x 204,5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

John Gutzon BORGLUM,
Mount Rushmore, 1927-1941.
 De gauche à droite/From left
 to right: George Washington,
 Thomas Jefferson, Theodore
 Roosevelt, Abraham Lincoln.
 Source: National Park Service
 Image Gallery, Nevada.



textes, entre autres: désorientation, bousculade, vertige et flottement, symptomatiques de l'ouverture à laquelle nous convient des œuvres TROP tensives pour être saisies dans l'indifférence de leur portée symbolique eu égard à notre petit quotidien qui n'en finit plus de se renfler... ←

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

The proof: the terms, recurring throughout these texts such as disorientation, jostling, vertigo and floating, are all symptomatic of the opening up of works TOO tensive to be understood without concern for their symbolic weight in view of our daily life, which is never quite finished expanding... ←

Translated by Peter DUBÉ

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

NOTES

- Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, Jacques Pons (annot. et trad. d'après l'introduction de Maurice Pons), Paris, Gallimard, Folio Classique, 1965, p. 116. / Jonathan Swift, *Gulliver's Travels into Several Remote Nations of the World*, Forgotten Books, 2008, p. 100.
- Jacques Derrida, «Parergon», *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1978, p. 143-144. / Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 125.
- Il existe plusieurs versions de la guerre entre Zeus et les Titans et la révolte des Géants. Est ici condensée la reconstitution analytique de Robert Graves, *The Greek Myths: 1*, New York, Penguin Books, 1960, p. 120-136. / There are many versions of the war between Zeus and the Titans and the revolt of the giants. This one is a condensation of the analytic reconstitution by Robert Graves in *The Greek Myths: 1*, New York, Penguin Books, 1960, p. 120-136.
- Livre d'Enoch*, I. 6.36. Le texte fait encore partie de l'Ancien Testament de l'Église éthiopienne orthodoxe. Il fut rejeté par les Juifs et officiellement écarté par les Chrétiens en 364 lors du Concile de Laodicée. Voir également Charles Renouvier, *La Théogonie d'Hésiode*, http://www.agora.qc.ca/.../Hesiod_e_La_Theogonie_dHesiod.pdf, 8 p. (Consulté le 19 avril 2012). / *The Book of Enoch*, I, vi-vii, Mineola, New York; Dover Publications, 2007. The text is still part of the Old Testament of the Ethiopian Orthodox Church. It was rejected by the Jews and officially excised by the Christians in 364 during the Council of Laodicea. One may also consult Hesiod's *Theogony*, <https://www.msu.edu/~tyrrell/theogon.pdf> (Consulted May 29, 2012).
- «Fils de Dieu et filles des hommes», *La Genèse*, VI, 4, La Sainte Bible, École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du cerf, 1973, p. 37. / *The Holy Bible* (King James Version), Genesis, 6.
- «Reconnaissance en Canaan», *Les Nombres*, XIII, 33, p. 175. «Conquête du royaume d'Og», *Le Deutéronome*, III, 3, *ibid*, p. 206. / *The Holy Bible* (King James Version), Numbers, XIII, 33, Deuteronomy, III, 3.
- La Bible rapporte qu'enclin à de terribles cauchemars, Nabuchodonosor, roi de Babylone, se confia au prophète Daniel à propos d'un rêve tellement troublant qu'il n'osait en donner les détails. Sage (et freudien avant l'heure), Daniel révéla au roi qu'il eut la vision d'une immense statue à la tête d'or, à la poitrine et aux bras d'argent, au ventre et aux cuisses de bronze, aux jambes de fer et aux pieds de fer et d'argile. Par enchantement, une pierre frappa la statue qui s'effondra et se brisa en morceaux qui furent emportés par le vent. Quelque peu calculateur, Daniel rassura le roi et lui confirma qu'il était indiscutablement la «tête d'or» de règnes inférieurs qui allaient se développer dans l'avenir, chacun correspondant à l'un des matériaux du colosse éclaté. Fort satisfait de l'interprétation de son rêve, le roi couvrit Daniel des plus hauts honneurs et fit construire une gigantesque statue d'or massif à l'effigie du géant que tous eurent l'obligation d'adorer sous peine de mort. «Le songe de Nabuchodonosor: la statue

- composite», «L'adoration de la statue d'or», Daniel, *La Sainte Bible*, *ibid*, p. 1300-1301, 1302-1304. / The Bible recounts, that Nebuchadnezzar the king of Babylon, prone to nightmares, consulted the prophet Daniel about a dream so troubling that he dared not give him the details. Wise (and a Freudian before the fact), Daniel revealed to the king that he had had a vision of an immense statue with a gold head, chest and arms of silver, an abdomen and thighs of bronze, iron legs and feet of iron and clay. By magic, a stone would strike the statue, which would crumble into bits and be borne away by the wind. Somewhat calculating, Daniel reassured the king and confirmed that he was indisputably the "head of gold" above later reigns that would arise in the future, each corresponding to one of the materials of the shattered colossus. Well satisfied with this interpretation of his dream, the king covered Daniel in the highest honours and had a gigantic golden statue made in the likeness of the giant that all had to adore on pain of death. The Holy Bible (King James Version), The Book of Daniel, 2.
- À propos de leur persistance à travers la littérature occidentale, il faut lire l'exceptionnelle étude d'Enrico Nuzzo, «Aux confins de l'humain. Les "corps démesurés" des géants dans la culture européenne moderne», *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge classique*, Thierry Gonthier (dir.), Louvain-La-Neuve, Éditions de l'institut supérieur de philosophie, Éditions Peeters, 2005, p. 33-57. / On their persistence in Western literature, one should read the exceptional study by Enrico Nuzzo "Aux confins de l'humain. Les "corps démesurés" des géants dans la culture européenne moderne," *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge classique*, Thierry Gonthier (ed.), Louvain-La-Neuve, Éditions de l'institut supérieur de philosophie, Éditions Peeters, 2005, p. 33-57.
- Le doute plane encore sur le véritable auteur des statues et plusieurs historiens poursuivent leurs recherches. <http://www.Kultura.com/K/beaux-arts/phidias/pdf>, 10 p. (Consulté le 3 mai 2012.) / Some doubt remains concerning the actual creator of the statues and several historians continue their research into the question. <http://www.Kultura.com/K/beaux-arts/phidias> (Consulted May 3, 2012.)
- Pausanias est décédé vers 470 av. J.-C. / Pausanias died circa 470 BCE.
- Ovide, «Cérès et Proserpine», *Les métamorphoses*, Joseph Chamonard (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 144-146. / Ovid, *The Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press, 1986, "The Rape of Proserpine", p. 109.
- Voir à ce propos Luigi Spina, «Nains et géants: un dialectique antique», *Les Belles Lettres. L'information littéraire*, 2004, vol. 56, n° 1, p. 30. Il vaut aussi la peine de lire le texte de Marie-Odile Métal, «Miniature, grotesque, mimésis», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 5, n° 3, 1081, p. 85-98. / On this, see Luigi Spina "Nains et géants: un dialectique antique", *Les Belles Lettres. L'information littéraire*, 2004, vol. 56, n° 1, p. 30. / One should also read Marie-Odile Métal, "Miniature, grotesque, mimésis", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 5, n. 3, 1081, p. 85-98.
- On lira à ce sujet l'importante étude de Didier Prioul, «Actualité du titre d'exposition», *Protée*, vol. 36, n° 3, hiver 2008-2009, p. 35-46. / On this subject, one is referred to the important study by Didier Prioul, "Actualité du titre d'exposition", *Protée*, vol. 36, n° 3, Winter 2008-2009, p. 35-46.

L'appel de la démesure. Sur des œuvres de **JÉRÔME FORTIN** et de Guy LARAMÉE

The Call of Excessiveness. On the Works of Jérôme FORTIN and **GUY LARAMÉE**

Manon REGIMBALD

Le monde est grand mais en nous il est profond comme la mer.

—Rainer Maria RILKE

Il arrive que l'art soit travaillé par la démesure. Mais comment prend-on la mesure de la démesure? Comment l'œuvre nous fait-elle voir le refus des limites que cela implique? Comment la laisser apparaître en sculpture alors que sa recherche se bute à l'inevitable limitation de l'être? Comment rend-elle visible, sensible et palpable, cet illimité alors que la sculpture elle-même est contrainte par et dans la matière qui l'incarne—ici et maintenant? La fin évoquée serait-elle celle de l'homme? Fort de l'œuvre, réussissons-nous à apprivoiser cette frontière ultime? Car la sculpture peut nous faire voir grand. Si bien qu'il se peut que nous devenions tout petits à ses côtés, dépassés. Même si on ne veut plus de la petitesse de la vie et qu'on espère en grand, car qui veut se plier à des limites alors que la vie tend à s'épandre?

The world is large, but in us it is deep as the sea.

—Rainer Maria RILKE

Art sometimes may be created through excessiveness. But how do we measure the “excessive”? How does the work make us see the refusal of limits that it implies? How is this revealed in sculpture when such an investigation strikes up against the inescapable limits of being? How does one make this limitlessness visible, sensual and palpable, when sculpture itself is constrained by, and in, the material that gives it form — here and now? Might the end evoked be that of humanity itself? Can we succeed in conquering this ultimate frontier with an artwork? Sculpture can enlarge our vision: so much so that we may become very small beside it, overwhelmed. Even when we no longer want life's smallness and we hope with real passion, who wants to yield to boundaries when life tends to expand?

Guy LARAMÉE, *Guhan Yin*, 2012. Galerie d'Art d'Outremont. Vue de l'exposition/Exhibition view. Photo: Guy L'HEUREUX.





LA DÉMESURE À DESSEIN

«L'immensité est en nous», nous assure Bachelard; elle s'étend, dans l'immobilité de la rêverie et des songes, dans cette solitude qui nous rapproche, pour un moment, de l'éternité, du silence qui s'offre à perte de vue. Immensité intérieure qui nous ancre dans l'ici même lorsque la sculpture fait onduler les images, entre le plus loin et le plus près. Dans cet espace de méditation, le monde n'est plus perçu tel quel, mais dans un ailleurs où le lointain fait signe au lointain. Tel que défini depuis l'Antiquité grecque, l'*hubris* témoigne «d'un refus de la condition humaine en niant la limite qui sépare les mortels des immortels¹». C'est ici, quand «le minuscule et l'immense sont consonants²», comme le dit si bien Bachelard, que nous la chercherons pour mieux la faire venir à nous.

En fait, si des œuvres de Jérôme Fortin (*Continuum*) et de Guy Laramée (*Guhan Yin*) nous ont aidés à mieux saisir la procédure de la démesure en sculpture, c'est que l'ensemble de leur démarche tend à en éprouver les limites, chacun à sa façon, même s'ils cheminent dans des voies différentes, l'un empruntant les routes du romantisme et l'autre, celles du minimalisme; l'un choisissant un versant plus figuratif, l'autre, plus abstrait. Cependant, leurs points de vue critiques et leurs regards inquiets laissent voir aussi une société promise aux forces destructrices de l'Homme, si affamé, si assoiffé, excédé par la surconsommation, la surcapitalisation.

Pourtant la rivalité entre l'infini et le fini que découvre la démesure se développe en arithmétique et en géométrie là où s'expose la dualité constitutive du réel, tout comme elle se poursuit dans une perspective philosophique et religieuse à finalité éthique. L'équivoque du couple physique limité et illimité fait face à celle aussi redoutable d'Apollon et Dionysos. La mesure et la démesure ont plusieurs noms, comme elles ont plusieurs histoires³. Pour l'humain qui cherche un sens à la vie, la mesure et la démesure se débattent et leur antique combat est toujours engagé entre le cosmos et le logos, l'homme et les dieux. Les paysages du ciel et de la terre demeurent un champ de bataille continu où

EXCESSIVE BY DESIGN

"Immensity is within ourselves," Bachelard reassures us: it spreads in the motionlessness of reverie and dreams, in that solitude that—for a moment—pulls us closer to eternity, and in the silence that is interminable. Interior immensity anchors us in the here and now while sculpture causes images to ripple between the further and the nearer. In this meditative space, the world is no longer perceived as it is but as some other space in which the faraway signals to the distant. *Hubris*, as defined since the time of the ancient Greeks, testifies to "a refusal of the human condition by denying the boundary that separates mortals from immortals."¹ It is here, when, as Bachelard puts it so well, "tiny and immense are compatible"² that we attempt to bring it closer to us more effectively.

If the works of Jérôme Fortin (*Continuum*) and Guy Laramée (*Guhan Yin*) have helped us better understand the workings of excessiveness in sculpture, it is because throughout their practices, each in his own way tends to test the limits even as they take different paths. One borrows from Romanticism and the other from Minimalism; one chooses a more figurative approach, the other a more abstract one. Nonetheless, both their critical points of view and their disturbing gazes reveal a society sworn to forces harmful to humanity—so hungry, so thirsty, and so overtaken by hyper consumption and overcapitalization.

At the same time, the rivalry between the infinite and the finite that excessiveness exposes is developed in arithmetic and geometry, where the duality component of reality is laid bare; just as it is pursued for ethical ends in philosophical and religious contexts. The ambiguity of the limited and limitless physical pair comes up against the equally formidable Apollo and Dionysus. The measured and the excessive have several names, just as they have several histories.³ For the human, in search of some meaning in life, the measured and the excessive are in

Guy LARAMÉE,
Larousse Méthodique,
2011. Galerie d'Art
d'Outremont. Photo:
Guy L'HEUREUX.

œuvre la puissance de l'univers et le lieu où se joue la finalité de l'Homme. Indissoluble, la duplicité du monde ne fait que réfléchir cette dualité entre *hubris* et *metrion*, — le ciel et la terre, l'ombre et la lumière— qui s'affrontent sur l'horizon infini. La recherche du sens de la vie qui ne se donne jamais que par la totalité est vouée «aux formes les plus hautes d'*hubris*», l'amour, la vie et la mort, alors que tout est en suspens et immobile. L'union du ciel et de la terre deviendrait aussi celle de l'homme et des dieux⁴.

L'INCERTITUDE SUR DES ŒUVRES DE GUY LARAMÉE

Peut-on prendre la mesure de la démesure que défient sans cesse la mort, le sacré qui balisent les limites humaines les plus fondamentales? Il faut voir comment Guy Laramée fait naître sur la mince tranche d'un livre toute une montagne. Et encore, comment sculpte-t-il une vague à l'image de celle d'Hokusai sur un autre ouvrage à partir duquel déferleraient en définitive toute la mer, peut-être même, un tsunami. Car «l'infinité de l'espace intime⁵», aussi vaste que la nuit et que le jour, pointe entre ces peintures de paysages hyperréalistes mais vaporeuses, embrumées, embuées malgré leur lissage et ces sculptures de livres sur l'arête desquels Laramée dresse monts et vallées, vagues et crêtes. Comprenons bien, vaste, non pas au sens propre de la géométrie objective, mais en raison des résonances intimes que dégagent ces œuvres. Sur place, nous nous situons devant l'immensité de leur profondeur où nous nous enfonçons, sans limite.

C'est qu'il y a de l'incertitude dans et devant la démesure, comme si la raison des livres se perdait, se dérobaient, disparaissait, érodée par le temps, ruinée par l'entropie. En fait, «aucune certitude», voilà ce qu'écrivit Guy Laramée après la mort de sa mère, mais uniquement un silence immense qui continue, sans fin, explique-t-il. «Je ne suis certain de rien», renchérit Guy Laramée, d'un même souffle, comme pour démultiplier l'ampleur de cette immensité où nous nous trouvons projetés. Un rituel d'éternité? Et ce, malgré tous les dictionnaires encyclopédiques, les bibliographies bibliques, thésaurus et compendium possibles, en dépit de toutes les sommes inimaginables trouvées, ramassées, sculptées en creux, découpées, refermées, figées et élues par cet artiste qui a choisi, depuis longtemps déjà, d'en faire le temple de l'inconnu. Au cœur de cette intime intensité, l'immensité devient la conscience de son agrandissement, de son approfondissement. L'univers s'amenuise, rapetisse, se concentre et se condense dans l'incertitude, cette «seule conviction qui nous reste », insiste Laramée, ou autrement dit, cette logique du Vague, comme la nommait si bien le philosophe, mathématicien et sémioticien C. S. Peirce.

D'où la construction de cet autel dédié à Guhan Yin devant laquelle Laramée étale un tapis composé de cinq cents guenilles délavées cousues les unes aux autres recréant une trame dont la grille porte en elle la démesure. Le lieu ainsi installé prédispose à une attitude contemplative dont la si grande valeur humaine agrandit l'immensité évoquée. Mais la démesure n'a pas d'objet. Et pourtant, devant la théâtralité des sculptures et des tableaux de

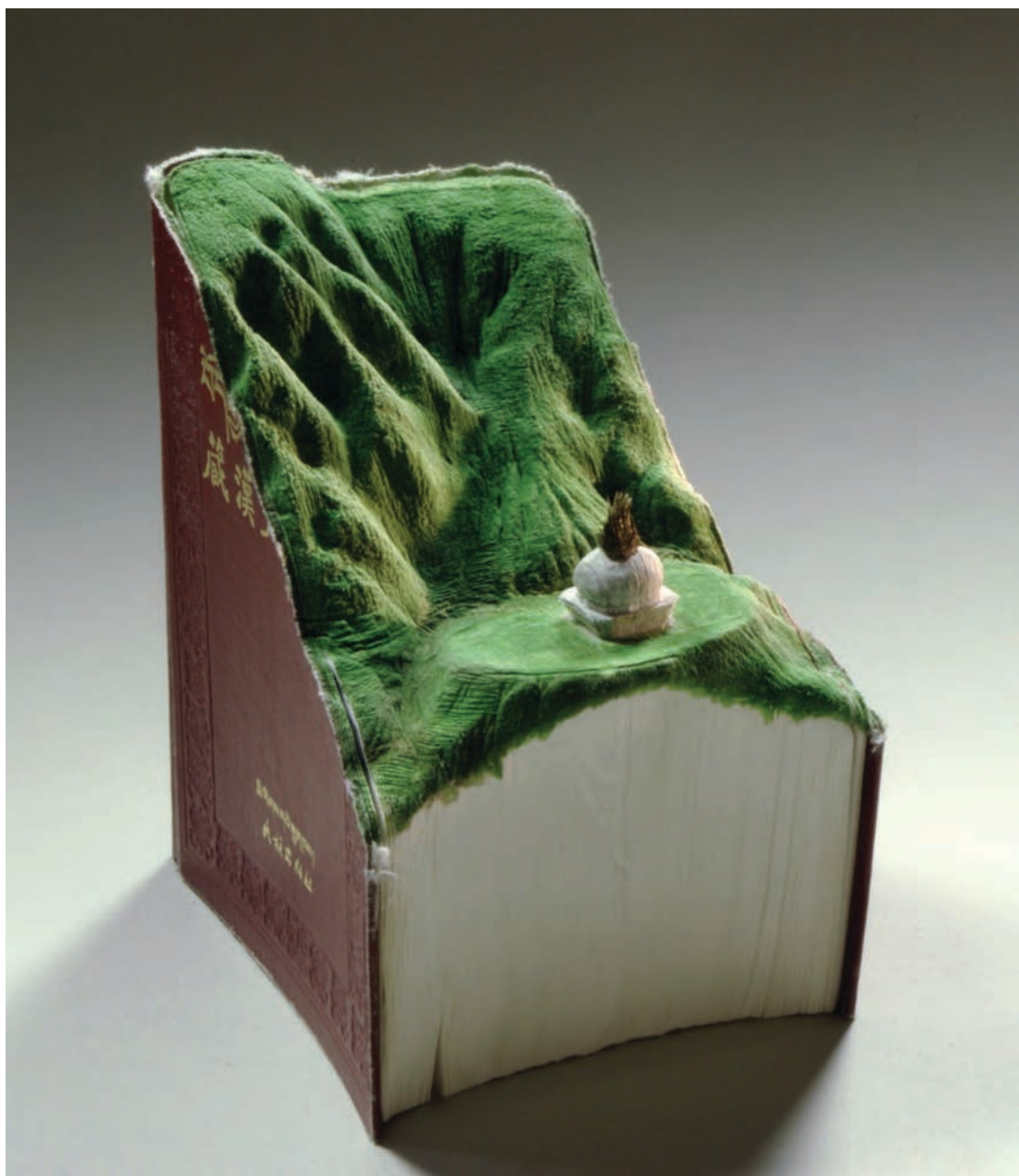
conflict. Cosmos and logos, man and the gods perpetually fight their ancient combat. The landscapes of heaven and earth remain an eternal battlefield where the powers of the universe are at work, and a place where man's end is played out. Indissoluble, the duplicity of the world only reflects the duality between *hubris* and *metrion*—heaven and earth, shadow and light—clashing on the infinite horizon. The search for life's meaning, which is never rendered save in totality, is sworn to the “highest forms of *hubris*,” love, life and death, where everything is suspended and immobile. The union of heaven and earth becomes that of man and the gods.⁴

UNCERTAINTY IN THE WORKS OF GUY LARAMÉE

Can we measure the eternally death defying “excessive,” the sacred, which marks even the most fundamental human limits? One must see how Guy Laramée brings forth an entire mountain from a slender slice of a book. Or how in another work, he sculpts a wave like those of Hokusai—perhaps a tsunami—from which the whole sea unfurls. The “immensity in the intimate domain,”⁵ as vast as night and day, arises amidst these hyperrealist but vaporous, fog-filled landscape paintings—misty despite their smoothness—and these book-sculptures on whose edges Laramée raises hill and valley, wave and peak. They are vast, take note, not only in the sense of objective geometry but also due to the intimate resonances flowing therefrom. In front of them, we are placed before the immensity of their depth and plunge in, without limit.

There is uncertainty in and before the excessiveness, as if the reason for the book was lost, concealed, removed, eroded by time, ruined by entropy. In fact, as Guy Laramée wrote after the death of his mother, there's “no certainty,” only an immense silence that unendingly goes on.

Guy LARAMÉE, *Stupa*
(Tibetan-Chinese
Dictionary). Guhan Yin,
2012. Galerie d'Art
d'Outremont. Photo:
Guy L'HEUREUX.





Jérôme FORTIN,
Continuum, 2011.
Installation. Photo : avec
l'aimable autorisation de
l'artiste et de la Galerie
Pierre-François Ouellette/
Courtesy the artist and
Pierre-François Ouellette
Gallery.

Laramée, nous ressentirons l'agrandissement de notre propre intériorité, perdus dans nos pensées. Et la grandeur augmente au gré de l'intimité qui se creuse «quand s'assouplit la dialectique du moi et du non-moi⁶». Bachelard insiste, «la miniature est un des gîtes de la grandeur⁷». Dans ce jeu des limites qui s'ouvrent et se déplacent, le monde et la chair du monde, l'être et le cosmos s'entrecroisent, alors que c'est par leur immensité que l'intimité et l'infini se touchent et communient sur cette ligne d'horizon. Nous espérons dans la croissance de l'un et l'autre au fur et à mesure que ses livres sont gravés en creux, défaits, décomposés au profit d'infimes paysages reconstruits, tout petits, petits, juchés sur la tranche.

L'INACHEVABLE

Il n'y a pas de belle surface sans une profondeur effrayante.

—NIETZSCHE

Comment la démesure apparaît-elle en sculpture alors que sa recherche se bute à l'incontournable limitation de l'être? Les artistes l'ont compris. Les uns l'ont exprimé par une simple ligne comme la *Colonne sans fin* de Brancusi, le *Running Fence* de Christo, *Lever* de Carl Andre, *A Line made by Walking* de Richard Long ou d'autres, plus près de nous, comme *Continuum* de Jérôme Fortin — un hommage au compositeur américain Morton Feldman. Des boîtes de carton ouvertes remplies de rouelles de métal ajourées, simples dessus de boîtes de conserve minutieusement découpés, aux ajours rigoureusement calculés, joutés et alignés les uns aux autres pour former une ligne modulée qui s'étire, s'agrandit, s'allonge, se superpose, se poursuit, se déroule et défile, traçant une trajectoire imposante gonflée de toutes ses échancrures et ses découpages, de tous ses évidements et entailles répétées, réitérées multipliées, mille fois plutôt qu'une, jusqu'à ce qu'elle recrée, sans relâche, un immense flux porteur d'autant de reflux incalculables, qui cherchent à aller plus loin, à s'allonger, à se prolonger, sans répit. Mais tant de petits trous et d'ouvertures, tant de vides et de jours découpés ouvrent l'espace du dedans, marqué par la «trace du point en mouvement», cet «être invisible», écrivait Kandinsky, qui «dans la fluidité du langage est symbole de l'interruption et en même temps est le pont d'un être à l'autre. [...] Dans l'écriture c'est cela sa signification intérieure⁸.» Pour Kandinsky, «le point géométrique a trouvé sa forme matérielle en premier lieu dans l'écriture — il appartient au langage et signifie le silence⁹. Et cette ligne, «archétype du mouvement illimité» qui porte en elle «les formes les plus concises des possibilités infinies du mouvement¹⁰», Jérôme Fortin prend grand soin de la ponctuer de manière à faire silence et à nous détourner d'un trait trop

“I am certain of nothing,” he adds in the same breath, multiplying the immensity into which we find ourselves projected. A ritual of eternity? And this, despite all the encyclopedic dictionaries, the Biblical bibliographies, thesauruses and compendiums possible, regardless of all the unimaginable amount found, collected, carved, cut out, closed, congealed and taken up by the artist who for a long time has chosen to make the temple of the unknowable. At the heart of this intimate intensity, immensity becomes the consciousness of its expansion, of its deepening. The universe dwindles, shrinks, is concentrated and condensed into uncertainty; this is the “sole conviction left to us,” stresses Laramée, or in other words, it's the logic of vagueness as it was aptly called by the philosopher, mathematician and semiotician, C.S. Peirce.

Hence his construction of an altar dedicated to Kwan Yin, and before which Laramée spread a carpet of five hundred faded rags sewn together to create a cloth of an excessive scale. The space set up thus predisposes one to be contemplative, the great human value amplifying the immensity evoked. But excessiveness has no object. And yet, lost in thought before the theatricality of Laramée's sculptures and paintings, we feel our interiority expand. And the expansion happens along with a deepening of intimacy “when the dialectic of self and non-self yields.”⁶ Bachelard stresses, “the miniature is one of the resting places of grandeur.”⁷ In this game of limits that opens up and moves, the world and the flesh of the world, being and cosmos overlap, whereas it is through their immensity that intimacy and the infinite touch each other and commune on the horizon line. We hope for the growth of the one and the other, in step with the rhythm at which these books are carved, hollowed out and taken apart to create minute landscapes: tiny, small, perched on the edge.

THE UNATTAINABLE

There are no beautiful surfaces without a terrible depth.

—NIETZSCHE

How does the “excessive” appear in sculpture when such an investigation strikes up against the inescapable limits of being? Artists have understood this. Some have expressed it with a simple line as in Brancusi's *Endless Column*, Christo's *Running Fence*, Carl Andre's *Lever*, Richard Long's *A Line Made by Walking* and others — closer to us — such as Jérôme Fortin have produced *Continuum*, a tribute to American composer Morton Feldman. Open cardboard boxes filled with metal openwork bits, the

imaginé afin d'offrir une étendue supplémentaire à l'être intime. Chaque jour dégage un autre espace pour le silence ou la parole, pour la respiration ou pour un souffle, un souffle qui devient le souffle de la vie, le souffle de l'univers, qui nous arrache des tribulations du temps historiques, de la fin des temps comme de la finalité humaine.

L'APPEL SANS FIN

*sublime ... l'enlèvement absolu
de l'illimité le long de toute limite.*

—Jean-Luc NANCY

Serions-nous hantés par cette illimitation pressentie du monde qui se réfléchit dans l'homme?, par «cette obsession cosmique qui nous dévore¹¹» dont parlait Cézanne? Néanmoins, l'ampleur de ce monde créé engendre un autre espace, une étendue sacrée comme nous l'indique l'étymologie du terme, *sacer* qui réfère à «l'autre part», évoquant moins tout ce qu'on peut sacrifier que tout ce qui est sacrifié et se dissout, retournant au néant¹². Cet autre «partage du sensible¹³» auquel nous convie cette démesure, distinct du sens commun propre à une époque, a pour effet l'expansion de la conscience qui se dilate alors qu'elle apparaît elle-même sans limite, sans fin.

L'afflux des pulsions et la pression de la raison s'entrechoquent entre elles, en nous. La mesure maîtrise le jeu des proportions et des équilibres, toutefois la démesure les défait et questionne cet accident des limites, temporaires et partielles. La sacralité et le sacrifice s'emmêlent en ce lieu paradoxal. Rien de l'infime et du colossal n'apparaît sans se dérober du même coup dans un passé et un avenir qui les projettent toujours plus dans une nuit et une aube qui échappent au temps eschatologique de l'histoire ou des dieux. Nous sommes désorientés au milieu des miniatures comme dans les méandres de la démesure, trop vaste quand tout bascule et se bouscule dans toutes les directions, du Nord au Sud et d'Est en Ouest. La recherche de la démesure se bute à l'incontournable limitation de l'être; tour à tour, la mort et le sacré balisent les limites humaines les plus fondamentales qui défient notre existence. Moment sublime? Fort probable. ←

Guy LARAMÉE, *Guan Yin*
Galerie d'Art d'Outremont
3-27 mai 2012

Manon REGIMBALD, Ph.D. : Professeure associée au département d'histoire de l'art à l'UQAM et directrice du Centre d'exposition de Val-David. Membre du Groupe de Recherche en Éducation Muséale, elle a organisé plusieurs expositions et publié de nombreux textes dans une perspective interdisciplinaire. Préoccupée par l'art du paysage et des jardins, elle s'intéresse à la problématique du lieu ainsi qu'aux chevauchements entre le texte et l'image.

NOTES

1. Jean-François Mattei, *Le sens de la démesure*, Monts, Sulliver, 2009, p. 29. (Translation mine.)
2. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.159./Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, (Maria Jolas, trans.), Boston: Beacon Press, 1964, p. 172.
3. François Flahault, *Le crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, France, Mille et une nuits Fayard, 2008.
4. Jean-François Mattei, *op. cit.*, p.174.
5. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 174/p. 193.
6. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 173. (Translation mine.)
7. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.159. (Translation mine.)
8. Wassily Kandinsky, *Point Ligne Plan*, Paris, Denoël Gonthier, 1970, p. 33./Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications, 1979, p. 25.
9. *Ibid.*, p. 33/p. 25.
10. Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 67 / p. 57.
11. Joachim Gasquet, *Cézanne—La Versanne: Encre marine*, 2002, p. 235. (Translation mine.)
12. Pierre Ouellet, *Où suis-je? Paroles des Égarés*, Montréal, VLB éditeur, 2010.
13. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000./Jacques Rancière, *Politics of Aesthetics*, New York: Continuum, 2006, (Gabriel Rockhill, trans.).

tops of ordinary cans meticulously cut, the patterns rigorously calculated, juxtaposed and aligned one to the other to form a modulating line that stretches out, lengthens, grows more vast, is superimposed, continues on, unfolds and unwinds, tracing an imposing trajectory pumped up with all its serrations and cut-outs, its scooping-out and grooves repeated. All reiterated over and over, a thousand times rather than once, to the point at which they endlessly recreate an immense flux, containing its incalculable reflux, seeking to go further still, lengthening and extending endlessly. But so many little holes and openings, so many blank spaces and cut-up days open up the inner spaces, marked by the “track made by the moving point,” that “invisible thing” wrote Kandinsky, and which “in the flow of speech [...] symbolizes interruption, non-existence (negative element) and at the same time it forms a bridge from one existence to another (positive element)... In writing, this constitutes its inner significance.”⁸ For Kandinsky “the geometric point, has therefore, been given its material form in the first instance, in writing. It belongs to language and signifies silence.”⁹ And the line, “the archetype of limitless movement” carries “the most concise form of the potentiality for endless movement.”¹⁰ Jérôme Fortin takes great care to punctuate this in order to create silence and divert us from an over-embellished line and to provide a supplemental area for intimate being. Each day engenders a new space for silence or speech, for breathing or breath, a breath that becomes the breath of life itself, of the universe; that tears us from the tribulations of historical time—even the end of time, and the end of the human being.

THE ENDLESS CALL

*Sublime... the absolute removal of
the limitless from all limits.*

—Jean-Luc NANCY

Are we to be haunted by this presentiment of the world's limitlessness—reflected in man, by “this cosmic obsession that devours us”¹¹ of which Cézanne spoke? The scope of this created world engenders another space, a sacred zone as is indicated by the etymology of the term, *sacer* that refers to the “other share,” evoking less what one might make sacred than what is sacrificed and dissolved, returned to nothingness.¹² This other “distribution of the sensible”¹³ to which this excessiveness summons us and which is distinct from the common sense specific to a particular age, expands consciousness, which dilates and seems limitless, without end.

The flow of impulse and the pressures of reason clash, and clash in us. Measurement dominates the game of proportion and balance, while excessiveness undoes them and interrogates this temporary and partial accident of limits. Sacredness and sacrifice blend in that paradoxical space. Nothing of the minute and the colossal appear without at the same time unveiling a past and a future, projecting them into a night and a dawn with the power to slip off the eschatological time of history and gods. We are disoriented in the midst of the miniatures, as we are in the complexities of the excessive, too vast when everything shifts and jostles in all directions, from North to South and East to West. The search for excessiveness strikes up against the inescapable limits of being. Bit by bit, death and the sacred mark out the most fundamental human limits, those that challenge our existence. A sublime moment? Very likely. ←

Translated by Peter DUBÉ

Guy LARAMÉE, *Guan Yin*
Galerie d'Art d'Outremont
May 3-27, 2012

Manon REGIMBALD, Ph.D. is an associate professor in the art history department at UQAM and Director of Centre d'exposition de Val-David. A member of the Groupe de Recherche en Éducation Muséale, she has organized many exhibitions and published numerous texts on interdisciplinary topics. Concerned with landscape art and gardens, she is also interested in the problematics of space as well as the overlapping of text and image.

Miniature et DÉMESURE

The **MINIATURE** and the Boundless

Marjolaine ARPIN

UNE ÉPOQUE DE LA DÉMESURE?

Définir la démesure n'est pas chose aisée—à vrai dire, il devient presque aussi vertigineux de la réfléchir que d'en faire l'expérience. On l'appréhende tantôt en tant qu'infini (littéralement: sans limite aucune), tantôt en tant qu'excès (impliquant le franchissement d'une quelconque limite), tantôt en tant qu'incommensurable. C'est sous cette dernière acception que nous l'envisagerons ici. Autrement dit, comme un immense aux dimensions difficilement saisissables, aux limites ardues à cerner ou à imaginer. Un *quasi-infini*, pourrions-nous dire: ce qui s'appréhende comme au-delà de toute mesure possible ici et maintenant pour l'être qui en fait l'expérience. Ainsi entendue, la démesure demeure hautement relative et toujours potentielle: elle ne relève pas du fait mais du vécu; elle qualifie l'expérience (la relation) et non l'objet.

Les incommensurables auxquels elle se rattache semblent en cette époque à la fois se multiplier et s'intensifier, si bien qu'on en vient à se demander, comme le philosophe Étienne Tassin, «si cette démesure [...] n'est pas finalement devenue l'unique et impossible "mesure" de notre monde¹»: des éléments mille fois plus petits que le millième d'un milli-

AN ERA OF THE BOUNDLESS?

Defining the boundless is not an easy task—actually, it is almost as dizzying to think about it as it is to experience it. One can sometimes grasp it as the infinite (literally without bounds) sometimes as excess (implying the overstepping of whatever limit), and sometimes as the incommensurable. It is in this last sense that we will envisage the term here. In other words, as an immense, elusive dimension with limits that are hard to make out or imagine. *Quasi-infinite*, one could say: something that is grasped as being beyond any possible measure in the here and now by someone who experiences it. Understood as such, the boundless remains highly relative and always potential; it is not based on fact but on lived experience; it describes experience (the relation) and not the object.

The incommensurables with which it is linked seem to be multiplying and intensifying nowadays, and this to such an extent that one begins to wonder, like the philosopher Étienne Tassin, "if this boundless [...] has not become the unique and impossible 'measure' of our world:"¹ elements that are a thousand times smaller than a thousandth of a

Karine GIBOULO, *Village Démocratie*, 2010-2012.
Bois, miroirs, écrans LED, métal, argile de polymère, sable, acrylique, tissus et divers matériaux/Wood, mirrors, LED screens, metal, polymer clay, sand, acrylic, fabric and mixed media. Dimensions variables/ Variable dimensions. Photo: K. GIBOULO. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Art Mûr/ Courtesy the artist and Galerie Art Mûr.



mètre (le nanométrique) qui ne répondent plus aux lois physiques du monde à « notre » échelle; des exoplanètes à plusieurs milliards de kilomètres, qu'on peut pourtant voir et « entendre² »; le monde entier (ou presque) traduit en 0 et en 1 (le code binaire inhérent à toute technologie numérique), « hébergé » sur les serveurs d'un Réseau gros de plus d'un milliard de pages; des données franchissant des milliers de kilomètres en quelques fractions de secondes via ce même giga Réseau; des flux quotidiens de capitaux ainsi que des budgets qui « parlent » en milliards de dollars... Notre monde technologisé et globalisé semble en effet proliférer en de « nouvelles » formes de démesure, toutes aussi vertigineuses les unes que les autres.

DE LA DÉMESURE MINIATURISÉE À LA MINIATURE DÉMESURÉE

Si nombre d'œuvres miniatures actuelles déjouent les formes de démesure d'une société haute en changements d'échelle potentiellement vertigineux³, ces mêmes œuvres n'y sont pas pour autant étrangères. C'est précisément ce constat qui me conduit d'une pensée de la « démesure miniaturisée » à une pensée de la « miniature démesurée », qui m'amène à parler de pratiques qui, à la fois, renversent et reconduisent certains incommensurables des sociétés technologisées et globalisées dans lesquelles elles s'inscrivent.

Car nombre de miniatures actuelles, formellement et/ou sémantiquement, jouent le jeu du gigantesque, de cette « mise en œuvre de l'Immense⁴ » qu'est la démesure. S'instaurent ainsi des tensions d'échelle au sein même des œuvres, qui ne sont d'ailleurs pas sans les gonfler de complexité, de dualités riches tant phénoménologiquement que conceptuellement. Les manifestations de ces *miniatures démesurées* sont nombreuses et mettent en jeu les tensions qui nous intéressent de différentes manières, dont trois seront ici l'objet.

DES MICROCOSMES COLOSSAUX

Parmi celles qui peuvent être qualifiées de « microcosmes colossaux » (ou de « maquettes monumentales »), le *Village Démocratie* (2010-2012), de Karine Giboulo, a abondamment circulé récemment⁵, chaque fois augmenté de nouvelles aires « sur-urbaines⁶ ». Au final, la mégapole

millimeter (the nanometric) no longer follow the laws of physics of the world on « our » scale; exoplanets that are several billions kilometers away, and which we can see nevertheless and « hear; »² the entire world (or almost) is translated into 0 and 1 (the binary code underpinning all digital technology), « hosted » on the servers of a Network that is over a trillion pages in size; data that traverses thousands of kilometers in several fractions of a second via this same giga-Network; daily flows of capital and budgets that are « expressed » in billions of dollars... Our technologized and globalized world seems to be effectively proliferating « new » forms of the boundless, all of which are equally dizzying.

FROM THE MINIATURIZED BOUNDLESS TO THE BOUNDLESS MINIATURE

Though a great number of contemporary miniature works counteract the boundless forms in a society marked by rapid changes on a potentially dizzying scale,³ this phenomenon is nevertheless something that is not unfamiliar to these same works. It is precisely this realization that led me from a consideration of a « miniaturized boundless » to that of a « boundless miniature, » and to take a look at practices that both overthrow and redirect some of the incommensurables at the core of our technologized and globalized societies.

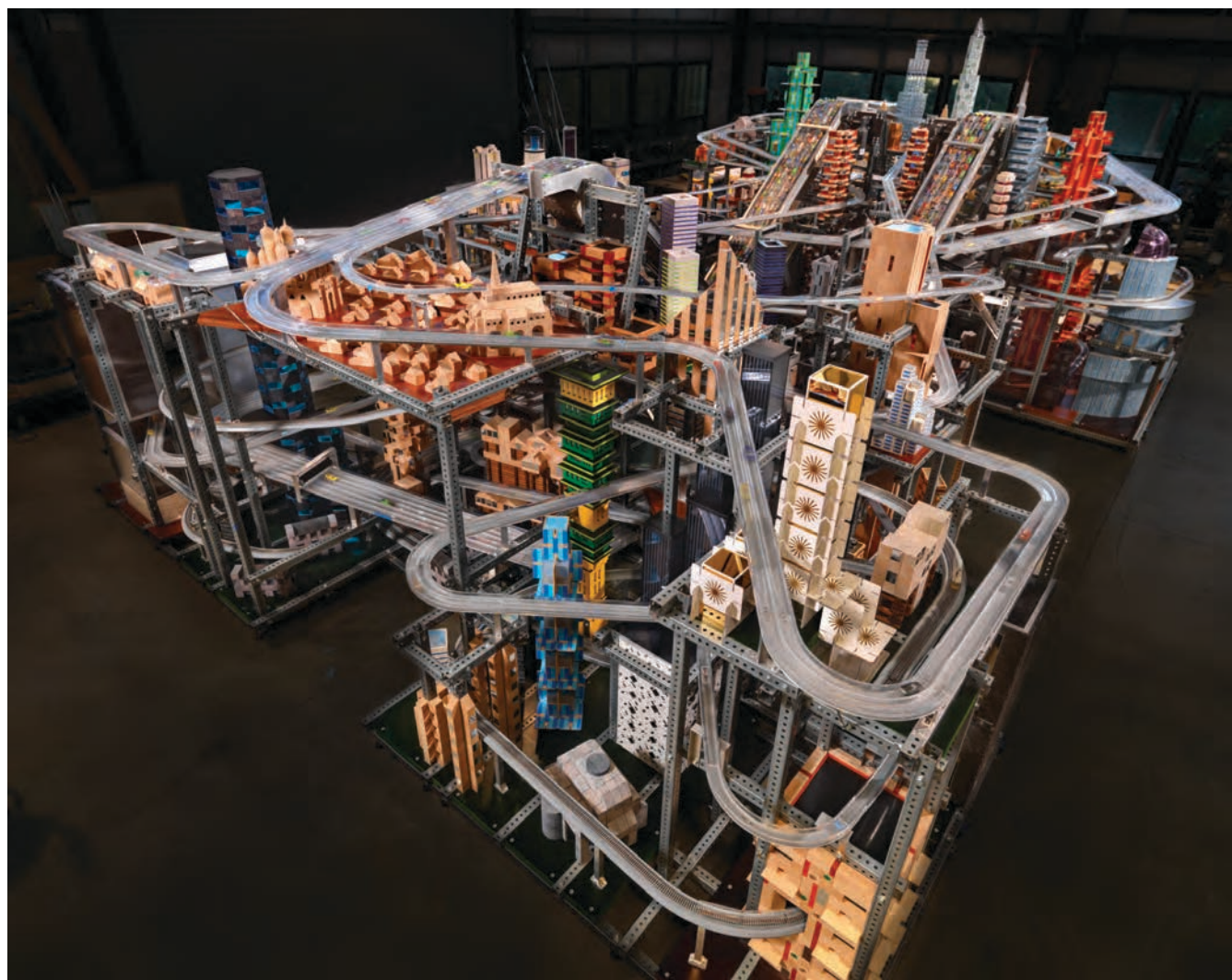
In fact, many contemporary miniatures, formally and/or semantically, play this bigness game, this « implementation of the Immense⁴ » that is the boundless. Tensions involving size and scale traverse these works, increasing their complexity and introducing phenomenologically and conceptually rich dualities. The manifestations of these *boundless miniatures* are numerous and bring tensions into play that interest us in various ways; we will focus on three of these here.

COLOSSAL MICROCOSMS

Among those that can be qualified as « colossal microcosms » (or « monumental models »), there is Karine Giboulo's *Village Démocratie* (2010-2012), a work that has been shown widely these days,⁵ and which has grown with each exhibition through the addition of new « overurban⁶ » zones. The miniaturized megalopolis, in which slums abound around

and through opulent hotel and corporate complexes reminiscent of Dubai's exuberant architecture, unfolds on close to three hundred square feet. Though this is a miniature world, calling it « small scale » seems inappropriate. Actually, the dimension and scale compete so fiercely with one another that the term « miniature » should be reconsidered.

Chris BURDEN, *Metropolis II*, 2010. Trois moteurs DC ½ hp avec contrôles, 12 000 voitures moulées et manufacturées, 26 ensembles de trains électriques (échelle: 26) avec contrôles et rails, acier, aluminium, fil de cuivre avec protection, feuille de cuivre, laiton, divers plastiques, divers bois et produits en bois manufacturés, Legos, jeu de construction Lincoln en rondin de bois, cubes Dado, tuiles de céramique émaillée et de pierres naturelles, acrylique et peinture à l'huile, divers adhésifs / Three ½ hp DC motors with motor controllers, 12 000 custom manufactured die-cast cars, 26 HO-scale train sets with controllers and tracks, steel, aluminum, shielded copper wire, copper sheet, brass, various plastics, assorted woods and manufactured wood products, Legos, Lincoln Logs, Dado Cubes, glass ceramic and natural stone tiles, acrylic and oil-based paints, rubbery sundry adhesives. Dimensions: 117 x 339 x 230 po/in. (297,18 x 861,06 x 584,2 cm). © Chris Burden. Photo: E. Koyama. Avec l'aimable autorisation de la Gagosian Gallery et du Los Angeles County Museum of Art / Courtesy Gagosian Gallery & Los Angeles County Museum of Art.



minifiée, où des bidonvilles déferlent autour et au travers d'opulents complexes hôteliers et corporatifs à l'exubérance digne d'une Dubaï, se déploie sur près de trois cents pieds carrés. Bien qu'il s'agisse d'un monde miniature, il apparaît inopportun ici de parler d'une œuvre de « petit format ». En fait, dimension et échelle s'y livrent une si féroce concurrence que le terme miniature en appelle à être revisité.

Mais au-delà de ces tensions entre taille et échelle—qui ne sont pas sans tirailler le spectateur—, *Village Démocratie* permet de refléter plusieurs hauts-lieux de la démesure contemporaine : la ville (et sa version hypermoderne, la mégapole), la *sur-urbanisation*, la *sur-consommation*, le *sur-développement*, la virtualité et la démesure des flux de capitaux ainsi que les écarts faramineux de richesse (les indices boursiers « volant » au-dessus des bidonvilles, démultipliés dans les réverbérations des surfaces miroitantes qui les surplombent, en sont l'image). Ainsi, format et contenu de l'œuvre se rencontrent et se renforcent l'un l'autre, multipliant les incommensurables et les tensions d'échelle à vivre et à réfléchir. Tout comme *Metropolis II*, d'ailleurs, de Chris Burden : une maquette cinétique représentant une ville futuriste « haute densité », véritable fourmilière d'un millier de voitures miniatures sillonnant entre les gratte-ciel, les mosquées, les viaducs et les complexes résidentiels étrangement inquiétants d'autoprolifération.

DES MINIATURES ALL-OVER

Un peu à la manière des microcosmes colossaux, le format des « miniatures all-over » tient du gigantesque. Ces miniatures installatives accumulent une abondance d'éléments minuscules. Plutôt homogènes formellement, ils deviennent en quelque sorte des unités picturales, tapissant complètement une ou plusieurs surfaces (plancher, murs, plafond). On peut penser ici à la série d'installations *Fields* (1988-2002), d'Antony Gormley : de minuscules (mais vastes) multitudes composées de figurines sculptées en terre cuite, emplissant des salles entières, dont l'une a été présentée en 1993 au Musée des beaux-arts de Montréal. Les œuvres récentes, souvent immersives, de Hema Upadhyay, dont *8 feet x 12 feet* (2009) et *Think Left, Think Right, Think Low, Think Tight* (2011) tiennent également d'un tel all-over. *Think Left...*, exposée à l'été 2011 au Centre Pompidou, oblige le spectateur à s'immiscer entre deux maquettes de bidonvilles élevées perpendiculairement au sol de manière à former deux immenses murs. S'étalant du plafond au plancher sur toute leur longueur, ces derniers façonnent un étroit passage, espace exigü destiné au spectateur. Une telle version, verticale, monumentale et immersive, de l'objet « maquette » inverse radicalement notre rapport habituel à celui-ci, qui en est essentiellement un de surplomb. Plutôt que de « dominer » la scène composée de menus et fragiles objets, c'est la scène, du haut de ses quelque quatre mètres, qui fait saillie sur nous, quasi menaçante. Ici encore, le minuscule et le monumental rivalisent, rendant la posture du spectateur trouble et ambivalente.

DES OBJETS MINIATURES OBJETS DE DÉMESURE

Il en va autrement de ces œuvres qui s'offrent comme de petites scènes restreintes en dimensions, néanmoins porteuses d'immensité. C'est le cas d'un ensemble de modèles réduits signés Guillaume Lachapelle, qui s'en tiennent à leur petite taille, mais qui s'ouvrent sur un espace hors champ apparemment sans fin. Ainsi, les œuvres *Fissure* (2009), *Évasion* (2010) et *Livre* (2011) partageant le motif de la « bibliothèque infinie », peuvent être vues comme d'autres espaces minifiés de la démesure : ceux que constituent le savoir, la connaissance et, par extrapolation, les données, le réseau et le numérique, qu'on oppose souvent au format imprimé du livre. Le procédé technique utilisé par Lachapelle pour ces œuvres—l'impression numérique 3D—renforce d'ailleurs cette extrapolation et cette tension entre les modes de conservation traditionnels du savoir et ceux offerts par le numérique. Mais qu'on pense à l'immense bibliothèque que compose virtuellement l'ensemble des livres disponibles sur cette planète ou au Réseau qui « stocke » une quantité inimaginable de textes, tous deux sont propices à générer une sensation de submersion, tous deux apparaissent démesurés. Et encore une fois,

Guillaume LACHAPELLE, *Fissure*, 2009. Impression 3D, plâtre, époxy/3D Impression, plaster, epoxy. 16 x 11 x 15 cm. Édition : 5. Photo : Guy L'HEUREUX. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Art Mûr/ Courtesy the artist and Galerie Art Mûr.



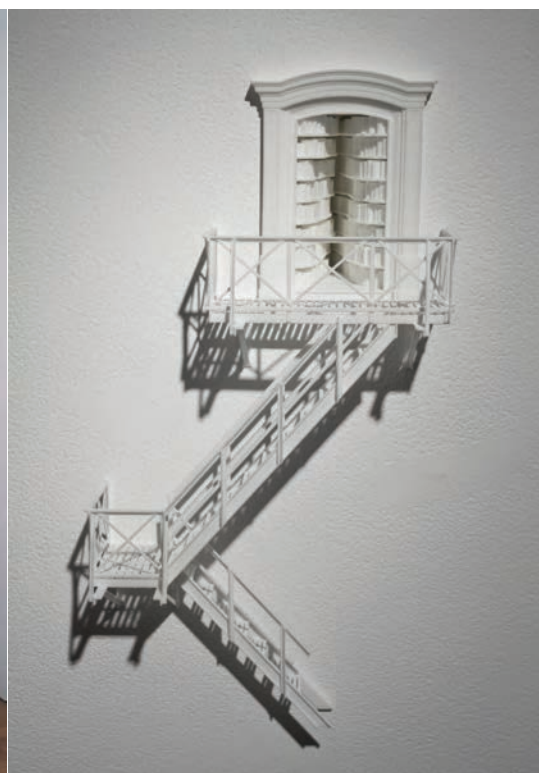
But beyond these tensions between size and scale—between which the viewer is torn—*Village Démocratie* focuses on the central manifestations of the contemporary boundless: the city (and its hypermodern version, the megalopolis), *overurbanization*, *overconsumption*, *overdevelopment*, virtuality and the boundlessness of capital flows as well as the staggering gap in wealth distribution (the image of which is translated through stock market indexes that “soar” above the slums, and proliferate in the reverberating mirror surfaces, which overhang them). The work's form and content thus come together and reinforce each other, multiplying the incommensurables and the size and scale tensions to be experienced and thought about. This is similar to Chris Burden's *Metropolis II*: a kinetic model of a “high density” futurist city, a real hive of activity in which miniature cars weave between skyscrapers, mosques, overpasses and residential complexes that are strangely unsettling in their self-propagation.

ALL-OVER MINIATURES

Not unlike the colossal microcosms, the “all-over miniature” format is marked by bigness. These miniature installations accumulate an abundance of minuscule elements (which are formally rather homogenous and in a sense become pictorial units) completely covering one or several surfaces (floor, walls, ceiling). In this regard one can mention Antony Gormley's *Fields* (1998-2002), which consists of minuscule multitudes made up of sculpted terra cotta figurines filling entire rooms, one such room was shown in 1993 at the Montreal Museum of Fine Arts. Or Hema Upadhyay's often immersive works, such as *8 feet x 12 feet* (2009) and *Think Left, Think Right, Think Low, Think Tight* (2011). The latter work, exhibited at the Centre Pompidou over the summer of 2011, required the viewers to become involved with two models of slums raised vertically from the floor to form two immense walls. Stretching from floor to ceiling along their whole length, the models created a narrow passage, a cramped space reserved for the viewer. This vertical, monumental and immersive version of the “model” object radically inverts our usual perspective of looking down and over it. Rather than “dominating” a scene comprised of small and fragile objects, it is the four-metre high scene that juts out over us in an almost threatening manner. Here again, the minuscule and monumental compete with each other, placing the viewer in an unsettling and ambivalent position.

MINIATURE OBJECTS OF THE BOUNDLESS

It is an entirely different case for works that consist of small scenes in limited dimensions, which nevertheless contain an immensity. This applies to a set of scale models Guillaume Lachapelle created, which though they remain true to their



←
Guillaume LACHAPELLE,
Évasion, 2010. Impression 3D,
plâtre, époxy/3D printing,
plaster, epoxy. 27 x 18 x 18 cm.
Édition : 5. Photo : Guy
L'HEUREUX. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste et de
la galerie Art Mûr/ Courtesy
the artist and Galerie Art Mûr.

← ←
Antony GORMLEY, *Field
(American)*, 1991. Terracotta.
Dimension variable : approx.
35 000 éléments de 8-26 cm
chacun/Variable size: approx.
35,000 elements, each 8-26 cm.
Vue de l'installation/Installation
view, Salvatore Ala Gallery, New
York. Photo : Joseph COSCIA, Jr.,
New York. © the artist.

forme et contenu participent de la tension entre miniature et démesure, cette dernière, d'abord liée au référent, se trouvant reconduite formellement par l'abondante répétition du motif du livre sur les rayons et par le « point de fuite » suggérant un gouffre sans fin.

VERS UNE TYPOLOGIE DE LA MINIATURE DÉMESURÉE

Ainsi, à l'étude des co-présences tensives entre miniature et démesure au sein d'œuvres sculpturales et installatives actuelles, l'amorce d'une « typologie » de cette miniature démesurée semble s'esquisser, appelant à une approche plus dialectique que dichotomique de la notion d'échelle, du grand et du petit dans l'œuvre visuelle. La miniature n'est-elle pas, comme le disait Bachelard, « un des gîtes de la grandeur⁷ » ? Comme quoi nombre d'artistes contemporains l'ont pris au mot, pour mettre en œuvre cet apparent oxymore qu'est la miniature démesurée. ←

Marjolaine ARPIN termine sa maîtrise en Histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les tensions, dans certaines œuvres actuelles impliquant l'échelle miniature, en lien avec de « nouvelles » formes de démesure caractéristiques d'une société contemporaine dite globale. Elle a publié à l'automne 2010 un premier article sur ce sujet dans la revue *esse arts+opinions* et collabore depuis janvier 2010 au magazine *Spirale*, en plus de signer des textes d'opuscules d'exposition

small scale also open onto an outside space that is seemingly endless. The works *Fissure* (2009), *Évasion* (2010) and *Livre* (2011), which share the motif of the “infinite library,” can be seen as other minified spaces of the boundless: those that make up knowledge and, by extrapolation, data, the network and the digital, which are often contrasted with the book in print form. The technical process Lachapelle uses for his works—3D digital printing—reinforces this extrapolation and this tension between traditional knowledge conservation modes and those ushered in by the digital. But regardless of whether one thinks of the immense library that virtually contains all the books on the planet or the Network, which “stocks” an unimaginable quantity of texts, both are equally likely to generate a sensation of submersion, and both appear to be boundless. Once again, form and content feed this tension between the miniature and the boundless in which the latter is first linked to the referent and then formally extended through the abundant repetition of the book motif on the shelves and through the “vanishing point” that suggests an endless abyss.

TOWARDS A TYPOLOGY OF THE BOUNDLESS MINIATURE

Through this focus on the tensile co-presence of the miniature and the boundless within contemporary sculpture and installation works, one can begin to sketch a “typology” of the boundless miniature, which calls for a dialectical rather than dichotomous approach to the notion of scale, i.e. of the big and small in the visual work. Is the miniature not, as Bachelard said, “one of the refuges of greatness?”⁷ Something many contemporary artists have taken up literally in giving shape to this apparent oxymoron that is the boundless miniature. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Marjolaine ARPIN is completing a MA in art history at Université du Québec à Montréal. Her research focuses on the tensions in certain miniature-scale works and their link with “new” forms of the boundless that characterize our globalized contemporary society. In the fall of 2010, she published a first article on this subject in the magazine *esse arts+opinions*. Since January 2010, she has been collaborating with the magazine *Spirale*, in addition to writing presentation texts for exhibitions.

NOTES

1. Étienne Tassin, *La Démesure*, Grenoble: J. Millon, (éd.). 1995, p. 9. (Our translation.)
2. Sur ce phénomène, voir l'installation de Jean-Pierre Aubé, *Exoplanètes* (2011). / For more on this phenomenon, see the installation by Jean-Pierre Aubé, *Exoplanètes* (2011).
3. Voir/See ARPIN, Marjolaine. 2010. « La démesure miniaturisée », *esse*, n° 70 (automne), p. 20-25.
4. Tassin, *op. cit.*, p. 9.
5. Notamment à la Galerie du Nouvel-Ontario, où seule la « Phase I » était exposée; puis à Plein Sud (Longueuil), à Art Mûr (Montréal) dans le cadre de *Mens-moi*, où la « Phase II » s'est ajoutée; finalement, au centre Circa, où les trois phases de cette méga-maquette trônaient dans une salle (en plein centre-ville !) permettant de multiplier les points de vue et les angles d'approche et, par conséquent, de déployer encore plus efficacement les tensions d'échelle qui nous intéressent ici. / Notably at the Galerie du Nouvel-Ontario, where only “Phase I” was exhibited; then at Plein Sud (Longueuil), at Art Mûr (Montréal) as part of the *Mens-moi*, where “Phase II” was added; finally, at centre Circa, where the three phases of this mega model stood imposingly in a room that made it possible to multiply the viewpoints and approach angles, thus putting the tensions we are interested in here even more effectively into play.
6. Mike Davis, *Le pire des mondes possibles : De l'explosion urbaine au bidonville global*, Paris: La Découverte, 2007, c2006, p. 20. / Mike Davis, *Planet of Slums: Urban Involution and the Informal Working Class*, London: Verso, 2006, p. 10.
7. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, (c1957), 2010, p. 146. / Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994, p. 155.

MÉGALOMANIES : architecture, urbanisme et leurs fictions

Megalomaniacs: ARCHITECTURE, URBANISM AND THEIR FICTIONS

Alessandra MARIANI

Le court film *Megalomania*, de Jonathan Gales¹, suscite, depuis sa mise en ligne l'été dernier, une fascination à l'échelle de ses protagonistes, une ville et son architecture portées dans un incommensurable chantier figé. Authentique produit post-humaniste, le déferlement des scènes piranésiennes de *Megalomania* permet de saisir l'inadéquation d'une certaine architecture contemporaine aux besoins de la ville à l'ère du développement durable. Longtemps une pratique à l'échelle d'homme, la planification urbaine est devenue, au cours des dernières décennies, une affaire d'édiles toujours plus autocratiques et toujours moins démocratiques, exigeant l'érection de bâtiments iconiques pour rassasier la voracité d'un capitalisme effréné.

Le gigantisme a ponctué toute l'histoire de l'architecture : des pyramides aux demeures du mont Palatin ; de la muraille de Chine au château de Versailles ; des palais pour les expositions universelles aux barres d'habitations de l'après Deuxième Guerre ou aux mégatours corporatives. S'il a revêtu pendant plusieurs siècles la posture de la monumentalité², le gigantisme a représenté, et représente toujours, le pouvoir politique, économique et la démographie galopante³. Il a généré et génère encore une utopie de la mégastructure et de la topographie artificielle, telle que l'avaient proposée, il y a plus de cinquante ans, Yona Friedman

Since it was uploaded last summer Jonathan Gales' short film *Megalomania*¹ has aroused fascination with its protagonists, a city and its architecture portrayed as an incommensurable and immobile construction site. A truly post-humanist product, *Megalomania*'s unfurling of Piranesian scenes allows one to grasp the failure of a certain form of contemporary architecture to serve the needs of the city in an era of sustainable development. Over the last decades urban planning, for a long time practiced on a human scale, has become the business of increasingly autocratic and ever less democratic town planners, who insist on constructing iconic buildings to satisfy the voracious appetite of an unbridled capitalism.

The history of architecture is marked by bigness: from the pyramids to the Palatine Hill dwellings; from the great wall of China to the Château of Versailles; from the universal exhibition palaces to the post-World War II housing blocks or corporate mega-towers. Though gigantism was for many centuries an expression of monumentality,² it has represented, and still represents political and economic power, and massive population growth.³ It has, and still generates a utopia of mega-structures and artificial topography, such as Yona Friedman and Constant Anton



et Constant Anton Nieuwenhuys⁴; la force symbolique et iconographique de ces concepts perdure et transcende d'ailleurs à ce jour l'imaginaire en se concrétisant matériellement dans le discours de la mondialisation et, virtuellement, dans l'architecture numérique.

Ce gigantisme architectural et urbain serait donc (à la lumière des concepts chomskyens) une représentation antithétique de la démocratie⁵. En fait, l'architecture déconstructiviste⁶ qui figure au premier plan du court-métrage ci-haut cité se voit réduite à l'assemblage d'un groupe de signifiants (ses formes matérielles loin des compositions esthétiques habituelles) qui, par leurs relations contradictoires, favorisent la lisibilité de l'incohésion de ce système complet et fermé. Longtemps associé à une représentation hégémonique en architecture, le gigantisme a comme dénominateur commun des bâtiments herculéens, conquérants, réfutant leur contexte, ou un urbanisme au développement exacerbé dont les enchevêtrements de routes suspendues ne sont plus qu'une catachrèse de la mobilité. La ville numérique de Gales évoque le concept de sublime élaboré par l'architecte des Lumières, Louis-Étienne Boullée⁷, pour qui la surdimension dans la représentation architecturale avait le pouvoir d'exhorter l'imagination. Comme le court-métrage de Gales, les dessins de Boullée prophétisaient moins l'avenir qu'elles ne souhaitaient transformer le présent: *Megalomania* représente effectivement le futur dystopique et déshumanisé de la ville et de son architecture. Gales est sans conteste le produit de sa génération; si, à première vue, son travail semble incarner une forme virulente de formalisme assujettie au déterminisme technologique, il reste que sa représentation de la ville est effectivement une critique du rythme délirant du développement actuel de celle-ci, profondément dépourvu de réflexion quant à sa durabilité. Dans cette uchronie, architecture et ville ne font plus qu'un, un *Gesamtkunstwerk* personnifiant les discours et théories dominants des dernières décennies, traduisant l'ironie que représente la recherche désespérée d'un horizon iconique qui se solde par une ubiquité urbanistique, architecturale et sociale décevante.

L'œuvre de Gales est une critique des théories déconstructivistes architecturales qui ont rompu avec ses traditions techniques et figuratives, avec l'histoire, la société et le contexte, pour élever le statut de l'architecture à travers l'élaboration d'un savant discours critique formel devant mener à une autonomie renouvelée de la pratique. Dans la panoplie des discours, Gales fait sans aucun doute allusion au texte écrit par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, en 1994, *Bigness*⁸, qui a ses origines dans un précédent ouvrage (du même auteur), *Delirious New York*⁹.

Lorsque, en 1974, Koolhaas spéculait sur l'architecture de la démesure, il soutenait que cette révolution sans programme serait, depuis un siècle, basée sur cinq théorèmes résumés ainsi. 1) Au-delà d'une masse critique, la taille d'un bâtiment devient telle qu'il est impossible le contrôler par le geste architectural. 2) L'ascenseur annihile le langage architectural et ses correspondances habituelles en remplaçant les notions d'échelle, de composition et de détail par des relations mécaniques. 3) La distance entre les espaces intérieurs et l'enveloppe extérieure est augmentée à un point tel qu'elle ne peut plus révéler ce qui s'y passe, oblitérant la notion de transparence. L'intérieur compose avec l'instabilité des besoins iconographiques et programmatiques, tandis que l'extérieur devient un agent de désinformation en offrant à la ville la stabilité apparente d'un objet. 4) S'ils s'appuient sur la dimension seule, ces bâtiments sont amoraux au-delà du bien ou du mal et leur impact est indépendant de leur qualité. 5) Ces édifices se soustraient de toute notion d'échelle, de composition architecturale, de tradition, de transparence et, éthiquement, ils représentent la cassure la plus radicale: ils ne peuvent s'inscrire dans un tissu urbain parce qu'ils n'ont que faire du contexte¹⁰.

Il faut souligner toutefois que, pour Koolhaas, ces théorèmes ne sont pas antagonistes à une pratique architecturale

Nieuwenhuys⁴ proposed more than fifty years ago; the symbolic and iconographic force of these concepts endures and to this day continues to transcend the imagination, taking shape materially in the discourse of globalization and virtually in digital architecture.

This architectural and urban bigness would thus be (in the light of Chomsky's concepts) an antithetical representation of democracy.⁵ In fact, deconstructivist⁶ architecture, which figures in the forefront of the above cited short film, is reduced to the assemblage of a group of signifiers (its material forms far from the usual aesthetic compositions) that, by way of their contradictory relations, foster a readability of this complete and closed system's lack of cohesion. Bigness, which for a long time was associated with a hegemonic representation in architecture, has its common denominator in the triumphant Herculean buildings that refute their context, or in an urbanism of exacerbated development in which intertwining elevated roads are nothing but a catachresis of mobility. Gales' digital city evokes the concept of the sublime developed by the Enlightenment architect Louis-Étienne Boullée,⁷ for whom the architectural representation of the oversized had the power of rousing the imagination. Like Gales' short film, Boullée's drawings do not so much prophesize the future as they seek to transform the present: *Megalomania* effectively represents a dystopian and dehumanized future of the city and its architecture. Gales is unquestionably the product of his generation; if at first glimpse, his work appears to embody a virulent form of formalism that is subservient to technological determinism, his representation of the city is nevertheless an actual critique of the delirious rhythm of its current development, which is deeply devoid of any reflection regarding its sustainability. In this uchronia, architecture and the city are now fused, a *Gesamtkunstwerk* that personifies the dominant discourse and theories of the last decades, translating the irony represented by the desperate search for an iconic horizon that ends in a disappointing social, architectural and urbanistic ubiquity.

Gales work is a critique of the deconstructivist architectural theories that broke with architecture's technical and figurative traditions, with history, society and context, to elevate its status through the development of a formal and critical scholarly discourse, intended to lead to a renewed autonomy of the



←
Jonathan GALES,
Megalomania, 2011.
Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste/
Courtesy the artist.

→
Jonathan GALES,
Megalomania, 2011.
Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste/
Courtesy the artist.

recevable. Selon lui, le gigantisme transformerait l'architecture en freinant sa disparition, annoncée par une certaine faction de l'architecture contemporaine¹¹ : ces théorèmes représenteraient, d'une certaine façon, sa survie. L'architecte et historien Jorge Oteros-Pailos croit, pour sa part, qu'ils constitueraient pour Koolhaas une certaine expression de l'autonomie architecturale, en ce que l'application de ce type de projet, qui sépare ses usagers du monde extérieur, l'en libère également. L'édifice qui rivalise avec son contexte le fait vraisemblablement disparaître, créant ainsi un monde alternatif flottant au-dessus de la réalité. Parce qu'il n'a plus besoin de la ville (son autosuffisance est générée par son programme), le bâtiment de grande échelle serait, selon Koolhaas, l'ultime solution au problème de l'étalement urbain¹².

Koolhaas a mis en œuvre son raisonnement dans l'édifice du siège de la télévision centrale chinoise, China Central Television (CCTV), à Pékin. Ce bâtiment à très grande échelle, réalisé par sa propre agence, l'Office for Metropolitan Architecture (OMA)¹³, et Ole Scheeren, a été planifié en 2002 et devrait être inauguré cette année. Le CCTV est un devenu instantanément un élément iconique du paysage pékinois. Composée de deux tours inégales d'une cinquantaine d'étages communiquant entre elles par un pont suspendu qui en supporte treize autres, cette mégastructure surplombe la ville du haut de ses 234 mètres et conjugue en un lieu tous les aspects de la réalisation télévisuelle (administration, production, mise en ondes). Selon le critique Nicolai Ouroussoff, du *New York Times*, « Koolhaas a créé une expression architecturale éloquente de la course effrénée de la Chine vers le futur, et de façon plus générale de la vie des pays développés à l'aube du XXI^e siècle. Ce bâtiment capture l'essence de notre temps de la même façon que les œuvres des modernistes ont saisi la leur¹⁴. » OMA, de son côté, insiste sur l'ingéniosité de ce bâtiment à régénérer la

practice. In the wide range of discourses, Gales evidently alludes to a text the Dutch architect Rem Koolhaas wrote in 1994, *Bigness*,⁸ which has its origins in a previous book (by the same author) *Delirious New York*.⁹

In 1974, upon reflecting on the architecture of excess, Koolhaas posited that for a century, this revolution without program had been based on five theorems summed up as follows: "1. Beyond a certain critical mass, a building becomes a Big Building. Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture, or even by any combination of architectural gestures; 2. The elevator—with its potential to establish mechanical rather than architectural connections—and its family of related inventions render null and void the classical repertoire of architecture; 3. ...the distance between core and envelope increases to the point where the facade can no longer reveal what happens inside. The humanist expectation of 'honesty' is doomed: interior and exterior architectures become separate projects, one dealing with the instability of programmatic and iconographic needs, the other—agent of disinformation—offering the city the apparent stability of an object; 4. Through size alone, such buildings enter an amoral domain, beyond good and bad. Their impact is independent of their quality; 5. Together, all these breaks—with scale, with architectural composition, with tradition, with transparency, with ethics—imply the final, most radical break: Bigness is no longer part of any urban tissue. It exists; at most, it coexists. Its subtext is fuck context."¹⁰

However, it must be underlined that for Koolhaas these theorems are not antagonistic to a competent architectural practice. According to him, bigness would transform architecture by slowing down its disappear-



typologie épuisée du gratte-ciel où hauteur et masse critique érodent la créativité, la distribution des espaces devant traduire la programmation des usages. S'il est vrai que le CCTV est à l'image de la *modernisation* de la Chine, il est aussi vrai qu'il transporte les relents des préoccupations déconstructivistes de l'architecture : la distorsion du système structural, la dissolution de l'échelle humaine au point de vue formel de l'édifice, la collusion des espaces en environnements imprévisibles, un certain détachement des préoccupations fonctionnalistes de l'édifice, etc. Mais il reste que l'aspect fondamental de cette construction est celui de sa monumentalité, matérielle et immatérielle, dont la clé (comme l'écrit Ouroussoff) se trouve dans un jardin privé du bâtiment, que les visiteurs peuvent voir du haut de l'observatoire public.

Il s'agit d'un *blow-up* de la célèbre gravure du *Campo Marzio dell'Antica Roma*, de Piranèse, une reconstitution archéologique, holistique et imaginaire de la Rome antique. L'exposition de cet idéal en dit long sur le développement projeté de la Chine qui se révèle, en fin de compte, être un exercice essentiellement formaliste à l'image de la plupart des pays nouvellement introduits aux régimes capitalistes. Koolhaas écrivait, dans son texte *Bigness* : « Le gigantisme détruit, mais il est aussi un nouveau départ. Il a les capacités de réunir ce qu'il démolit¹⁵. » Il est difficile de prévoir ce que ce type de bâtiment, dans une société où le temps a soudainement été comprimé, sera en mesure de générer. S'il réunit effectivement les composantes fonctionnalistes et formalistes de l'architecture, les composantes sociales, relationnelles, et environnementales, celles des discours architecturaux et urbains actuels y sont laissées pour compte. En cela, la mégastructure et l'œcuménopole demeurent figées dans le concept architectural qui les a vu naître en 1960. Leur autosuffisance générée par la

ance, which a certain faction of contemporary architecture announced:¹¹ these theorems would in a certain way represent its survival. The architect and historian Jorge Oteros-Pailos believes that for Koolhaas, they make up a certain expression of architectural autonomy, in the sense that the application of this type of project, which separates its users from the exterior world, also frees them from it. The building that competes with its context very likely makes it disappear, thus creating an alternative world that hovers above reality. Because it no longer needs the city (its self-sufficiency is generated by its program), according to Koolhaas the large-scale building is the ultimate solution to the problem of urban sprawl.¹²

Koolhaas applied his reasoning to the headquarters of China Central Television (CCTV) in Beijing. This very large-scale building, designed by his firm, the Office for Metropolitan Architecture (OMA)¹³ and Ole Scheeren, was planned in 2002 and should be inaugurated this year. The CCTV has instantly become an iconic element in the Beijing cityscape. It is comprised of two unequal towers of about 50 stories, which are connected by a suspension bridge that holds another thirteen stories. Standing 234 meters, this mega-structure overlooks the city and concentrates all aspects of television in a single place (administration, production, broadcasting). According to the *New York Times* critic Nicolai Ouroussoff: "Mr. Koolhaas has created an eloquent architectural statement about China's headlong race into the future and, more generally, life in the developed world at the beginning of the 21st century. It captures our era much as the great works of the early Modernists did theirs."¹⁴ For

↑
CCTV, vue du jardin privé/
Private garden view.
Photo: Iwan BAAN (OMA).

←←
Rem KOOLHAAS, (Office
for Metropolitan Architecture,
OMA) & Ole SCHEEREN,
China Central Television
(CCTV), Pékin. H. : 234 m.
Photo: Iwan BAAN (OMA).

←←←
Louis-Étienne BOULLÉE,
Tombeau des Spartiates,
1781-1793. Dessin/Drawing.
Photo: Bibliothèque nationale
de France.

conjugaison de l'infrastructure (production matérielle) et de la superstructure (production idéologique) s'inscrit dans un déterminisme capitaliste qui, de toute évidence, semble capituler dans les sociétés qui l'ont vu émerger. ←

Alessandra MARIANI dirige la revue *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures* et est étudiante au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Dans ses recherches doctorales, elle vise à définir les corrélations des théories et pratiques artistiques et architecturales contemporaines qui sous-tendent la transformation de l'activité architecturale, notamment celle de Diller Scofidio + Renfro.

NOTES

1. <http://vimeo.com/25446891> Jonathan Gales a produit ce court métrage pour son diplôme de deuxième cycle à la Barlett School of Architecture - University College London. Il est cofondateur de l'agence Factoryfifteen qui produit des films, des animations et des représentations architecturales reconstituant l'imaginaire, l'irréel et le surréel. / <http://vimeo.com/25446891> Jonathan Gales produced this short film for his graduate degree at Barlett School of Architecture - University College London. He is the co-founder of the Factory Fifteen studio, which produces films, animations and architectural representations that reconstitute the imaginary, unreal and surreal.
2. Si l'on se fie aux neuf points sur la monumentalité élaborés par José-Luis Sert, Fernand Léger et Siegfried Giedion, on comprend que : « les monuments ont été créés par les hommes pour leur besoin d'idéal, d'ambition et d'action ; ils sont projetés pour survivre la période qui a vu leur conception et constituer l'héritage des générations futures ; ils sont un lien entre le passé et le futur ; ils sont l'expression des plus hauts besoins culturels ; ils satisfont la quête éternelle d'un peuple à traduire l'intensité de leur force collective en symboles ; chaque époque révolue qui a façonné une véritable vie culturelle a eu la capacité et le pouvoir de créer ces symboles ; l'architecture monumentale possèdera un caractère qui outrepassa la seule fonctionnalité parce qu'elle aura acquis une valeur lyrique. » Voir : Siegfried Giedion, *Architecture, You and Me; the Diary of a Development*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 48-51. / If one relies on the nine points on monumentality developed by José-Luis Sert, Fernand Léger and Siegfried Giedion, one understands that : "Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period, which originated them, and constitute a heritage for future generations. As such they form a link between the past and the future; Monuments are the expression of man's highest cultural needs; They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols; Every bygone period which shaped a real cultural life had the capacity to create these symbols; Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value." See: Siegfried Giedion, *Architecture, You and Me; the Diary of a Development*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 48-51.
3. Michel Ragon, « Architecture et mégastructures », *Communications*, n° 42, 1985, p. 70.
4. Inspirée par la crise du logement en France à la fin des années 1950, *La ville spatiale* est une construction théorique non réalisée, qui conçoit l'érection d'une seconde ville — une mégapole — à quinze mètres au-dessus de l'existante, et dont la mégastructure aurait permis l'auto-construction par les habitants à même les vides de cette structure. Voir : Yona Friedman, *L'architecture mobile*, Paris-Tournai : Casterman, 1958 et 1970. Constatant l'urbanisme au bord d'un écueil, l'artiste flamand du mouvement situationniste international Constant Anton Nieuwenhuys (plus connu sous le nom de Constant) développe, au cours des années 1960, *New Babylon* un projet utopique qui pallie, de façon ludique, le manque de vision de l'urbanisme basé sur un système de crise. Analogie au concept de Friedman, le projet de Constant permettait à l'Homo Ludens (l'homme au jeu tel que pensé par Johan Huizinga) de s'établir au-dessus de la société de production, massivement bourgeoise. Voir : « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 37-40. / Inspired by the late 1950s housing crisis in France, *La ville spatiale* is a theoretical construction that was never carried out. It is based on building a second city — a megalopolis — fifteen meters above the existing one, with a mega-structure that would allow the inhabitants to construct their own spaces directly within this structure's voids. See: Yona Friedman, *L'architecture mobile*, Paris-Tournai : Casterman, 1958 and 1970. Realizing that urbanism had come up against a stumbling block, the Flemish artist and member of the Situationist International movement Constant Anton Nieuwenhuys (better known as Constant) developed *New Babylon* during the 1960s, a utopian project that playfully offsets the short-sightedness of an urbanism based on a system of crisis. Analogous to Friedman's concept, Constant's project made it possible for Homo Ludens (man at play as conceived by Johan Huizinga) to establish himself above the overwhelmingly bourgeois society of production. See: *Internationale situationniste*, no. 3, December 1959, p. 37-40.
5. Sur la représentation antithétique de la démocratie, lire : « Preventing Democracy in the form of democracy », *Chomsky. On Democracy and Education*, (Carlos Otero ed.), New York/London : Routledge, 2003, p. 397-401. Sur l'inadéquation du système clos en linguistique, voir : Naom Chomsky, *Structures syntaxiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1969. / On the antithetical representation of democracy, consult: "Preventing Democracy in the form of democracy", *Chomsky. On Democracy and Education*, (Carlos Otero ed.), New York/London: Routledge, 2003, p.397-401. On the inadequacy of the closed system in linguistics see: Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague: Mouton, 1957.
6. Le déconstructivisme, mouvement de pensée philosophique fortement influencé par la linguistique, se manifeste en architecture par un questionnement de l'espace produisant des formes brisées, déchiquetées, asymétriques aux proportions inhabituelles qui évoquent la destruction physique, mais qui sont en fait une représentation formelle de l'annihilation du système de « signification » en architecture. / Deconstruction (or deconstructivism in the architecture field) is a philosophical movement that is strongly influenced by linguistics. It is expressed in architecture through a questioning of space that produces broken, jagged, asymmetrical forms of unusual proportion evoking physical destruction, but which are in fact a formal representation of the annihilation of architecture's "signifying" system.
7. Louis-Étienne Boullée et Jean-Marie Proust de Montclos, *Architecture, essai sur l'art*. Paris : Hermann, 1968, 188 p.
8. Rem Koolhaas, « Bigness or the problem of the Large », S, M, L, XL (Bruce Mau & Rem Koolhaas, eds.), New York: The Monacelli Press, 1995, p. 495-516.
9. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford: Oxford University Press, 1978, 264 p.
10. Traduction libre de l'auteur de ce texte, in KOOLHAAS Rem, « Bigness or the problem of the Large », *loc. cit.*, p. 499-502.
11. Voir/See: *Disappearing Architecture, From Real to Virtual to Quantum*, (Georg Flachbart & Peter Weibel eds.), Basel/Boston/Berlin : Birkhäuser, 2005, 272 p. L'avènement de la dimension virtuelle en architecture a engendré de nouveaux paramètres pour la pratique, la forçant à repenser l'étendue de son intervention et son rôle. / The introduction of the virtual dimension in architecture has generated new parameters for the practice and has forced one to rethink its role and the range of its interventions.
12. Otero-Pailos, « 'Bigness' in context », *City*, v. 4 n° 3, 2000, p. 383; 385.
13. Page Web du CCTV, projet de l'Office for Metropolitan Architecture : <http://oma.eu/projects/2002/cctv-%E2%80%93headquarters>. Consulté le 14 mai 2012. / CCTV webpage, a project of the Office for Metropolitan Architecture : <http://oma.eu/projects/2002/cctv-%E2%80%93headquarters>. Accessed on May 14, 2012.
14. Traduction libre de l'auteur de ce texte, in Ouroussoff Nicolai, « Koolhaas, Delirious in Beijing », *New York Times*, 13 juillet / July 13, 2011, p. C1.
15. Traduction libre de l'auteur de ce texte, in Rem Koolhaas, « Bigness or the problem of the Large », *loc. cit.*, p. 511.

its part, OMA emphasizes this building's ingenuity in regenerating the exhausted typology of the skyscraper in which height and critical mass erode creativity because the distribution of spaces are intended to translate the programming of its uses. Though it is true that the CCTV is in the image of China's *modernization*, it is also true that a whiff of architecture's deconstructivist concerns hangs about it: the distortion of a structural system, the dissolution of the human scale from the formal standpoint of the building, the collusion of unpredictable spaces and environments, a certain detachment from the building's functional requirements and so on. Nevertheless, the fundamental aspect of

this construction remains its material and immaterial monumentality, the key to which (as Ouroussoff has written) is to be found in the building's private garden, which visitors can view from the public observatory.

It is a blow-up of Piranesi's well-known *Campo Marzio dell'Antica Roma* engraving, an archaeological, holistic and imaginary reconstitution of ancient Rome. The exposition of this ideal speaks volumes on China's projected development, which ultimately has turned out to be a purely formalist exercise that mirrors what has happened in most countries that have recently joined capitalist regimes. In his text *Bigness*, Koolhaas wrote: "BIGNESS destroys, but it is also a new beginning. It can reassemble what it breaks."¹⁵ It is hard to anticipate what this type of building will be able to generate in a society in which time has suddenly been compressed. If it does effectively reassemble architecture's functionalist and formalist components, the social, relational and environmental, and those of the current architectural and urban discourse are left by the wayside. In this regard, the mega-structure and the ecumenopolis remain frozen in the architectural concept that gave birth to them in 1960. Their self-sufficiency, generated by the yoking of infrastructure (material production) and superstructure (ideological production), is part of a capitalist determinism, which clearly seems to be capitulating in the societies that brought it into being. ←

Translated by Bernard Schütze

Alessandra MARIANI is the editor of the journal *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*. She is a student in the art history department at Université du Québec à Montréal. In her doctoral research, she seeks to define the correlations of contemporary artistic and architectural theories and practices that underpin the transformation of architectural practice, notably that of Diller Scofidio + Renfro.

MÉLANGES D'ÉTÉ

Gilles DAIGNEAULT

À CHEVAL DONNÉ...

Cet été, l'espace d'une huitaine, le milieu de l'art québécois a donc découvert d'un seul coup l'existence de l'Academy of Fine Art Foundation, un généreux organisme à but non lucratif, de l'agence Masterpiece Publishing Inc. et de sa fonderie, du magazine *Art Business News* et de son fameux TOP 10 des «artistes les plus prometteurs aux États-Unis»: du peintre-sculpteur «émotionniste» André Desjardins dont le nom figure à ce palmarès depuis quatre ans, des rêves du directeur du Parc olympique et des goûts en art de la ministre du Tourisme. Tout ça parce que l'esplanade Financière Sun Life, sise au pied de notre Stade olympique, venait d'être choisie par tous ces bienfaiteurs-diffuseurs pour recevoir... *Recevoir*, une sculpture potentielle de Desjardins, évaluée à plus d'un million de dollars et offerte (à peu près) gratuite-

ment en guise de figure de proue susceptible de transformer le site en futur Millennium Park ou Central Park. J'imagine que ce scénario ubuesque sera tombé dans l'oubli au moment où on lira ces lignes, car le projet a avorté, grâce notamment à notre confrère Nicolas Mavrikakis qui a bien attaché le grelot.

Dans toute l'affaire, le silence du ministère de la Culture a paru particulièrement fâcheux, et l'approbation de la pétition du milieu par la directrice du Conseil des arts de Montréal, très rafraîchissante; plus tonique en tout cas que ce commentaire du Bureau d'art public, trouvé sur le blogue de Mavrikakis: «La Ville n'est pas impliquée dans ce don, c'est un projet du ministère du Tourisme sur un terrain appartenant au Gouvernement du Québec», qui évoquait plutôt la prose du maire Gérald Tremblay. Cela dit, on pouvait comprendre que l'organisme ait eu un peu envie de se laver les mains de cette pantalonade. La question des dons-qu'on-ne-peut-

pas-refuser-pour-toutes-sortes-de-raisons dans le champ de l'art public sera toujours problématique, et la collection de la Ville a dû elle-même, à quelques reprises, faire place à des cadeaux encombrants. Pour mémoire: *Debout (Hommage à Félix Leclerc)* de Roger Langevin, au parc La Fontaine, don de l'artiste avec l'aide du Mouvement national des Québécois; *Monument à Émilie Gamelin* de Raoul Hunter, dans l'édicule du métro Berri-UQAM, don des Sœurs de la Providence; *Athéna* de Spyros Gokakis (en réalité, il s'agissait d'une copie interprétée d'une œuvre attribuée à Céphissodote, le père du grand Praxitèle, et datant du IV^e siècle av. J.-C.), don du maire d'Athènes aux Montréalais (un vrai cadeau de Grec!). Autant de «statues» qui n'ont guère plus de rapport avec un art vivant que la nymphe d'André Desjardins qui a failli prendre la place de *La joute* de Jean Paul Riopelle (qui avait elle-même fait l'objet d'un don, comme quoi le dossier des cadeaux, en matière d'art public, est vraiment complexe). Quoi qu'il en soit, pour cette fois, on l'a échappé belle!

Nicolas MAVRIKAKIS, *Pourquoi je suis comme je suis*, 2012. Galerie Joyce Yahouda, Montréal. Photo: Céline B. LA TERREUR. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Joyce Yahouda.

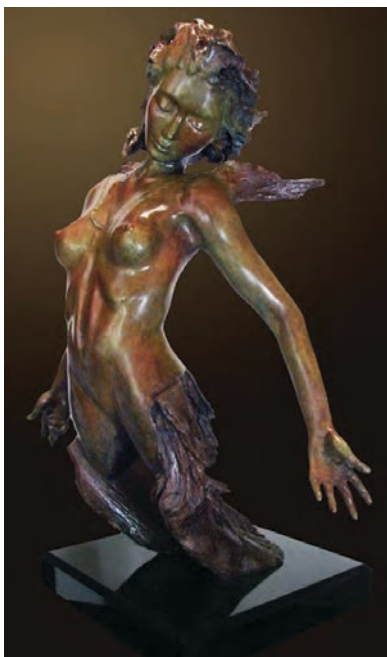


Angie HIESL, *X-fois gens chaise*, 2012.
Photo : avec l'aimable autorisation du Festival TransAmériques.



LA SCULPTURE ET LE THÉÂTRE

Il y a une dizaine d'années, j'écrivais dans cette même chronique à propos de l'installation vidéographique *Les aveugles*, présentée par Denis Marleau au Musée d'art contemporain de Montréal, que cette *fantaisie fantasmagorique* «constituait un des plus beaux nocturnes des dernières années, toutes disciplines confondues (dans tous les sens du terme)». Or, je crois bien que, cette fois encore, l'une des plus belles surprises du trimestre nous venait du théâtre, avec l'œuvre inclassable intitulée *X-fois gens chaise*, que l'Allemande Angie Hiesl proposait au Festival TransAmériques. L'artiste «indisci-



Devenir, une sculpture d'André DESJARDINS de la même eau que *Recevoir*, qui a fait parler d'elle cet été.



Yves ROBILLARD, en bas à gauche, lors d'une rencontre du comité de sélection du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, en 1980. Également : Denys Tremblay, Richard Martel, Hubert Durocher et Georges Dyens. Photo extraite d'une publication : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.

plinée et interdisciplinaire» avait vissé une dizaine de chaises blanches à des murs, à une vingtaine de pieds de hauteur, le long de la rue Saint-Denis, entre la rue Sherbrooke et le boulevard René-Lévesque, et y avait installé autant de personnes du 3^e âge pour des sessions d'une heure pendant lesquelles elles devaient se livrer placidement à une occupation banale (et donc en contraste total avec l'incongruité et la dangerosité de leur situation).

Les «sculptures» étaient d'une discrétion exemplaire—un trait qui n'est pas fréquent dans les œuvres d'«art public»—et n'eût été des petits attroupements silencieux qui se formaient au pied de chacune d'elles, on aurait facilement pu ne pas les voir. Mais il suffisait de lever un peu la tête et de s'arrêter. À constater l'intensité de l'attitude de la plupart des regardeurs, on se disait qu'il y avait là un précieux exercice de perception des divers enjeux de l'œuvre d'art. On pensait bien sûr aux *Assis* de Rimbaud («Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leurs sièges»), peut-être à certaines des plus belles réussites des Projets de sculpture Münster où, depuis 1977, l'art vient lui-même à la rencontre des visiteurs et se fait parfois très convivial, sans y perdre son âme. Chose certaine, on pensait tout court, et on en redemandait.

Difficile de parler des rapports entre le théâtre et les arts visuels sans mentionner une autre réussite trop discrète des dernières semaines : l'événement *Pourquoi je suis*

comme je suis de Nicolas Mavrikakis, «le critique qui se prend pour un artiste» et qui ne recule devant rien pour arriver à ses fins, y compris devant le don en pâture de sa propre mère. L'œuvre, dont la seule énumération des matières premières était un poème, a été présentée pendant quatre jours à la galerie Joyce Yahouda, une maison qui n'a jamais eu peur des projets déviants et qui les défend chaque fois avec une justesse et un professionnalisme imperturbables. Là aussi, on pensait beaucoup, et à beaucoup de choses contradictoires, et on découvrait chez l'«artiste» de remarquables talents d'auteur dramatique, de metteur en scène et de comédien ; avec ou sans texte, et sans maquillage. Ses autres ressources, on les connaissait déjà, et notamment la qualité de son engagement en faveur de la radicalité en art, un sujet sur lequel il vient de codiriger un important dossier dans les n^{os} 98 et 99 d'*Espace* et dont sa «première tentative de création» constituait un prolongement opportun.

P.-S. SALUT L'ARTISTE

Au moment d'envoyer ce texte, j'apprends la disparition du collègue Yves Robillard. Du coup, grosse bouffée de nostalgie : certes, les dernières années de cet homme-orchestre n'ont pas été ses meilleures, mais son nom évoquera toujours le groupe Fusion des Arts, *Québec Underground*, les happenings de Serge Lemoyne, *La chambre nuptiale* de Francine Larivée, *Opération Déclat*, *Vive la rue Saint-Denis*, etc., autant d'événements clés qui exprimaient «un refus, n'a-t-il cessé de répéter, de séparer l'art de la vie quotidienne». Et ce, à une époque qui, une vingtaine d'années après *Refus global*, avait bien besoin de ces quelques secousses... —

Gilles DAIGNEAULT est critique d'art, commissaire indépendant, membre du comité de rédaction de la revue *Espace* et directeur de la Fondation Guido Molinari.

NEWTON & Helen MAYER HARRISON: HOW BIG IS HERE?

John K. GRANDE

Leading pioneers of the Eco-Art movement, the collaborative team of Newton and Helen Mayer Harrison (often referred to simply as “the Harrisons”) have worked for over forty years with biologists, ecologists, architects, urban planners and other artists to initiate collaborative dialogues to uncover ideas and solutions, which support biodiversity and community wellbeing.

The Harrison’s concept of art embraces a breathtaking range of disciplines. They are historians, diplomats, ecologists, investigators, emissaries and art activists. Their work involves not only public discussion and proposing solutions, but also extensive mapping and documentation of these proposals in an art context.

Past projects have focused on watershed restoration, urban renewal, agricultural and forestry issues among others. The Harrisons’ visionary projects have led to changes in governmental policy and have expanded dialogue around previously unexplored issues, leading to practical implementations both in the United States and Europe.

Their work process is singular. It begins with the question, “How Big is Here?” Here may be a street corner, as in *California Wash* or it may be a sub-continent, such as *Peninsula Europe*. The artists create the agenda in discourse with the larger community. They stay only as long as the invitation continues, or until they deem that they have done all that is possible for them to do.

JKG: How did the two of you begin working together? Was the collaboration a way of enlarging the scope, the scale of engagement with the environment as artists?

Our collaboration in the domain of art making began somewhere around 1970. We had worked together in the anti-war movement of the early 60s and collaborated in other things aside from raising our four children. The collaboration began very simply with a decision that each of us made separately for somewhat different reasons to do

no work that did not benefit the ecosystem or the life-web. It took several years for us to grasp how such systems worked particularly how systems were nested within each other. We simply chose the ecosystem as our subject matter and one thing led to another and continues to this day.

Is sharing always a part of the matrix of your art? If so, is it sharing as a reflection of material culture, or spiritual culture, or a sharing of consciousness?

Sharing is always part of the matrix of our work. How can it not be, since we share what we have learned and how we have learned it and we share how we say it? Also, like a river or watershed, it’s pretty difficult to sign a meadow; so many of our works develop a life of their own, which is a separate story.

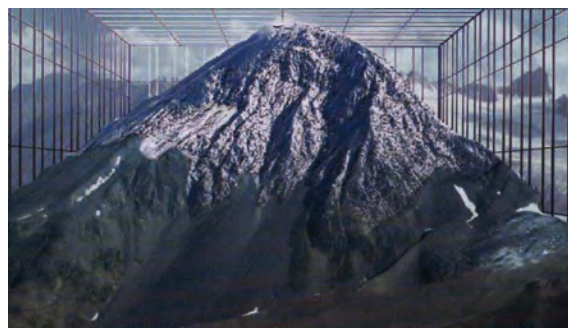
As early as 1974 in San Diego is the centre of the world, you addressed global warming, and in 1978, The Lagoon Cycle project in Sri Lanka drew attention to the future global warming scenario we are all now dealing with... Was working in an altogether different so-called “3rd World” context challenging, or was the context of nature, its universal commonalities, the real background for The Lagoon Cycle?

Working in the third world context, various countries in Europe and various parts of the US sort of infiltrated our thinking processes and are the real background for *The Lagoon Cycle*. Topsoil and grasslands are a theme in our work that started early and continue to this day. So is Global Warming. *The Lagoon Cycle* was invented with many levels in mind. The first was that in the process of making it, it began to have the properties of a Picaresque novel in 7 parts. We had in mind that it would be the storyboards for a rather odd movie. When it was up, we often performed it. Also, *The Lagoon Cycle* became a

story about our own development as artists and human beings.

Can you tell me about your recent Greenhouse Britain project (2007-2009)?

Basically, we were interested in democratizing Global Warming information in a very material way. That is to say, anyone who looked at the model and saw the ocean rise and heard the text, could get an idea of what would happen to their house or town if it was located close to sea level. Therefore, everyday people would be able to plan accordingly. However, *Greenhouse Britain* had a number of parts. One, an amusing





NEWTON and Helen
MAYER HARRISON,
The Fifth Lagoon Cycle,
1975. Photo: Courtesy
the artists.

←
NEWTON and Helen
MAYER HARRISON,
*The Mountain in the
Greenhouse*, 2001.
Photo: Courtesy the
artists.

film, posed the question; What would happen to Bristol if the ocean rose 5 meters? The concept proposed creating a barrier in the channel and diverting the Avon River. Another proposal examined the upward movement of people and where and how London might respond to ocean rise.

Sierra Nevada: An Adaptation (2011), part of the Force Majeure effort to encourage public and communal adaptation to ecosystems, is ingenious. The intention is to increase awareness of the way things can go—positive or negative—according to the way land, resources and the environment are used. You do this through map projections of land use scenarios largely missing from the media and public consciousness...

While it is true that the *Sierra Nevada* work and the *Force Majeure* works in general encourage public awareness and communal adaptation to ecosystemic change, we don't see ourselves as equipped to increase awareness sufficiently to counter the Global Warming phenomenon. We suspect that our work and perhaps that of several hundred others will collectively change consciousness, but in our opinion, not in time. Rather, from our *Force Majeure* works, we have concluded that tipping points have passed, or are passing and we need to begin

an investigation of and action toward adaptation at a very great scale. By this we mean, something like the several million square kilometers of the Tibetan Plateau not too mountainous to grow things on. This is a very long story. The proposal we have made begins with *Manifesto for the 21st Century*, then lays out the Tibet work, the *Peninsula Europe* work, which may clear the requirement for adaptation, then includes the *Sierra Nevada* work and the experimentation that it will do, in which we set out to prove concepts on the ground in what we call a "hybrid work."

In Force Majeure you intimate that we are not conscious of the physical, even invisible changes in the world, opting instead to read and inform according to traditional informational systems rather than watching the real world, the physical world, the physics of the world in effect... And so is physics a far more radical teacher than method or ideology?

You quote from our *Manifesto for the 21st Century*, in which we define how and why we use the term *Force Majeure*. In it, we express our doubts about the value and power of diverse ideologies to resolve the stress coming about as a result of accelerated Global Warming in transaction with the culture of resource extraction. Instead we

refer to the laws of physics as something we must tune to. We do this because any serious review of critical theory demonstrates the absence of serious attention to the physical laws, which underpin life. As suggested in our manifesto, too much of human activity pays attention to other human activity. This is true whether we are looking at social justice issues, economics, entertainment, critical theory or everyday conversation. All together, our attention is upon each other and not upon that from which we all have been born and that which underlies the wellbeing and survival of us all and all life that we perceive is not ourselves. From the perspective of the laws of physics and our own self-interest, we have institutionalized insanity. www.theharrisonstudio.net ←

John K. GRANDE is a leading writer and curator in the Art & Ecology field worldwide. He is the author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2004, (www.sunypress.edu), and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream*, Paris, Italy, 2007 (www.paripublishing.com). John K. Grande co-curated *Eco-Art* with Pia Hovi-Assad and Peter Selz at the Pori Art Museum (2011) in Finland and is curator of eARTH ART 2012 at Van Dusen Gardens, Vancouver, B.C. His recently published books include *Black Peat* (Print Factory, Ireland, 2012) and *Art in Nature* (Borim Press, Seoul, Korea, 2012). www.grandescritique.com

Laurent PILON : VERTIGES et MIRACLES de la matière

Entretien de Serge FISETTE

S. F. : Au Centre d'exposition de Val-David, le printemps dernier, vous avez regroupé des sculptures et des installations sous le titre Les pieds de la communauté. Dans son texte de présentation, la directrice Manon Regimbald fait allusion à des temps reculés, immémoriaux, aux notions à la fois d'origines et de derniers moments – de l'être humain, de l'humanité. Qu'en est-il, de votre point de vue ?

L. P. : Comme pour l'ensemble de mes œuvres précédentes, le corpus de cette présentation s'appuie sur les conditions figuratives d'une seule technique, soit l'imprégnation résineuse, qui elle-même se fonde essentiellement sur les propriétés figuratives d'un seul matériau, soit la résine de polyester. Polymorphie protéenne, puissance de conversion matérielle et phénomènes concomitants d'accélération et de suspension temporelles caractérisent principalement la charge de préfiguration de la plasticité de cette résine, disons plus justement de sa plasmaticité.

En cette circonstance la sensation du faire apparaît non comme un retour à l'origine, mais comme un geste exercé avec une matière sculpturale qui n'offre pratiquement aucune contrainte. Il ne s'agit pas de reculer dans le temps, mais d'en impulser le cumul. Les « pieds » de la figure instaurent ou prolongent son mouvement, ils touchent le sol, coïncident avec la première matière.

Le passage de la résine de l'état liquide à l'état solide est une fossilisation accélérée. Les molécules du pétrole, un carburant fossile, s'y reconfigurent en concrétions solides, et lorsque ces concrétions s'accumulent dans un volume restreint, l'effet figuratif

produit est celui d'un « âge » de la matière composée, ce que j'appellerai l'« effet ambre », l'ambre résultant de la polymérisation d'une résine naturelle, d'une solidification pérenne non minéralisée. Plus ce procès figuratif matériel progresse et se complexifie, plus s'impose l'anormale présence de l'animation en temps écoulé de ruines suspendues. Plus ce cumul temporel est imposant, plus il peut suggérer la proximité d'une origine ou d'une fin, c'est selon. Mais pour le praticien que je suis, formes et narrations ne sont que des motifs qui permettent de tempérer l'expérience « cauchemardesque » de la viscosité résineuse, d'allier la consistance du fantôme, sa négative profondeur.

Est-ce à dire que, dans votre travail, le matériau revêt une importance telle qu'il est abordé non pas comme un simple moyen, un simple « véhicule », mais véritablement comme une fin en soi ?

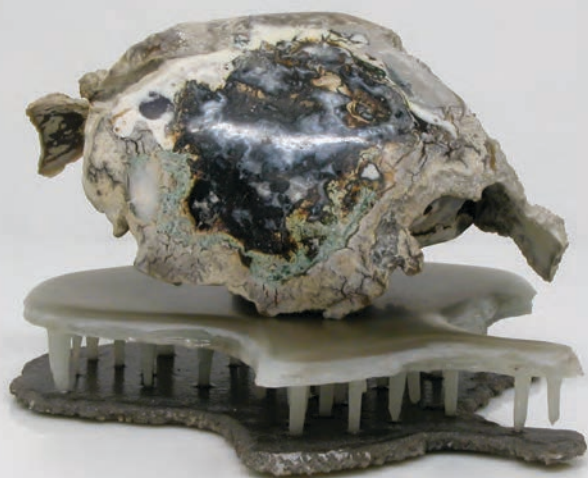
J'hésite beaucoup à utiliser le terme matériau parce qu'il préfigure trop l'idée d'hylé, de matière en tant que support de forme ; je préfère encore me limiter au terme générique de matière. Cela étant dit, si l'on considère la relation hylémorphique, la relation matière/forme, ma pratique s'appuie assurément sur une forte prépondérance de l'événement matériel. À la fin de *L'Être et le Néant*, Sartre énonce fort bien en quelques pages en quoi la viscosité matérielle, la puissance intrinsèque de la matière, ne pouvait être symbolisée ou socialisée que comme une antivaleur. Le petit passage suivant : [...] *Le visqueux apparaît comme un liquide vu dans un cauchemar et dont toutes les*

propriétés s'animent d'une sorte de vie et se retourneraient contre moi. [...] suggère qu'en pratique le maintien d'une certaine distance d'auteur ou le recours à des accessoires de « survie créatrice » – comme les formes et les narrations – deviennent nécessaires pour voisiner l'autonomie figurative de la matière. La première parution de cet ouvrage d'ontologie et la première synthèse de la résine de polyester sont contemporaines à quelques mois près (1942-1943). Ce lien chronologique entre philosophie et science peut paraître littéral, mais je pense maintenant que la matière résineuse offre une modalité exceptionnelle, dans sa substantielle complexité, pour explorer cette question profondément et presque viscéralement négligée dans le champ de l'étude des arts. Une question dont la prégnance ne peut plus faire de doute, surtout si l'on considère sérieusement l'actuelle prolifération exponentielle de la matière fabriquée.

Oui, je pense que dans un avenir rapproché il est plausible de penser que la création de matières puisse devenir un enjeu artistique distinctif, mais cela ne pourra advenir sans une exigeante réévaluation de processus créateurs et cognitifs profondément ancrés. Pour ma part, j'ai privilégié l'appui sur l'expérimentation technique continue, sur un imaginaire technique « à l'affût » de procès d'imprégnation résineuse favorisant l'occurrence de passages alchimiques, des moments où une autre matière est convertie par la puissance prédatrice de la résine. Un premier plaisir de praticien se vit dans le fait d'être l'instigateur – témoin de ces petits miracles, et un autre plus étendu

←←
Laurent PILON, *Casque de pierre brûlée*, 2012. Composés résineux. 39 x 34 x 25 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Laurent PILON, *Étude de noirceur profonde et de blancheur fantomale*, 2012. Composés résineux. 153 x 59 x 31 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.



dans le vertige soutenu par leur inappréciable diversité.

L'œuvre est d'abord sensuelle, mais s'y maintient constamment l'espoir de la survenue poétique. Une survenue parfois trop familière avec l'apparition de références figurales, souvent plus singulière avec celle d'architectures formelles ou d'imprécises suggestions narratives, mais surtout presque étrangère, ce qui est nettement plus intéressant lorsque la complexité matérielle se décline en suspensions temporelles, paradoxes d'états physiques ou transferts de propriétés plastiques. Penser que créer une matière, c'est pouvoir contrarier le *disegno* pour rencontrer l'autonomie de l'événement matériel, la temporalité chimique et ses dérives, la certitude du doute, la culture de l'étrangeté ou de l'inutile, des poids perturbés, l'artifice stochastique, des formes occurrentes et la difformité, etc., c'est encourager l'apparition de corps qui n'existent pas encore par la refonte d'autres corps. Avant d'être éventuellement moulée, façonnée ou assemblée, la nouvelle matière devra d'abord naître, être composée. Ce qui se rapproche le plus du geste de la création d'une matière, c'est la composition d'une couleur avant qu'elle ne soit « informée » par la forme. Autant les événements matériels que chromatiques émergent d'une indétermination formelle originare. Les gestes sont locaux, tournés vers eux-mêmes avant d'être remis ou soumis à la continuité des choses.

Vous parlez de « continuité ». Dès lors, une question surgit : comment votre récente exposition, Les pieds de la communauté, s'inscrit-elle dans votre démarche ? D'une part, en la

prolongeant certes, en l'approfondissant ; d'autre part, en y ajoutant du nouveau, de l'inédit, de l'inconnu jusqu'alors ?

Les œuvres choisies appartiennent à un corpus beaucoup plus large en cours de réalisation. D'une manière inhabituelle, ce corpus, dont l'exposition présentait un fidèle aperçu, se développe en sous-ensembles distincts et selon plusieurs motifs génériques : figure animale, l'humaine comprise, le petit théâtre, l'objet, l'accessoire, la mémoire technique, le volume profilé, etc. Une disparité qui, induisant un positionnement (méta)formel, permet à la fois une concentration sur l'approfondissement de l'événement résineux et une perpétuation de la manifestation de ses variations infinies. Plus d'une cinquantaine d'œuvres sont déjà réalisées ou en cours de réalisation. Le champ dimensionnel couvert s'étend du colossal à la petite échelle, et aucun de ces sous-ensembles catégoriels n'est encore refermé. Au regard des apparences de la matière, une tension entre la présence tellurique, le rugueux, et sa révélation interne, le lisse, semble être privilégiée ; mais je pense que, suivant toutes ces années de manœuvres résineuses, la quête de raffinement est fort importante en ce moment, le geste soit-il brutal ou délicat.

Tout en considérant l'absence de recul critique, c'est surtout sur le plan du faire que semble apparaître l'insoupçonné. L'importance du cumul de diverses manières techniques au sein d'une même œuvre apparaît comme une facture récurrente. Il s'y développe une composition de la profondeur matérielle que l'on pourrait peut-être appré-

hender comme la recherche d'horizons charnels. C'est comme si l'expérience acquise permettait d'exploiter une complexité technique conduisant à une singulière résonance entre matérialité et immatérialité, entre ce qui disparaît dans l'apparition et ce qui apparaît dans la disparition. De la matière figurative, une *matériure*, recouvre une autre *matériure* et entraîne sa disparition, mais un autre geste pourra la faire réapparaître. Le visible n'est que du visible, il n'engage pas l'être du composé. Aux moulages progressifs, applications membranaires et autres cumuls succèdent abrasions, brûlages, combustions et autres soustractions, et ainsi de suite.

Dans ce va-et-vient entre essor et érosion, il y a un usage beaucoup plus prononcé qu'auparavant du composé siliceux. La rencontre entre les états siliceux et la résine produit force lithisme ; la pierre comme archétype de la matière close et impénétrable. Il y a aussi une plus grande présence de moments de transparence et de translucidité, de *translucance* chromatique, la profondeur visuelle de la résine non chargée marquant l'origine de la matière créée en celle qui danse en ses âges : toutes ces *matériures* sont des conversions. Il se peut que l'avenir figuratif de la résine réside moins dans le renouvellement des formes que dans celui de ses techniques de conversion.

Qu'il soit d'ordre formel, technique (ou autre ?), comment entrevoyez-vous cet avenir dans votre travail ?

En pratique d'occurrence résineuse, répondre à cette question offre le privilège d'un exercice nomade qui convoque désir, intuition et

→

Laurent PILON, *Petit théâtre*, 2012. Composés résineux. 47 x 61 x 69 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Laurent PILON, *Couronne*, 2011. Composés résineux, liège. 29 x 33 x 31 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.





phantasme utopique. Pour éviter trop de dérives, je me permettrai encore deux autres citations. Une de Henri Michaux, déjà vieille d'une cinquantaine d'années, une pensée qui m'accompagne intimement depuis les tout débuts de mon aventure résineuse, et une autre plus récente d'Italo Calvino. La première se lit ainsi :

Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. Or, en ce temps je garde un désir, un par-dessus tous les autres. Je voudrais un continuum. Un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité.

Impossible de dessiner comme si ce continu n'existait pas. C'est lui qu'il faut rendre.

Échecs.

Échecs.

Essais. Échecs¹.

Et la seconde :

Mais peut-être tiendrais-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du self, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gout-

tière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique²...

Dans cet environnement idéal d'impossibilités et de distances d'auteur, qu'advienne un limpide tiers état de la *matériure*, quelques présences apatrides, profondément inutiles et dissociées, qu'elles soient engagées sans engager, devient une latence du geste. Comment un événement, surtout distal, compris dans la matière, peut-il rendre poésie ? D'un flux de péremptions techniques, attendre de subtiles neutralités d'avenir, laisser apparaître et disparaître sans aucun refuge. Vivre hors de soi par la matière, se résumer en sa complexe itinérance.

Une impression : le papier sera une matière migrante qui perpétuera sa résonance d'inscription en résistant à la prédatrice résine, qui même finira par contenir cette obscure substance en épuisant sa puissance de conversion ; un au-delà de l'imprégnance, une claire erreur du suspens... et peut-être aussi un asile de grâces pour les restes de paisibles parasites. Un autre soupçon : la manipulation temporelle spontanée qu'opère la fige résineuse est un agent important de son potentiel d'effet de réalité. Est-ce que des structures linéaires, dures et

enchevêtrées, une rareté au registre des matières, peuvent subsister entre ce qui est réel et ce qui figure ? Des lieux de haute porosité pour fixer les couleurs d'horizon des corps de la Grande Urgence. Entre le blanc fantomal et le noir profond existent des couleurs fragiles et uniques qui opèrent la fusion des frontières du petit local. Par un crescendo chromatique interne, assumer le risque de la continuité, le risque de la mort récurrente et une antivalence de l'oubli³... ←

Laurent PILON, *Les pieds de la communauté*
Centre d'exposition de Val-David
25 février – 20 mai 2012

Laurent PILON, *Fantôme aux pieds roses*, 2008-2012. Composés résineux. 86 x 104 x 60 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

←←
Laurent PILON, *Derniers moments*, 2008. Composés résineux. 103 x 59 x 31 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

NOTES

1. Catalogue de l'exposition d'Henri Michaux, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1978, p. 14. Extrait de *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira (Les sentiers de la Création), 1972, p. 11-14.
2. Italo Calvino, *Leçons américaines*, coll. Points, Éditions du Seuil, 2001, p. 194.
3. On peut lire la thèse de doctorat de Laurent Pilon, *Résine et complexité matérielle. Traité sur la manœuvre de la résine en sculpture*, publiée aux Presses de l'Université du Québec (PUQ). La sortie en librairie est prévue pour janvier 2013.

The Ungovernables. OCCUPER le MUSÉE

Laurent VERNET

Dans le circuit des biennales et autres manifestations d'art contemporain, l'édition 2012 de la triennale du New Museum détonne. Les *a priori* peuvent être nombreux envers ces présentations qui tentent de faire l'événement dans un calendrier international de plus en plus chargé : recherche insatiable de nouveauté se traduisant par un parti pris pour la production des jeunes artistes ; titres effervescents ou inspirant le renouveau qui se révèlent au final accessoires et qui créent plus de tension que de dialogue entre les œuvres, etc.

Avec ses quelque trente-cinq artistes et collectifs venant de partout dans le monde, nés entre 1975 et 1985 et n'ayant jamais, pour la plupart, exposé aux États-Unis (pour reprendre la rhétorique du

communiqué de presse), *The Ungovernables* aurait pu tomber dans ce piège. Mais l'exposition de la commissaire Eungie Joo s'est distinguée précisément là où la biennale du Whitney Museum, à l'affiche au même moment, a erré. Christian Viveros-Faune, du *Village Voice*, a remarqué que le Whitney a donné à voir une biennale qui faisait fi du contexte socioéconomique dans laquelle elle était présentée : « Obviously, neither the global recession nor the Occupy movement were able to keep the museum from feeling roundly self-satisfied with the status of its quo¹. » Comme si l'équipe du musée évoluait dans le cube blanc des collectionneurs et des grandes corporations, comme l'évoque le critique.

De la sorte, *The Ungovernables* se lit comme un nécessaire plaidoyer pour la résurgence d'un art contemporain engagé ; d'une néo-avant-

garde, pour reprendre les mots de Hal Foster. L'œuvre d'avant-garde, selon Foster, explore les conventions dans lesquelles elle s'insère et exprime un rapport de tension entre les forces de l'art et de la vie. Le préfixe « néo » doit être ici compris comme un renouvellement des contextes et des questionnements ; d'un renouvellement de son propre rapport à l'avant-garde historique². C'est précisément cette idée d'interroger la situation actuelle à partir d'une perspective historique que Joo a mise de l'avant. Dans le texte qu'elle signe dans le catalogue, elle fait d'ailleurs un portrait contextuel de cette génération :

They stem from the unique inheritance of this generation born from the mid-1970s to the mid-1980s—a generation who came of age in the aftermath of the independence and revolutionary movements that promised to

topple Western colonialism but became mired in military dictatorships, the emergence of integrated world capitalism, regional and global economic crises, the rise of fundamentalism, and international interventions and failures to intervene³.

La cohorte d'artistes dans l'exposition fut ainsi qualifiée d'ingouvernable en raison de la pluralité des voix, des médiums et des approches qu'elle donne à voir, reflétant du coup un spectre d'attitudes allant de la résistance à la désobéissance, en passant par la revendication.

Certains artistes ont exposé la relation de tension entre l'art et la vie par des mises en scène qui ont pris place dans des contextes extérieurs au milieu de l'art. *TVC Communism* (2011), du collectif The Propeller Group, fondé au Vietnam en 2006, est une installation composée de cinq téléviseurs, qui



Pilvi TAKALA, *Working at Deloitte for a Month* (image tirée de la présentation PowerPoint de 2 minutes dans l'installation). « The Trainee », 2008. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Diana Stigter, Amsterdam.

THE PROPELLER GROUP,
TVC Communism, 2011.
 Installation vidéo à cinq
 canaux synchronisés et
 moniteur DEL, couleur et
 son, 5 h 45 minutes (en
 boucle). Photo: Benoit
 PAILLEY, 2012. Avec
 l'aimable autorisation du
 New Museum, New York.

Amelia PICA, *Venn
 Diagrams (under the
 spotlight)*, 2011. Projec-
 teurs, détecteurs de
 mouvement, texte. Collec-
 tion: Patricia Phelps de
 Cisneros, New York. Photo:
 Benoit PAILLEY, 2012.
 Avec l'aimable autorisation
 du New Museum, New
 York.





Au centre : **Adrián VILLAR ROJAS**, *A Person Loved Me*, 2012.
Argile, bois, métal, ciment, styromousse, toile d'emballage,
sable, peinture ; arrière-plan (droite) : **Danh VŨ**, *WE THE
PEOPLE*, 2011. Cuivre martelé. Photo : Benoit PAILLEY, 2012.
Avec l'aimable autorisation du New Museum, New York.



plonge le spectateur dans une séance de remue-méninges d'une agence de marketing. The Propeller Group a demandé à TBWA/Vietnam, le bureau régional d'un géant mondial de la publicité, de pondre une campagne de publicité pour le communisme. Traitant de ce concept comme de n'importe quel autre produit de consommation que voudraient mettre en marché des compagnies comme Apple et McDonald's (qui comptent parmi les clients de l'agence), les cinq membres de l'équipe réfléchissent à l'image de marque du communisme en se posant une série de questions : quelle crise est survenue dans la marque et quand ? Quelles couleurs, quelles valeurs associez-vous au communisme ? Le sérieux des protagonistes qui se livrent à l'exercice contraste avec l'ironie de la situation.

Ce dernier constat vaut également pour l'installation *The Trainee* (2008), de Pilvi Takala, qui a infiltré un milieu professionnel pour mettre en lumière les codes qui régissent le monde du travail. Pendant le mois où elle a œuvré dans l'équipe marketing de la firme Deloitte, l'artiste a

passé son temps à ne rien faire, de manière ouverte : ses collègues ont pu la voir regarder par la fenêtre, rester simplement assise à son bureau, ou encore passer une journée entière dans un ascenseur. Grâce aux images filmées par l'artiste et à des courriels de plaintes de ses coéquipiers, on comprend que la présence passive de Takala, qui a expliqué réfléchir, a suscité inconfort, inquiétude et perplexité.

Pour leur part, Iman Issa et Danh Vo déjouent le vocabulaire du monument classique pour remettre en question sa possibilité dans la société contemporaine. La série « Material », d'Issa, interroge la plausibilité, pour les citoyens d'une nation, de se trouver des objets de mémoire. À un titre éloquent comme *Material for a sculpture recalling the destruction of a prominent public monument in the name of national resistance* (2010), l'artiste juxtapose des objets conceptuels : dans ce cas-ci, une structure en bois abstraite sur laquelle est attaché un pompon. Le geste exige de reconstruire le sens, mais cette réflexion se révèle sans fin, voire vaine pour l'individu et, conséquemment, pour la collectivité.

La réalisation de *We the People* (2011) s'est faite en collaboration avec des ouvriers chinois, à qui Vo a demandé de reproduire une version en taille réelle de la statue monumentale qui incarne symboliquement les idéaux de liberté et d'égalité du projet moderne : la statue de la Liberté de Frédéric Bartholdi. L'œuvre se découvre toutefois en fragments épars, si bien qu'il est difficile d'établir la référence ; on pourrait croire que Vo s'approprie la manière de Richard Serra. C'est d'ailleurs peut-être là une faiblesse de plusieurs œuvres de l'exposition : ne pouvoir vivre sans texte d'accompagnement.

Il aurait fallu parler de l'immense sculpture réalisée *in situ* par Adrián Villar Rojas, reliquat d'une période industrielle digne de la science-fiction. Ou encore du diagramme de Venn interactif d'Amelia Pica, ces schémas géométriques tripartis qui étaient interdits lorsqu'elle fréquentait l'école primaire en Argentine, parce que ces modèles encourageaient la division sociale.

La force de ces ingouvernables réside dans la prise de parole. En ces temps où l'exercice de la démocratie est parfois remis en question, on ne

peut que se réjouir d'une triennale qui fait place aux « 99% » de la population et qui démontre que l'art participe aux débats de la société. ←

The Ungovernables
New Museum, New York
15 février – 22 avril 2012

Laurent VERNET est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics montréalais. Depuis 2009, il est agent de développement culturel au Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

Iman ISSA, *Material for a sculpture commemorating the life of a soldier who died defending his nation against intruding enemies*, 2010. Lettrage en vinyle, quatre sculptures en bois peint, livre vierge avec quatre encarts, socle de bois peint, tablette en bois peint. Photo : Benoit PAILLEY, 2012. Avec l'aimable autorisation du New Museum, New York.

NOTES

1. Viveros-Faune, Christian (2012). « Caution: Dead End », *The Village Voice* (New York), 7 mars. En ligne : <http://www.villagevoice.com/2012-03-07/art/the-whitney-biennial-2012-mdash-caution-dead-end/> (consultation le 30 mai 2012).
2. Foster, Hal (1996). « What's Neo about the Neo-Avant-Garde ». Dans *The Duchamp Effect*, sous la direction de Martha Buskirk et Mignon Nixon. Cambridge, The MIT Press, p. 5-32.
3. Joo, Eungie (2012). *The Ungovernables*. New York, Skira Rizzoli Publications et New Museum, p. 15.

Manif d'art 6

Jérôme DELGADO

Depuis Léonard de Vinci, et même depuis la liste originelle des Sept Merveilles du monde, il est courant d'associer art et technologie, créativité et ingénierie. Inventifs et un brin scientifiques, pour ne pas dire terre-à-terre, les artistes n'ont cessé de repenser le monde. Leurs solutions irréalistes et farfelues acquièrent ce statut de merveilles parce qu'elles restent dans la sphère artistique. Autrement, une fois récupérées par une industrie, puis par la société de consommation, elles deviennent de banals objets de la vie courante.

Dès lors, on pourrait considérer que lorsque art et ingénierie s'entre-lacent, il en découle nécessairement un instrument, fonctionnel peut-être, mais destiné au non-usage ou alors à une utilisation utopique. Sous l'intitulé *Machines. Les formes du mouvement*, de la commissaire invitée

Nicole Gingras, la 6^e édition de la Manif d'art en prenait acte.

Comme lors des éditions précédentes, la Manif d'art 6 s'étendait dans tout ce que Québec compte en lieux de diffusion, et même en dehors d'elle (à Lévis) ou hors du cercle habituel à l'art contemporain (le Musée de l'Amérique française, le Grand Théâtre de Québec). Annoncée comme un vaste ensemble d'expositions solos (au nombre de 15), elle possédait néanmoins, une fois de plus, son lieu dit central. C'est là qu'on trouvait, dans ce qu'on pourrait qualifier de mini-expo de groupe, un condensé de la vision de la commissaire, une sorte de Musée imaginaire à la Malraux.

L'endroit—l'Espace 400°—a d'ailleurs quelque peu du bâtiment futuriste, avec ses plafonds hauts, ses passerelles, sa carapace fenestrée, son rendu galvanisé. Par moments, l'impression de nous être introduit dans l'univers utopiste de Stéphane Gilot est forte. Ses installations

évoquent des mondes isolés, des autarcies régies par ses propres règles. À l'Espace 400°, où il n'y avait trace aucune de Gilot—ni ailleurs dans la Manif—, le parcours débutait par l'ascenseur. Passage obligé pour entrer dans cet îlot.

Nicole Gingras a réuni une variété d'appareils imprégnés d'utopie. Les artistes d'art cinétique, bricoleurs imaginatifs, étaient bien représentés. Par leur capacité à récupérer des objets et des fonctions du réel, et au moyen des sens inédits donnés aux sons ou aux images qu'ils en extraient, Jean-Pierre Gauthier (à la galerie de l'Université Laval), Erika Lincoln (centre Regart), Diane Landry (Musée de l'Amérique française), Manon Labrecque (centre VU) ou le collectif Minibloc (centre Ciel de Poisson) étaient en osmose avec cette idée de l'utopie en tant que lieu idéalisé, mais hors de portée du commun des mortels.

Même fixes, d'autres installations parvenaient à évoquer ce

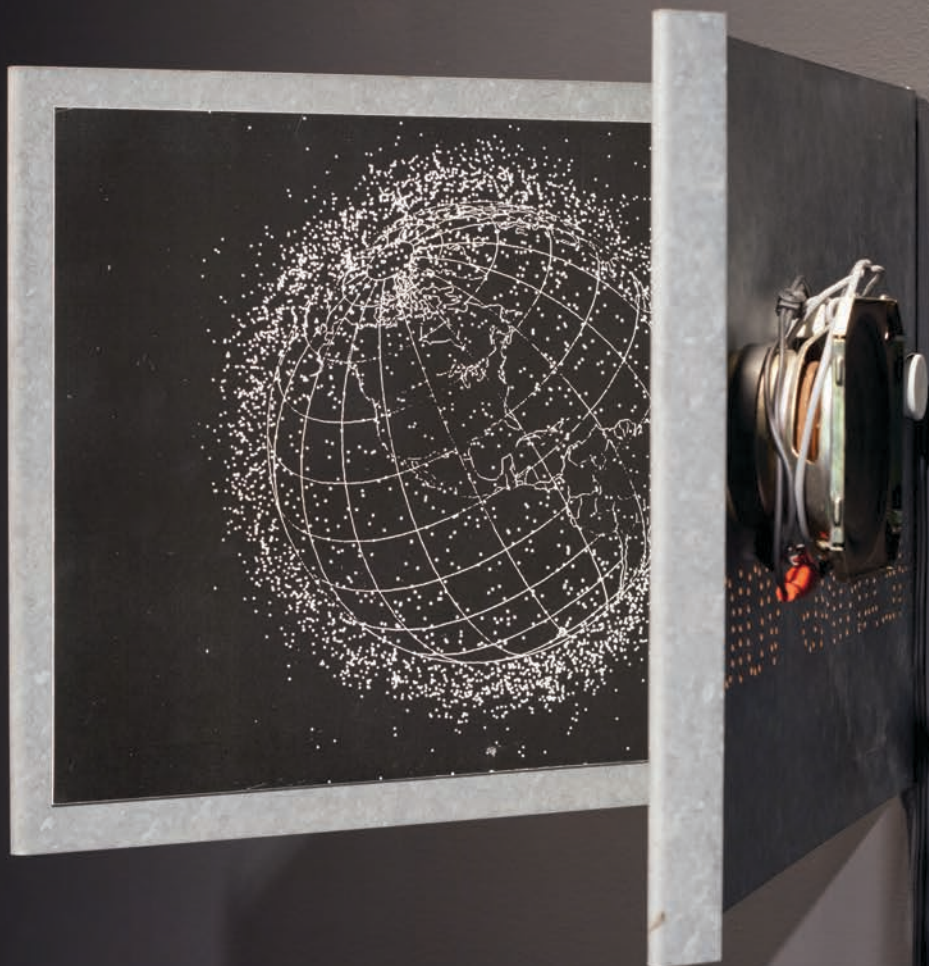
même idéal. Avec *De l'air et du plomb*, structure en bois présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, François Mathieu rassemblait plus d'un fantôme, comme voler ou voyager dans le temps. Cette machine impossible à faire lever s'inscrivait dans la lignée des plus belles folies d'un De Vinci. Tout est possible, même l'action la plus futile.

C'est le cas chez le Californien Rube Goldberg (1883-1970), prolifique caricaturiste actif dans la première moitié du 20^e siècle, et chez celui qu'on pourrait considérer comme son lointain et néanmoins naturel descendant, le New-Yorkais Joseph Herscher (États-Unis), deux créateurs que la commissaire a fait cohabiter avec raison à l'Espace 400°. Les dessins *Inventions* du premier et les *Kinetic Machines* sur vidéo du second proposent des complexes assemblages qui «simplifient» la vie.

Avec humour et dans une sorte d'ode à la paresse—ne rêve-t-on pas



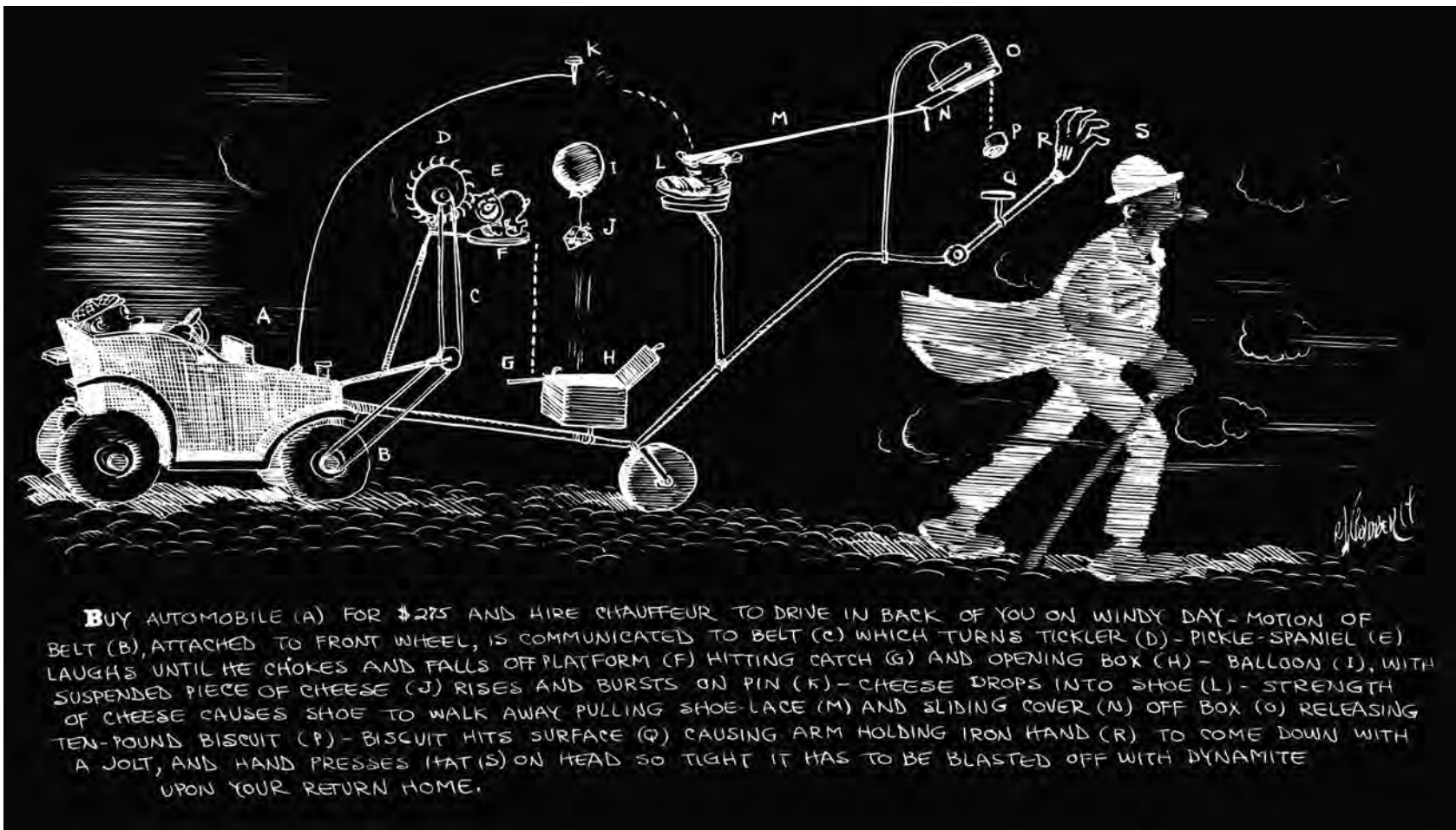
François MATHIEU,
De l'air et du plomb, 2012.
Sculpture/Installation.
Musée national des beaux-
arts du Québec. Photo :
MNBAQ, Idra LABRIE.



Martin TÉTREULT,
*Phonographes viny-
lisés*, 2012. Détail de
l'installation. Photo :
avec l'aimable autorisa-
tion de la Manif d'art 6.

Arthur GANSON, *The
Transmutation of Cloth*,
1998. Installation.
Photo : avec l'aimable
autorisation de la Manif
d'art 6.

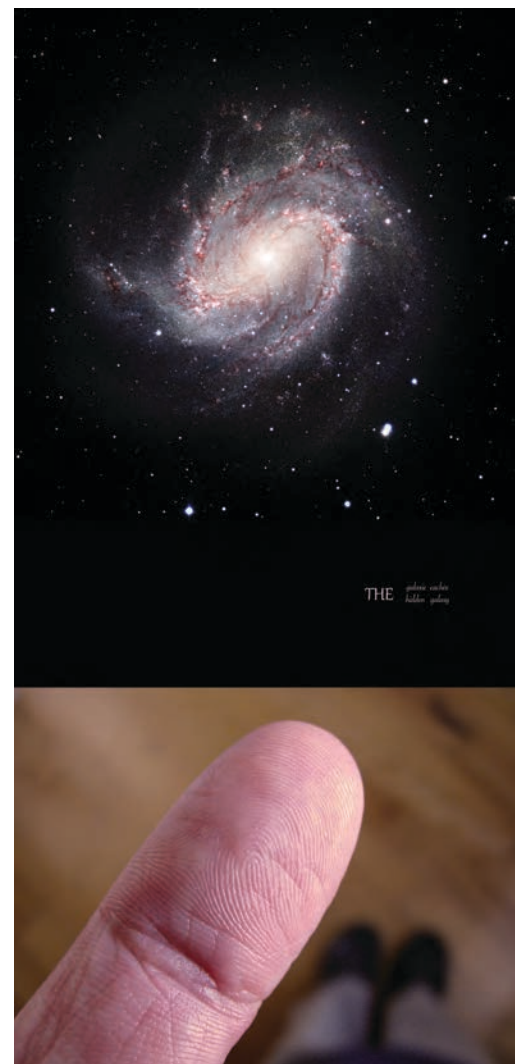




↑
Rube GOLDBERG, *Keep Hat on Windy Day*, de la série *Inventions*, 1914-1964. © Rube Goldberg Inc. All Rights Reserved. RUBE GOLDBERG® is a registered trademark of Rube Goldberg Inc. Photo: avec l'aimable autorisation de la Manif d'art 6.

→
Yann FARLEY, *CORPUS S1-11 (bêta 1.0)*, 2012. Installation. Photo: avec l'aimable autorisation de la Manif d'art 6.

→→
Manon LABRECQUE, *THE*, de la série *Les astrophysiques*, 2012. Photographie. Photo: avec l'aimable autorisation de la Manif d'art 6.





Joseph HERSCHER, extrait
de *The Page Turner*, 2012.
Vidéo, couleurs, son, 2 min 8 s.
Photo : avec l'aimable autori-
sation de la Manif d'art 6.

à ce que les machines fassent tout à notre place ? –, la série d'actions en chaîne qu'ils imaginent en respectant les lois de physique répondent à des besoins aussi essentiels qu'assurer notre confort face au vent (*Keep Hat on Windy Day*, chez Goldberg) ou nous permettre de lire le journal sans nous salir les mains (*The Page Turner*, 2012, chez Herscher). Ce travail d'observation et de fascination pour la mécanique, davantage que pour l'électronique, se pose en amont du supposé progrès technologique.

d'artistes travaillant en numérique – Yann Farley, Diane Morin, Ingrid Bachmann. Mais vue dans son ensemble, la Manif d'art 6 était animée d'un fort contingent d'œuvres, cinétiques ou non, qui magnifiaient, et rendaient visibles, la structure interne et les *modus operandi*. Ainsi révélée, la machination conduit davantage vers un objet de désir que vers une société de peur et de contrôle.

Le matériau, l'outil étaient mis en valeur. Et la logique mécanique se trouvait au cœur de bien des

amplifier le bruit, une fonction sous-estimée avec l'évolution des technologies.

Ce retour aux origines, au corps des choses, était valable même dans des œuvres moins matérielles, comme les dessins de Goldberg et la vidéo de Herscher, ainsi que dans les métaphores photos de Manon Labrecque ou les films d'animation de Diane Obomsawin.

Le cinéma, justement, art de l'illusion par excellence et de cette obsession à faire bouger, s'est retrouvé comme un point de repère naturel.

documentaire de Louise Faure + Anne Julien sur Jean Tinguely, lui qui qualifiait ses sculptures d'inutiles. Tinguely, qui a esquissé tellement d'utopies que certaines sont restées au stade papier, se retrouvait aussi chez Engramme aux côtés de Marla Hlady, autre artiste cinétique, le temps d'une expo aux accents exploratoires, là où tout projet demeure une allusion, une illusion. ←

Machines – Les formes du mouvement
Manif d'art 6, la biennale de Québec
3 mai - 3 juin 2012



Mounir FATMI,
Technologia, 2010.
Vidéo, n&b, 15 min,
son stéréo. Photo : avec
l'aimable autorisation de
la Manif d'art 6.

Certes, Herscher joue sur les métaphores ; *Page Turner* place son lecteur dans la même relation distante que celui qui consulte cyberpresse. Reste qu'inclure, dans la série d'enchaînements, la chute d'un ordinateur est une image forte sur la dystopie de notre époque numérique.

Nicole Gingras s'est gardée de se faire aussi critique. Sa sélection comportait un certain nombre

pratiques rassemblées. Le musicien Martin Têtreault présentait *Phonographes vinylisés*, une installation sonore basée sur la récupération, ou la sauvegarde, de vieux tourne-disques portatifs. Ce travail de longue haleine, réalisé avec la collaboration de confrères éparpillés aux quatre coins du monde, puise dans le mouvement très concret de ces machines, et du frottement de ses éléments, leur essence même :

Nicole Gingras s'y est référée de multiples manières dans la dernière salle de l'Espace 400^e : à travers le film d'animation de Karel Zeman, *L'invention diabolique* (1958), lui-même une évocation du travail de visionnaire de Jules Verne et dont le cinéma de science-fiction s'est souvent inspiré ; à travers l'installation *Dreamachine* (1960) de Brion Gysin et Ian Somerville, véritable théâtre des illusions (du mouvement) ; et à travers un

Jérôme DELGADO est critique d'art et de cinéma et pratique de manière parallèle la traduction. On peut le lire régulièrement dans les pages culturelles du quotidien *Le Devoir*, ainsi que dans le magazine *Séquences*. En 2010, il a occupé la résidence « réflexion + écriture » du 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel de Granby. Diplômé en histoire de l'art de l'Université de Montréal, il est membre de l'Association québécoise de critiques de cinéma depuis 2004.

Mouvement Art Public et Artung!

Les possibilités politiques de l'expérience

Benoît JODOIN

La pratique d'expositions d'art tenues dans des espaces publicitaires, de plus en plus présente en milieu urbain, met en évidence l'équivoque relation qu'entretiennent l'art et la publicité. À Montréal, des projets comme le Mouvement Art Public ou Artung! favorisent ces initiatives en rendant possible l'affichage d'œuvres d'art dans la ville. Si ces interventions offrent une vitrine supplémentaire efficace dont peut bénéficier l'art, la coprésence des registres publicitaire et esthétique donne lieu à des questionnements quant à l'effet politique engendré. De telles initiatives sont-elles condamnées à démontrer l'autorité du dispositif publicitaire sur un public passif, ou arrivent-elles à donner davantage de latitude aux spectateurs et ce, au point de susciter une expérience esthétique libre de toute rhétorique de persuasion?

UNE PUBLICITÉ POUR L'ART

Le Mouvement Art Public (MAP) désire sensibiliser les citoyens à l'art contemporain en utilisant les moyens de diffusion de la publicité de masse, notamment à travers son partenariat avec une compagnie d'affichage lui offrant des espaces non vendus. Les photographies installées par MAP dans des abribus ou sur des *billboards* rappellent l'utilisation de la photographie en publicité: des œuvres stylées sont choisies pour leur accessibilité, leur capacité à attirer l'attention et leur facture esthétisante.

Ces photographies se présentent dans un double cadre. La structure des compagnies d'affichage, d'abord, inscrit au premier regard l'intervention dans un registre publicitaire. À l'intérieur de ce cadre, l'œuvre s'expose au centre d'une affiche qui rétablit la nature artistique de l'intervention en identifiant l'organisme, l'œuvre, l'artiste et le thème de l'exposition. Le risque de percevoir les affiches comme des publicités commerciales est ainsi amoindri, mais leur influence publicitaire n'est pas pour autant esquivée.

La structure, la logique et l'esthétique publicitaires, en filigrane dans ces œuvres, servent l'objectif de

promotion de l'art et des artistes de MAP. Art et publicité sont ici liés par ce que Vangelis Athanassopoulos décrit comme un «mode esthético-rhétorique¹»: une commune volonté de convaincre de la validité et de la pertinence du médium (artistique ou publicitaire) prime sur celle de l'intervention elle-même (œuvre ou publicité). Vendre la pertinence de l'art contemporain ou actualiser l'efficacité fiction publicitaire sont des projets qui se reflètent dans leur utilisation de la forme photographique dans une visée de persuasion².

UN ACTIVISME PUBLICITAIRE

Le 31 mai 2011, les militants du collectif Artung! orchestraient un coup d'éclat: en moins d'une heure, à l'insu des compagnies d'affichage, une centaine de publicités sur colonnes Morris étaient remplacées par des œuvres d'art. Appuyant le projet de loi du Plateau Mont-Royal visant à interdire les *billboards*, le groupe revendiquait ainsi un espace public sans publicité. Depuis, le groupe a mis sa stratégie au service de causes comme la grève étudiante ou la «justice migrante³».

À l'évidence, Artung! se distingue de MAP par son rapport au publici-

taire: il ne s'agit pas de collaboration, mais de résistance. Leur différence s'affirme également par l'absence de sélection des œuvres —réalisées par artistes ou amateurs— et par leur objectif dépassant clairement la sphère esthétique. Le groupe est motivé par une pluralisation des voix dans l'espace public, et non par la diffusion de l'art.

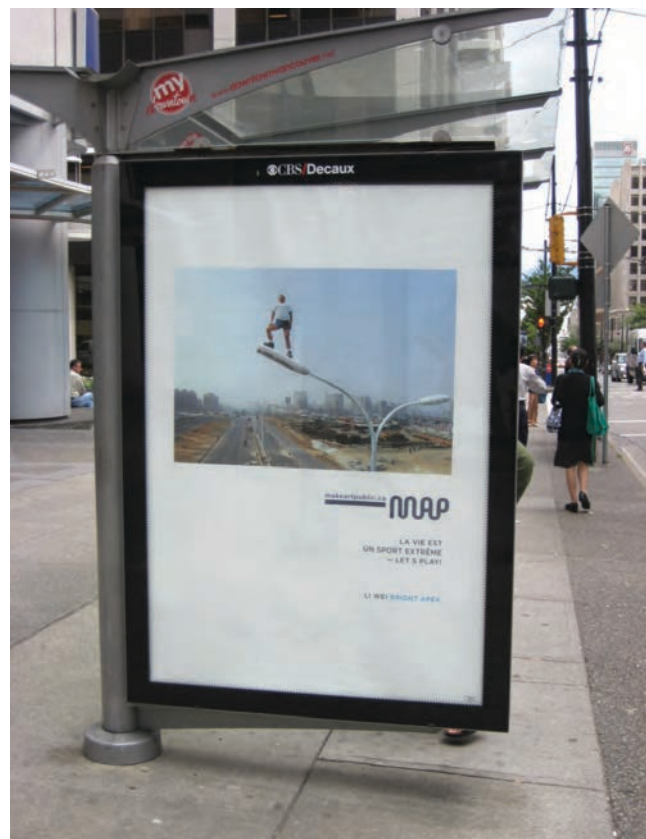
L'intervention engagée, en apparence clairement anti-publicitaire, ne se dégage pourtant pas tout à fait de ce qu'elle dénonce. Les slogans politiques de certaines affiches reproduisent les stratégies rhétoriques de la publicité. La voix autoritaire du commerce est ainsi remplacée par une autre, aussi autoritaire mais cette fois politique, dénonçant parfois la présence du dispositif même qui leur permet de diffuser un message.

LES POLITIQUES DE L'EXPÉRIENCE

Ces complexes arrimages entre art, politique et publicité s'articulant au sein des deux projets justifient que l'on s'interroge sur leur effet politique. Dès lors, ce sont les expériences possibles de ces interventions par les spectateurs comme

←←
MOUVEMENT ART PUBLIC,
exposition *Paysage transformé*. Parc Émilie-Gamelin,
Montréal. Photo: Christian
BARRÉ

MOUVEMENT ART PUBLIC,
Bright Apex. Exposition
La vie est un sport extrême,
Let's play. Vancouver.
Photo: LI WEI.





ARTUNG!, *Nous sommes toutes immigré-e-s sur une terre autochtone*. Arrondissement Saint-Michel, Montréal. Photo extraite de : www.cecinepasunepub.net



ARTUNG!, *La rabia del pueblo*. Métro Jarry, Montréal. Photo extraite de : www.cecinepasunepub.net

manières d'être politiques qu'il faut considérer.

On peut aisément imaginer plusieurs scénarios, dont celui d'une expérience communicationnelle. L'œuvre est alors reçue comme un message transmis, qu'il soit la défense de la pertinence de l'art ou la dénonciation de la marchandisation de l'espace public. Dans ce cas, l'expérience de l'intervention s'apparenterait à celle du monologue marchand dominant dans l'espace public. L'efficacité du consensus publicitaire, où un seul message, celui de consommer, ne peut être reçu que d'une manière passive et unilatérale, serait ici transposée dans la sphère esthétique⁴. La domination

d'une voix autoritaire, persuasive et déterminée serait reçue sous forme de réception passive.

Or, l'expérience des initiatives de MAP et de Artung! n'est pas forcément communicationnelle. Le second scénario concerne, pour sa part, la possibilité d'aborder les œuvres par une sensibilité propre à l'art. Pour Jacques Rancière, l'expérience esthétique implique une réception libre de tout déterminisme entre la proposition artistique et son effet. Cette suspension esthétique créerait un espace « neutralisé⁵ » à partir duquel chacun pourrait reconfigurer les forces en présence et la distribution des pouvoirs. L'expérience de cette distance face au

pouvoir communicationnel de l'art serait ce qui peut rendre ultérieurement possible un changement politique. Pour Rancière, « l'émancipation commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions⁶. »

L'expérience esthétique pourrait, dans un contexte publicitaire, suspendre les paramètres ordinaires de réception. Au lieu de la simple contemplation passive d'une dépossession de l'espace public par ses citoyens, ce simple regard permettrait de déclencher l'émancipation en rétablissant l'égalité possible des voix. Une politique sous-jacente de soumission et d'assujettissement du spectateur aux modalités de réception imposées serait remplacée par une sensible appréhension de ce qui pourrait avoir lieu.

Il reste à voir si la suspension esthétique est possible dans l'espace public—où la persuasion domine—et si l'expérience esthétique, malgré la contingence de la réception de l'art dans l'espace publicitaire, peut être expérimentée pleinement. Même si Rancière n'emprunte pas cette avenue, il semble légitime de rappeler que ces œuvres, avant d'être un message

transmis à un public, sont des propositions esthétiques qui appellent à être abordées comme telles⁷. ←

Benoît JODOIN détient une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les questions politiques soulevées par la présence de l'art dans l'espace public. Il enseigne présentement au collégial.

NOTES

1. Vangelis Athanassopoulos, « Esthétique et postmodernisme », t. 1 de *La publicité dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 38.
2. Derrière l'initiative de MAP se cache également un projet plus politique : transformer le rapport entre le citoyen et son espace public et/ou publicitaire. L'effet escompté est de « revitaliser le lien entre le passant et sa rue », « d'informer », de « sensibiliser le citoyen ». D'autres précisions sur le projet de MAP sont également disponibles : <http://www.mouvementartpublic.com>
3. Les trois interventions du collectif ont été bien documentées sur leur site Internet : <http://www.cecinepasunepub.net>
4. « Consensus » est ici utilisé dans le sens que lui donne Jacques Rancière : « Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. » *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 75.
5. *Ibid.*, p. 71.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. Patrice Loubier, en réponse aux critiques qu'a formulées Jacques Rancière des œuvres de Matthieu Laurette, fait écho à cette possibilité : « En raison de sa nature dissensuelle, son efficacité "politique" lui est immanente. Si l'œuvre peut bien sûr informer, alerter et nous amener à agir, c'est en quelque sorte par-dessus le marché [...] ». Dans « Faire jouir, faire faire : de l'incertain pouvoir de l'art », *Espace*, n° 89, 2009,

MOUVEMENT ART PUBLIC, Exposition *Liberté d'expression, un droit universellement menacé*. En partenariat avec Amnesty Internationale. Réalisation : Manuel Bujold, Christian Barré, Claude Marrié. Photo : Christian BARRÉ.



11^e Bienal de LA HABANA

Lalie DOUGLAS

Heading to Cuba, I carried with me certain expectations of what I would see there, based on the theme of the biennial and my previous acquaintance with Latin American art. The art of Latin America has long held an attraction for me; strong conceptual works expressed through the combination of a simplicity of materials and a daring directness. The theme of the biennial, *Artistic Practices and Social Imaginaries*, promised works that move beyond the usual gallery spaces and are integrated into the social fabric of the city. I expected a Mecca of public interventions and off-site works, but as in all things one must never make too many assumptions.

True, there were performances and many did take place on the streets and other pieces were integrated into the cityscape, but the majority of the work still resided in gallery or museum-like settings. As a first-time visitor to Havana and unfamiliar with the busy streets, I found these works the easiest to locate and that may have skewed my perception. A strong showing was the series of large-scale sculptural pieces set out along the length of the Malecon, the sea wall around the bay, but as this grand promenade acted as a continuous, dramatic pedestal for the works, ultimately it read as a traditional presentation.

Among the performances *Conga Irreversible* by Los Carpinteros, the artist duo otherwise known as Marco Antonio Castillo Valdés and Dagoberto Rodríguez Sánchez, was striking.

This performance took place on the Prado, a double boulevard divided by a raised central paved area that is lined with shade trees and benches for sitting. This lively place is filled with tourists and locals sitting in the shade and even children who come here from the schools facing the Prado to play games at recess. Imagine the reaction of these daily users of the space when suddenly a mass of dancers and musicians dressed in black and silver appeared and made their way backwards up the tree-lined space. Full of energy, music and joy, the "parade" swiftly moved the length of the Prado, the marching band and dancers carefully

advised by spotters as they danced backwards, surrounded by a happy crowd. After a few fleeting, marvelous minutes they reached the end of the boulevard near the sea wall, where they turned and, still dancing backwards, returned down the street between the cars and buses and eventually dissipated. I was told later that not only were they moving generally backwards but also dancing the steps and playing the music in reverse. The choice of black for the costumes, which usually would be brightly coloured, was also a reversal of the norm.

Despite the relaxing of economic restrictions taking place in Cuba, the ideals of the revolution are still very much present in the thoughts of the people and come into play in the reading of *Conga Irreversible*. This was made clear to me by a different work, Montreal artist Carissa Carman's *Walking Backwards: Surreal Estate*, which took place at MAC/SAN. (See below) As she explained to me, her performance, which for her was a simple act to heightened awareness between her and her onlookers, was critiqued for suggesting that the revolution was going backwards. While inadvertent in her work, this message is at the heart of the very playful *Conga Irreversible*.

The economics of the island also leads to works that are not as polished as what one would see in North America—but have a directness that results in strong work. The work *Submarino hecho in casa*, an extended installation and series of drawings by Esterio Segura was exhibited in the Villa Manuela now turned gallery space. This included a small car on which several ink-jet prints of a similar car had been taped. Each photograph was augmented by simple sketches of possible modifications to turn the car into a submarine. I could not help thinking that in North America, full scale variations would have been fabricated at great expense, while in fact, this very simple version sufficed to convey the concept.

The Submarine pieces, along with many of the other works by Cuban artists focused on themes, which after a few days began to reoccur with numbing frequency: the hardships of the revolution, the distance between Havana and Miami, the longing to leave as well, in the case of

the submarine, the ingenuity of the Cuban people to improvise and reuse.

Coming from Montreal, where there is an ongoing discussion about the standard of living for artists and the recent backlash against spending public funds on art projects, it is interesting to note that in Cuba, artists form an elite. They have a noticeable increase in access to consumer goods, but most importantly they have some internet access (ordinary Cubans have none) and greatly increased permission to travel, live abroad and make money from the sale of their work. Their role as cultural ambassadors for Cuba has led to this interesting situation. The abridged version is this: the generation of artists in Cuba in the 80s produced innovative work, which rocketed Cuban art onto the world stage. While most of these artists moved to other countries, the artists that followed in the 90s and the new century reaped the benefits, going on to have successful international careers actively promoted by the state. But the side effect of this phenomenon is a commercialization of the art scene in Cuba. The gutsiness and drive of young artists coming out of the Instituto Superior de Arte (ISA) has become standard and seems to grow from the curriculum, the school acting as a machine to produce international artists. They are not reacting against the politics and hardships rather they are encouraged to put it into their work as this is what is expected of Cuban art. In the end, it is the artists who choose to do more personal works that in fact are bucking the trend.

MAC/SAN

Like a biennial within the biennial the MAC/SAN project stood out as a more sincere, grassroots expression of the biennial's theme. Growing out of the LASA-laboratorio artistico de san agustin, the Museo de arte contemporaneo de San Agustín is an experiment in what a contemporary art museum can be. Physically, MAC/SAN is the shell of a building, huge columns hold up a second floor/roof, without walls of any kind. A metal staircase, built in a few days by a team overseen by an engineer, leads to the rooftop and a social art project: cafe mac san and drying

racks for teaching local farmers to use their surplus fruit crops to make dried mango and pineapple as an extra source of income. Under the large roof MAC/SAN TV tapes interviews with artists, visitors and locals, which later are to be circulated via USB keys. Two weeks of programming made up of performances and intervention projects with the local community took place. One of these was Carissa Carman's performance, *Walking Backwards: Surreal Estate*, in which, by the simple act of walking through the streets of the community, she opened dialogues with the inhabitants, as they reacted both with curiosity and concern for her as she walked, coming out to warn her of unseen hazards or to walk with her, experiencing their community in a new way. Another project was *Cubic-OH*, a dance performance Alex Morales (Columbia/France) developed, working with a group of non-professional local dancers who trained intensively along side Alexis Povea Dreke, renowned Cuban Hip Hop dancer from the 80s and promoter of the Break Dance movement in San Agustín, who suffered a tragic accident at the peak of his career and can no longer dance. This dance performance began at MAC/SAN and made its way to the abandoned community centre, where the whole community came out to watch/participate with the dancers in a performance that rivaled some professional productions I have seen, set against the decaying concrete of the community centre.

The LASA Workshop is under the leadership of Candelario, an artist who now focuses his energy on using art as a way to benefit his community. The workshop approaches businesses and designs murals and so on for them, creating local jobs and training artists. The funds generated in this way and supplemented with international arts funding are used to program international residencies at LASA. ←

11^a Bienal de La Habana, Cuba
May 11–June 11, 2012

Montreal artist Lalie DOUGLAS creates objects, installations and performances, which question our expectations of how art should be presented both inside the gallery and outside in public spaces. She has exhibited her work in Quebec and internationally and she holds an MFA from Concordia University.



LOS CARPINTEROS,
Conga Irreversible, 2012.
11ª Bienal de La Habana.
Photo: Ignacio BARRIOS.
© Los Carpinteros. Cour-
tesy: Sean Kelly Gallery,
New York.



Glenda LEON, *Sueño de Verano* | *Summer Dream*, 2012. 11ª Bienal de La Habana.
Installation. Digital print on plastic textile, chairs, tables. 24 x 6 m, 16,5 x 5 m. Photo: G. LEON.



Carissa CARMAN, *Walking Backwards: Surreal Estate*, 2012. Caminando Hacia Atras Desfile. 20 days Performance, MAC/SAN, San Agustín, Cuba. 11ª Bienal de La Habana. Photo: LASA.



Esterio SEGURA, *Submarino hecho en casa*, 2012.
11^a Bienal de La Habana. Photo: Lalie DOUGLAS.



Alex MORALES, *Cubic-OH/ órgano HU-rbano*, 2012. Performance at MAC/SAN in collaboration with a group of dancers and actors from San Agustín. Photo: Lalie DOUGLAS.

Céramique avant-garde : Léopold L. FOULEM

Denis LONGCHAMPS

La céramique a sa propre histoire, ses codes et son vocabulaire. Comme toute autre forme d'art, l'avant-garde en céramique repousse les limites de ce qui est accepté et acceptable. Bien entendu, l'avant-garde en céramique doit défier les frontières de son propre langage visuel pour faire évoluer la discipline dans un contexte intellectuel. C'est dans une telle démarche que s'inscrivent les recherches artistiques de Léopold L. Foulem.

À Montréal, en mars 2012, Léopold L. Foulem présentait sa quarante-cinquième exposition solo sous le titre *Bibelots*. Les œuvres présentées à cette occasion réunissaient une fois de plus des personnages connus des domaines de l'art et de la culture populaire : le père Noël, le Blue Boy de Thomas Gainsborough (1727-1788) et le non moins célèbre « Colonel Sanders » (1890-1980) qui a popularisé le poulet « bon à s'en lécher les doigts ».

Avec cette série, Foulem renouvelle encore une fois son œuvre. Cette fois, le Colonel porte fièrement la soutane, alors que le Blue Boy et le père Noël exhibent, soit un énorme sexe en érection, soit une braguette tout aussi démesurée. Dans certaines œuvres, les figures se tiennent côte à côte, alors que dans les autres, elles prennent des poses fort suggestives qui font directement allusion aux multiples scandales de pédophilie qui ont fait, et font toujours, les manchettes des journaux. La forme narrative puisée dans l'actualité est une nouveauté dans l'œuvre de Foulem. Les pièces sont montées sur des plateaux dorés agrémentés de chandeliers ou de branches portant des fleurs de porcelaine, ou encore d'objets tirés de l'histoire de la porcelaine dont on a neutralisé la fonction. La présence de métaux précieux,

argent et or, fait référence à leur utilisation traditionnelle pour rehausser la valeur de l'objet de porcelaine.

Le bibelot, un petit objet d'art décoratif, est prisé par son collectionneur, alors que pour d'autres, il n'est qu'un ramasse-poussière. L'un en chérit sa possession, l'autre la néglige. Considérant le titre de l'exposition, on se demande si le bibelot en est l'objet ou le sujet, ou serait-ce les deux ? L'objet du désir du Colonel, son bibelot, emprunte ici la forme du Blue Boy. La victime, tout comme le bibelot, sera abandonnée, délaissée au profit de la nouveauté.

La narration offerte dans ces œuvres ne fait que savamment amplifier les subtilités que l'on retrouve toujours chez cet artiste, où théière et vase perdent leur identité

pour en prendre une autre. Son œuvre sculpturale défie les principes hiérarchiques du monde de l'art où les arts décoratifs sont relégués aux arts mineurs. Mais, pour Foulem, la porcelaine est un genre—au même titre que le paysage, le portrait et les natures mortes sont des genres de la peinture. Quant à celui qu'il investit, par exemple la porcelaine de Sèvres, le genre devient concept.

Foulem cherche toujours à pousser plus loin les limites de son art en référençant constamment l'histoire de la porcelaine et, plus largement, celle des arts décoratifs, leur langage visuel et leur développement. Ses sculptures illustrent bien la passion qui l'anime, et une visite de son atelier en témoigne tout autant.

En plus d'avoir exposé internationalement, il a donné nombre de

conférences sur sa démarche et sa position vis-à-vis de la céramique comme forme d'art autonome. Sa démarche est passionnelle et l'habite autant en tant qu'artiste que de conférencier et d'auteur. Sa recherche est « obsessionnelle et rigoureuse ». Ses sculptures céramiques sont des images d'elles-mêmes. Elles suggèrent, sans pour autant être, l'objet référencé qui perd « sa réalité intrinsèque ». Dans une conférence présentée à Syracuse en 1993 pour la NCECA, Foulem explique que « renier l'aspect fonctionnel de ces vases les décontextualise en tant que contenant pour en réalité en faire des images tridimensionnelles d'eux-mêmes ». Ce reniement « transforme la nature de l'objet en abstraction ».

Dans ses œuvres, Foulem examine les contradictions de l'histoire de l'art

Léopold L. FOULEM,
Candélabre au père Noël au jardin, 2011. Céramique et objets trouvés. H. : 39,0 cm ; L. : 41,5 cm ; P. : 25,0 cm.
Photo : Richard MILLETTE.





Léopold L. FOULEM,
*Bouquet à l'évêque et
son favori*, 2010.
Céramique et objets
trouvés. H.: 82,5 cm ;
L.: 41,8 cm ; P.: 22,5 cm.
Photo: Richard MILLETTE.

«qui accepte la surface d'un pot grec comme beaux-arts, mais catégorise tout objet céramique comme un art décoratif». D'autres artistes suivent la même démarche. Foulem cite, entre autres, dans ses conférences, le travail de Paul Mathieu et de Richard Milleto qui ont chacun leur approche personnelle et un langage visuel qui leur est propre.

Examinons deux exemples de Foulem. La série *Bouquets de* (2002-2004) illustre bien l'idée de l'image. *Vase néoclassique jaune avec bouquet*

pour élever la valeur de l'objet. Mais ici tout n'est qu'image.

En 2011, l'artiste présentait la série *Silhouettes*. Cette série puise la forme de ses vases à même le répertoire de l'histoire de la céramique et, une fois de plus, leur fonction utilitaire est ignorée par l'artiste. Leur couleur noire souligne leur silhouette qui devient un espace négatif où l'objet n'existe plus, où il n'est plus que l'ombre de lui-même. Le sujet de son propre objet, le concept de sa matérialisation.

Cette démarche intellectuelle est bien exemplifiée par le travail de Léopold L. Foulem, dont la recherche explore le vocabulaire, les modèles et les stéréotypes de l'histoire de la céramique. Avec son œuvre, Foulem a démontré, et démontre encore avec la série *Bibelots*?, que la céramique est bien un art, c'est-à-dire une poursuite conceptuelle. C'est un passionné de tout ce qui est céramique—son histoire, ses artistes, ses modes d'expression—, et nous ne pouvons qu'espérer qu'il poursuivra sa



de pivoines roses (2002-2004) est une sculpture qui démontre bien que le discours de l'art céramique porte sur un concept, et non sur la matière ou la technique. Comme son titre l'indique, cette œuvre magnifique reproduit la forme et le décor d'un vase néoclassique garni d'un bouquet de fleurs. Cependant, le bouquet de fleurs est modelé à même le vase et, suivant un modèle courant en céramique, les fleurs sont apposées en appliqué. Le tout repose sur une base en céramique circulaire qu'on a dorée, rappelant encore ici les métaux précieux autrefois utilisés

L'artiste Paul Mathieu signalait récemment une critique de l'exposition *Dirt on Delight: Impulses that Form Clay*, présentée en 2009 à l'Institute of Contemporary Art de l'Université de la Pennsylvanie et au Walker Art Center de Minneapolis. Il écrivait que, pour les artistes participants, «l'argile n'est qu'un matériau, la céramique n'est qu'un matériau, s'ils font quelque différence que ce soit entre les deux, ce dont je doute, [...] elle abaisse la céramique d'un art (une démarche intellectuelle) à une simple pratique matérielle et physique».

recherche et continuera de contribuer au discours artistique d'un art qui a traversé les époques et dont il est à l'avant-garde. ←

Denis LONGCHAMPS détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université Concordia depuis 2009 et a été chercheur invité au Yale Center for British Art en 2010. À titre de commissaire, il a présenté *Guilty Pleasures* (les œuvres de Timothy Laurin) à upArt Contemporary Art Fair, Toronto, en octobre 2011. Il est, depuis janvier 2012, le gestionnaire des expositions et des publications à la The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, Terre-Neuve et Labrador.

Léopold L. FOULEM, *Silhouette 3609*, 2009. Céramique. H.: 36,0 cm; L.: 17,5 cm; P.: 9,0 cm. Photo: Richard MILLETTE.

←
Léopold L. FOULEM, *Vase rouge monté*, 2007. Céramique. H.: 30,5 cm; L.: 17,4 cm; P.: 18,0 cm. Photo: Richard MILLETTE.

←←
Léopold L. FOULEM, *Vase néoclassique jaune au bouquet de pivoines roses*, 2002-2004. Céramique. H.: 35,0 cm; diam.: 22,2 cm. Photo: Richard MILLETTE.

GREG PAYCE: ILLUSIONS

Mireille PERRON

The exhibition *Greg Payce: Illusions* speaks about the body and the world, and the coexistence of space and objects. It occupies the entirety of the third-level galleries of The Raphael Yu Centre of Canadian Ceramics at the Gardiner Museum, and in dialogue with the historical collections, it makes significant appearances on two other floors. Primarily a manifestation of the Calgary-based ceramist's ongoing relationship with the ceramics discourse, the thoughtful selection of works, spanning twenty years of practice, is also the result of his many conversations with guest curator Amy Gogarty.

Greg Payce: Illusions is the corollary of an artist expertly playing with his medium, his discipline, his/its history, while exploring the nature of sensory perception. Payce's liaison with ceramics has spanned more than forty years and is still going strong. *Greg Payce: Illusions* amounts to a very convincing demonstration of the ability of ceramics to bring about significant embodied experiences. Payce's main characters are ceramic vessels in an assortment of sizes. These vessels perform in various compositions and are staged in different ways. They appear in conjunction with appropriated or custom-built furniture or are remediated in astonishing lenticular photographs or videos. The play between media acts as a go-between,

I have selected a few works displayed throughout the museum that are exemplary of the interplay between ceramic objects, objects of inquiry, spaces and bodies.

At ground level, *Artifacts, Implements & Images from the artist studio 1991-2011*, welcomes the visitor. Displayed in a large window box, the artist's 'vestiges of the years' are organized in a composition reminiscent of his studio environment. The range of objects is impressive. Templates used to form his clay vessels, newspapers clips, postcards and diverse types of images, an assortment of measuring instruments, numerous sketchbooks and notebooks mingle successfully together. Jointly, they stand for the rich crosscurrents and ramifications

residues. *Artifacts, Implements & Images from the artist studio, 1991-2011* also introduces the principal themes: the body and the world, the coexistence of space and objects and the intellectual synthesis that prompts meaning by uniting the ceramics objects to our various senses.

Payce's clay vessels use a sophisticated optical illusion to create human or architectural forms out of the negative spaces between the objects or by playing with their positive profiles. His inspiration comes from *albarelli* (plural of *albarelllo*), which are Italian ceramic apothecary jars, generally majolica ware, very popular during the Renaissance. *Albarelli* are usually tall, waisted shapes that can be picked-up easily from a pharmacy's shelf when tightly lined-up. For the exhibition, two small *abarelli* from the museum's Italian Renaissance collection on the ground level have been displaced by Payce's *White Pair Vases* (2004) and relocated in the artist's own display, one floor above, in the Focus Gallery. This smaller square gallery is cleverly situated at the centre of historical collections in order to promote a dialogue with its various holdings.

On the third level, in the first of the two large contemporary galleries, *Entre La raison et la passion* (2008), employs the space left from the contours between the two white porcelain vases to form the profile of a human head: the portrait of François-Marie Arouet de Voltaire (1694-1778), the famous French philosopher of the Enlightenment. The vases are cleverly set on a small antique cabinet, in turn placed in front of a series of five large lenticular photographs in which they perform as the main actors. This setting allows viewers to see the series *The Customs and the Spirit of the Nations* (2011), titled after Voltaire's most famous essay, as framed by the philosopher's profile. Voltaire's *An Essay on the Customs and Spirit of Nations* (1756), perhaps his most influential work, uses



Greg PAYCE, *Artifacts, Implements & Images from the artist studio 1991-2011*. Photo: Courtesy the artist and The Raphael Yu Centre of Canadian Ceramics.

creating concepts and concrete phenomena through embodied sensoriality.

The exhibition presents a body of work too vast for a brief review.

that support the final result but are not always apparent. Furthermore they ensure that we locate the ceramist's vision in its materiality, all the way through the works' physical



history to demonstrate that the greatest advancement in knowledge occurred when there was the greatest freedom of thought. Payce's *The Customs and the Spirit of the Nations* is composed of five sub-themes, corresponding to the five lenticular photographs: *Candide*, *Halcyon*, *Occident*, *Orient* and *Vanquish*. In this series, the potential of lenticular photography to integrate viewers is brilliantly exploited. Lenticular photographs convey the illusion of 3D and motion and are familiar images in smaller size novelty versions. But contrary to these popular versions, the scale of *The Customs and the Spirit of the Nations* is simply striking. Walking back and forth in front of the lenticular photographs gives the impression that one could pass through the apertures between the vases. In short, one is physically and conceptually invited to embody Voltaire/Payce's perspectives of the world. Voltaire as an empiricist, valued knowledge gained through the senses, which makes Payce's rein-

terpretation/reactivation very appropriate. In *The Customs and the Spirit of the Nations: Candide*, the background between/behind the profile of the philosopher is a remediation of Payce's *Kiss* (2001), a work displayed on the second level, in the Focus Gallery. Voltaire's novella parodies many adventure and romance clichés. *Kiss* is composed of stacked black and red vases in which positive profiles take the shapes of kissing figures of different genders. The variety of possible hetero- and homosexual positions is very well supported by the destabilizing effect of lenticular photographs. The stacked vases in *Kiss* reappear one more time in *Lip synch* 2011, a narrow and long lenticular photograph that elongates the vases and makes us revisit for a third time the figures striving for a fleeting kiss. Moving in front of these lenticular photographs, one's sense of identity dissolves to some extent, and brings about disorientation in which 'in-betweenness' is made as concrete as 'objecthood.'

Lip synch is located on the wall that separates the two top-floor galleries. The second gallery is occupied in its entirety by large-scale video projections of remediated ceramic objects, including *Carpet for Helen* (2011). With this work, Payce once more finds an unusual way to concurrently seduce our intellect through our senses. Projected on a large lush white carpet, images, scaled exactly to fit its contours, give the illusion of an infinite sampling of decorative rugs. Visitors are invited to walk on the thick carpet with its countless virtual identities; doing so brings about the perception of the interplay between concepts and concrete experience. One leisurely walks through tacit knowledge. The images consist predominantly of ceramic decorations, many from the Gardiner Museum, and reiterate the artist's overall project to speak about the body and the world, the coexistence of space and objects, and ceramics' ability to bring about significant embodied experiences.

Every one of Payce's thoughtfully crafted works, of which I have discussed only a few, play expertly with liminal space/state characterized by ambiguity, openness, and potentiality or what Gogarty aptly refers to in the exhibition catalogue as pluriverse, that is, the notion that there are multiple ways of being in the world. *Greg Payce: Illusions* brings about a sympathetic connection between our bodies and our minds and invites us to inhabit/feel a space of vertiginous proximity between concepts and objects. ←

Greg Payce: Illusions
The Raphael Yu Centre of Canadian
Ceramics, Gardiner Museum

Mireille PERRON is a visual artist, writer and educator, who was born in Montréal, Québec. She is the founder of the Laboratory of Feminist Pataphysics, and currently lives and works in Calgary, Alberta, Canada, where she teaches at the Alberta College of Art + Design.

Greg PAYCE, *The Customs and the Spirit of the Nations: Candide*, 2011. Lenticular image of ceramics. 100x117cm. Photo: Courtesy the artist and The Raphael Yu Centre of Canadian Ceramics.



Greg PAYCE, View of upper gallery with *The Customs and the Spirit of the Nations*, 2011. Photo: Courtesy the artist and The Raphael Yu Centre of Canadian Ceramics.

Greg PAYCE, *Albedo Lux: Asia*, 2009; *Albedo Lux: Europa*, 2009; *Albedo Lux: Seraglio*, 2007 (all three, DVD of image projected onto rotating ceramic forms, Videography by Rod Stuart); *Carpet for Helen*, 2012 (DVD projection onto carpet). Photo: Courtesy the artist and The Raphael Yu Centre of Canadian Ceramics.



THE PASSION of the *PATENTEUX*

Ray ELLENWOOD

*Acts of passion break free
because they are inherently
dynamic.*

—Paul-Émile BORDUAS

Peter Alexander PÓR, *Tribute to the
Cathars* #1, 2011. 55,8 x 27,9 x 22,8
cm. Various Metals (Aluminum, Bronze,
Cast Iron & Steel). Photo: P. A. PÓR.

READY-MADE TRADITION

It's the avant-garde artists of the early twentieth century who seem mainly responsible for convincing galleries, museums, critics and historians that they should take seriously art by children, the insane, and other eccentrics. Early on, Picasso and friends had their Douanier Rousseau, the Surrealists had their Facteur Cheval, DuBuffet had his

practitioners of what he called "l'art brut." These were people with no formal training who did their own thing, often obsessively, with materials taken from their immediate surroundings and with little concern for notions of good taste or public acceptance. Now, in Baltimore, there's a magical place called the American Visionary Art Museum, devoted to the work of such people, emphasizing in its name the extra-rational quality of their inspiration. In Québec, such artists are often called "patenteux" with the emphasis on their astonishing inventiveness (as in the word "patent"). Many of these artists go beyond decoration, in directions their neighbors find tasteless or even shocking.

Of course, the avant-garde hipsters knew a good thing when they saw it: a spontaneous expression that ignored conventional taste and called into question the very processes of art making. So they appropriated it for themselves. To name only a few, think of Picasso and Braque and their paintings with collaged objects, of Kurt Schwitters and his Merz, of Marcel Duchamp and his various kinds of readymades, of the European CoBrA and the Montreal Automatist movements (both convinced that "spontaneous" art could have social and political impact) right up through Robert Rauschenberg and more recent Pop and post-modern manifestations. The works of these people sit in the great museums of the world, looking like punks in a parlour. And the avant-garde artists, many of whom had academic credentials, knew there was pleasure in this madness—gathering, discovering, hoarding, looking for the perfect application, a wedding of chance and inspiration. André Breton in *L'amour fou* (1937)

describes himself and Alberto Giacometti eagerly searching through Paris fleamarkets, as if in a dream, trying to follow their desire to the exact object needed for the completion of pieces they were working on.

Peter (Alexander Pór) is obviously in the tradition. Look at the accretions on his canvases, the toys and other gadgets, the wonderfully appropriate strip of decorative lace that forms the baseboard behind Pope Benedict's throne. Look especially at the three sculptures he calls his homage to the Cathars, made of heavy industrial pulleys and wheels, filters, nuts and bolts, bits of found metal (all with a patina of rust and wear and history that has a beauty of its own, by the way), parts of an old industrial vacuum cleaner, all brought together in a kind of metamorphosis, forming something new and mysterious—elegant in its own way, belying its origins. These objects have an aggressive edge to them with their spikes and trident and bayonet, but always a note of humour as well, little surprises as you catch your eye peering at an eye. Peter's mock-anti-aircraft canon has the same ingenious playfulness, with a bitter undercurrent. Looking at these works, be like the artist: take your time, find the parts, watch how they claim their place. To really appreciate these objects, you need the patience and the innocence of the *patenteux*.

Ray ELLENWOOD, a specialist in Surrealism and related avant-garde movements, retired from York University in 2005. His recent publications include a collaboration with Ronald Nasgaard on the catalogue for the exhibition *The Automatiste Revolution*, Montréal: 1941-1960, shown at the Varley Art Gallery in Markham and the Albright-Knox Gallery in Buffalo, 2009–2010. ←

Peter Alexander Pór, *Tribute to the Cathars Persona Non Grata – The Veil of History* Exhibition
Bezpala Brown Gallery, Toronto
February 5-25, 2011





Aux pays des merveilles. Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis (sous la direction d'Ilene Susan Fort et de Tere Arck), Éd. Los Angeles County Museum of Art et DelMonico/Prestel, traduit de l'anglais par Jean-François Allain, 2012, 256 p., ill. couleurs.

Ce magnifique ouvrage est la version française du catalogue qui accompagne une intéressante exposition, présentée du 7 juin au 3 septembre 2012, au Musée national des beaux-arts de Québec. Ayant pour thème la production de quarante-huit femmes artistes qui ont été inspirées par le surréalisme, cette exposition est organisée par le Museo de Arte Moderno de Mexico (MAM) et le Los Angeles County Museum of Art (LACMA). L'idée de rassembler près de cent quatre-vingts œuvres provenant de soixante-quinze collections publiques et privées a émergé d'une rencontre fortuite entre Tere Arck et Ilene Susan Fort, deux conservatrices passionnées par le surréalisme tel qu'il se manifeste dans l'œuvre des femmes du Mexique et des États-Unis. Puisqu'une telle exposition n'a jamais été proposée au public jusqu'à ce jour, on comprend l'importance de cette publication qui, en plus des textes de Arck et de Fort, rassemble ceux d'auteurs chevronnés comme Dawn Ades, Whitney Chadwick, Rita Eder, Teri Geis et Salomon Grimberg. Ayant pour sujets l'inconscient et l'identité féminine, éros et thanatos, l'art des cultures indigènes, les rituels chamaniques et la photographie, leurs contributions nous proposent diverses analyses démontrant l'apport indéniable des femmes artistes à ce mouvement.

À la suite de la Première Guerre mondiale, le surréalisme a surtout été associé à des poètes et à des artistes masculins, André Breton, Paul Éluard et Max Ernst en tête. Dans ces premiers développements, la femme au sein de ce mouvement sera considérée d'abord

comme une muse. Ce n'est que plus tard, lors de la seconde Grande Guerre, que plusieurs femmes participant à ce mouvement vont refuser le rôle d'inspiratrice et marquer ainsi une distance entre la femme d'artiste et la femme artiste. Elles savaient que l'esthétique surréaliste rendait possible une libération sans précédent en vue d'acquiescer une pleine et entière autonomie sur le plan de l'activité créatrice. À partir de leurs cultures respectives, les textes des commissaires Arck et Fort vont tous les deux approfondir cet aspect émancipateur dans la création des femmes mexicaines et étatsuniennes. Alors que le Mexique qui, depuis longtemps, fascinait les surréalistes, se révèle une patrie conquise d'avance, les États-Unis offriront surtout les possibilités d'une émancipation préfigurant le mouvement féministe en leur permettant de s'affranchir du joug d'une société patriarcale. En fait, l'expérience de la vie encouragée par le surréalisme devait leur apporter de nouvelles façons d'examiner les questions du corps, du désir, de la sexualité, ce qui les autorisera à explorer et à élargir, au moyen de la peinture, de la photographie et de la sculpture, l'univers du surréel. C'est d'ailleurs un des mérites de cet ouvrage de montrer comment les Gertrude Abercrombie, Louise Bourgeois, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Lee Miller, Alice Rahon, Kay Sage, Dorothea Tanning et Remedios Varo ont participé à l'essor de l'imaginaire surréaliste sur le continent américain.

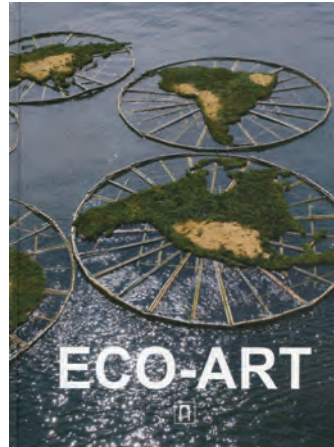
Magnifiquement illustré, ce catalogue poursuit admirablement le travail amorcé par Whitney Chadwick avec son livre intitulé *Women Artists and the Surrealist Movement* (Thames & Hudson, 1985²). Il souligne également l'importance de la création artistique des femmes qui, jusqu'à ce jour, n'a pas été montrée à sa juste valeur. Même si cette esthétique qui lorgne souvent du côté du fantastique et de l'onirique ne peut plaire à tout le monde, il était important de relever, par cette exposition et ce catalogue, en quoi ces artistes ont permis de «repenser radicalement la manière de voir le surréalisme en dehors des manifestes et écrits de Breton».

André-Louis PARÉ

NOTES

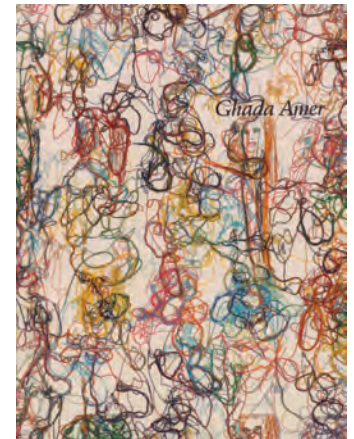
1. L'exposition a d'abord été présentée au LACMA, du 9 janvier au 6 mai 2012. Après sa venue à Québec, elle sera montrée au MAM, du 27 septembre 2012 au 13 janvier 2013.
2. Cet ouvrage a été traduit en français, sous le titre *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, toujours chez le même éditeur, en 2002.

LIVRES REÇUS



Eco-Art. © Pori Art Museum 2011. 221 pages. www.poriartmuseum.fi

This beautifully illustrated book (English, Finnish) preserves the memory of the *Eco-Art* exhibition, which was held from February to March 2011 to mark the 30th anniversary of the Pori Art Museum, Finland. The curator Pia Hovi-Assad was assisted by the invited curators John K. Grande and Peter Selz who gathered photographic prints, drawings, videos, wall paintings and installations for the occasion: "As the landscape and environment change on our planet for a number of reasons," John K. Grande stated, "artists' engagement with these issues increasingly moves from a theoretical and conceptual bias (something early land art often emphasized) to direct action and process oriented art or alternatively an art that involved landscape integration as part of its vernacular it becomes so important—this discourse on art and ecology." Besides some legendary American Land Art pioneers the exhibition brought together contemporary artists hailing from the U.S.A, Canada, Japan and Europe, notably: Brandon Ballengée, Christo and Jeanne-Claude, Chris Drury, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, Bob Verschueren, and Alan Sonfist. Among the many other points of view on the art/nature relation proposed by the authors, let us highlight Peter Selz's text which recounts the career of several artists (Agnes Denes, Newton and Helen Mayer-Harrison, Ciel Bergman, etc.) who contrary to the often "strong-armed" interventions of the first land artists, "realize that works of art celebrating the earth could be made directly on the land without disrupting the ecology." In addition to the two curators and the museum director, Esko Nummelin, the publication includes essays by Hiriko Shimizu from Osaka City University, and Yrjö Haila who, among other places, carried out research at the University of Helsinki and at the Sakakunta Environmental Research Centre, Pori (University of Turku). www.poriartmuseum.fi



Thérèse ST-GELAIS, *Ghada Amer*. © Musée d'art contemporain de Montréal, 2012. 85 pages. www.macm.org

La publication bilingue accompagnait l'exposition *Ghada Amer*, présentée au MACM du 2 février au 22 avril 2012. « Dans cette exposition qui regroupe principalement des œuvres récentes, écrit la commissaire Thérèse St-Gelais, nous verrons comment l'artiste égyptienne a traité de sujets aussi délicats et intimes que le plaisir et l'amour, en les incorporant au cœur de tableaux et d'objets qui résistent à une lecture conformiste quant à la place des femmes dans l'œuvre et quant à celle de l'artiste. »



Leslie JOHNSTONE, *Valérie Blass*. © Musée d'art contemporain de Montréal, 2012. 152 pages.

Abondamment illustrée, la publication bilingue accompagnait l'exposition *Valérie Blass*, présentée au MACM du 2 février au 22 avril 2012. Elle regroupe des textes de Paulette Gagnon, directrice du Musée, de la commissaire Leslie Johnstone, d'Amélie Jones, professeure à l'Université McGill, ainsi qu'un entretien avec l'artiste réalisé par Wayne Baerwaldt, directeur/conservateur des expositions au Alberta College of Art + Design. « La densité qui caractérise le travail de Blass, note la commissaire, témoigne d'un désir de rendre visible, de matérialiser la multiplicité d'images, d'idées et d'atmosphères qui composent son espace mental. Son œuvre est fondée

sur la recherche de solutions matérielles à des problèmes formels et résulte de l'expérimentation – de décisions, d'essais et d'erreurs, de tentatives et d'efforts soutenus.»
www.macm.org



Jacky Georges LAFARGUE, Louis COUTURIER, *Resolute Bay. Voyage du jour dans la nuit.* © Sagamie édition d'art, 2011. 115 pages.

Abondamment illustrée, la publication bilingue garde une mémoire du projet *Resolute Bay* mis en place dans le Grand Nord canadien en 2004 et qui, selon l'auteur Paul Ardenne, «constitue en soi une approche à la fois factuelle, politique, relationnelle et poétique de la vie d'une communauté vivant à l'écart du monde, loin de tout». www.sagamie.com



Josée BÉLISLE, *Wangechi Mutu.* © Musée d'art contemporain de Montréal, 2012. 70 pages.

Abondamment illustrée, la publication bilingue accompagnait l'exposition *Wangechi Mutu* présentée au MACM du 2 février au 22 avril 2012. Elle regroupe des textes de Paulette Gagnon, directrice du Musée et de la commissaire Josée Bélisle. «Cette œuvre unique, signale cette dernière, qui exalte avec autant de conviction le beau et l'abject, déconcerte parce qu'elle bouscule sans compromis toutes les certitudes, principalement les convictions occidentales, à travers un ensemble cohérent et exemplaire de propositions hybrides, complexes et... littéralement obsédantes.» www.macm.org



Des actions parlantes: quelques aspects de la culture au Québec dans les années 1960 et 1970 (sous la direction de Michèle THÉRIAULT). © Université Concordia, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2012. 130 pages (+ 122 pour la traduction anglaise).

L'ouvrage bilingue regroupe des essais de Sean Mills, Felicity Tayler, Michèle Thériault et Jean-Philippe Warren qui «nous communiquent une manière de faire, de s'engager et de penser qui cherchait à redéfinir et à façonner autrement la société québécoise des années 1960 et 1970. Ils font surtout état d'une volonté de *dire* et d'*agir* qui a marqué la vie collective et

l'activité artistique de l'époque et qui nous amène à envisager le présent dans la densité complexe de ce passé.» (M. T.)
www.ellengallery.concordia.ca



Josée Dubeau, *Contour.* © AXENE07, 2012. 82 pages.

La publication s'inscrit dans le programme «artiste régional invité» de AXENE07 dont l'objectif est d'appuyer le travail d'artistes œuvrant dans l'Outaouais. Le point de départ de l'ouvrage fut la présentation en 2008 du projet *Dédoublement* «dont les trois installations faisaient écho à une grille de construction qui jouait sur la complémentarité des formes d'un espace à l'autre». En plus de nombreuses illustrations, le livre comprend des textes de Germaine Koh et de François Chalifour.
www.axene07.qc.ca

Espace

sculpture

PROCHAINS DOSSIERS COMING ISSUES

102

(Hiver/Winter 2012-2013)

SCULPTURE ET RESTAURATION

SCULPTURE & RESTORATION

Supervisé par *Supervised by* Serge FISETTE

Collaboratrices Collaborators: Nathalie DANIEL-RISACHER, Francine COUTURE, Snejanka POPOVA

103

(Printemps/Spring 2013)

L'ESPACE CARTOGRAPHIÉ

SPACE & CARTOGRAPHY

Supervisé par *Supervised by* André-Louis PARÉ



Rappel

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

Mise à jour des dossiers

Les artistes déjà inscrits au Fichier sont invités à faire connaître leurs dernières réalisations et à mettre à jour leur dossier au plus tard le **15 octobre 2012**, le cachet de la poste fait foi de la date d'envoi.

Pour information :

Québec : 418 380-2323, poste 7067
Montréal : 514 873-8284

integrationdesarts@mcccf.gouv.qc.ca
www.mcccf.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes

Culture,
Communications et
Condition féminine

Québec



Centre d'artistes
Vaste et Vague

www.vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

Emmanuel Galland (Montréal)
Peut mieux faire
Résidence | Exposition
17 septembre – 7 octobre 2012
Partenariat avec le Festival La Virée
et l'école secondaire Antoine-Bernard

Journée – Art performance
22 septembre 2012
Partenariat avec la Rencontre
internationale d'art performance
(RIAP), Le Lieu, Québec

Vessna Perunovich (Toronto)
Border Stitching
Installation et performance
12 octobre – 16 novembre 2012

Julie Tremblé (Montréal)
Résidence de création vidéo
11 – 24 novembre 2012

Carl Bouchard (Chicoutimi)
De l'esthétique du cauchemar
Installation
23 novembre – 21 décembre 2012

Événement majeur été 2013
*Séjour temporaire /
altération provisoire*
Une collaboration entre 8 centres
d'artistes autogérés du Québec
Commissaire, Marie-Hélène Leblanc
Avec, Sofian Audry, Marie-Claude
Bouthillier, Jean-François Caissy
Sylvie Crépault, Marc Dulude
Pierre-Olivier Fréchet, Milutin Gubash
Donna Legault

Mawita'jig
Art et vision autochtones
Projet triennal innovateur visant un
rapprochement entre les communautés
autochtones et les autres communautés
de la MRC d'Avignon à travers la colla-
boration, la création et la présentation
d'œuvres en art actuel.
Commissaire, France Trépanier
Octobre 2011 – mars 2014

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CLD
d'Avignon

CRÉGIM
CONFÉRENCE RÉGIONALE DES ELUS
Capitales pour le développement

Carleton-sur-Mer

MRC
D'AVIGNON

Appel aux artistes

Concours national : Monument commémoratif de la guerre de 1812

Lieu : Ottawa
Début de l'appel : le 10 septembre 2012
Échéance : le 22 octobre 2012

capitaleducanada.gc.ca/monument-1812



The Fight for Canada / La lutte pour le Canada

CCN
NCC
Canada

Capitale LA RÉGION DE LA CAPITALE DU CANADA
CANADA'S CAPITAL REGION

À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE
RAYMOND**

Société en nom collectif
COMPTABLES AGRÉÉS

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

Fonderie d'art

1005, chemin Duhamel
Inverness (Québec) J0L 1A0
Tél.: (418) 853-5511
Fax: (418) 453-5511
Denis Gagné, C. S. A.
Photo: Claude Desjardins

2 ste-catherine est 514 842 5579 www libraiieformats une initiative
espace 302 org du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel
littérature
théorique
et critique



RiAP 2012

Rencontre internationale d'art performance de Québec

6-8 septembre et 13-15 septembre
ARTISTES EN PROVENANCE DE :
Birmanie, Colombie, Espagne, Suisse, Uruguay, Vietnam

www.riap-performance.org

EXPO

CONCOURS DE LA PRAIRIE
20^e ANNIVERSAIRE



Du 16 au 22 novembre 2012
10 000 \$ EN BOURSES

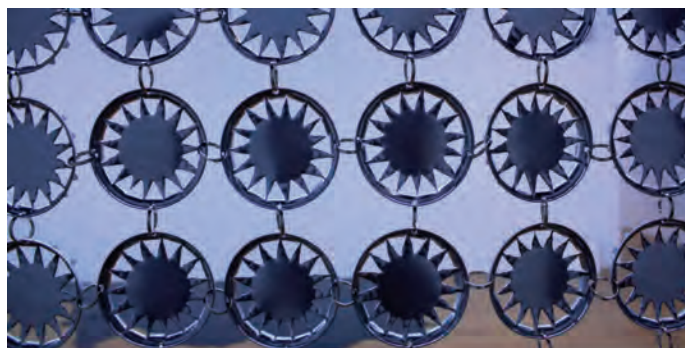
VERNISSAGE

LE 16 NOVEMBRE 2012 À 19 H

INSCRIPTION CATÉGORIE PEINTRES ET
SCULPTEURS PROFESSIONNELS
Avant le 12 octobre

INSCRIPTION CATÉGORIE PEINTRES ET
SCULPTEURS NON PROFESSIONNELS
Avant le 26 octobre

Dépliant disponible sur le site Internet
www.ville.laprairie.qc.ca
Service des loisirs de la Ville de La Prairie
500, rue Saint-Laurent
La Prairie, Québec, J5R 5X2
Tél.: (450) 444-6700 | Fax: (450) 444-6708



Jérôme FORTIN Dans le blanc



Chloé BEAULAC
Au cœur du magnétisme

15 septembre - 18 novembre

Samedi le 15 septembre à 14 h - Vernissage des expositions
Samedi le 29 septembre à 14 h - JOURNÉES DE LA CULTURE
Hélène TREMBLAY accompagnée du musicien Laurent BÉLEC
conte et raconte les mots de Miron, Langevin, Morency, Prévert, etc.

Samedi le 6 octobre à 15 h - Rencontres avec les artistes
JÉRÔME FORTIN et CHLOÉ BEAULAC

Centre d'exposition
de VAL-DAVID

2495, rue de l'Église, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

Le Centre d'exposition est subventionné par la Municipalité de Val-David Québec

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS



DU 1^{er} SEPTEMBRE AU 14 OCTOBRE 2012

CADENZA

Donald ANDRUS • Jinny YU

Organisé par le Centre des arts de la Confédération à Charlottetown

Dans la Salle de Projet: **MÉTAMORPHOSE**, Dessins de EUN-MEE YANG

Vernissage: le mercredi 5 septembre 2012, à 19 h

DU 27 OCTOBRE AU 25 NOVEMBRE 2012

La nouvelle collection 2013 de l'Artothèque

Dessins Peintures Photographies Estampes Techniques mixtes

Plus d'une centaine d'œuvres d'artistes de la région

Vernissage: le dimanche 28 octobre 2012, à 14 h

DU 1^{er} DECEMBRE 2012 AU 20 JANVIER 2013

NINCHERI. PROFANE

Présenté par le Musée du Château Dufresne

et le Conseil des arts de Montréal en tournée

Vernissage: le dimanche 2 décembre 2012, à 14 h

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-lac-Lakeshore

Pointe-Claire (Québec) H9S 4J7

Info.: 514-630-1254 Entrée libre

www.ville.pointe-claire.qc.ca

HEURES D'OUVERTURE: lundi au dimanche de 13 h à 17 h; mercredi de 13 h à 21 h;
fermé le samedi en juin, juillet et août / ACCESSIBLE PAR ASCENSEUR



© Kim Waldron, 2011

orange 2012

Les Mangeurs

4^e édition 15.09.2012 - 28.10.2012

Adel Adbesmed - Nayland Blake - Doyon-Demers - Annie Descôteaux - Jean-Robert Drouillard - Chantal Durand - Marie-Andrée Houde - Miru Kim - Sandra Lachance - Alexis Lavoie - Hélène Lefebvre - Jordan MacLachlan - Naufus Ramirez-Figueroa - Alessandra Sanguinetti - Michael Snow - Karine Turcot - Georgia Volpe - Kim Waldron - Chih-Chien Wang

Commissaires Ève Dorais - Véronique Grenier - Eve Katinoglou

Journée d'ouverture le samedi 15 septembre - 14 h

Vernissage • Performances • Lancement de la publication ORANGE 2009 - Il Nostro Gusto

Marc Séguin

La foi du collectionneur

10.11.2012 - 16.12.2012

Commissaire Andréanne Roy

Visite commentée le samedi 10 novembre - 14 h

Vernissage le samedi 10 novembre - 15 h

Exposition itinérante réalisée par le Musée d'art contemporain des Laurentides en collaboration avec la galerie Simon Blais

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
www.expression.qc.ca expression@expression.qc.ca www.expression.qc.ca/orange4

Artcast

Au premier rang des fonderies d'art au Canada



CHARLES DAUDELIN

Fonte à la cire perdue de bronze et d'aluminium

Fabrication de moules Patine et polissage Restauration

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

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

CRÉATION LITTÉRAIRE, ART ACTUEL, SCULPTURE, PRATIQUES
MULTIDISCIPLINAIRES, PERFORMANCE, INSTALLATION, POÉSIE,
MULTIMÉDIA, ACTUALITÉ DE L'ART, TENDANCES, CINÉMA,
NOUVELLES, RÉCITS, ESPACE DE RÉFLEXION, ESSAIS, NOTES DE
LECTURE, DOSSIERS THÉMATIQUES, TRADUCTIONS INÉDITES,

ARTS DE LA PAROLE, RÉFLEXION, PHILOSOPHIE, LIEU DE DÉBATS, VIE INTELLECTUELLE, CULTURE NATIONALE,
ACTUALITÉ PÉDAGOGIQUE, REGARD CRITIQUE, ENJEUX SOCIAUX, PAROLE ALTERNATIVE, TEXTES VIVANTS, ARCHITECTURE,
LIEUX ANCIENS, COMMUNAUTÉS LOCALES, HISTOIRE QUÉBÉCOISE, PATRIMOINE, FAITS DIVERS ET ANECDOTES, CONTES,
LÉGENDES, ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, TRADITION RACONTÉE, RICHESSE CULTURELLE, ACTUALITÉS LITTÉRAIRES,
GRANDS DOSSIERS, REPORTAGES, ENTREVUES, VIVANTES ANALYSES, PORTRAITS D'AUTEURS, LETTRES QUÉBÉCOISES,

RÉTROSPECTIVES, MUSIQUES,
ACTIVITÉ THÉÂTRALE,
DRAMATURGIE, DANSE,
CIRQUE, THÉÂTRE JEUNE
PUBLIC, ESPACE SCÉNIQUE,
THÉORICIENS DE L'ART,
HISTOIRE DE L'ART CANADIEN,

LA CULTURE EN REVUES

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

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
www.sodep.qc.ca



Les Matinées du Film sur l'Art

Les dimanches à 14 h, du 30 septembre au 4 novembre 2012 au Musée des beaux-arts de Montréal

Palmarès du 30^e FIFA

Grand Prix

Parrainé par Astral

Opalka — One Life, One Oeuvre

Andrzej Sapka (Pologne)

Prix du Jury

Parrainé par Zone3

!W.A.R. Women Art Revolution

Lynn Hersmann Leeson (États-Unis)

Prix du meilleur film éducatif

Parrainé par Télé-Québec

La Spira

Gérald Caillat (France, Italie)

Prix de la création

Parrainé par Groupe Média TFO

Soundbreaker

Kimmo Koskela (Finlande, Allemagne)

Prix du meilleur film canadien

Parrainé par Digital Cut

Désert Vent Feu / Bone Wind Fire

Jill Sharpe (Canada)

Prix du meilleur essai

Parrainé par Le Devoir

Voyage au bout de Céline

Jean-Baptiste Périé (France)

Prix du meilleur portrait

Parrainé par Entreprises Vidéo Service

Tinguely

Thomas Thümena (Suisse)

Prix du meilleur reportage

Parrainé par Concept Audio-Visuel

Unfinished Spaces

Alysa Nahmias, Benjamin Murray (États-Unis)

Prix du meilleur film pour la Télévision

Parrainé par Digital Cut

Ai Weiwei: Without Fear or Favour

Matthew Springford (Royaume-Uni)

Prix Liliane Stewart pour les arts du design

Parrainé par la Fondation MacDonald Stewart

Colouring Light: Brian Clarke — An Artist Apart

Mark Kidel (Royaume-Uni, Pays-Bas)

Prix tremplin pour le monde ARTV

Aux limites de la scène

Guillaume Paquin (Canada)

Mention spéciale

Romain Gary — Le Roman Du Double

Philippe Kohly (France)

Prix du public ARTV

Frédéric Back: Grandeur Nature

Phil Comeau (Canada)

Auditorium Maxwell-Cummings
Musée des beaux-arts de Montréal
1379, rue Sherbrooke Ouest
Métro Guy-Concordia

Entrée > 8\$
Série complète > 25\$
VIP du Musée > gratuit

31^e FIFA

Festival International du Film sur l'Art

14 > 24 mars 2013

Montréal > www.artfifa.com





ART TORONTO

DU 26 AU 29 OCTOBRE, 2012

SOIRÉE D'OUVERTURE 25 OCTOBRE

METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
ARTTORONTO.CA

PRÉSENTÉE PAR:



RBC Wealth Management



redefining / art insurance



Yishu
Journal of Contemporary Chinese Art

Ed Pien, Leap, 2012, 30,5 x 55 x 0,30 cm, Métal découpé au jet d'eau
Édition de 25 plus 5 épreuves d'artiste
Courtoisie de l'artiste, de la galerie Birch Libralato (Toronto) et
de Pierre-François Ouellette art contemporain (Montréal)

Poste Canada
Poste Publication
Autorisation 40009185
Port payé à Montréal

