

etc

ÉCHEC

REVUE DE L'ART ACTUEL ⁹⁷
15 oct. 2012 - 15 fév. 2013 8,95\$ 10€





Arkadi Lavoie Lachapelle, *Jour de fête* (détail). Intervention dans l'espace public, 2011. (images extraites de la vidéo). Voir p. 24.

ÉDITORIAL

4 *Les Aveugles*
par Isabelle Lelarge

ÉCHEC

6 *Embûches, piétinements et autres enlissements heureux : savoir soigner ses échecs*
par Gentiane Bélanger

13 *L'échec ce n'est pas le problème...
Un entretien avec l'artiste consultant François Deck*
par Bernard Schütze

16 *Veering Away and Other Dumb Apparatus*
by Katrina Simmons

21 *Échouer. Échouer encore. Échouer mieux*
par Sophie Castonguay

24 *Encore faut-il que cela se sache*
par Édith Brunette

29 *Échec et mat*
par Christine Palmiéri

33 *You Can't Normalize,
Don't it Make You Feel Alive?*
by Marie Heilich

NÉOMÉDIA

38 *Manon Labrecque, Les Antigravitationnels*
par Sylvain Campeau

43 The Montreal 1st International Digit Arts Biennial + Elektra 13
by Valérie Lamontagne

52 White Cube Augmented: AR Art and the Gallery Space
by Pau Waelder

MISE EN EXPOSITION

58 Trop de néons... Exposition « Néon, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ? »
par Véronique Souben et Maïté Vissault

EXPOSITIONS

Montréal

61 « Trafic : l'art conceptuel au Canada 1965-1980, volets 1 et 2 ».
Et la publication Des actions parlantes : Aspects de la culture québécoise des années 1960 et 1970 : Prendre la parole : du rhétorique au politique
par Édith Brunette

64 Bondage Unbound : Rupture and Suture in the Art of Beth Stuart
by James D. Campbell

71 Genk Manifesta 9 : The Deep of the Modern
par Maïté Vissault



Page couverture : Roy Harris, Colour me beautiful (détail), 2011. vidéo digitale HD; durée : 21.15. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Voir p. 16-20.

ETC, n° 97, 15 octobre 2012 - 15 février 2013. ETC, fondée en 1987, incorporée en 1989 sous la raison sociale Revue d'art contemporain ETC inc., est un organisme sans but lucratif qui a pour objectif la promotion et la défense de l'art contemporain. CONSEIL D'ADMINISTRATION: Isabelle Lelarge, présidente; Lise Lachapelle, vice-présidente; Chantal Charbonneau, secrétaire-trésorière. COMITÉ DE RÉDACTION: Gentiane Bélanger, Anne-Marie Bouchard, Isabelle Lelarge, Caroline Loncol Daigneault, Bernard Schütze. CORRESPONDANTS: Tristan Trémeau (Bruxelles, Paris), Maïté Vissault (Berlin, Bruxelles). DIRECTRICE ET RÉDACTRICE EN CHEF: Isabelle Lelarge. DIRECTRICE ADJOINTE: Céline Pereira. ASSISTANTE: Sonia Léger. CORRECTRICES ET RÉVISEURES: Josette Lanteigne (français), Janet Logan (anglais). GRAPHISME: Alain Paradis. IMPRIMEUR: K2 Impressions, Québec. DISTRIBUTION: LMPI (Canada); RDiffusion (www.R-diffusion.org) (Europe). ETC paraît en octobre, février, juin. TARIFS D'ABONNEMENT: 23\$ (1 an); 40\$ (2 ans); étudiant: 20\$ (1 an). Institutions: 50\$ (1 an). Étranger: 39€, 37US\$ (1 an) individu, 50€ institution. ETC est également disponible par abonnement numérique: 15\$, 15€ (1 an) individu; institution (info: www.erudit.org). SECRÉTARIAT, PUBLICITÉ ET ABONNEMENT: 1435, rue Saint-Alexandre, bureau 250, Montréal (Qc) H3A 2C4 Canada. Téléphone: 514-848-1125; télécopieur: 514-848-0071; COURRIER ÉLECTRONIQUE: etc.artactuel@videotron.ca. SITE WEB: www.etcmontreal.com. Facebook: ETC LA revue de l'art actuel. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité des auteurs. Tous droits de reproduction et de traduction réservés © ETC. ETC est une revue publiée avec l'aide du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal, et Patrimoine canadien. Membre de la SODEP. Indexée dans *Repère*, *Canadian Periodical Index*, *ARTbibliographies Modern*, *Art Index* et *Art Abstracts*. Dépôts légaux (sur parution): Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 08357641; ISBN 978-2-924114-01-8. Imprimé au Canada. Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07735. ETC remercie ses Amis: Alain Paradis, ainsi que la SAT.

Les Aveugles



Melvin Charney (1935-2012), *Maisons de la rue Sherbrooke*, exposition Corrid'art, juillet 1976.

Je n'aurais pu trouver meilleur dossier que celui de l'échec pour annoncer qu'après 25 années, *ETC* a subi un échec dans sa tentative d'obtenir le renouvellement de sa subvention du gouvernement fédéral. Je dis bien que nous avons échoué et non que l'organisme subventionnaire a échoué. Et si nous avons échoué, c'est tout simplement parce qu'en tant que Québécois, nous avons encore tenté d'intégrer l'« impossible » au nivellement culturel.

Les brouillons et les étapes de création de l'œuvre constituent la trame de réflexion du dossier qui vous est proposé. La visée de l'échec est un mode de création chez de nombreux créateurs. Or pendant que nous étions à concevoir ce dossier, le couperet, au-dessus de nos têtes, s'aiguillait. Mais à chacun son échec, *folks* !

ETC perd sa subvention du Conseil des Arts du Canada – de même, inévitablement que celle du Conseil des arts de Montréal, puisque le siège social de la revue déménage dans les Laurentides.

Certains courageux savent bien que ce n'est pas un échec que de perdre l'argent du fédéral. Ce serait même plutôt un acte de résistance. Est-ce la résultante probable de contenus trop politiques de la part des créateurs et des auteurs que nous publions ? Nous ne saurons jamais ce qui a véritablement incendié les consciences d'extraterrestres canadiennes qui n'entendent rien à la culture du Québec, ouverte sur le monde sans frilosité. Sans doute ont-ils jugé sans regarder, ou si peu...

J'espère ardemment qu'un jour nous voisinerons – d'assez loin tout de même – ce conseil ottavien, en tant que citoyens mitoyens ou mitoyens citoyens.

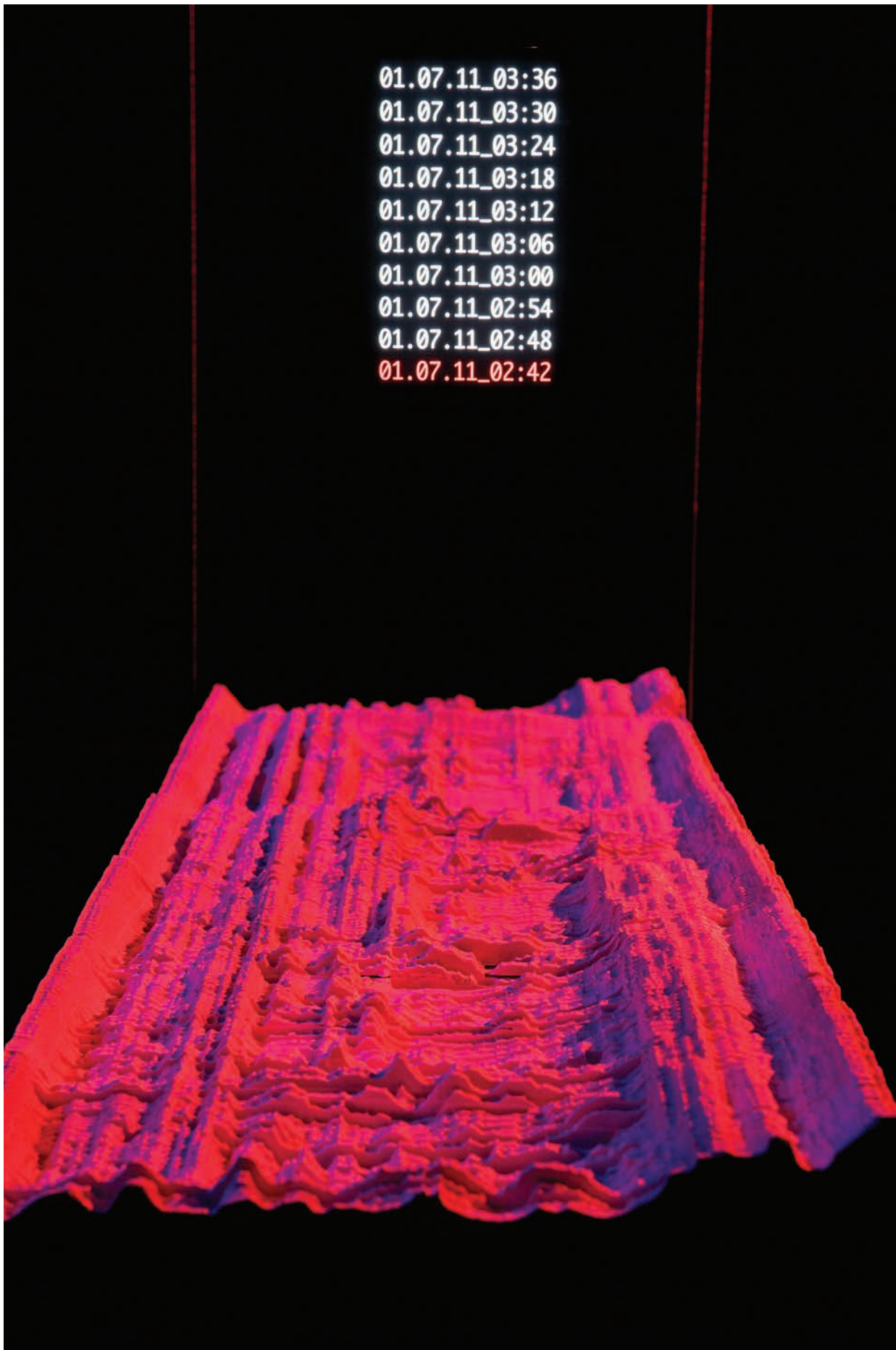
Et que plus aucun compromis quant à une identité forte et sans autocensure n'ait lieu. *ETC* a un avenir devant elle, sur papier et par le numérique, avec la même équipe de direction et de promotion, et la même rigueur de son équipe de rédaction composée d'historiens d'art orientés, notamment, vers les questions politiques ainsi que les pratiques médiatiques et environnementales : Gentiane Bélanger, dans les Cantons de l'Est; Anne-Marie Bouchard, à Québec; Bernard Schültze et Caroline Loncol Daigneault, à Montréal. Sans oublier de nombreux auteurs. Nous remercions le CALQ de son soutien et parce qu'il a toujours su épauler les créateurs et les organismes culturels, plutôt que de les exécuter.

Longue vie à *ETC* !

Isabelle Lelarge

Éditrice de *ETC*, **Isabelle Lelarge** est historienne de l'art et artiste. En tant que critique, elle a signé quantité d'articles dans diverses revues spécialisées. En tant que directrice de l'AGAC, elle a mis notamment sur pied les premières éditions de la foire internationale d'art contemporain ELAAC. Elle s'intéresse également aux politiques culturelles et à l'art public.





Art of Failure, *Internet - Erosion*, 2011, 24 h d'activité du *Infinite Stream Loop*, enregistré sur Labelite. Photo : Samuel Carnovali, Art of Failure.

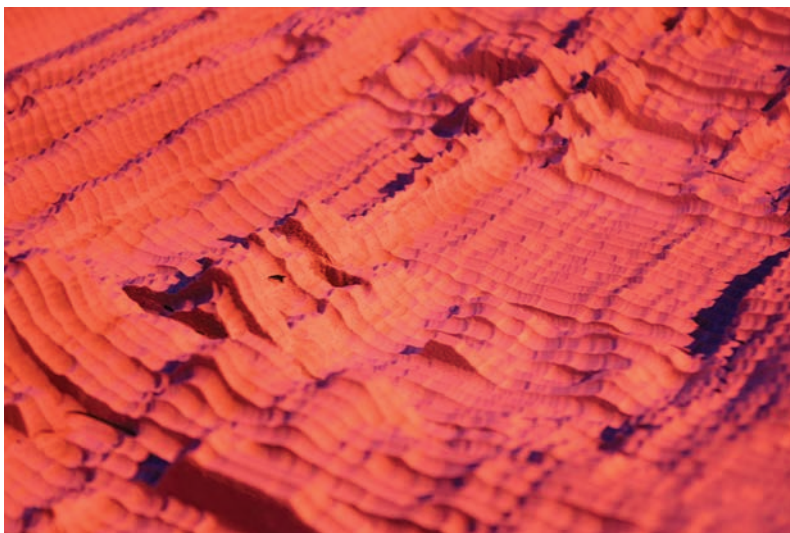
EMBÛCHES, PIÉTINEMENTS ET AUTRES ENLISEMENTS HEUREUX : SAVOIR SOIGNER SES ÉCHECS

« Try again. Fail again. Better again.
Or better worse. Fail worse again. Still worse again¹ ».
Samuel Beckett

Que ce soit dû aux pressions du marché, à une certaine imputabilité envers les agences de subventions ou, plus fondamentalement, au discours déconstructiviste et à son resserrement abrupt des horizons utopistes, le contexte artistique actuel laisse peu de place à l'échec. Et pourtant, bon nombre d'artistes s'échinent dans des entreprises vouées à l'incomplétude, ou alors cultivent le charme imparfait des limites, des défauts, des blocages et du dysfonctionnement. C'est le cas du collectif Art of Failure, composé des artistes Nicolas Maigret et Nicolas Montgermont, qui travaillent à révéler les technologies des réseaux dans leur densité matérielle par la mise en évidence de leurs menues imperfections, « à la manière d'un verre devenant visible par la poussière et les rayures accumulées². » Le collectif détecte et interprète les multiples *glitches* qui interrompent le flux d'information en circulation, dévoilant de la sorte « une texture cachée dans les données – tout comme le sourcier parcourt la terre de sa baguette à la recherche de poches d'eau souterraines.³ » Les technologies de l'information deviennent ainsi paysages – marées onduleuses et dorsales montagneuses – et leur immatérialité se condense sous la forme de flux lumineux (*Laps*) et de mousse polyuréthane (*Internet_Erosion*). Comme l'observe Douglas Khan : « Alors que les procédés habituels s'efforcent de reconstituer une image idéalisée des réseaux planétaires, Maigret et Montgermont s'emparent de ce que d'autres considèrent comme une érosion de cet idéal, et l'utilisent pour générer un terrain. Ainsi font-ils de la défaillance un art⁴. » J'ajouterais qu'ils font de la défaillance la trace incontestable de l'inscription des réseaux dits intangibles et virtuels dans la contingence du monde matériel. Dans sa dimension sisyphéenne, la défaite se montre résiliente par son indifférence désinvolte envers les impératifs d'efficacité et de productivité des modèles actuellement opérants – il n'y a qu'à penser à Francis Alÿs et à ses multiples *rehearsals*. L'artiste-essayiste Emma Cocker considère en ce sens que le report perpétuel de l'achèvement par un processus incessant d'essais-erreurs signale une valorisation des potentialités indéterminées contenues dans les cycles de gestation et un refus de la suffisance conclusive⁵. Car tout succès est propice à replier les possibles sur eux-mêmes dans un contentement mortifère, comme l'atteste l'expérience d'Andrea Zittel : « *Only once did I make a piece that I felt pretty satisfied with, which was the A-Z Escape Vehicles, and everything stopped dead for about a year after that. I hope I never make a successful piece that I like again*⁶. » L'échec est en fait empreint d'une importante vitalité,

semée et cultivée dans la tentative auto-perpétuée. Si le cycle infini d'une gestuelle futile et de sa défaite dégage des relents absurdes, il se laisse facilement glisser vers une poésie du recommencement. Dans son œuvre filmique *Dust to Dust* (2005), l'artiste catalan Jaime Pitarch met en scène ce qui apparaît de prime abord comme une inadéquation flagrante, tandis que ses efforts de balayage dans un local manufacturier chargent l'atmosphère de poussière jusqu'à saturer l'air de particules en suspension. Puis lentement, imperceptiblement, la poussière devenue monochrome abstrait se dépose au sol, laissant émerger à nouveau l'espace industriel et sa luminosité modulée, réminiscence des scènes de genre hollandaises. La tentative d'ordonnement (par le ménage) dans *Dust to Dust* et son efficacité inverse traduit une négociation constante du rapport au lieu et de l'impossibilité d'opérer une mise en présence entièrement cohérente. D'une manière ou d'une autre, nous finissons toujours « un peu à côté » et nous sommes jamais absolument « à notre place », ce qui ne nous empêche pas d'essayer continuellement de nous tailler un espace d'émancipation. Pour Pitarch, cet excentrement identitaire constitue le fondement poétique de l'existence.

Plus près de chez nous, un projet de résidence d'artiste dans lequel j'ai récemment été impliquée en tant que co-commissaire flirte avec la notion d'échec sur un tout autre registre, tablant plutôt sur les principes de risque et de confiance aveugle. En partenariat avec Yael Filipovic, conservatrice d'éducation et d'action culturelle au Laboratoire communautaire d'art de la Galerie Foreman de l'Université Bishop's⁷ (Sherbrooke, Qc), et sous l'égide d'une programmation de trois ans visant à explorer le potentiel instructif de l'art⁸, une invitation a été lancée au collectif de recherche et de design Spurse à venir travailler dans un rapport de proximité d'idées avec des organismes locaux en vue de co-produire une initiative engagée auprès de la communauté. La résidence s'est développée autour de questions concernant le bien commun (*the commons*) et les forces constitutives agissant sur le potentiel évolutif d'une collectivité dans sa complexité humaine (les subjectivités, le politique) et non humaine (les autres espèces, les choses matérielles, les processus physiques). Dans une approche croisée entre la théorie de la complexité et celle des réseaux, Spurse a réfléchi au contexte sherbrookoïse de façon intégrée, cherchant à mobiliser ses multiples constituantes naturelles et culturelles dans une orchestration commune. Le collectif espérait ainsi faire ressortir la profonde interdépendance qui anime des subjectivités normalement considérées comme distinctes et autonomes, érodant par le fait même la pertinence des dyades sujet/objet, culture/nature, vivant/non-vivant. Plus concrètement, ces idées de fond ont pris ancrage dans un défi lancé à la communauté sherbrookoïse, celui de connecter physiquement et métaboliquement avec leur environnement immédiat par le biais de pratiques de subsistance alternatives, incitant de la sorte une restructuration sociale et écologique autour de nouveaux rapports d'échange, de communication, de partage, de grappillage et de glanage. La résidence a donné lieu à plusieurs événements ; parmi les plus notables figure un festin aveugle confectionné sur les bases de denrées grappillées et troquées au fil d'une déambulation urbaine parfois confrontante, à d'autres moments hilarante, et en tout temps imprévisible. Le festin se présentait comme un appel à la prise de risques et à la confiance aveugle dans la co-constitution d'une collectivité, et promettait que ce qui serait servi à manger demeurerait à déterminer, que la forme que prendrait l'événement resterait incertaine, et que nous ne pourrions prédire d'avance ce qu'il importerait de discuter. La résidence s'est clôturée avec une exposition intitulée *The Common Reed/Fermenter le bien commun*, qui visait à synthétiser les points de convergence entre l'approche méthodologique du collectif et les modes d'engagement locaux face à certains enjeux (les habitudes de subsistance, la gestion des biens communs, la sensibilisation aux dynamiques écologiques, etc.)⁹. Ces points marquants de la résidence ont mis en place les conditions requises pour l'émergence d'une suite intitulée *Mange ton trottoir*, qui invitait la population sherbrookoïse à relever le défi de subvenir à ses besoins alimentaires sur les bases exclusives de ressources grappillées, cueillies, chassées, échangées ou cultivées – enfin, tout ce qui déborde d'une logique marchande – le temps d'une semaine. Le défi, dont l'épicentre a emprunté la forme virtuelle d'un blog partagé et alimenté par ses participants, s'est conclu avec un concours de cuisine du trottoir, mettant en compétition Spurse et son équipe provisoire de grappilleurs-cueilleurs, et le



Art of Failure, *Internet - Erosion* (détail), 2011, 24 h d'activité du *Infinite Stream Loop*, enregistré sur Labelite. Photo : Samuel Carnovali, Art of Failure.

chef Danny St-Pierre et ses acolytes troqueurs de denrées du terroir. Durant un après-midi cuisant de juin, des effluves de truite farcie à l'ours, à la vigne des rivages et garnie d'asclépiade au beurre, de foie d'ours relevé à la tapenade d'herbagés, de poisson cuit à l'étuvée parfumé à la quenouille et au vin de phragmite, et de cerf à la rhubarbe en salade parsemée de poivre des pauvres ont embaumé l'atmosphère des clients venus faire leurs emplettes hebdomadaires au marché local¹⁰.

En coulisse de ces moments forts croupissent cependant d'innombrables initiatives avortées, des collaborations perdues, des objectifs rétrogradés. C'est le prix à payer pour une approche fondée sur la confiance aveugle et la volonté de demeurer attentif au réel en mouvement, au flot changeant des contingences et des potentialités. C'est la grande difficulté, je présume, d'orchestrer une mouvance et d'en maintenir la lancée sur des bases si fuyantes. C'est aussi le risque à courir si l'on veut réellement avoir une portée créative, à en croire Karl Popper. L'éminent philosophe des sciences a largement discoursé sur l'approche scientifique à la recherche, et il considère que cette dernière se doit d'être créative, en ce sens qu'elle doit non seulement se prêter à un jeu parfaitement libre d'essais-erreurs sans aucune anticipation des résultats, mais qu'elle doit aussi repenser complètement sa méthode à chaque tentative et même orienter ses hypothèses au-delà du présumé champ de possibilités¹¹. Autrement dit, la réussite de la science – tout comme, on pourrait le penser, celle de l'art – repose sur le courage d'imaginer l'inimaginable, quitte à essayer d'innombrables échecs en cours de route. C'est précisément ce que revendique Spurse par son cheminement à l'aveuglette :

We don't know what the local is. Nor do we know what the outcome of this experiment will be. This is why we are doing it. We feel strongly that we need new mental frameworks, new habits, tools, practices and environments. And

we have a hunch that some important and necessary possibilities will come out of the simple act of eating our sidewalk. [...] One thing that we have learnt the hard way in developing new ideas about foraging is that it's the tools that make the tools that change things – so if you're using the existing tools odds are that nothing is changing¹².

Les échecs de parcours deviennent, en quelque sorte, garants de la dimension créative de la recherche. Cette approche se positionne aux antipodes de l'efficacité, en ce qu'une dépense d'énergie incommensurable est déployée à flairer, amorcer des tentatives, progresser à tâtons, faire, défaire, refaire, changer de cap, tout retourner, hésiter, osciller. Cette attitude de recherche arbore aussi une indifférence flagrante à l'égard des quêtes de stabilité et d'équilibre, qu'elles soient structurelles ou identitaires. Rapidement, les individus et les organismes impliqués dans le projet sont appelés à reconsidérer les limitations qu'ils s'auto-attribuent, à questionner leur raison d'être et à jauger leur pertinence. En réponse à cette secousse, l'ensemble des balises internes régissant chaque entité participante (les institutions, les organismes, les collectifs et les individus) tend à se manifester avec une ardeur renouvelée alors même qu'il se trouve ébranlé. Le processus est loin d'être aisé, et un certain inconfort tisse sa trame dans l'esprit des participants. Chez certains, le malaise est source d'exaltation pour l'émergence des possibles qu'il traduit et son effet de décentrement, tandis que pour plusieurs autres il provoque l'effritement des volontés – à force de tout reprendre, tout recommencer et tout réorienter compulsivement. J'ai été confrontée à cette expérience, alors que le projet tanguait d'un problème à l'autre et traçait son sillage d'une opportunité vers la suivante. L'incertitude et l'instabilité sont source de créativité et d'ouverture, certes, mais peuvent s'avérer extrêmement éprouvantes et ont fini par avoir raison de moi. J'en suis venue à me désengager pour pouvoir finalement me



Spurse, *Concours : cuisine du trottoir / dégustation*, 16 juin 2012, Marché de la Gare de Sherbrooke, courtoisie de la Galerie d'art Foreman.

recentrer loin du projet et de son cap volatil, laissant à d'autres la fonction de girouette. Constat plutôt désolant : j'ai accumulé une telle fatigue de l'inconstance que j'ai cherché refuge (et trouvé répit) dans la monotonie linéaire des attentes anticipées.

La question épineuse avec ce genre de projet – question qui trouve son reflet dans l'entrevue menée par Bernard Schütze avec l'artiste François Deck – consiste à savoir comment parcourir et maintenir la ligne tenue (mais incontestablement gratifiante) du risque et de l'indétermination sans provoquer l'usure des volontés et l'égrènement de la confiance. Pour avoir palpé et senti vibrer mes propres limites, je ne saurais avancer de réponse.

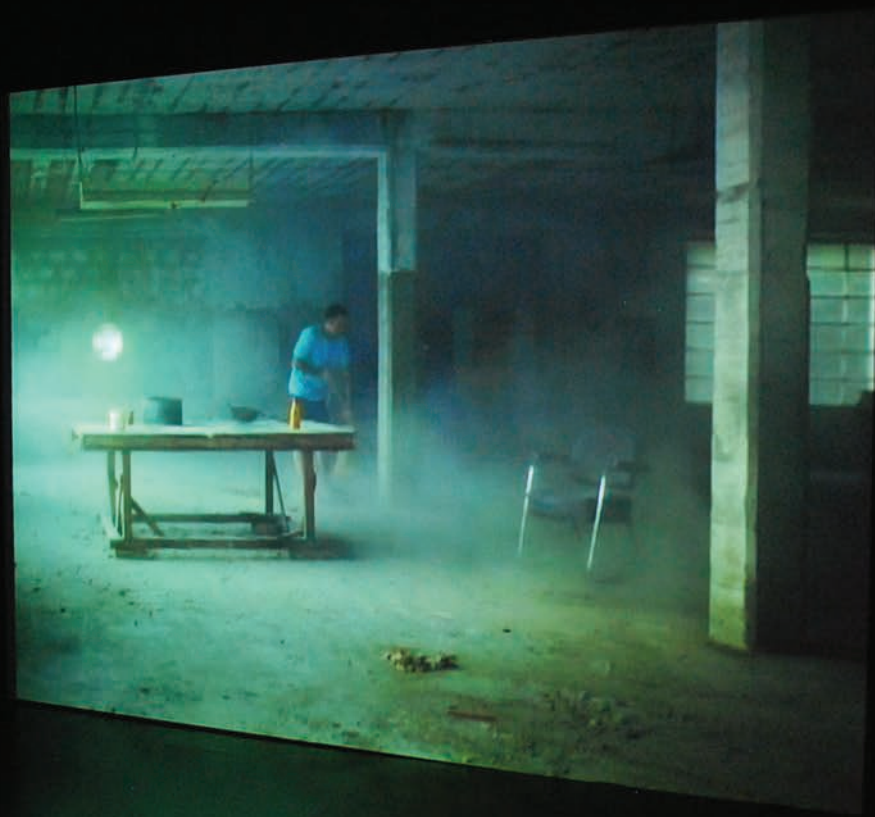
Les dimensions philosophique, éthique et politique de l'échec habitent donc ce numéro, qui explore les ramifications d'un rapport au monde « défectueux » vis-à-vis des contraintes productivistes et conformistes. Dans un entretien avec l'artiste-consultant François Deck, Bernard Schütze retrace les circonstances de l'École erratique lors de son occurrence à Skol, et situe les enjeux de ce projet dans le cadre des contestations sociales qui ont récemment ébranlé le Québec. Schütze amène à la table de discussion la notion d'incompétence si chère à François Deck pour son ouverture sur l'inconnu et sa vulnérabilité courageuse, contrairement aux compétences qui reproduisent des savoirs faire repliés sur des champs de connaissance déjà arpentés. Les conditions instables et indéterminées engendrées par l'École erratique sont aussi soulevées pour la dimension de risque et l'appréhension de l'échec qui en découle, et ces conditions sont négociées par Deck avec le même enthousiasme aventurier que Popper : « Quoi de plus merveilleux que de pouvoir tout reprendre, de tout remettre en brouillon. »

Katrina Simmons souligne pour sa part la valeur heuristique de l'échec et de l'incomplétude dans les pratiques artistiques. Simmons ramène sur un pied d'égalité avec les accomplissements achevés les tentatives défailtantes, les recherches laissées en plan et les œuvres inabouties comme participant d'une seule et même entreprise itérative, certes imparfaite et cahoteuse, mais riche en complexité et forte de ses méandres évolutifs. De ce point de vue, la plus grande faiblesse susceptible de tourner le succès artistique en aporie serait de n'avoir jamais su échouer.

Sophie Castonguay présente l'échec comme un stigmate résistant au découpage cartésien du réel. La non reconnaissance de l'échec et le refus de tirer parti des défaites traduit une incapacité à capter et composer avec la complexité mouvante des choses, pour plutôt se replier dans l'illusion d'une stabilité structurante induite par la rationalité cartésienne. Les menus échecs qui ponctuent toute pratique pointent le caractère fondamentalement contingent et en devenir de la réalité, pourtant trop souvent réduite et appauvrie par sa représentation métonymique dans l'objet d'art fixe. Castonguay réfléchit aux diverses tactiques déployées en art pour ramener à la surface des œuvres la richesse imparfaite du réel, et soulève le potentiel incarné par le doute, la défaillance et la déception à cet effet.

Par le truchement d'exemples polémiques, Édith Brunette souligne de son côté les zones d'achoppement découlant nécessairement de la dimension politique de l'art, et le rôle fondamental de l'impasse comme indicateur de limites autrement invisibles. Ainsi, selon Brunette, la réflexion commence là où la liberté se heurte à des balises contraignantes, et le potentiel révélateur de l'art se déploie dans toute son envergure lorsque plombé par des embûches.

Les pratiques défailtantes donnent aussi parfois du fil à retordre aux critiques et aux théoriciens qui, mués par un impératif de productivité dans leur désir





Jaime Pitarch, *Dust to Dust* (plan fixe), 2005, video, durée : 30 min, courtoisie du MassMoCA.

ardent de confirmer un sens, tendent à étouffer les inachèvements sous le couvert de justifications alambiquées. À l'inverse, les compulsifs de la déconstruction en viennent à percevoir le discours artistique dans son ensemble comme une matrice criblée de failles, et inhibent les prises de risques en propageant l'ombre de la défaite en amont des tentatives constructives. Christine Palmieri poursuit la lancée critique sur le discours sur l'art contemporain¹³ et réclame un retour en force de l'immanence et la transcendance, en vue de contrer la mise en échec de l'art par sa spectacularisation sur le plan discursif et économique. Aux prises avec un tel réductionnisme systémique, les ratages affirmés attendent d'un courage particulier, le courage du non-dit, de l'inavouable précarité critique, de l'ineffable complexité du réel. C'est le courage, expliqué par Judith Halberstam, de se départir des exigences du succès conventionnel (qui tire ses références d'un contexte de pratiques sociales hégémoniques) pour en éroder l'influence normative¹⁴. C'est d'ailleurs le consensus pernicieux face à des standards extérieurs que Marie Heilich identifie comme le terreau original de l'échec, qui s'avère par conséquent n'être que le reflet d'un système de pensée. La réussite de l'art relève donc de l'effritement conscient des principes normatifs à partir desquels sont jaugées les postures de défaite. L'art ne devient réellement défaillant que lorsque qu'il perd de son acuité critique face aux standards de société jusqu'à y souscrire complaisamment. Sachant que les rhétoriques conclusives cachent souvent des impondérables sous le tapis, les pratiques énonciatrices d'échec semblent réussir là où les autres achoppent, en grugeant la surface immaculée des ritournelles victorieuses et en ouvrant un espace permissif de créativité inégalé.

Gentiane Bélanger



Francis Alÿs, *La Leçon de Musique tirée de Rehearsal I (Ensayo I)*. 2000. Huile et encaustique sur toile. The Museum of Modern Art, New York. Don de la Speyer Family Foundation, Kathy and Richard S. Fuld, Jr., Marie-Josée et Henry R. Kravis, Patricia Phelps de Cisneros, Anna Marie and Robert F. Shapiro, The Julia Stoschek Foundation, Düsseldorf, et le Committee on Media Funds. © 2011 Francis Alÿs.

Gentiane Bélanger est chargée de cours à l'Université de Sherbrooke ainsi qu'à l'Université Bishop, et elle poursuit présentement des études doctorales à l'UQÀM. Ses intérêts de recherche se situent au confluent de la théorie des arts et de la philosophie environnementale. Elle est membre du comité éditorial de la revue *ETC*, et elle siège au conseil d'administration du Centre en art actuel Sporobole.

Notes

- 1 Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1984, p. 7.
- 2 <http://artoffailure.free.fr>, consulté le 25 juillet, 2012.
- 3 Kim Cascone, *Errormancy*, opuscule d'exposition *Topologies*, Espace multimédia Gantner, Bourgogne, France, juillet-septembre 2011.
- 4 Douglas Kahn, « Sons de la terre : Art of Failure », *Semaines*, n° 281, 2011.
- 5 « *Rejecting completion in favour of a redeemed form of anti-climax or deferral, the endless "fail and repeat" loop proposed within the myth of Sisyphus can be seen as a way to privilege the indeterminate or latent potential of being*

not-yet-there above the finality of closure. » Emma Cocker dans Lisa le Feuvre, *Failure: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass.; Londres, MIT Press; Whitechapel Gallery, 2010, p. 161.

- 6 Andrea Zittel in interview with Stefano Basilico, *Bomb*, printemps 2001, p. 76.
- 7 Par le biais de son Laboratoire communautaire d'art, la Galerie d'art Foreman cherche à redéfinir les limites du travail muséal en abordant, à travers des projections de films, des groupes de discussion, des ateliers et des présentations, divers sujets qui concernent tant les artistes que les visiteurs de la galerie. <http://www.foreman.ubishops.ca/fr/mission.html> consulté le 20 août, 2012.
- 8 Dans le cadre de la mondialisation, d'un système capitaliste agressif et du traitement réductionniste de l'art comme ornement, le lancement d'une programmation axée sur le potentiel instructif de l'art incite à considérer la production artistique comme un outil d'engagement politique et social. C'est dans cet esprit que le Laboratoire communautaire d'art cherche à approfondir les liens entre l'art et la vie civile, et à développer des perspectives historiques alternatives par l'entremise de dispositifs d'exposition.
- 9 Pour des informations plus exactes sur ces événements, consulter les pages suivantes : http://www.foreman.ubishops.ca/fr/expositions/simple.html?tx_buexhibition_pi1%5BexId%5D=87 <http://www.foreman.ubishops.ca/fr/laboratoire-communautaire-dart/evenements-et-activites/2011-2012.html>

- 10 Le projet *Eat Your Sidewalk* est toujours sur sa lancée, notamment avec une seconde mouture du défi à Detroit et un projet de livre de cuisine du trottoir. Pour plus de détails, voir le site : <http://eatyoursidewalk.com>
- 11 Voir à ce propos Karl Popper, *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*, Londres, New York, Routledge, 1992, p. 49. <http://phil.sdu.edu.cn/sts/TuShu%5Cupfiles%5C52026b17-b0c8-4b83-a2c5-8beb2d7bb2ef.pdf>, consulté le 20 juillet, 2012.
- 12 <http://eatyoursidewalk.com/blog/> consulté le 22 juillet, 2012.
- 13 Lancée largement défrichée par Nathalie Heinich et Yves Michaud. Voir N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998 ; Y. Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997.
- 14 Halberstam présente la notion d'échec comme un levier important permettant de dégager les questions identitaires du cadre normatif de compréhension des genres. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, NC, Duke University Press, 2011.

L'ÉCHEC CE N'EST PAS LE PROBLÈME... UN ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE CONSULTANT

FRANÇOIS DECK

En mai et juin 2011, l'artiste consultant français François Deck est venu à Skol avec son projet de l'École erratique. Le procédé de l'École erratique consiste à constituer des groupes de cinq personnes pour plusieurs séances de discussions ouvertes et libres qui visent à déterminer des problèmes dans un cadre indéterminé. À Montréal, le déroulement de l'École erratique s'est terminé avec une assemblée publique qui regroupait les trois groupes initiaux et de nombreux participants du public dans la grande salle de la Galerie Skol. La discussion qui y a eu lieu était tout à fait inusitée – euphorique pour certains, déstabilisante pour d'autres –, puisque son seul sujet était la constitution même du public présent. François Deck revient ici sur cet événement marquant pour aborder la problématique de l'échec en relation avec des thèmes qui sont au centre de sa pratique : faire confiance au présent, l'autoconstitution du public, la mutualisation des compétences et des incompétences, l'indétermination, la valeur et le rôle du désir en art et en politique. L'artiste consultant nous livre aussi quelques réflexions sur le conflit étudiant et le mouvement social, dans lequel il voit une mise en œuvre de plusieurs de ces notions clés.

Bernard Schütze : J'aimerais d'abord revenir sur le déroulement de l'École erratique qui a eu lieu à Montréal l'année passée. Dans ce cadre, plusieurs participants ont ressenti une sorte de vulnérabilité, surtout durant la discussion publique à Skol¹. Il me semble que le caractère indéterminé et instable des situations engendrées par le processus de l'École erratique comporte une dimension de risque, un risque qui se traduit parfois par l'appréhension d'un échec potentiel. Quelle est ta position face à la possibilité de ce genre de glissement ?

François Deck : Ces appréhensions me semblent relatives à des constructions culturelles qui font qu'on doit mener un projet avec des objectifs. On est censé se projeter au nom du futur, et en fin de compte, je crois qu'on sous-estime ce qui a lieu ici et maintenant. C'est-à-dire que le langage, de façon quasi structurelle, nous projette dans un « mais qu'est-ce qu'on va faire de tout ça », et donc il me semble qu'il y a une tendance à ne pas faire confiance à ce qui est là, tout simplement. C'est cette injonction, qui est culturelle, d'être toujours dans une sorte de dette, vis-à-vis soit du passé soit de l'avenir, qui rend le présent en fait insituable. Alors que dans l'expérience même de l'art, qu'elle soit devant un tableau, avec une performance ou dans un processus participatif, la valeur de connaissance et d'expérience est liée à une capacité d'être présent, présent devant l'œuvre, présent avec l'œuvre. Et je pense qu'il y a un enjeu très fort par rapport à notre culture du temps qui fait qu'on doit toujours faire quelque chose pour une raison, qui le plus souvent échappe au plaisir et au déplaisir au sens de ce qu'on fait à un moment donné.

B. S. : Ce mélange de plaisir et de déplaisir est quelque chose qui était au cœur même de l'assemblée publique. C'était la première fois que l'École erratique s'inscrivait dans un contexte public et avec un nombre de personnes indéterminé, et il s'est passé quelque chose d'extraordinaire dans cet événement où nous étions à la fois témoins et acteurs d'une sorte d'autoconstitution d'un public, d'un être ensemble singulier sans intermédiaires. Qu'est-ce que tu as retiré de cet événement inusité ?

F. D. : Ça a été pour moi quelque chose de très fort, qui marque aussi une évolution au cours des années récentes dans laquelle, au fond, le principe d'action c'est de faire confiance à ce qui est là. Ma compréhension de l'événement en tant qu'initiateur, c'est qu'il faut en faire juste assez. Au fond, si j'avais été absent, ça aurait peut-être fonctionné aussi bien, parce que le mouvement

avait été lancé. Donc, tu te souviens du processus, il y a eu une première séance très liée à des présentations, très centrée sur la constitution de chacun des groupes [3 groupes de 5 personnes]. Et c'est le processus de constitution des groupes qui est devenu le sujet, enfin qui a été posé comme la base même du projet. Et je crois que tout découle de là, et en fin de compte, c'est devenu plus compliqué lorsqu'on a fait apparaître quelque chose, ou que j'ai fait apparaître quelque chose qui sortait un peu de la situation, c'est-à-dire : qu'allions-nous faire en réunissant les trois groupes lors d'une séance publique ? Si on pouvait caractériser quelque chose où l'échec aurait pu apparaître, selon moi, c'est plus dans le moment du *workshop* où l'ensemble des groupes était censé se rencontrer, et où tout d'un coup, l'angoisse de devoir faire est revenue, et c'est peut-être avec cette inquiétude que la situation a été abordée. Parce que ça voulait dire se mettre en dehors de ce processus constitutif, au nom de quelque chose qui devrait être le projet, qui devra être le résultat qu'un public sera censé attendre. Je crois que si c'était à reprendre, je ne ferais rien d'autre que mettre en évidence les points qui me paraissent intéressants dans ce processus de constitution, sans jamais souligner la question des objectifs.

B. S. : Dans les situations que tes projets engendrent, il n'y a pas véritablement d'artiste ou d'auteur à qui on pourrait attribuer une œuvre ou une action. Il y a une primauté de la discussion et de l'échange qui implique tous les participants, quel que soit leur niveau de maîtrise d'un savoir-faire artistique. À cet égard, tu parles souvent d'une « mutualisation des compétences et des incompétences ». Bien que l'incompétence soit souvent associée avec l'échec

– étant en quelque sorte la cause de celui-ci – pour toi, elle recèle un tout autre sens, beaucoup plus nuancé et riche. Est-ce que tu peux expliciter ce rôle des « incompétences » dans ton approche et dans ta pensée ?

F. D. : C'est assez complexe. Au fond « compétence/ incompétence », c'est une référence à laquelle on est assujéti par un ordre qui légifère et qui va classer les personnes en personnes compétentes et personnes incompétentes. Lorsque le sujet finit par s'approprier cette notion de compétence, ça veut dire s'approprier quelque chose qui met hors de soi. Il me semble que cette idée de compétence, avec laquelle on estime les capacités d'un opérateur à s'intégrer à une organisation ou à un projet, est une façon de participer à un processus de reproduction, c'est-à-dire qu'on a une idée de ce à quoi on veut aboutir, et pour aboutir à cette finalité, on doit recruter des personnes qui sont capables de mener à bien ce projet qui est déjà anticipé. Ce qui m'intéresse, c'est la question de l'indétermination et la question du politique. Donc, c'est moins dans quelle mesure on est compétent, et d'ailleurs, comment serait-on compétent par rapport quelque chose qu'on ignore, mais à la fois comment je prends des décisions et comment on prend des décisions ensemble. Prendre des décisions pour soi et prendre des décisions ensemble, ça ne réclame pas de compétences, ça nécessite d'enrichir le rapport à soi ou aux autres...

B. S. : C'est ce que tu appelles aussi une esthétique de la décision ?

F. D. : Voilà. C'est renverser les idées de qualification de compétences en mettant en évidence ce que l'éducation ne fait pas beaucoup ressortir, soit l'autoconstitution du sujet et la façon dont chacun est capable de décider dans un environnement qui prétend lui attribuer des références de savoir pour des comportements élus.

Donc l'incompétence, c'est finalement ce qui permet dans une décision donnée de nous poser des questions, pas seulement en ce qui a trait à nos compétences, mais aussi en ce qui concerne notre incompétence, et ceci dans le but d'inventer des solutions. Si je ne sais pas comment me servir de ce logiciel, je vais devoir inventer des façons de faire avec, de sorte que je ne ferai sans doute pas les choses tel que prévu par Microsoft, mais je vais bricoler quelque chose qui prendra certes un peu de temps, mais qui sera, en tout cas pour moi, plus intéressant que la procédure habituelle proposée pour utiliser ce logiciel. Cette question se rapproche vraiment de la question de la méthodologie en art; je pense que la question de la méthodologie est évidemment essentielle. Mais la méthode en art ne préexiste pas. Bien sûr, il y a toutes les approches des artistes, qui peuvent exister d'une façon publique, comme des méthodes disponibles. Ce sont des méthodes disponibles, mais si moi je veux me construire en tant qu'auteur, je dois complètement réagencer les méthodes qui existent et qui me précèdent de manière à amener le travail de l'œuvre ailleurs. Un auteur ou un artiste, c'est quelqu'un qui va travailler avec son expérience, évidemment, mais s'il n'est pas incompétent devant sa nouvelle œuvre, il ne peut pas aller de l'avant. D'où la question d'un potentiel malaise ou d'une vulnérabilité, puisqu'une nouvelle œuvre qui nous pousse sur des chemins inhabituels nous confronte d'une certaine manière à quelque chose qui est de l'ordre de l'incompétence. De la même manière qu'un collectif qui se confronte à une transformation sociale n'est pas a priori réputé comme étant compétent. Mais ce qui m'intéresse c'est moins ma projection du collectif dans cette compétence, que la confiance progressive de ce collectif à se constituer et à vérifier par lui-même et pour lui-même à quel point le fait d'être ensemble devient riche de sens, fait émerger du sens à la fois individuellement et collectivement. C'est donc le fait de remettre l'idée des compétences et des incompétences à sa place qui me semble être la circonstance favorable à une mise en mouvement, à une transformation, et qu'en fin de compte ce sont plus les compétences qui sont dangereuses que les incompétences.

B. S. : Comme tu le sais, le Québec est en ce moment secoué par un grand conflit social issu de la grève des étudiants et du mouvement social qui a suivi dans la foulée. L'échec est une notion très pertinente dans ce contexte d'éducation, puisqu'institutionnellement, c'est précisément la dichotomie entre l'échec et la réussite qui façonne des subjectivités et qui assigne des rôles sociaux selon divers degrés d'expertise ou de non-expertise, qui inclut et qui exclut. Or ce qui est frappant dans ce conflit, c'est que le gouvernement utilise cette dichotomie comme une menace pour remettre les étudiants à leur place. Le mot d'ordre étant : « Si vous continuez la grève, vous allez perdre votre

session (échec scolaire) et mettre votre carrière en péril (échec social), et en réclamant le gel des frais de scolarités, voire la gratuité, vous mettez le système d'éducation lui-même en péril (échec économique et systémique). » Enfin, face à tout cela, une bonne partie de la population ne souscrit pas à cette logique, et elle résiste en manifestant massivement et en s'autoorganisant à toutes sortes de niveaux. D'ailleurs, il y a une forte composante artistique dans ces activités (créer des affiches et des pancartes, des dessins, des vidéos, des actions performatives, taper sur des casseroles, inventer des slogans, etc.) où la notion d'incompétence, selon ta définition, est opérante puisque tout un chacun s'y exprime sans égard à un savoir-faire artistique reconnu ou à une méthode préexistante. Dans ce faire artistique ouvert et dans cette autoconstitution d'un public qui s'oppose aux finalités dictées par l'idéologie néolibérale, n'y a-t-il pas quelque chose qui se rapproche de ton esthétique de la décision, de cette plangée dans une situation indéterminée où rien n'est donné d'avance ?

F. D. : Ce que je trouve formidable dans cette conjonction entre le mouvement étudiant, le mouvement social et le faire artistique, c'est la reconnaissance d'une indétermination. Il y a l'art qui est le lieu de l'indétermination, et ce mouvement révèle l'apparition d'une indétermination possible, et donc le grand ennemi idéologique du néolibéralisme, c'est cette idée d'indétermination. Et quand tu parles justement de ce chantage qui est fait, de cette culpabilisation, ce n'est rien d'autre qu'une préparation des étudiants à un devenir endetté. En obligeant les étudiants à payer des droits exorbitants, il s'agit concrètement de les endetter de manière à ce qu'ils aient une dette vis-à-vis la société qu'ils auront beaucoup de mal à payer. Il s'agit dès maintenant de les préparer à ça par un développement idéologique dans lequel on leur montre qu'ils vont s'endetter encore plus en protestant contre un système qui est déjà prépensé. Ce qui est fantastique, c'est justement comment dans ce mouvement émergent des qualités qui, manifestement, sans jeu de mots, sont tout à fait précieuses, alors que ces qualités sont complètement niées par l'idéologie néolibérale. En refusant d'être concurrents, pour être dans des processus de coopération, de côtoiement, de frottements où il y a une vraie joie de partager, un désir de faire ensemble, dans ce mouvement, les gens disent « moi aussi, j'ai envie de créer, moi aussi, j'ai envie de faire une affiche, de jouer une saynète, de faire un discours politique, d'écrire un texte ». Tout d'un coup, le cadre des compétences devient justement indifférencié avec les incompétences qui manifestent qu'elles peuvent se sortir de cette grille d'analyse pour faire exister du sens, du savoir, de la connaissance, et une liberté, un comportement et une attitude qui ne préexistant pas dans l'espace public, et c'est cet apport absolu formidable à la vision d'un autre espace public de celui qui est normé par l'hygiène néolibérale, qui fait peur à cette mise en catégorie, cette mise en grille dans laquelle on est pris et qui empêche toute solution à la crise. C'est d'autant plus dangereux que de plus en plus de gens se rendent compte que les fausses solutions qui sont apportées à la crise ne sont que des pansements sur une jambe de bois.

B. S. : Dans ce cadre, l'art peut en quelque sorte être considéré comme le véhicule d'une libération des subjectivités, qui permet justement de sortir de sa place assignée et d'opérer une mise en commun et un questionnement qui est aussi d'ordre politique. Néanmoins, il y a aussi un autre versant, celui du monde de l'art dans son impuissance à quitter les cadres de production prédéterminés et les valeurs associées aux œuvres. Pourrais-tu élaborer sur les implications de ta méthodologie en rapport avec la production artistique contemporaine telle que déterminée par les institutions subventionnaires et le marché de l'art ?

F. D. : Je vais d'abord revenir sur ce que tu viens de dire sur la libération des subjectivités. Il me semble que le système représentationnel, pour se justifier, doit se présenter comme la caution d'un processus d'objectivation. Selon son présupposé, il faut absolument transformer les subjectivités en unités statistiques : un tel pense cela, un autre pense cela, et ensuite on a des grilles, on a des statistiques et on sait comment on doit gouverner. Je pense que c'est l'inverse qui est nécessaire, à savoir que le processus politique doit conserver tout au long ces subjectivités et ne pas feindre que le politique doit un personnage désincarné qui objectiverait un état de relations sociales. On voit bien, d'ailleurs, avec tout ce qui arrive à chacun de ces politiciens, tout ce qui éclate sur la façon dont la subjectivité des uns et des autres déborde, fait scandale,

comme si c'était un accident ou une anecdote, alors que c'est la subjectivité même des sujets, au fond leurs désirs, qui les constituent en tant que sujets politiques. Donc, le désir n'est pas à mettre de côté, il est au cœur du politique. Il me semble que ça rejoint la question des valeurs que tu viens de poser. Et pour moi, ça a été une découverte formidable quand j'ai compris que la constitution de la valeur, la valeur « objective », la valeur monnaie, c'est qu'en fait, elle ne procède que de la croyance au sein même du processus d'objectivation. Alors que, au stade où nos sociétés sont rendues, pour produire et distribuer, il importe de produire des désirs. Donc, c'est la publicité, la culture, les médias, la culture de masse qui vont valoriser certaines zones d'intérêt, et la machine institutionnelle de l'art fait partie de ce processus de valorisation de certaines choses au détriment des autres. Et bien sûr, le marché de l'art est le plus magnifique exemple de processus de constitution de valeur, puisqu'il montre comment on peut passer en quelques semaines d'une œuvre d'un artiste de 25 ans qui a une valeur approchant zéro à une œuvre qui vaut quelques milliers, voire des millions de dollars, de par le fait que l'œuvre d'art est ce moment de basculement entre les valeurs subjectives et les valeurs objectives du marché. Finalement, ce qui se passe au Québec est extrêmement intéressant parce que les hypothèses d'alternatives qui étaient très étroitement tenues par le marché et les institutions, pendant une trentaine d'années, à partir des années 80 qui sont les années de montée du néolibéralisme et les années issues de la disqualification des mouvements protestataires, refont surface et nous montrent que des alternatives concrètes sont en marche. En tout cas, les expertises sont en

acteurs partagent quelque chose d'enrichissant, ils vérifient pour eux-mêmes cette chose. Donc pour moi, c'est toujours enseigner et apprendre sans avoir d'autres désirs que ceux qui viennent de la situation qui est là, présente. C'est l'art et plus généralement c'est la question même du désir, c'est la question de porter son propre désir. En tant que thème, ça montre que finalement, l'art ne serait qu'un département spécialisé de la question du désir.

B. S. : En rapport avec le dénommé « printemps érable » ou « printemps québécois », avec toutes ses possibilités naissantes, cette question du désir, de porter son désir, me fait penser à une phrase d'Isabelle Stengers, qui propose de « devenir l'enfant d'un événement³ ».

F. D. : C'est exactement ça. J'ai justement repris cette phrase dans mon dernier texte, où je parle de devenir l'enfant de la chose qu'on a devant soi. Effectivement, ça permet de revenir à un état d'enfance et de jouer, ce qui veut dire que tout est rejouable tout d'un coup. Quoi de plus merveilleux que de pouvoir tout reprendre, de tout remettre en brouillon.

B. S. : Ça veut dire qu'on peut habiter le possible sans menace d'échec...

F. D. : Tout à fait, parce que l'échec ce n'est pas le problème, c'est une fausse menace. On est confronté à de fausses menaces qui sont destinées à nous contrôler et à nous endetter.

Entrevue visio-téléphonique menée par Bernard Schütze, le 8 juillet 2012.

Bernard Schütze est critique d'art, théoricien de la communication et traducteur. Auteur de nombreux essais publiés dans différentes revues d'art, produit

L'école erratique

Une session est à l'initiative de quiconque rencontre un problème et souhaite le partager. Cinq personnes, ni plus, ni moins, sont rassemblées. Une personne invite deux personnes qui chacune en invite une autre.

L'école erratique est un espace de transition entre l'individu et l'échelle des problèmes globaux. Faire connaissance en élaborant ensemble des problèmes, c'est aborder les différences de perception comme la source de nouveaux possibles. Les situations de problèmes ont déterminées alors que la forme d'un problème est indéterminée. La formulation spécifique d'un problème est stratégique. Augmenter la valeur des problèmes par un retard concerté des solutions, et subjectiver les problèmes de façon imprévisible, tel est le programme.

L'école erratique. Projet à Skol.

crise, qu'il s'agisse des expertises économiques, politiques ou bien culturelles, et il n'y a pas de différence de nature entre un public et un artiste puisque, comme le dit Jean-Jacques Rousseau, il n'y a pas de démocratie sans auteurs de la démocratie². C'est un point qui me paraît singulièrement important. On n'a pas besoin d'objectiver des sujets, mais on a besoin de les subjectiver, et la seule façon de réellement développer ces subjectivités, c'est de les développer ensemble, à savoir que tour à tour on doit être les auteurs les uns des autres.

B. S. : N'est-ce pas un peu la définition de la méthode que tu mets en place avec l'École erratique ?

F. D. : C'est justement la question qui me paraît la plus importante, la décision en art, qui est aussi la décision en politique. La personne chez qui ça a été le plus évident c'est Duchamp, puisqu'il nous a montré qu'il était artiste en ne faisant rien ou pas grand-chose, mais en tenant cette position. Mais c'est aussi l'expérience de chacun des artistes créateurs quand ils sont inventeurs, auteurs ou quoi que ce soit d'autre : comment, à chaque bifurcation, à chaque moment d'incompétence, à l'occasion de chaque acte non encore vérifié – c'est ça qui est formidable dans l'art, comme dans ce qui devrait aussi se manifester dans la question du politique – ce qu'il faut faire, c'est un geste avant que ce geste ne se justifie comme objectif, tout en faisant le pari que quelque chose dans ce qui a lieu est bon, est intéressant. En tout cas, quand les

aussi des opuscules, des textes de catalogues et des monographies d'artistes. Il a en outre présenté des communications dans le cadre de plusieurs manifestations artistiques et expositions au Québec et au Canada, et en Europe. Il est membre du comité de rédaction de *ETC*, et vit et travaille à Montréal.

Notes

1 « L'école erratique est à l'initiative de quiconque rencontre un problème et souhaite le partager. Cinq personnes, ni plus, ni moins, sont rassemblées : une personne invite deux personnes qui chacune en invitent une autre. Ce format établit une proximité entre les participants, facilite la coordination des agendas et résout la disponibilité d'un espace. Faire connaissance en élaborant ensemble des problèmes, c'est aborder les différences de perception et de compréhension comme la source de nouveaux possibles. » *Brouillon Général ! Montréal !*, Centre des arts Skol, 2011, p. 8.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* [1762], Paris, Garnier, 1975, p. 259. « Le peuple soumis aux lois doit en être l'auteur, il n'appartient qu'à ceux qui s'associent de régler les conditions de la société. »

3 Philippe Pignarre, Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, Paris, Édition La Découverte, 2005, p. 11.

VEERING AWAY AND OTHER DUMB APPARATUS

Futility, of being unable to accomplish or affect anything against prevailing cultural and political paradigms, is evident as an ironic trope in the work of numerous contemporary artists. In Peter Land's video work, *Pink Space* (1995), the artist, dressed as an entertainer in a shiny, blue evening jacket, repeatedly tries to sit on a barstool only to fall off at each attempt. The work proposes the figure of the entertainer as a metaphor for the artist, whereby the performer's capacity to fulfill his role is thwarted due to his inability to take his place on the stool and establish a rapport with the audience. In notes on this piece, Land has written: "The work is about my feeling of failure in my attempts at establishing meaning on a personal as well as artistic level. The feeling that I am expected to say or do something meaningful; to interfere, but that the mental apparatus needed for such an act has collapsed or evaporated, and I'm left dumb."

Similarly, in their *Venice Biennale* installation, (and subsequent book) *Will Happiness Find Me?* (2003), Peter Fischli and David Weiss' hand-written questions document an anxious, inner monologue that borders on the pathetic. Whilst some of the questions are prosaic, such as "Should I make myself some soup?" others seem to reflect a specific apathy for the role of the artist, "Do I have to get up and go to work?" for example, or "Should I crawl into my bed and stop producing things all the time?" As a characteristic hallmark of failure, futility along with other signifiers such as deficiency, inadequacy, lack, collapse, formlessness and nothingness, has a pervasive presence in contemporary artworks. "What's the point of it, what's the point of it?" sings Martin Creed.

In *Handrails* (2007), Shaun Gladwell's video work, a number of skateboarders repeatedly attempt to glide down the handrail ("safety" rail) above a flight of concrete stairs. In slow motion, we see each rider individually falter, stumble, flail and trip to his inevitable (and brutal) crash landing. Despite the flinch-inducing vision of bodies hitting concrete, the work is mesmerising. Like Gladwell's skateboarders, the viewer is held in a tense zone of relentlessness, embodying as witness, the physical and psychological assault of each fatalistic attempt. The work reminds us that any act of doing requires risk, pain and dislocation and that these are integral processes within human experientiality. The task appears in place for the riders but chance operations and human failure (of forgetting) allow for a descent into the unknown where boundaries are transgressed or collapsed. Writing on Gladwell's work, Blair French explains: "the likelihood of failure here is less something to be transcended than embraced as the necessary omnipresent twin of any will to action."

Marcel Duchamp in his seminal talk *The Creative Act* alludes to the site of the attempt in the speculative space he describes as "the art co-efficient," a disjunction that occurs between the intended idea and its actualisation or outcome, and/or between the outcome and what is expressed unintentionally. Concerned with the analysis and attribution of meaning of artworks that enter museums and galleries, "the art co-efficient" is unknowable, but for Duchamp it confirms that meaning and ultimately the creative act resides with the viewer as well as the artist. However, by privileging the studio as a site of interest, it is interesting to consider whether artefacts suspended in a partial state *en route* to actualisation, that is creative failures or evidence of the artist's attempt, contain meaning or knowledge that falls outside of Duchamp's equation.

Seemingly analogous to the "mis-attempt" in skateboarding, artists intuitively recognize that undertaking creative work in the studio necessitates a kind of failure or dissolution of meaning in order for work to proceed. Importantly, failure manifests in the studio as the moment when material, forms and/or ideas buckle or resist, inevitably resulting in error, inadequacy or the literal falling down-ness of physical and/or aesthetic collapse. In this sense, failure can be viewed as the site of a pivotal action that arises from the attempt and can be described as a point of separation or the generative moment when the work veers away unexpectedly from the representation of an idea. In that moment, the work does not proceed towards the artist's, imposed ideal but digresses into the unknown, into the realm of otherness.

An important concern then for the artist is determining the criteria by which art becomes fully "art" and not "in-progress." One could argue for example that "not art" works (i.e. the work, materials and processes undertaken in the studio) automatically constitute the realm of failure by virtue of the fact that the art contained within this category has not entered into the processes of legitimisation. In this context, the studio can be seen as an ambiguous space where works-in-progress, experiments and models (in fact all the processes unacknowledged as art) provide the evidence of one's attempts and inevitably one's failings.

This unmoored state is evident in the recent works and practices of two Australian artists Ray Harris and Sarah CrowEST. Using herself as the central protagonist, Harris has produced over thirty video works that can be read as a series of test sites where she acts out and records seemingly futile actions as a means to investigate ideas surrounding lack, loneliness and desire. It is a strategy that is focused yet *ad hoc*, producing multiple new works that do not necessarily privilege one outcome over another but allows each "test" to further expand the artist's deeply personal sensibility.

In *Land Mind* (2010), for example, a ground level close-up of Harris's green-painted face is absurdly camouflaged within lush suburban grass. Occasionally a passer by treads onto her unblinking visage or seemingly "unnoticeable" body. A perverse act of mock invisibility, the work's title seems to allude to the pressurised potential of any individual or interaction. In *Colour me Beautiful* (2011), she applies cosmetics with her eyes closed and the not-quite-right outcome demonstrates the pathos of attempting to fulfil expectations and the distorted projection of self that results. A similarly uneasy territory also is encountered in another work *Let me Go* (2011) in which the prostrate artist embraces a body length figure of moist dough against a backdrop of pink fabric. Increasingly, the viewer witnesses her frustration as the dough "partner" sticks to her face and body, and her writhing "engagement" becomes more anguished in its futility. At times uncomfortable to watch, the work speaks of the failure to be loved but also to have love received.

Perhaps the most darkly poignant of Harris's self-enacted tests is *constant ebb and flow* (2010) in which a woman (the artist) clutching a plastic bag of groceries rolls sideways down an inner city garden path. The sound of birds twittering and the darkening twilight reinforce the forlorn nature of this solitary pursuit. The internal logic here is more personal in that it is not the artist performing a pointless task to demonstrate that art itself is pointless but a more bleakly po-



Ray Harris, *Land Mind*, 2010. HD digital video; 11.41 duration. Courtesy of the artist.



Ray Harris, *Let me Go*, 2011. HD digital Video; 5.58 duration, image courtesy of the artist.





Sarah CrowEST, Studio view, 2012. Photo: Jake Walker.



Sarah CrowEST, *Work in progress*, 2012. Photo: Jake Walker.

etic and existentially pathetic one. The work does not succeed on an aesthetic level as the quality of the film and the too-dark lighting make it difficult to view as a filmic product. However, through the attempt and its documentation something else is set on its way. This is where the work has the opportunity to make "itself," unravelling exponentially out of the artist's control into the realm of the poetic. It is the artist/viewer's relationship with the unease (ambivalence) encountered in the futility and disappointment of the work's failure that allows new meanings to develop.

Similarly, Sarah CrowEST's current obsession with the creation of mounds is an illogical tactic that encourages her to produce similarly shaped and awkwardly formed objects that are profound in their uselessness. Utilizing readily available materials, papier mâché, plaster, paint and found items, CrowEST's sculptural practice emphasizes a continuous process of boding things together. These forms can be viewed as determinedly in-progress as the artist's methods include accretionary processes that undo or agglomerate various features. This indefinite deferral of the moment of resolution suspends the work in an active phase of limbo, a liminal state that through a kind of ecstatic unresolvedness supplants the desire for resolution. Despite their apparent strangeness or improbability, CrowEST's forms offer up new creative and philosophical outcomes that reinforce the role of art practice as hypothesis. In this way the works, through their inadequacy or incompleteness, act as models or propositional tools in which use value as opposed to economic value is viewed as multifariously open-ended.

In acknowledging the critical role of the attempt as a methodological approach for generating work, one can see in the practices' of Harris and CrowEST that the characteristic features of failure (deficiency, lack, futility) are not mutually exclusive in contemporary artworks, because the qualities pertaining to one may suffuse into another and an art practice or an art work may contain multiple signifiers of failure nuanced on several levels. Paradoxically, these processes and things in a partial state, such as misshapen experiments, incomplete attempts, notes, drawings, models, preliminary tests, waste or residual materials, serve to dislocate or dislodge intended outcomes. Formally idiosyncratic, *lumpen*, mysterious or still unrealised, they hover as fragments and/or traces of the yet-to-be-articulated.

If the fragment as a creative site operates beyond what Maurice Blanchot correctly identifies as "a tradition already established and attained," it is interesting to speculate on how the fragmentary in studio practice could critique accepted notions of adequacy, perhaps through failing to live up to expectations of completeness. But also by remaining in the state of in-progress, of resisting conclusion or resolution, the fragmentary or failed attempt remains in a paradoxically charged state, hovering between fulfillment and depletion. By not being able to meet the need to satisfy "the concepts of unity, totality or continuity" in its unfinished or interrupted form/s, it is able to contest the "infinite space" of the work. This is not to say that the fragment or failure as a methodology should be perceived as an absolute, or a formula with specific outcomes. Rather it is the recognition that as an exemplar of failure, fragments (or perhaps failings) as the evidence of attempts retain in-

herent generative abilities with operative potential. As Blanchot suggests in *The Infinite Conversation*, rather than material that is "left aside" as waste, or merely "fallen utterances," the fragment exists in an energized state of readiness, always open to the possibility of being further "worked upon." However, de-emphasising individual works as profound or masterful also facilitates a kind of self-release from the expectations of monumentalism and/or of traditional art environments. It suggests a more fluid (even holistic) system where each work, including works-in-progress, mis-attempts and the residual waste of attempts, finished objects as well as failings, can be seen as having equal weight, that is, worthy of thoughtfulness regarding their creative potential. It seems then to be more inclusive (and expansive at the same time) to think of an art practice (the "work") as a series of humble speculations, or acts of reframing. Each attempt then can be viewed as just one idea or offering, in an endless continuum of offerings. Each is able to provide a valid propositional component within a more comprehensive and inquiring art practice. This might be a more open-ended way of thinking about the integrity of art works and of artistic practices generally, as Bruce Nauman suggests "individual works point at this from different directions, so when you experience a body of work over a long period of time, you get a little more understanding of what an artist is."

Katrina Simmons

Katrina Simmons is an Australian artist, writer and lecturer who holds a PhD in Visual Arts from the University of South Australia. Her doctoral project, titled *Fallen and Upright: Failure as a generative site for contemporary art practice*, is a studio-based investigation concerned with the breakdowns and ruptures that occur between the internalised anxieties of the artist and contemporary socio-cultural and political systems.



Ray Harris, *Colour me beautiful*, 2011, HD digital video; 21.15 duration, image courtesy of the artist.

À l'heure actuelle, au plan économique et environnemental, un sentiment d'impasse se propage sur la scène internationale. Les démarches liées à la sauvegarde de l'environnement se butent au maintien d'un capitalisme tardif incapable de mettre en place des solutions visant à stopper le processus de dégradation engendré par le consumérisme. Il apparaît, dès lors, essentiel d'étudier la relation qu'entretient notre société avec la notion d'objet au sens cartésien, en parallèle avec celle qu'entretient l'artiste, souvent plus proche d'une approche psychanalytique¹. La difficulté de saisir les effets salutaires de l'échec s'insinue au cœur même de la notion d'objet au sens cartésien. Elle

ÉCHOUER. ÉCHOUER ENCORE. ÉCHOUER MIEUX

ALTIS
An IBM-Infineon Company

LES PUCES ÉLECTRONIQUES AIMENT LE TALENT.

Altis Semiconductor est née du rapprochement entre la division micro-électronique d'IBM et Infineon Technologies, filiale du groupe Siemens. Altis fabrique des puces électroniques de dernière génération qui trouvent leur place dans le multimédia, les consoles de jeu, les téléphones portables, l'automobile... Nous vous proposons de rejoindre un des sites de production les plus modernes en Europe.

Quelle que soit l'électronique de demain, nous serons dedans.

OPÉRATEUR/TECHNICIEN DE PRODUCTION H/F (RÉF. CP/RHF/MDT)

Vous fabriquez des puces électroniques dans le respect des volumes, des délais et des spécifications du produit. La satisfaction totale du client sera votre objectif.

Femme ou homme de terrain, vous êtes titulaire d'un CAP/BEP/BAC/BTS/DUT technique ou généraliste et/ou bénéficiez d'une expérience significative dans des secteurs comme l'industrie ou la grande distribution. Après une formation, vous serez intégré dans l'une de nos équipes.

Rigoureux, vous saurez vous organiser et faire preuve d'une conscience professionnelle à toutes épreuves. Notre société vous propose des postes en CDD, en horaires d'équipes. Rémunération motivante et évolution possible vers un CDI.

Postes basés à Corbell-Essones.

Merci d'adresser votre candidature sous référence à R.H. Facilities - 48 rue de la Bienfaisance 75008 Paris ou par mail à : dominique.levasseur@rh-facilities.com ou par fax au : 01 53 96 08 58.

0,15 € TTC/unité

N° Indigo 0 825 82 60 03

WWW.ALTISEMICONDUCTOR.COM

Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Éditions La Découverte, 2007.

se traduit par un ensemble de symptômes, dont la résistance à accorder une quelconque importance à l'acte manqué en tant qu'objet de la connaissance.

L'acte manqué réussi

L'acte manqué, qu'il s'agisse d'un oubli, d'un lapsus, d'un faux pas ou d'une maladresse est bien souvent perçu comme un moment d'absence que le sujet s'efforce de corriger. L'expérience psychanalytique nous apprend qu'un acte manqué est en réalité un acte réussi. Le sujet qui escamote l'acte manqué sans reconnaître qu'il s'agit d'un passage à l'acte se prive d'aménager un espace subjectivant lui permettant de se révéler autrement à lui-même. Cette tendance à se ressaisir suite à un acte manqué est le symptôme d'un sujet qui aurait expulsé le négatif de sa conscience comme de ses vécus. Dans l'atelier de l'artiste, l'acte manqué se révèle bien souvent comme la possibilité d'un dessaisissement permettant au geste créateur de se renouveler. Au moindre faux pas, à la moindre maladresse se manifestant lors du travail d'atelier, l'artiste se questionne sur la possibilité d'inclure cette nouvelle donnée à l'œuvre en train de se faire. L'accidentalité y est nécessaire. Ainsi, le célèbre adage « Échouer. Échouer encore. Échouer mieux », de Samuel Beckett s'avère être une prescription. Comme le mentionne Hervé Castanet dans la préface

de *Peut-on jouir du capitalisme?*, « La découverte freudienne affirme que le sujet ne sait pas ce qu'il dit – que là où s'insinuent les prérogatives du Moi sûr de lui et de ses raisonnements, une Autre scène fait son lit². » C'est justement à l'affût d'une Autre scène que l'artiste demeure lorsqu'il porte attention au moindre accident dont il est l'acteur dans le processus de création.

L'échec de la monstration de l'accidentalité à l'œuvre

Paradoxalement, la part d'accidentalité déterminant l'œuvre se donne rarement à voir en tant que telle lors de sa monstration. La notion cartésienne d'objet nous conduit à ne porter attention qu'à la part objective de l'objet; ce qui est stable, déterminé, donc assez invariable pour offrir les conditions d'une connaissance certaine. Quant à la part subjective de l'objet, elle est bien souvent perçue comme complément de la part objective, et c'est en ce sens qu'elle est perçue comme étant contingente, décorative. Force est de constater que dans le champ des visibilités, n'obtient le statut d'objet que ce qui est rendu intelligible. Selon Jean-Luc Marion, nous vivons depuis Descartes dans un niveau de réalité où nous ne retenons de l'expérience que ce qui est invariable, objectivable. Nous faisons abstraction des variations n'affectant pas la définition d'un objet, variations que Marion nomme acci-

R.H. Facilities
48 rue de la Bienfaisance
75008 Paris

Julien Prévieux
11 avenue Gambetta
75020 Paris

Objet : Altis, poste d'opérateur / technicien de production
Réf : CP /RHF/MDT

Le 5/09/2003,

Madame, Monsieur,

Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal « Le marché du travail ». Je dispose d'une solide formation technique et d'une bonne présentation. Très proche des semi-conducteurs depuis maintenant six ans, je pense pouvoir vous assister efficacement et être capable de fabriquer des puces électroniques dans le respect des volumes, des délais et des spécifications. Mon costume blanc et mes deux jambes me permettent de marcher, de monter des escaliers ou encore de porter des objets. Disposant d'une fonction « marche » m'autorisant une vitesse de 2 km/h en ligne droite, je m'estime capable d'assumer la tâche que vous me proposez. Mes récepteurs photosensibles doublés des indispensables mécanorécepteurs me permettent de me positionner dans l'espace de manière précise et de rester en équilibre lorsque je marche. Mon nouveau contrôleur portable, ayant reçu l'implémentation de l'algorithme « true-life », permet à tout opérateur déclaré une manipulation bien plus aisée des mes actions. Malheureusement les variables « rémunération + horaires » restant définitivement « undefined », je me vois dans l'obligation de refuser votre offre.

Dans l'attente d'une réponse de votre part, je vous prie d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Julien Prévieux



Monsieur PREVIEUX Julien
11, avenue Gambetta
75020 PARIS

Rouen, le 21/10/2003

Référence : ALTIS - Collaborateur de production -

Monsieur,

Nous vous remercions de l'intérêt que vous avez manifesté pour la société Altis en vous portant candidat à l'annonce référencée ci-dessus.

Après examen approfondi de votre candidature, nous vous informons que celle-ci ne répond pas suffisamment aux critères de recrutement que nous avons définis. En conséquence, nous ne pouvons lui donner une suite favorable.

Souhaitant que votre projet professionnel aboutisse prochainement, nous vous prions d'agréer, Monsieur, nos salutations distinguées.

Pour l'équipe recrutement

GR O U P E
Adecco

RH Facilities - 48 rue de la Bienfaisance
75008 PARIS
Tél : 01 53 96 70 70 - Fax : 01 53 96 08 58

1488 - au capital de 40 000 € - RCS LIÈGE 02 21 943 183
APE 941 0 - FR 24 03 82 740 2003

Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Éditions La Découverte, 2007.

dents facultatifs³. C'est cette variabilité, ce flou, cette inexactitude faisant que toutes choses matérielles se distinguent les unes des autres, qui intéressera davantage l'artiste. « Nous ne connaissons que des choses qui ne se répètent pas à l'identique⁴ », remarque Aristote. Cette relation à l'objet où il y a reconnaissance de sa variabilité s'inscrit ainsi dans le champ de la connaissance. Elle dote l'individu de la possibilité d'entamer un processus de subjectivation et d'établir une relation plus ancrée dans le réel dont la valeur est renouvelée à la mesure de son investissement.

Bien que l'objet d'art permette de traduire ce qui ne peut pas être objectivé, il est trop souvent perçu, tel un bien de consommation, comme un simple produit culturel auquel le spectateur peut ou non s'identifier. En s'efforçant d'aménager un cadre de présentation contextualisant l'œuvre, l'artiste dote l'objet d'un devenir évènementiel. Le propre de l'évènement étant de ne pas être objectivable et de n'être intelligible qu'après coup, il permet d'entrevoir l'objet dans sa variabilité. L'aménagement d'un cadre de présentation de l'œuvre agit comme une ouverture permettant de ne pas réduire l'œuvre à un objet invariant. Les artistes désirant mettre en évidence le caractère non objectivable de l'art s'en saisissent afin de maintenir la mouvance au cœur même de la monstration de l'art.

Une nécessaire inintelligibilité

Dans la définition que Marion donne d'une certitude négative, la résistance à l'objectivation n'est pas une défaillance, mais plutôt un droit. Certains objets, au sens large, se doivent de demeurer inintelligibles. Le meilleur exemple, c'est la question de la définition de l'homme, comme le mentionne Marion : « Le propre de l'homme c'est qu'il n'est pas définissable et que chaque fois que l'on produit une définition de l'homme, on en produit une définition qui en fait autre chose qu'un homme. Toute définition de l'homme suppose une figure de normalité. Toute définition de la norme d'un homme produit évidemment des anormalités. Il ne demeure "homme" qu'en restant le plus énigmatique, le plus indéterminé, le plus inquiétant, c'est-à-dire incompréhensible. La question de l'incompréhensibilité devient donc la garantie de l'humanité de

l'homme⁵. » Marion considère que la définition de l'art renvoie elle aussi à une certitude négative.

L'art de jouir de la mise en scène de l'échec

La mise en scène de l'échec ouvre un questionnement sur les rapports de force liés au Pouvoir et témoigne d'un désir chez l'artiste de « ployer la force, de faire qu'elle s'affecte elle-même⁶ », au sens foucauldien, et devient ainsi une tactique permettant d'instiguer un nouveau mode d'existence doté de règles facultatives. Ces règles facultatives à travers lesquelles l'artiste s'autorise des écarts de conduite permettent de poser des gestes non conformes. Leur nature subjectivante s'ancre paradoxalement dans le réel. Et comme le Pouvoir place l'individu dans une situation où soit il le détient, soit il le subit, la mise en scène de l'échec soustrait, au moins pour un temps, de ce rapport au Pouvoir.

Lettres de non motivation, de l'artiste français Julien Prévieux, regroupant plus de mille lettres adressées à des employeurs dans lesquelles l'artiste motive son désir de ne pas obtenir les emplois pour lesquels il postule, s'inscrit admirablement dans cette mise en scène de l'échec. Après avoir complété des études en arts, Prévieux s'est vu dans l'obligation de se trouver un emploi pour subvenir à ses besoins. Comme la grande majorité des diplômés en arts, malgré des compétences reconnues dans le champ des arts visuels, il a dû se tourner vers des domaines n'ayant strictement rien à voir avec ses compétences. C'est après avoir essuyé quelques refus que l'artiste a saisi l'occasion d'intégrer l'échec à se trouver un emploi à même son processus de création. En réalisant *Lettres de non-motivation*, Prévieux crée une brèche dans le monde du travail et affirme par son geste le rôle de l'artiste de créer une production inaliénable.

Quant à l'artiste montréalais David Gagnon, en plus de sa pratique en peinture, il poursuit depuis 2006 un échange épistolaire bien particulier avec Alain Morin, celui qu'il nomme son mentor. Au dire de l'artiste, Monsieur Morin est d'une extrême exigence à son égard et lui adresse régulièrement des reproches tant au niveau de son engagement en tant qu'artiste qu'au sujet de ses choix esthétiques. Selon Morin, l'œuvre de Gagnon n'est qu'une somme d'échecs. Il recommande au peintre de se résigner à choisir un autre métier. C'est en

ces termes que Morin s'adresse à son élève : « Voilà tout ce que vous êtes, un être qui cherche à avoir l'énergie nécessaire pour produire une œuvre. Triste constatation que vous ne pouvez nier aujourd'hui, justement parce que vous avez goûté ledit jaillissement créateur, m'avez-vous dit. Et même là, y avez-vous goûté ? Ne confondez-vous pas félicité de conviction avec créativité ? Vous prenez en otage le pauvre spectateur qui n'a nul besoin de scrupules supplémentaires. N'avez-vous pas honte d'offrir au monde si peu de rigueur ? » En créant le personnage d'Alain Morin, David Gagnon aménage dans son processus de création un espace lui permettant de s'adresser des critiques d'une extrême sévérité, d'exacerber, de détourner et de jouir à l'intérieur d'une doublure des rapports de forces qu'il anticipe.

L'artiste Joshua Schwebel, dont la pratique s'articule autour de la création de moments de déception, propose des interventions lors desquelles le fonctionnement lié à la monstration de l'œuvre se voit biaisé. Lors de sa participation à *gossier le furtif*, en 2010-2011, au centre des arts actuels Skol, il a réalisé un projet s'intitulant *destinerrance*, où son intervention a consisté à mal indiquer une partie des adresses de la liste d'envois postaux effectués par Skol. En 2009, lors de la planification de la soirée de performance *Misinformed Informant*, présentée par le Fado Performance Art Center à Toronto, Schwebel a envoyé une lettre de refus à chacun des artistes sélectionnés de même qu'il a fait parvenir à une des artistes refusées une lettre d'acceptation. Cette même artiste, Michelle Lacombe, a donc présenté sa propre performance dans le cadre du projet de Schwebel.

Réfléchir sur le cadre évènementiel de la monstration et la contextualisation de l'œuvre permettent à l'artiste d'*inciter*, d'*induire*, de *détourner* les rapports de forces entre la conception de l'objet comme invariant et la phénoménalité de la chose dans sa variabilité. La monstration du passage de l'un à l'autre permet de mettre en évidence non pas la forme, mais la violence des rapports de forces. L'œuvre soulève en ce sens un questionnement éthique lié à des règles facultatives qui produisent l'existence comme œuvre d'art.

Sophie Castonguay

L'étude des conditions de réception de l'œuvre oriente les recherches de **Sophie Castonguay** dans la création de dispositifs performatifs. Elle poursuit actuellement des études doctorales en Étude et pratique des arts à l'UQÀM et enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Site Web : www.sophiecastonguay.ca.

Notes

- 1 Comme l'affirmait Lacan, « l'analyste doit être capable [...] [d']occuper la place qui est la sienne, laquelle se définit comme celle qu'il doit offrir vacante au désir du patient pour qu'il se réalise comme désir de l'Autre ». (Lacan, *Le transfert* (Séminaire VIII), 1960-1961, Paris, Seuil, 2001, p. 130) L'objet est donc entièrement à investir par l'analysant. Au même titre, dans l'atelier, l'artiste réinvestit l'objet dans l'acte de création.
- 2 Luis de Miranda, *Peut-on jouir du capitalisme ? Lacan avec Heidegger et Marx*. Préface de Hervé Castanet. « Modes-de-jouir et impossible », Paris, Max Milo, 2009, p. 10.
- 3 Jean-Luc Marion, « Les certitudes négatives », in *Sciences incertaines et savoirs flous : l'incertitude au cœur de la connaissance* (Montpellier, 18 janvier au 21 mars 2012), Montpellier, Agora des savoirs, Centre Rabelais, 2012.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.*
- 6 Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 137



ENCORE

FAUT-IL QUE CELA SE SACHE

Qu'est-ce donc que l'échec ? L'échec, c'est de ne pas parvenir à atteindre les objectifs fixés. Or rares sont les artistes qui osent revendiquer d'avoir de quelconques objectifs : les objectifs, c'est mal, ça fait capitaliste, ça fait arriviste... À l'écouter parler, l'artiste actuel ne fait guère plus que de disposer quelques formes ou idées ici et là, en attendant que l'œuvre s'impose d'elle-même. On le voit à travers tout un vocabulaire qui revient dans ses discours et qui met l'accent sur la recherche : l'artiste explore, interroge, tente, observe, invite, propose, etc. De la même manière, la notion de résultat se trouve pratiquement bannie. Pour se distancier du discours affirmatif et volontariste des autres entrepreneurs ou activistes, par exemple, l'artiste d'aujourd'hui met ainsi beaucoup d'emphase sur l'aspect prospectif de son travail. Jamais il ne conclut, n'impose, ne décide, ni ne remplit ses quotas, bien évidemment... L'artiste s'affirme donc comme étant prêt à tout accueillir, à laisser advenir sans diriger, à noter sans juger, à travailler sans attentes, l'œuvre la meilleure devenant par définition celle qu'il n'aura pas prévue.

Ce discours du risque revendiqué se trouve paradoxalement couplé à une réalité tout autre. Après avoir passé une grande partie du 20^e siècle à proclamer sa sortie d'un système économique basé sur la production individuelle d'objets uniques, à forte valeur ajoutée, l'artiste s'adapte aujourd'hui à son rôle de producteur d'images (la sienne incluse) avec résignation, quand ce n'est pas avec une ironie complaisante. Face aux exigences d'un milieu de l'art qui, marchand ou subventionné, exige de ses agents la même efficacité qui prévaut dans toutes les autres sphères de l'économie, l'artiste peut difficilement se permettre le luxe d'une production avortée, contrecarrée ou hésitante. Aux exigences de la production s'ajoute encore tout un système de starification à petite ou grande échelle, entretenu par des communications abondantes, instantanées et internationales dans lesquelles il importe de figurer pour obtenir ventes et subventions. Car produire, même efficacement, ne suffit pas : encore faut-il que cela se sache.

...et bannir l'échec

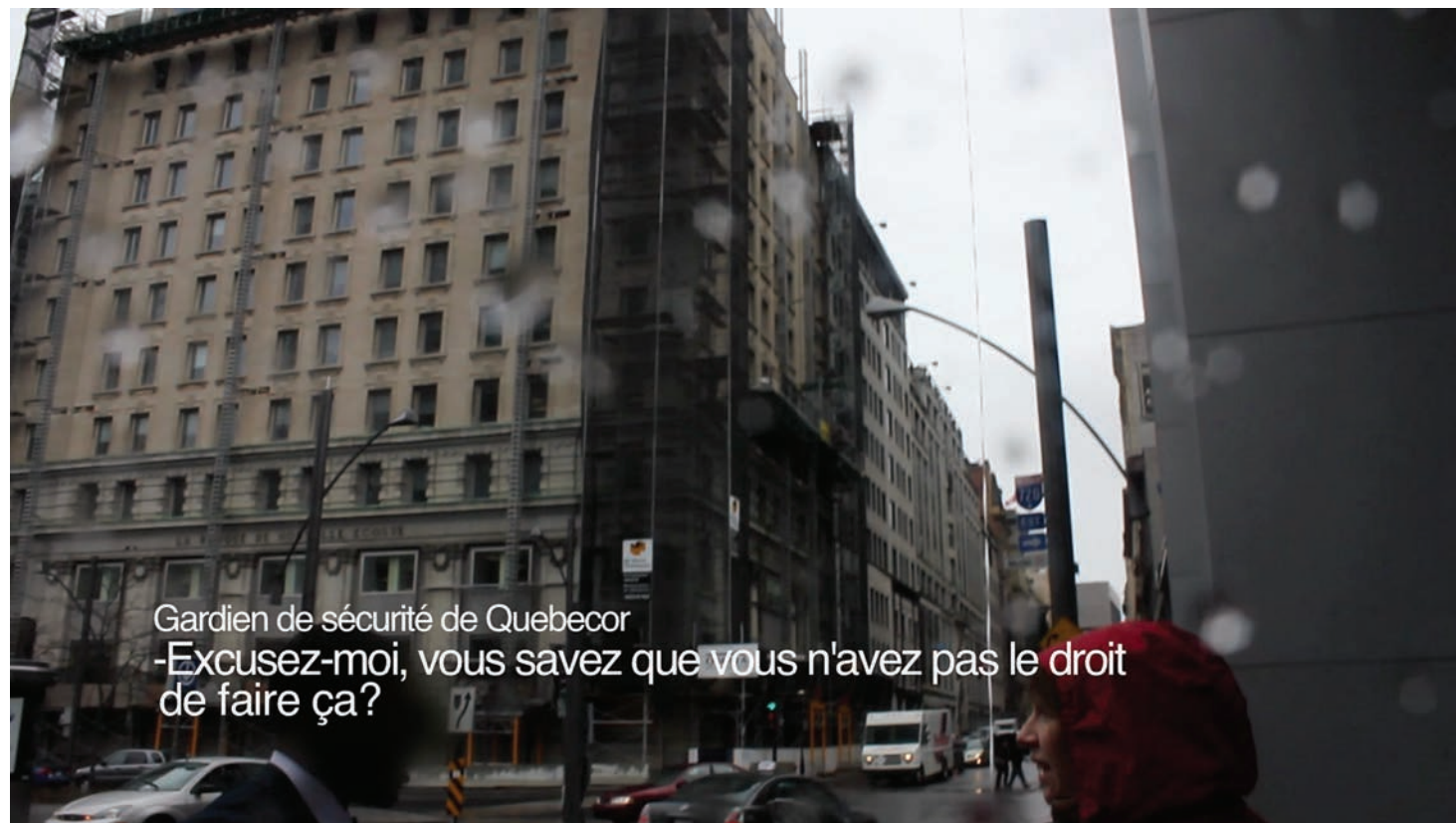
Dans les années 1960, au Québec, la trop grande précarité des artistes les avait amenés à se regrouper et à manifester pour réclamer davantage de soutien et de reconnaissance de la part de l'État. Les résultats obtenus avaient alors permis l'émergence de structures d'aide à la création et à la diffusion, de publications, de centres d'artistes autogérés, du Musée d'art contemporain, de bourses, d'universités. Quelque cinquante ans plus tard, les artistes apprennent leur métier à coup de baccalauréats et de maîtrises, et sont mieux

outillés que jamais pour aller chercher ces subventions et expositions devenues la norme. Comme l'attend d'eux le marché, ils sont éduqués, versatiles, hautement adaptables, mobiles, bien ancrés dans leur réseau et doués pour les communications. Tout serait en place pour leur permettre de créer dans la plus grande audace si, avec leurs habiletés nouvelles, les artistes n'étaient pas également beaucoup plus nombreux.

Les structures, elles, sont restées, mais subissent à leur tour les pressions de la précarité. À elles de minimiser les risques pour assurer leur survie, la pérennité d'un financement devenu volatil et la justification de leur existence aux yeux d'un État capricieux, acquis à la logique néolibérale du « chacun-pour-soi » . À la logique du nombre également, que l'on peut observer dans l'importance désormais accordée à la médiation culturelle, indissociable d'un élargissement des publics qu'il importe alors de quantifier. Comme les artistes, les espaces de production et de diffusion dépendent de subventions accordées au compte-goutte et pour lesquelles il faut rendre des comptes. Si les concepts d'expérimentation et de recherche peuvent encore faire partie de l'argumentaire d'une demande de subvention ou d'un projet d'exposition, il est plus difficile de les invoquer avec autant d'aplomb dans un rapport de bourse, ou de les accrocher aux murs d'une galerie. Vocabulaire mis à part, la culture d'expérimentation à l'œuvre dans les années soixante-dix a laissé la place à une culture de production. Ce qui n'empêche pas certains artistes (et institutions) de persister dans la prise de risques, jusqu'à faire de l'inévitable échec un résultat. Mieux encore, l'échec peut parfois devenir le révélateur de cette logique qui préside à son interdiction.

Cas numéro un : *Jour de fête*

L'exposition *Variances*², présentée à la Maison de la culture Frontenac, lors de la Biennale d'art numérique, nous donnait ce printemps l'occasion de découvrir une de ces œuvres dont la part d'échec devient la plus grande réussite. *Jour de fête*, d'Arkadi Lavoie Lachapelle, est une vidéo toute simple documentant une action de l'artiste dans le centre-ville de Montréal. On y voit se promener dans les rues, avec à la main une grappe de ballons colorés flottant haut dans le ciel, sous les fenêtres de ces tours où s'agitent hommes et femmes au rythme urgent qu'exige l'argent. Ce qui aurait pu s'arrêter à une rencontre attendue entre couleur et grisaille, poésie et travail, distraction et productivité, change de sens avec les interventions successives d'un gardien, puis du directeur de la sécurité de l'un des immeubles. Pour des raisons assez vagues allant d'une



Arkadi Lavoie Lachapelle, *Jour de fête* (images extraites de la vidéo), intervention dans l'espace public, 2011.



1



2

plainte d'un employé à l'évocation de dommages jadis causés par un groupe de manifestants, la jeune femme, disent-ils, doit quitter les lieux. La discussion plus que tendue qui s'ensuit avec le chef de la sécurité amène l'œuvre sur le terrain d'enjeux politiques jusque-là latents : à qui appartient cet espace que l'homme s'arroge le droit de contrôler ? Comment se fait-il qu'un employé d'une entreprise privée se croit permis de jouer au flic sur ce trottoir sensé appartenir à tous les citoyens ?

L'échec de l'artiste à occuper librement l'espace qu'elle s'était donné pour projet d'utiliser afin d'entrer en dialogue avec un monde physiquement et idéologiquement éloigné du sien souligne les limites de ce que l'on nomme l'espace « public » : un lieu réduit à des fonctions de transition, dont l'argent seul semble encore capable d'autoriser l'occupation.

Cas numéro deux : *Secondes zones*

La série d'interventions *Secondes zones*³, d'Anne-Marie Ouellet, présentée en juin dernier par le centre Dare-Dare, fut également l'occasion de dérapages éloquentes. Dans une suite d'œuvres passées (*Factions*, *Localité générique*), l'artiste y orchestrait différentes actions dans l'espace public menées par un groupe d'individus vêtus d'un même uniforme. Dans ce cas-ci : le tout nouveau Quartier des spectacles, et un t-shirt au graphisme minimal, cryptique. Si les projets de Ouellet ont l'habitude de susciter une certaine curiosité chez leur public accidentel – c'est après tout leur but –, *Secondes zones* se démarque par la réaction disproportionnée des institutions. Grève étudiante et crise politique aidant, une douzaine d'individus s'asseyant au « mauvais » endroit pour manger un sandwich, ou s'allongeant sans raison apparente au milieu d'une Place des festivals alors sans festival ont suffi à mettre en état d'alerte les administrateurs du Quartier des spectacles : serait-ce une manifestation ? Et la coordinatrice de l'organisme de contacter d'urgence Dare-Dare pour s'assurer qu'il ne s'agit pas d'une intervention politique, et exiger d'être informée à l'avance des détails des actions à venir. Le temps des festivals, cet espace appartient à Spectra⁴. Dans sa nouvelle position au cœur d'un espace où la culture doit d'abord servir à stimuler le tourisme et la consommation, Dare-Dare marche sur des œufs. À sa suite, Ouellet dû composer avec les exigences de l'hôte ultime de son projet,



3

qui s'est révélé n'être ni le centre d'artiste ni la ville en tant que communauté, mais ce partenariat nébuleux qui semble désormais pouvoir décider seul du sort d'une grande partie de notre centre-ville⁵.

Comme celui de Lavoie Lachapelle, le projet de Ouellet se heurte à la conception qu'ont les autorités de l'espace public, et des termes de son utilisation par le citoyen qui ne pourrait se payer le luxe de sa location, ni celui d'un siège au conseil d'administration... L'intervention de la coordinatrice du Quartier des spectacles est également révélatrice de la nature de l'engouement observé dans nos institutions pour un art s'immisçant dans la ville : un art public, oui, au quotidien, oui, mais seulement dans la mesure où celui-ci décore sans la perturber une société régie par les habituels impératifs de production et de consommation.

Cas numéro trois : *Dear PM*

Pour certains, l'échec est un imprévu qui se pointe et avec lequel on doit composer; pour d'autres, l'échec est convoqué dès le départ. Avec son projet *Dear PM*, Chris Lloyd tente depuis le 1^{er} janvier 2001 de correspondre avec le premier ministre du Canada. Chaque mois ou presque, il lui fait parvenir lettres, courriels, dessins gravés sur des morceaux de bois ou sondages remplis avec excès de zèle⁶. Le tout, dans un mélange de commentaires politiques et de récits personnels anodins. L'objectif de l'artiste est double : engager avec la tête dirigeante de notre gouvernement un dialogue critique qui, en théorie, devrait se trouver à la base du fonctionnement de tout système démocratique, et répondre à l'étalage (soigneusement contrôlé) de la vie personnelle de nos dirigeants par l'exhibition inverse de la vie privée d'un citoyen lambda.

Dans les deux cas, la volonté affichée de dialogue de Lloyd se bute à la prévisible indifférence du gouvernement envers l'avis et la vie de ses électeurs. À ce jour, les seules réponses qu'ait reçues l'artiste furent des lettres formatées et des sollicitations de dons (de la part du Parti conservateur qui, comme d'habitude, confond les fonctions de chef d'État et de chef de parti). L'incapacité de Lloyd à initier une discussion avec un premier ministre ou un autre n'est pas seulement la preuve du peu d'intérêt que ceux-ci peuvent porter à l'art (sinon par goût personnel, du moins en tant qu'activité essentielle de toute société), mais aussi aux citoyens en général. Sinon par goût personnel, du moins en tant que « Hey! C'est ma job ! »... Elle souligne la faillite de notre démocratie lorsqu'il s'agit de laisser place à toute tentative d'échange qui ne soit pas standardisée sous forme de relations publiques dans un sens, de sondages et de contributions politiques dans l'autre.

Cas d'espèce : *L'effet UQÀM*

Tout cela, néanmoins, n'est que rhétorique, une entourloupe discursive pour ramener l'art à ce qu'il continue de prétendre incarner, l'erreur érigée en principe. Les cas de Lavoie Lachapelle, de Ouellet et de Lloyd ne sont guère que de faux échecs : on devrait plutôt parler de points d'achoppement. Il ne faudrait pas oublier que l'art, en tant que système d'inclusion et d'exclusion, génère l'échec, et qu'il le fait abondamment. Je parle ici d'un échec qui, dans la société capitaliste et incapable de supporter le vide qui est la nôtre, n'est ni plus ni moins qu'une disparition; par définition, l'échec, le vrai, n'intéresse personne. Parlons donc, un bref instant, de cet échec qui annule. Parlons d'un artiste dont vous n'avez pas entendu parler, et qui n'exposera les résultats de ses aventures dans aucune biennale.

Le projet de maîtrise de Vassili Stanajic-Petrovic, jusqu'à tout récemment étudiant en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM, consistait à copier l'exposition

1-2: Anne-Marie Ouellet, *Secondes zones* (action n° 2), intervention dans l'espace du Quartier des spectacles, Dare-Dare, 2012. Crédit photo : Geneviève Massé.
3: Vassili Stanajic-Petrovic, *Junk mal box*, projet inachevé d'appropriation d'une œuvre de Jean-François Lebœuf, 2009-2010.



Special Pre-Budget Reply

YES, I want to bring Canadians together and support the Harper Government's budget. Enclosed is my contribution for:

\$600

\$900

\$1200

Other \$ artwork (in the mail)

Please make cheque payable to **Conservative Fund Canada.**

Please see reverse side to donate by credit card.

Mr. Chris Lloyd

Montreal QC H2R 2A8

**artwork entitled "call home", wood burning, 9" x 4 3/4" x 1 3/4" pine, unsigned*

41002665 206302143 DM1205RF 06364

Thank you for your support!



Your first-class stamp will save us much needed funds. Thank you.
Votre affranchissement de première classe nous permettra d'économiser des fonds dont nous avons bien besoin. Merci.

"PHONE HOME"

by DEAR PM

DM1205



CANADA	POSTES
POST	CANADA
Postage paid if mailed in Canada	Port payé si posté au Canada
Business Reply Mail	Correspondance-réponse d'affaires
1681802	01

1000063939-K1P5G4-BR01



CONSERVATIVE PARTY OF CANADA
PARTI CONSERVATEUR DU CANADA
1204-130 ALBERT ST
OTTAWA ON K1P 9Z9





L'effet UQAM

Un effet porteur d'avenir

« Mon expérience peut vous guider parmi 300 programmes. »

etudier.uqam.ca

Coût d'études de 7177,79\$

Vassil Stanajic-Petrovic, L'effet UQAM, 2011.

et le mémoire d'un étudiant d'une année précédente, Jean-François Leboeuf. En s'appropriant le travail d'un jeune artiste lui-même adepte de piratage, Stanajic-Petrovic tentait de pousser plus loin une tradition appropriationniste déjà bien ancrée dans l'histoire de l'art, critiquant au passage la surproduction par le milieu universitaire d'artistes aux intérêts et aux références identiques. Mal lui en prit. Après avoir été à maintes reprises présenté et débattu dans le cadre de séminaires et d'un forum du programme – et à ce titre largement accepté par les étudiants et enseignants –, le projet *Junk mal box* s'est heurté en toute fin de parcours aux règles de l'établissement d'enseignement. Accusé de plagiat et d'autoplégat, l'étudiant a vu son exposition de finissant annulée à quelques semaines d'avis, remplacée par une convocation à comparaître devant le comité de discipline facultaire.

Officiellement, ce n'est pas le projet d'appropriation comme tel qui fit l'objet de ces accusations, mais des sections du texte d'accompagnement. Celui-ci prétendant cependant lui aussi fonctionner par appropriation, on comprend que les libertés prises par cet artiste se sont heurtées au gouffre idéologique qui sépare les activités artistiques d'une pensée bureaucratique fonctionnant selon des modalités bien différentes. Or cette pensée bureaucratique n'est pas celle d'une organisation étrangère au monde de l'art, mais bien celle de la faculté qui forme une grande partie de nos futurs artistes⁷.

Mon intention ici n'est pas de faire le procès de l'institution universitaire, ni même de prendre parti dans un conflit délicat⁸, mais de mettre en lumière une dimension de l'échec qui est peut-être la plus difficile à contourner, celle qui oppose l'artiste au milieu même qui, normalement, devrait lui donner une crédibilité. Alors que dans les cas précédents, les obstacles rencontrés par les artistes ont nourri leur œuvre sans en affaiblir la portée, la contestation de son projet par sa propre institution d'attache a privé Stanajic-Petrovic de la voix même qui lui aurait permis de la contester : il y a perdu – momentanément, du moins – son espace de diffusion et sa crédibilité. Ce qui ne l'a pas empêché de prendre la voie de contournement que représente pour nombre d'artistes le cyberspace. *Junk mal box*, encore inachevé, a laissé la place à *L'effet UQAM*, une section de site web regroupant l'ensemble de ses correspondances avec son directeur de recherche, la Faculté des arts et le comité disciplinaire, et qui laisse au visiteur le loisir de faire sa propre lecture des événements⁹. Le site est isolé, un peu laissé à l'abandon, mais accessible à tous. Dans cette mésaventure, le projet *Junk mal box* a rencontré un mur contre lequel il s'est abîmé, certes, mais qui en appuie indéniablement le propos : oui, l'appropriation a encore ses limites. À la différence des autres œuvres évoquées plus haut, bien peu de gens, cependant, la verront.

Rendre visible

L'échec a été abordé ici sous l'angle spécifique d'entraves posées par les pouvoirs en place – pouvoirs politiques, économiques ou institutionnels. Institutions artistiques incluses. Brique ou fanal, l'entrave, en s'interposant, vient chaque fois contrecarrer la liberté d'action de l'artiste. Or, en dépit de certains discours encore empreints de romantisme, la liberté de l'artiste n'est pas toujours le gage de la densité de l'œuvre : dans les cas décrits plus haut, c'est là où la liberté s'arrête que commence la réflexion. L'échec, qui se manifeste ici sous la forme du silence (Lloyd), de l'éviction (Lavoie Lachapelle), du contrôle (Ouellet), ou d'un refus plus pervers d'imprimerie (Stanajic-Petrovic), n'est que le point où l'art se heurte aux limites que lui assigne la société. Et

c'est en heurtant ces limites que l'art remplit sa fonction de friction, d'émoi, de rendre visible ce qui ne l'est pas d'ordinaire. Rendre visible, cependant, est ici un mot clef. Car à l'ère de la communication, échouer ne suffit pas : encore faut-il que cela se sache...

Édith Brunette

Édith Brunette allie pratique artistique et recherches théoriques. Elle s'intéresse aux formes des discours dominants, à leur manière de représenter le monde – celui de l'art, entre autres –, d'en exclure certains éléments et d'en simplifier d'autres. La Galerie de l'UQAM (Montréal), Praxis (Sainte-Thérèse), La Chambre blanche (Québec), et les revues d'art *ETC* et *Inter* sont quelques-uns des espaces qui ont accueilli ses mots, ses images, ses idées.

Notes

- 1 Le même système néolibéral qui refuse de subventionner un art dont les retombées ne sont faciles ni à identifier ni à quantifier ne peut pourtant faire abstraction de la nécessité de l'expérimentation et, partant, de l'échec. Dans cette économie du « toujours mieux », l'innovation constitue le moteur de la consommation, et donc de la production. Or pas d'innovation sans recherche, pas de recherche sans imprévu : l'accident même devient source de découverte. Ainsi croit-on pouvoir ne soutenir que les artistes et organismes les plus en vue, tout en abandonnant à son sort la masse de chercheurs qui s'agitent dans l'ombre des premiers et les nourrissent de leur goût encore assumé du risque.
- 2 *Variations*, École des arts visuels et médiatiques (UQAM), Maison de la culture Frontenac, Montréal, du 2 mai au 9 juin 2012, dans le cadre de la Biennale d'art numérique.
- 3 *Secondes zones*, Anne-Marie Ouellet, Dare-Dare, Montréal, du 18 mai au 27 juin 2012.
- 4 Pour accéder à une documentation plus complète de *Secondes zones*, voir le blogue de l'événement, <http://secondeszones.blogspot.ca/>, plus particulièrement la page <http://secondeszones.blogspot.ca/p/action-2.html>, qui traite des incidents relatés dans le présent article.
- 5 Le site du Quartier des spectacles témoigne du peu d'empressement de ses administrateurs à fournir des renseignements quant aux enjeux politiques de son fonctionnement. Le « partenariat » y devient une sorte d'entité sans visage, sans portefeuille et sans agenda politique, laquelle détient pourtant des pouvoirs sans doute énormes (là non plus, ces pouvoirs ne sont pas précisés) sur l'avenir de ce secteur culturel et artistique de Montréal. Voir à ce sujet le site de l'organisme, notamment cette page : <http://www.quartierdesspectacles.com/a-propos/corporatif/>.
- 6 Le blogue consacré au projet, <http://dearpm.blogspot.ca/>, reproduit l'ensemble de cette correspondance.
- 7 Les accusations ont été portées par un membre du corps enseignant du Département des arts visuels, et elles furent examinées par le Comité disciplinaire de la Faculté des arts.
- 8 Il est bien évident par ailleurs que le choix de prendre un exemple d'une mise en échec venue du milieu de l'art lui-même m'oblige à me pencher sur un sujet qui, par définition, n'y fera pas consensus... Dans ces circonstances, le lecteur saura, j'espère, passer outre l'aspect polémiste du récit.
- 9 <http://www.exo-site.org/exo-membres/uqamvassili/>. Devant cette version des faits présentée par l'étudiant, l'UQAM et ses représentants pourront toujours donner la leur en retour. Parions néanmoins que leur statut d'autorité leur évitera cette dépense d'énergie.

ÉCHEC ET MAT

Échec et mat, dirait aujourd'hui Duchamp devant les mutations du concept d'esthétique. Avait-t-il pressenti l'avenir de l'art au point de s'arrêter de produire des œuvres et de s'adonner au jeu d'échecs ? Inventer le concept d'antiart ? Mettre l'art lui-même en échec dans un jeu qui ne finit plus de se renouveler ? Qui dit échec sous-entend réussite. L'histoire de l'art se présente ainsi comme une suite d'échecs et de réussites interreliés. Comment la mutation des notions d'esthétique est-elle tributaire de certaines pratiques et productions, tributaires elles-mêmes des impondérables du marché, dans une spirale sans fin ? Comment dans ces révolutions chaotiques l'échec peut-il être parfois synonyme de réussite et vice-versa ? Il y aura plus de questions que de réponses dans cette brève réflexion. Des hypothèses parfois à la limite de la controverse, mais peu importe, il y a des détours à prendre pour essayer d'entrevoir encore la possibilité d'un discours sur l'art actuel¹.

Communication

Troupeaux sur les parois des cavernes, allégories relevant de thèmes religieux, extases, colères des dieux, expressions mentales et visuelles de l'angoisse devant le vide, la violence des hommes et des cataclysmes, pour faire vivre une expérience sensible, éveiller les consciences ? Agir sur le monde ? Souhait informulé, mais sous-jacent à toute pratique artistique ?

Dans ce désir de communication transcendantale, il y eut expérimentation et sophistication extrêmes des formes pour atteindre le sublime, l'absolu. Une nouvelle discipline philosophique naît en 1806, nommée *esthétique* par Baumgarten², pour comprendre et expliquer l'art, activité humaine jusque-là difficilement définissable.

Les concepts d'art et d'esthétique vont de pair depuis ce temps, jusqu'à se confondre, même si Kosuth³ proposa de les dissocier pour accorder à l'art et au discours sur l'art une portée plus vaste, qui irait au-delà de la philosophie dont il prédisait aussi déjà la fin⁴.

Revenons à l'époque des grands bouleversements, stylistiques et formels, de remises en question des valeurs, du rejet de la tradition, etc. Une tendance s'impose, celle de vouloir faire entrer l'art dans la vie (Duchamp) puis la vie dans l'art (Beuys) comme pour redonner à l'art sa fonction première, celle qu'on trouve dans les sociétés ancestrales où il n'y avait pas de frontières entre vie et art.

Briser ces frontières a conduit l'art à explorer de nouvelles avenues et à renouer avec les cultures premières pour mieux communiquer, pour être au plus près du monde, mais cela en s'opposant à l'esthétique classique, au beau (savoir-faire, sublime, grandiose, perfection), processus d'énonciation qui fascinait au lieu d'éveiller les consciences, détournant de la sorte l'intention de l'artiste et l'impact de l'œuvre sur la société.

La « beauté » des œuvres, même les plus terribles, comme les séries de Goya sur la guerre, en particulier le *Colosse* (1820-23), fascinait et fascine encore aujourd'hui. Mais si l'expérience esthétique atteint les sensibilités, contribue-t-elle à changer les mentalités et les valeurs ?

Peignant les notables de l'époque, Goya disait : « Le monde est une mascarade : visage, costume et voix, tout est faux. Tous veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, tous trompent et personne ne se connaît⁵ » ; ces mots pourraient être aussi ceux de James Ensor, qui plus d'un demi-siècle plus tard, étirait dans la pâte des masques déformés par l'hypocrisie et la malveillance. Ces expressions faciales, défaisant les visages, trouvent un écho dans le cri de Munch (1893). Œuvre qui ne cesse de crier, tant devant son succès⁶ que devant son échec. Échec de cette peinture prémonitrice dans laquelle l'artiste visionnaire, voulant symboliser l'angoisse existentielle de l'homme moderne, exprime la terreur devant l'enfer qui allait se déchaîner quelque 50 ans plus tard. Dans son journal, le 22 juillet 1892, Munch écrit : « Je me promenais sur un sentier avec deux amis – le soleil se couchait – tout d'un coup le ciel devint rouge sang, je m'arrêtai, fatigué, et m'appuyai sur une clôture – il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir de la ville – mes amis continuèrent, et j'y restai, tremblant d'anxiété – je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature⁷. »

Cela n'est qu'un exemple parmi d'autres. Plus près de nous, on pourrait évoquer « La robe de viande » de Jana Sterbac⁸ car, malgré le scandale qu'elle a provoqué, elle s'est trouvée rapidement récupérée, si ce n'est appréciée, par les institutions artistiques et les instances critiques à l'instar d'autres œuvres plus ou moins dérangeantes.

Du côté de la critique

Force est de constater que nous ne sommes pas complètement sortis de la crise de l'art contemporain⁹, qui a été déclenchée dans les années 1980 avec les interventions de Jean-Philippe Dommecq¹⁰, de Jean Molino¹¹ et de Jean Clair¹² et poursuivie par Yves Michaud¹³. Elle prit naissance dans la crise des critères, qui touchait à la définition des paramètres du jugement esthétique. Aujourd'hui, le débat s'est déplacé puisque la perte du concept d'esthétique ne semble plus nuire : nous ne sommes plus, comme le dit Samuel Zarka devant le vrai, le beau ou même l'art, mais devant l'Intéressant¹⁴.

L'art est fuyant, dans le sens que lui donne Zarka : « [...] l'art contemporain est la dynamique d'un système symbolique, lequel se meut. Dans cette motion, l'art, c'est le symbole axial, vertical, pivot, qui n'apparaît jamais comme tel, à l'état pur, mais sous forme toujours fractionnée, occasionnelle et reconduite par les objets. [...] On peut voir ou acheter un objet d'art. L'art même, jamais. [...] l'art "en soi" n'est jamais définitivement ni absolument incarné, en revanche son idée est omniprésente comme caution de la dynamique de production et de consommation qui porte son nom¹⁵. »

Échec de la communication

Si l'art est « la mise en forme symbolique du sensible¹⁶ », il apparaît évident qu'on ne doit pas chercher à le rationaliser. Et si le propre de l'art était justement de ne pas se laisser expliciter comme n'importe quel objet de production, c'est ce qui expliquerait ses perpétuelles transformations, sa fuite en avant, devant la critique, la théorisation, le milieu, le marché de l'art et lui-même. Transformations et fuites font dire à Samuel Zarka : « L'industrie financière favorise alors la dynamique de l'art *frais*, celui d'un raccourcissement des délais. Le temps accéléré de l'économie va retourner la dynamique de l'avance tendancielle de l'art sur l'argent. C'est la cohésion maximale du signe et du sens. On trouve des acheteurs de l'avant-garde en train de naître¹⁷ ! » Pour Zarka : la « culture » est devenue déclinaison d'un capitalisme qui ne produit pas de richesse, mais des signes de richesse, le capitalisme financier.

La relation entre la dynamique de l'art « frais » et celle de sa commercialisation est parfaitement exprimée par la galeriste Suzanne Tarasiève¹⁸ : « Ce que j'aime dans ce métier, c'est qu'il n'y a pas d'habitude. Vous vous mettez en





Thomas Hirschhorn, *Outgrowth*, 2005 (détail). Aluminium, bois, carton, papier adhésif, plastique et Plexiglas.

question en permanence. Par rapport aux entreprises, au comportement des entreprises. Il y a une perpétuelle remise en question, un regard différent. On a le regard d'avant et en même temps le regard d'après. [...] Il faut être toujours disponible. En recherche aussi, parce qu'il y a des évolutions. »

À lutter contre l'esthétique classique, l'art s'est déconstruit, a éclaté dans tous les sens, cherchant toujours, toutefois, à s'approcher du public. Cependant, l'effet inverse se produit inmanquablement. Même quand il réussit à s'imposer au sommet de l'industrie financière (comme le montrent les œuvres de Jeff Koons ou Damian Hirst, par exemple), le propos critique des artistes (concernant, entre autres, le consumérisme, les abus scientifiques, les négligences écologiques...) est passé sous silence, la valeur politique des œuvres se trouve engloutie sous leur valeur commerciale ou par la reconnaissance du milieu¹⁹. Les stratégies déployées par les artistes, tel le ludisme, font écran et la critique n'y voit que ce masque, car le tragique n'a pas bonne presse dans cette spectacularisation de la culture projetée sur les scènes muséales de l'art contemporain où doit régner l'esprit de fête qui fait perdurer les parades gi-gantesques d'Ensor.

Si tout discours sur l'art, ou presque, n'aura été qu'un leurre, il faudra revisiter l'histoire de l'art et redonner à l'art la primauté de son expression en laissant libre cours à l'immanence et à la transcendance, non pas de façon anarchique, mais comme les chamanes procèdent : de conscience en conscience. C'est ce dont a voulu témoigner l'exposition *Les maîtres du désordre*²⁰, qui réunit des artefacts des premières nations et des œuvres d'art contemporaines. Ce parcours, qui transite à travers le monde, commence par *Outgrowth*, de Thomas Hirschhorn, « qui pense les blessures dont souffre la planète actuellement », et se termine par l'installation d'un groupe d'œuvres juchées sur une charrette intitulée *Le char des conjurations profanes*²¹. À l'image de la *Nef des fous* de Jérôme Bosch, des personnages aux faciès grimaçants et aux silhouettes provocantes font un pied de nez à toutes les esthétiques qui voudraient les cannibaliser et aux extravagances (du marché de l'art, notamment aux encans). Ludiques et menaçantes à la fois, dans des matériaux précaires (papier mâché, terre cuite, écrans cathodiques) ou nobles (bronze), ces œuvres semblent rire des spectateurs tout en étant investies d'un pouvoir maléfique. L'angoisse qu'elles pourraient susciter est vite allégée par les couleurs vives, les formes naïves et par les sonorités musicales étranges²². Sans chercher à vouloir interpréter, mais en nous laissant submerger par ces effets, c'est la folie des hommes qui apparaît dans ce joyeux désordre, mis en œuvre ou mis en scène non plus comme un théâtre, mais comme un grand échiquier où le fou est devenu roi. *Échec et mat*, dirait encore Duchamp devant la critique qui ne peut apprivoiser cet art, bien que les artistes n'aient pas toute la liberté d'action qu'ils souhaitent, pris qu'ils sont dans le système²³ et malgré le rejet d'un certain public²⁴.

Christine Palmiéri

Christine Palmiéri est critique d'art, professeure associée à l'UQÀM, directrice de la revue cyberculturelle *Archee*, membre du CIAM (UQÀM) et du LETA-CRE (Paris 1) ainsi qu'artiste. Ses recherches portent sur les mutations du corps dans les arts électroniques et les biotechnologies.

Notes

- 1 Nombreux sont ceux qui s'inquiètent de l'avenir de la fonction de la critique dont François Piron qui écrit « [...] la critique d'art ne cesse de s'inquiéter de sa véritable fonction, de son aporétique efficacité, et de sa capacité à produire davantage de la connaissance que de l'information. Elle renonce de plus en plus à revendiquer sa mission interprétative pour n'avancer qu'une justification informative. », in *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*, dirigé par Philippe Coubetergues, MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2006, p. 87.
- 2 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique : précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique* [1714-1762], p. 501 à 623, Paris, L'Herne, 1988.
- 3 « Il est nécessaire de séparer l'esthétique de l'art parce que l'esthétique concerne des jugements sur la perception du monde en général », in *Art after philosophy I* (extraits), Studio International, octobre 1969, p. 134-137.

- 4 « Le 20^e siècle a vu l'avènement d'une époque dont on pourrait dire qu'elle est celle de la "fin de la philosophie et du commencement de l'art". J'entends bien entendu par là qu'il s'agit d'une "tendance" de la situation », *ibid.*
- 5 Pierre Gustave Brunet et Francisco José de Goya y Lucientes, *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux*, Aubry, 1865, p. 32
- 6 Comme le révèle le fait qu'il a été l'objet de plusieurs vols puisqu'une des quatre aquarelles préparatoires a été vendue aux enchères le 2 mai 2012, pour 119 900 000 \$.
- 7 Extrait du journal intime d'Edvard Munch: *We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, cité sur le site Internet Websine de l'histoire à l'adresse blog.net/article-le-cri-de-munch-entre-symbolisme-et-expressionnisme-104034359.html, en date du 25 avril 2012, dernière consultation, 6 août 2012.
- 8 Ce choix de références montre que le problème est récurrent à différentes époques éloignées les unes des autres dans le temps.
- 9 Christine Palmiéri, « La crise de l'art contemporain au Québec », dans le collectif *Œuvre en contexte*, dirigé par J. C. Rochefort et J. P. Uzel, Les cahiers du CELAT, Montréal, 2007.
- 10 Jean-Philippe Dommecq, « Un échantillon de la bêtise moderne, la fortune critique d'Andy Warhol », *Esprit*, n° 173, juillet-août 1991, p. 109-122.
- 11 Jean Molino, « L'Art aujourd'hui », *Esprit*, n° 173, juillet-août, 1991, p. 72-109
- 12 Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste, Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, coll. « Le Débat », 1997.
- 13 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.
- 14 « L'Intéressant, c'est la pierre de touche du code artistique dans son expression discursive. La science esthétique standard, celle de l'esthétique sans le beau (et qui ne traite plus dès lors d'esthétique, mais cela il ne faut pas le dire ». Samuel Zarka, *L'intéressant*, 3 avril 2011, <http://droitdecites.org/2011/04/03/la-critique-cest-chic-5/>. Par ailleurs, Catherine Millet écrit à ce sujet : « Depuis 1913, vous pouvez y déposer [dans le monde de l'art] n'importe quel gribouillage ou chiffonnage, vous trouverez toujours un public pour trouver ça intéressant. », « Le roi est nu », *art press*, 22 octobre 2011.
- 15 Samuel Zarka, *op. cit.*, note 14.
- 16 *Idem*, *Art contemporain : le concept*, Paris, PUF, 2011.
- 17 *Idem*, *op. cit.*
- 18 Citée par Samuel Zarka, *op. cit.*
- 19 Aux yeux du grand public et des médias de masse en général, à mon avis.
- 20 Ayant pour commissaire Jean de Loisy, assisté de Sandra Adam-Courealet, au Musée du Quai Branly à Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012.
- 21 Arnaud Labelle-Rojoux en assume l'organisation et la conception (installation qui rassemble la « confrérie » des artistes qui raillent la société, à l'instar des bouffons cérémoniels qui ont comme fonction de rendre manifestes le censuré, le refoulé, le réprimé, avec Ben, Jonathan Meese, Jacques Lizène, les frères Chapman et d'autres.
- 22 La musique est de Xavier Boussiron.
- 23 « [...] les artistes ne sont pas plus libres en ce monde que les travailleurs et les exploités. À eux donc de penser et d'agir pour s'émanciper de l'aliénante illusion qu'ils sont des créateurs libres. Samuel Zarka, in *La revue du projet*, n° 1, 11 novembre 2011.
- 24 Sur le site « Grains de sel », <http://mesgrainsdesel.canalblog.com/archives/2012/06/14/24497164.html>, on peut lire entre autres les commentaires suivants à propos des œuvres contemporaines des *Maîtres du désordre* :
a. [...] ben, oui c'est très moche... et doit-on considérer le moche comme de l'art, c'est l'éternelle question. Posté par Geo, jeudi 14 juin 2012 à 22:52.
b. Si j'ai bien compris, non seulement c'est très laid, mais encore, ça pue... posté par Nouratin, vendredi 15 juin 2012 à 16:31.
c. Une chose est sûre : Jérôme Bosch est bien LE maître incontestable du désordre ! De même que tous ces artistes anonymes qui ont édifié les temples hindous ! En revanche, je trouve honteux de vouloir les associer à des « m'as-tu-vu » qui ne maîtrisent même pas leur propre désordre ! Posté par Elina, samedi 16 juin 2012 à 16:10.

YOU CAN'T
NORMALIZE,
DON'T IT
MAKE
YOU FEEL
ALIVE?

*"So I'll just keep on...till I get it right...
so I'll just keep on...till I get it right..."¹*

Ceal Floyer

In a naturally lit gallery in Kassel, roughly three cycles of these lyrics, clipped from Tammy Wynette's 1973 country ballad, played in a loop before I realized that the Ceal Floyer sound piece would never shake its compulsive tick and continue in song. The 2005 sound work is subsequently titled after the song it's composed from, *Til I Get It Right*, and is situated in a ground-floor gallery of the main Friedrichsplatz building of Documenta 13. With first day hopes set high and senses alert, this encounter was a formative component for me, and a piece I was reminded of as I connected the disparate strands of such an intellectually ambitious exhibition. Floyer's pensive audio loop lingered in my mind as the hallow feeling of an omniscient and ambiguous failure quietly settled into the gut, but to what end?

Deserving of its prominent platform, the piece reflects on the patterns and temper of what we call contemporary art. This is our being; still wading in a pool of postmodern paradoxes, chasing our tails in search of standards and accountability just to immediately feel suffocated by them and break from any formula for quality. We just keep on, till we get it right. But with success an ever moving and subjective target, and criticality a vital and unavoidable stance to take, the word failure falls drastically short in complexity when describing the agonistic subject hood that constitutes what it means to be both an art producer and citizen in 2012.

Later that day, a short walk along a busy Kassel street swept me from Floyer's white cube to a black box tucked behind the historic Huguenot House.² Cautiously, with outstretched arms, I entered the pitch-black room that later I would come to know as the Tino Sehgal, *This Variation*,³ which everyone was mentioning but would not explain. "Have you been to the Tino Sehgal? You just have to experience it, I can't tell you more." With pupils still dilated by the midday sun, I walked into the darkness and felt the presence of performers at every angle, synchronized in their a cappella singing, chants, and exaggerated movements. Voices sometimes carried from across the room, while others were directly in my ear as I bumped over to a corner to get my bearings. A few minutes of pure pulsating energy passed. Singing and dancing bodies swirled about, but I still saw nothing.

That's when a new chant began to ring in my ear, one that I took as an answer to Ceal Floyer's previous solemn mantra. Again in the form of an altered pop song, the tune started softly, and slowly grew to a wild and explosive perfor-

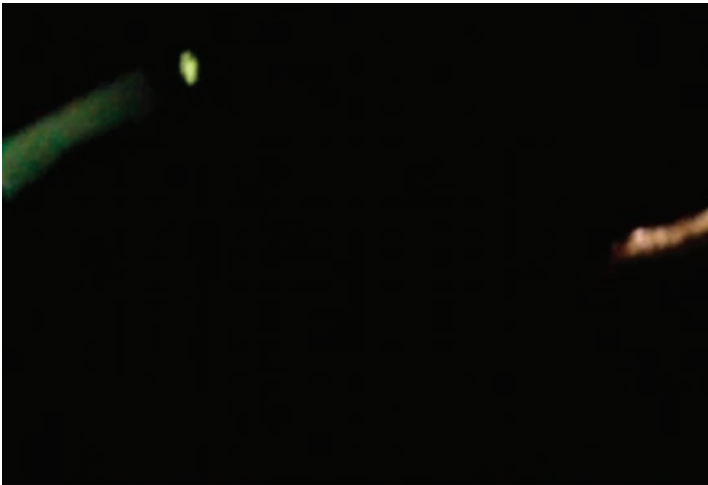
mance at an uncommonly close range. Riffing from the LCD Soundsystem's dazed club beat, *Get Innocuous*, the performers chanted the tweaked lyrics, slightly tweaked, "You can't normalize, don't it make you feel alive?" Again and again the phrase was repeated as I could feel my eyes slowly adjusting to make out about twenty performers and an equal number of viewers dispersed throughout the room. Before I knew it I was no longer in the dark, I could see every step of the choreography and every blinded and bewildered newcomer to the room. These lyrics rang as equally symptomatic of our time as those of Floyer's drudging tune only this time in a spirit of hope and possibility. It was a liberating surrender to "getting it right." What remains at stake lies in the subjective definition of what it means to be "right."

Art should serve as a haven from the regimented constraints of society. It's a place for possibilities to run their course, what is predictable and slick is often the least "successful." The problem with using words like failure and success when talking about art is that they imply consensus but the very core of art is to eliminate consensus and introduce alternative positions. Therefore, the opposite of failure in contemporary art is not success, but more accurately, criticism. Art would be obliterated into a numbing congratulatory slop if we stopped fighting to maintain a critical edge. Failure is an oversimplified singular word that houses many meanings because it is based on an assumed set of clearly defined rules, not the complex web of reality. The same is true for all things political. The variation from one subject's notion of acceptable behaviour to another's is the site of all ethical and political agency. The subjective definition of what constitutes failure is riddled with political positions, especially when determining what is a broken system and what is a functioning one. To fail in the eyes of normalized society is often the material of success in the realm of art.

The standardization of acceptable behaviour and outcome is often the point of reference for what is most commonly considered failure. It is also this very point of reference that art constantly pushes against. There are palpable behavioural expectations that are contingent on one's gender, race, class, and sexuality, in addition to more generalized social norms such as what constitutes mental health in opposition to mental illness. For example, in reflecting on the diagnosis of a potentially mentally ill patient, the ground-breaking and controversial psychiatrist R.D. Lang was known to accept the patient's symptoms as truthful and valid lived experiences. He was "aware that the man who is said to be deluded may be in his delusion telling [me] the truth, and this in no equivocal or metaphorical sense, but quite literally, and that the cracked mind of the schizophrenic may let in light, which does not enter the intact minds of many



Ceal Floyer, *Til I Get It Right*, 2005. Audio Installation.
Courtesy Ceal Floyer; Collection Ivana Segre; Esther Schipper, Berlin;
Lisson Gallery, London; 303 Gallery, New York, Photo: Roman März.



Tino Sehgal, *This Variation*, Documenta13, 2012.



Occupy Documenta outside Friedrichsplatz, 2012.



Klara Lidén, *Paralyzed*, (Installation shot), 2003.
Digital video, colour, sound, 3:05 min.
Courtesy the artist, Galerie Neu, Berlin, and
Reena Spaulings Fine Art, New York.
Music: The Legendary Stardust Cowboy.
Photography: Pelle Backman.

sane people whose minds are closed.”⁴ In this sense, there are no failed minds or failed bodies, only failed understandings of complex beings.

Upon returning to New York, I was looking forward to a survey exhibition of work by the young Swedish artist, Klara Lidén at the New Museum. However, it wasn't until after seeing the exhibition that I realized the song lyrics from Germany had followed me across the Atlantic and were seeping into another artist's work. The inability to accept the normalization and standardization of behaviour could not be more present in Lidén's practice, primarily her video work. Her video pieces, screened in a make-shift shelter of cardboard boxes, can be characterized by her precarious psychological states expressed through the body and displayed outward into the public realm.

In the video, *550* (2004),⁵ the artist is depicted alone, tucked away in a crowded nook of her Bed-Stuy apartment. The camera moves from room to room throughout the apartment before Lidén is discovered. Seen only through a crack in the doorway, surrounded by boxes, papers, and books, she pedals vigorously on a stationary exercise bike. Recorded through the doorway, she is shirtless and filmed from behind rendering her gender ambiguous. The scene then shifts to Lidén again on screen in the same crowded apartment but hunched over a piano, again facing away from the camera, bare back, playing and singing a reckless, heartfelt song. Surrounding her are hordes of old photographs and furniture. The song ends abruptly punctuated by Lidén yelling “Ich brauche mein space,” or, “I need my space.” What is this space Lidén so passionately desires? Is she referring to the camera operator infringing on her performance? Is she referring to the limited physical space due to the piles of knickknacks that surround her? Or, is she calling out for a more conceptual space, the mental space where art can become manifest in the cracks of everyday life? Plotting and delineating one's mental space is not a battle easily won in a culture where outside influences bombard the inner psyche with demands and expectations.

In Lidén's video piece, *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk) [The Myth of Progress (Moonwalk)]* (2008),⁶ the camera moves with the artist as she performs Michael Jackson's classic pop dance move, the moon walk. The dance is performed as a mode of transportation at night on city streets, sidewalks, moving past various public spaces. The appropriation of this iconic gesture is set in motion as Lidén uses a dance to travel from one location to another. Here, and generally in Lidén's practice, art is not created in the typical clinical place of artistic investigation, the artist's studio, but rather she works from an existential mobile laboratory within the public sphere. Lidén's “studio practice” breaks into public places as she and the contours of the city simultaneously define her movements and direction.

Moving from the city streets to public transportation, Klara Lidén's next video piece, *Paralyzed* (2003),⁷ takes place on a subway car. Starting as an inconspicuous passenger, Lidén bursts into a childlike pseudo choreographed dance. As two passengers watch with a mixture of disbelief and nonchalance, Lidén continues seemingly without embarrassment, as her dance gets increasingly erratic. She takes off items of clothing, swings from poles and climbs on seats and railings. In the final scene of the video, Lidén seen through the car windows from the perspective of the platform, runs, recklessly at full speed through the subway car. In complete disregard for established social norms, we assume Lidén's dance is one of emancipation from the behaviour

that is expected of rational adults. Through exaggeration, *Paralyzed* calls into question the well established filter that exists between how people desire to act and how they act, or don't act, in a reality muddled with, possibly unnecessary, self-conscious thoughts. What are the consequences of a body in space *not* paralyzed by social norms, and what is lost, or never quite gained, in living in a constant state of neurotic paralysis?

In order to gain any sort of traction or authority, the notion of failure must rely on normalization: the normalization of behaviours, forms, systems, roles, and so on. But we must not aim to fail, according to the standards of normalization in order to defeat them, this would only legitimate its totalizing power. Instead, this is a challenge for every individual, citizen, and cultural producer to find one's own critical voice and psychic space. Finding this space will not lead us to consensus, as there is no such thing as “getting it right,” we will only wander in the dark of our new self-defined space until with time, we come to find an authentic solidarity in the discourse between discrete individuals.

Marie Heilich

Marie Heilich is a curator and writer. Her recent curatorial projects include a survey exhibition of Jillian Conrad's new work at Webster University and the group exhibition, *Cellar Door*, at the Contemporary Art Museum St. Louis. She is currently an M.A. candidate at the Center for Curatorial Studies, Bard College.

Works Cited

1. Ceal Floyer, *Til I Get It Right*, 2005, Audio Installation, Courtesy the artist; Collection Ivana Segre; Esther Schipper, Berlin; Lisson Gallery, London; 303 Gallery, New York.
2. Theaster Gates, *12 Ballads for the Huguenot House*, 2012. Deconstructed timbers and other construction materials from 6901 South Dorchester, Chicago, video, sound 9.14 x 18.29 x 36.56 m.
3. Tino Sehgal, *This Variation*. DOCUMENTA (13), 2012. youtube clip: <http://www.youtube.com/watch?v=glIK9N0EQ1k>
4. Laing, R. D., *The Divided Self*. New York: Pantheon, 1969. Print.
5. *550*, 2004. Digital video, colour, sound, 2:50 min. Courtesy the artist, Galerie Neu, Berlin, and Reena Spaulings Fine Art, New York.
6. *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk) [The Myth of Progress (Moonwalk)]*, 2008. Digital video, colour, sound, 3:30 min. Courtesy the Artist, Galerie Neu, Berlin, and Reena Spaulings Fine Art, New York, Music: Tvillingarna, Photography: Malin Arnell.
7. *Paralyzed*, 2003. Digital video, colour, sound, 3:05 min. Courtesy the artist, Galerie Neu, Berlin, and Reena Spaulings Fine Art, New York, Music: The Legendary Stardust Cowboy, Photography: Pelle Backman.

Klara Lidén, *Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk) [The Myth of Progress (Moonwalk)]*, (Installation shot), 2008.
Digital video, colour, sound, 3:30 min.
Courtesy the artist, Galerie Neu, Berlin, and Reena Spaulings Fine Art, New York. Music: Tvillingarna. Photography: Malin Arnell.

MANON

LABRECQUE

LES

ANTIGRAVITA-

TIONNELS



Manon Labrecque, *Les Antigravitationnels*. Installations, dans le cadre de la Manif' d'art 6. *Machines – Les formes du mouvement*. Commissaire : Nicole Gingras. Vu Photo, Québec. 3 mai – 3 juin 2012

De toutes les expositions présentées dans le cadre de la Manif' d'art 6, sous le thème, cher à Nicole Gingras, de « Machines – Les formes du mouvement », il devait revenir aux installations de Manon Labrecque de se conformer en tous points à ce que la commissaire voulait entendre par sa sélection. Il serait exagéré de dire que cette prestation de Manon Labrecque est la plus parfaite illustration du propos de Nicole Gingras. D'autres ont été aussi exemplaires. Mais il faut souligner que se rencontrent en ces installations mobiles de l'artiste mouvements du corps, animations de machines, projections archétypales et sollicitation d'une mémoire commune éveillée par toutes ces mobilisations. Il y a là comme une mise en jeu féconde du corps et de la machine, par l'entremise de projections jouant sur les éléments les plus typés de l'opération lumineuse et de ses opérations scéniques.

Dans l'espace américain de la galerie, c'était *Les Traversées* qui évoquait le plus directement la projection cinématographique. Sur une roue toute de verre, à bande étroite, un film était collé, renversé, qu'on pouvait voir en transparence. Sur celui-ci, des images apparaissaient, mais qui ne composaient pas une suite ininterrompue, tel un véritable photogramme issu d'un quelconque film. Ladite roue de verre était animée d'un lent mouvement giratoire, produit par un processus rudimentaire dont on pouvait clairement voir les détails sans nécessairement comprendre ce qui produisait le mouvement. Une forte lumière, passant à travers la surface filmique sur verre, permettait une projection sur un écran de forme ronde lui faisant face. À petite distance de cette surface réceptrice se profilait une reproduction en figurine de l'artiste, reconnaissable à sa robe en imprimé, volant dans le ciel de son écran, et éclairée par une lumière parasite. Ainsi suspendue, elle voletait sur l'arrière-fond d'une scène, dans

l'air libre, tel un oiseau migrateur. Devant un tel dispositif, l'œil ne sait plus où donner de la pupille. Il va de l'étrange machine de projection, bielles et engrenages compris, à la projection réalisée par ses soins, admirant l'image, cherchant les mystères de sa création et de sa provenance dans le mécanisme montré; bref, hésitant entre le processus et son produit fini.

Passant dans l'espace européen de la galerie, on se retrouve face à deux installations. La première, *Orbitale*, nous accueille par un écran de bonne dimension, sorte de verre dépoli qui nous montre l'artiste, représentée en femme coupée à la taille. Elle apparaît d'ailleurs concentrée sur cette opération qui fait de la partie supérieure de l'image une pièce amovible, alors que la partie inférieure, depuis le bassin, demeure immobile. Le torse gravite de fait, flottant au-dessus du bas du corps avec lequel il peine à se recomposer. Alors que l'image du bas est une impression réalisée dans le tissu même de cet apparent dépoli, celle du haut provient de l'étrange machine concoctée par Manon Labrecque. Elle a, en fait, littéralement *bidouillé* un rétroprojecteur dont elle a désassemblé les parties. L'écran Fresnel, qui compose habituellement la pièce sur laquelle on dépose un acétate, reçoit ici directement la projection de lumière. L'image, elle, est sur l'acétate qu'un cadre de carton entoure et qu'une sorte de pince, reliée à un élément motorisé, permet d'animer. De là, la lumière, maintenant lestée d'une image, pénètre dans la lentille, ornant d'ordinaire le haut du rétroprojecteur, et le tout est réfléchi dans un miroir incliné à 45 degrés jetant l'image, véritablement orbitale, sur le grand écran.

Mais en même temps, cette pièce recourt à toute la panoplie préphotographique des projections lumineuses, de théâtre d'image, des ombres chinoises et des lanternes magiques. La lumière porte l'image, la réfracte, la combine, la fait voltiger. La représentation du corps est ainsi affaire de machines controuvées. Elle affronte la difficulté de la reproduction à cause de mécanismes alambiqués au travers desquels on peine à comprendre ce qu'il en est de l'image. En fait, il faudrait dire que cela épaissit, en quelque sorte, densifie la représentation.

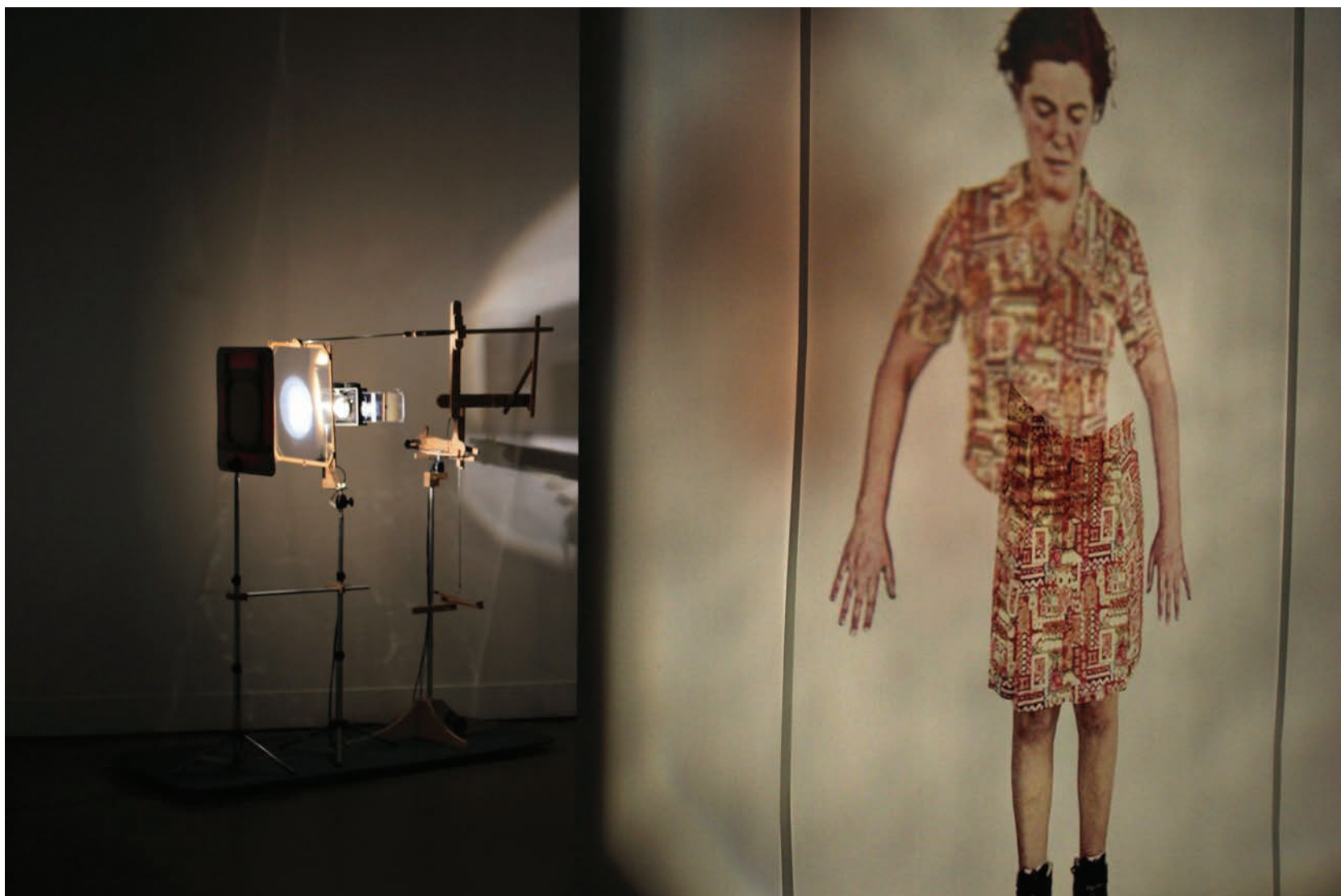


Manon Labrecque, *Orbitale*, 2012. Installation cinématique et sonore. Photo : Manon Labrecque.

Capter le corps, son mouvement, son mécanisme, n'est pas chose simple. L'image non plus, au final, n'est pas chose simple; elle demande une panoplie bien plus apprêtée qu'on ne le supposait. Elle demande à être après bien des méandres. En plus, elle repose tout entière sur le flux lumineux et c'est celui-ci qui doit se lester d'appareils articulés et composés de miroirs dépolis, créant réflexions et réfractions. Car l'image en vient à être après être passée dans bien des sas. Ces interventions, certes, la composent. Mais le fait de voir aussi bien ces divers éléments la fragilise aussi du coup, et rend le spectateur conscient de tout ce dont elle dépend pour simplement être. Le visible est donc affaire de machines et de panoplies de vision. Il repose sur une machination dans laquelle

émanation lumineuse, diffraction, réfraction, miroir, dépoli viennent jouer un rôle essentiel.

Qui plus est, les machines de Manon Labrecque montrent des vestiges d'anciennes mécaniques de vision, carburent, je l'ai déjà dit, aux anciennes machines scéniques cherchant la reproduction et la mise en spectacle d'ombres et de figures évoquant au plus près la silhouette des humains ou des marionnettes. Dans la vraisemblance d'hier, dans la recherche d'une figure la plus ressemblante possible, émanation par l'ombre ou la découpe de la personne ou de la chose montrée, l'artiste révèle toute la construction, l'artificialité des opérations mimétiques. Il n'y a pas de *majoration* mimétique, d'approche d'une

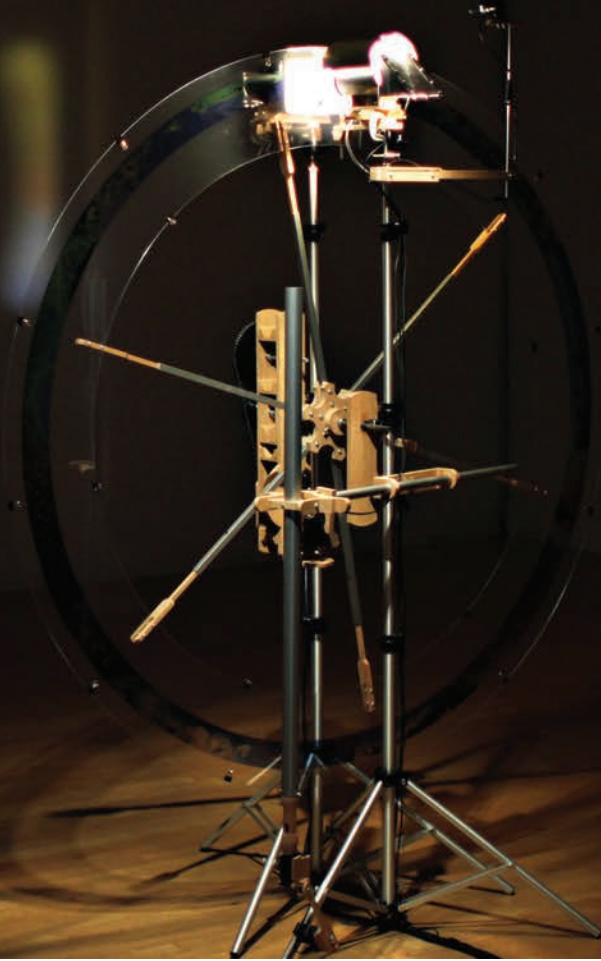


Manon Labrecque, *Orbitale*, 2012. Installation cinématique et sonore. Photo : Manon Labrecque.

présence de l'image rendue en tous points conforme à celle du référent. Il n'y a que des opérations qui jouent de toutes sortes de médiums et d'intermédiaires. En fait, par les clins d'œil aux théâtres d'ombres, ces installations font référence au mythe de la caverne de Platon. Toute ombre est imparfaite, monstrueuse. Elle crée des impressions qui se fondent sur l'inconnissance, l'approximation, l'hyperbole. Mais cela n'est vrai que pour celui qui ne voit que les ombres. Celui qui peut constater *de visu* d'où elles proviennent et comment elles sont créées ne peut être de ceux-là. Regarder les machines de Manon Labrecque nous amène, en quelque sorte, à sortir de cette caverne, à voir l'épreuve de tout ce qui est agi quand des mouvements apparaissent.

De plus, la mise en motion du corps, rencontrant celle de la machine, est création d'un nouvel état du corps et de sa représentation, sans plus savoir ce qui est seulement dû à l'un ou à l'autre; à un état naturel épousant un autre être de soi par le mouvement, ou à sa machination en artifice de vision.

En plus, comme le fait de bouger provoque des états différents de l'image, il faudrait croire que tout ce qui bouge, inmanquablement, est altéré, modifié, que sa nature profonde en est irrémédiablement réformée, puisqu'elle a été reformée. C'est à un art du temps que nous convie Manon Labrecque, en ce que les mouvements qu'on finit par composer dans les états successifs des corps et des choses soumis à celui-ci sont les manifestations de natures suc-



Manon Labrecque, *Les Traversées*, 2012. Installation cinématique et sonore. Photo : Manon Labrecque.

cessives, composant le tout de l'être. À cela, il faut ajouter que le mouvement que recréent les machines de vision et de projection est effet technologique. Il repose sur des conditions de possibilité technique qui lui sont propres. Il y a donc là manifestation d'une contingence du mouvement et non de sa nécessité, qui rencontre les multiples états de l'être dans le mouvement du corps. Double aléatoire, donc, qui fait se rencontrer deux activités contingentes, pour les faire se croiser dans l'accident d'une représentation.

Dans la dernière installation de cette exposition, *Projections*, c'est un rétroprojecteur qui agit comme machine composant, sur écran, l'image par la lumière. Entre la large émanation de lumière en provenance de la base de l'appareil, et la lentille et son miroir à 45 degrés, viennent s'interposer des sculptures de petit format, habitations squelettiques composées de minces tiges. Celles-ci sont animées par un mécanisme qui les fait bouger, se soumettant l'une après l'autre à l'épreuve de la traversée lumineuse. Puis, entre le miroir recevant cette image et l'écran comme tel, c'est une figurine rappelant celles utilisées dans le théâtre d'ombres indonésien *Wayang Kulit*¹, qui vient se placer dans la projection lumineuse. Celle-ci bouge elle aussi et, selon la distance maintenue entre elle et l'écran, elle devient plus ou moins définie et plus ou moins grande. Le spectacle qui occupe l'écran est donc composé grâce à ses mouvements métamorphosant figures et dimensions des objets offerts en silhouettes. Il forme, à la limite, un simple dessin, finement exécuté sur plage lumineuse. Mais le spectacle est aussi derrière l'écran, alors que la lumière en provenance du rétroprojecteur découpe et cisèle les contours des fines sculptures évidées et caresse les montants de bois des engins permettant girations et va-et-vient de celles-ci. Évidemment, dans le théâtre d'ombres traditionnel, toute la panoplie permettant le spectacle visible est dérobée à la vue des spectateurs qui n'en ont plus que pour la fantasmagorie des projections formant histoire. Ici, magie de l'image et magie de ce qui la compose et la permet sont partie intégrante du spectacle.

Encore une fois, le mouvement vient non seulement créer l'image, mais il l'altère en plus, cette fois dans sa dimension. Le mouvement crée un nouvel état de la chose, modifiée en sa mensuration. Traversée et palimpseste, giration orbitale de l'image, avancée et recul en transparence, le mouvement des machines de projection crée des halos et des ombres, des fantômes d'images et de mobilité. La fluidité des images montrées s'efface devant la complexité des machines, leur construction *low tech*. Devant, surtout, une *inextricabilité* qui ne nous dit rien, en définitive, de l'origine de l'image, du lieu d'où elle provient. Nulle ontologie de l'image ne nous est accessible ici; qu'une phénoménologie des états successifs où elle advient et glisse sur des surfaces diverses. Sans se fixer.

Sylvain Campeau

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié notamment cinq recueils de poésie. Il a signé en outre des textes dans diverses revues, a rédigé des monographies d'artistes ainsi que des catalogues d'expositions.

Note

¹ Le *Wayang Kulit* est un art théâtral populaire dans les îles de Java et de Bali. Dans ce théâtre d'ombres, les marionnettes sont confectionnées en cuir finement ciselé et peint, et maintenues par une tige de corne, de bois ou de bambou. Elles sont manipulées par le *dalang*, derrière un drap et devant une lampe.

Montreal is in the process of branding itself as a “festival” city with, for example, the downtown core being transformed into a “Quartier des Spectacles” that increasingly features large venues and public spaces for stage and performing arts. Within this “festival” and performance spirit, a newly minted BIAN: Biennale internationale d'art numérique has been launched, giving precedence to the “spectacle” of new media arts. The BIAN joins the festival landscape of Montreal that includes many luminary cultural events from the Festival International de Jazz de Montréal, Les FrancoFolies de Montréal, Just for Laughs Festival, to Mutek, and the Festival du nouveau cinéma. However, as a child of the now established and popular audiovisual festival Elektra—recently presenting its thirteenth edition—the BIAN piggybacks on its parent’s reputation, networks and expertise, as well as audience to bring a more focused portrait of digital media arts’ myriad embodiments. Where Elektra focuses principally on performative digital screens and music—and La Biennale de Montréal on the traditional plastic and visual arts—the BIAN balances out the competition by validating technological and media arts installations and objects.

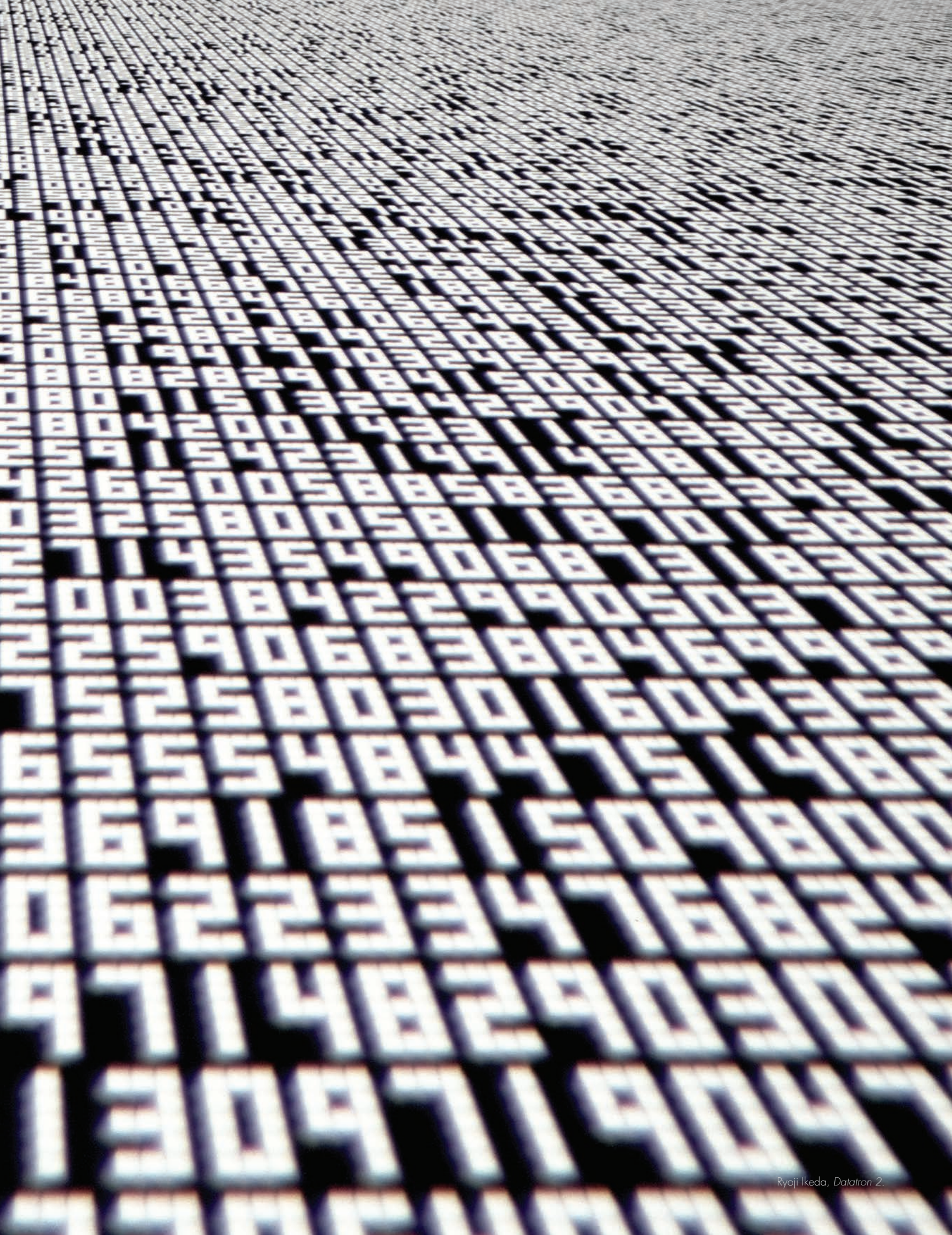
The BIAN took place in and around Montreal from April 18 to June 13, 2012. Distributed across an array of galleries, museums, artist-run centers and maisons de la culture, the biennale’s exhibitions and events spanned a varied repertoire of technologies associated with media arts including: electronics, digital screens, kinetic and robotic sculptures, generative works, sound art, interactive video installations and more. The underlying theme of the BIAN, “Phenomena,” suggested sense perception as a starting point for understanding media arts technologies. Within the epistemological framework of scientific enquiry, and according to prominent twentieth century Danish physicist-philosopher Niels Bohr, phenomena—the requisite condition through which we acquire objective knowledge—resides at the complex intersection of our sense perception and the material(ized) object.¹ It was via this theory that Bohr explained how light could be both a particle and a wave, as light could be perceived through different apparatuses and contexts, thus altering its phenomena. We can extrapolate from Bohr’s ideas that media arts artefacts—comprised of sound waves, digital screens, radio frequencies, tangible objects and more—are, as phenomena, variable: virtual, subjective, context and tool-specific, as well as inclined to perceptive malleability.

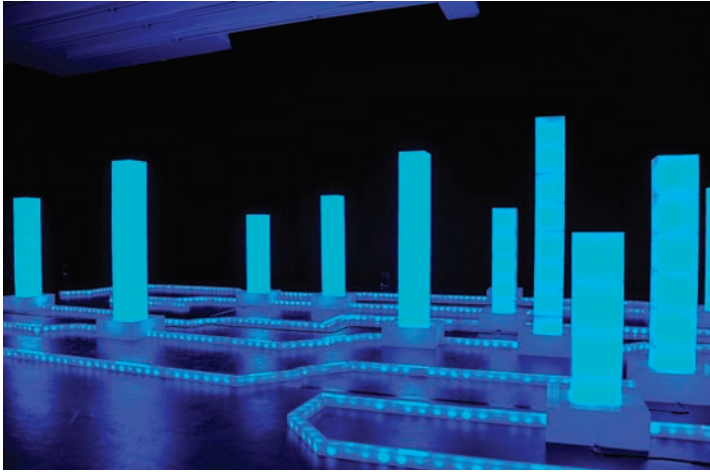
Of the many “phenomenal” works to be experienced during the BIAN, Ryoji Ikeda’s retrospective at DHC/ART is one of the highlights. Ikeda, a Japanese-born and Paris-based electronic composer and visual artist—as well as former member of the multimedia group Dumb Type—has developed a uniquely stylized and fine-scaled image and sound data iconography based on mathematical schematics and minimalist graphics. Exploring image and time sequentiality, *Systematics*, presented static celluloid frames, micro film, light boxes, works on paper, and sculptural pieces, inviting the viewer to peer deep into a mathematical array of numerical and visual systems at the twilight of perception. Meanwhile, the dynamic works part of the *Datamatics* series displayed a family of graphical video streams, imaging the extensive and fast-paced datascape, englobing the information flux in which we exist. Also presented by DHC/ART at their new multimedia centre PHI, was the intense Tesla-esque installation by Montrealer Alexandre Burton of the collective Artificiel entitled *Impacts*. Presenting five tesla coil sculptures that the public could activate through the presence of their electrical bodily mass, the work offered a material instantiation of an interactive system that harnessed the energy of its spectators in order to create the visual and auditory phenomena of sparks.

Local kinetic sculptor Peter Flemming’s *Instrumentation* exhibition at Centre des Arts Skol displayed a collection of sonic sculptures, incorporating everyday objects such as buckets, piano strings, jars along with mechanical saltwater dimmer, plywood transducers, electromagnetic pickups, stepper motors, light dimmers, electromagnetic coils and custom circuits to investigate natural resonant frequencies. A hybrid between Luigi Rusollo’s *Intonarumori* (“Art of Noise”) machines and a mad scientist’s basement laboratory, Flemming’s oeuvre staged aleatory sound experiments, stemming from unexpected

MONTREAL FIRST INTERNATIONAL DIGIT ARTS BIENNIAL



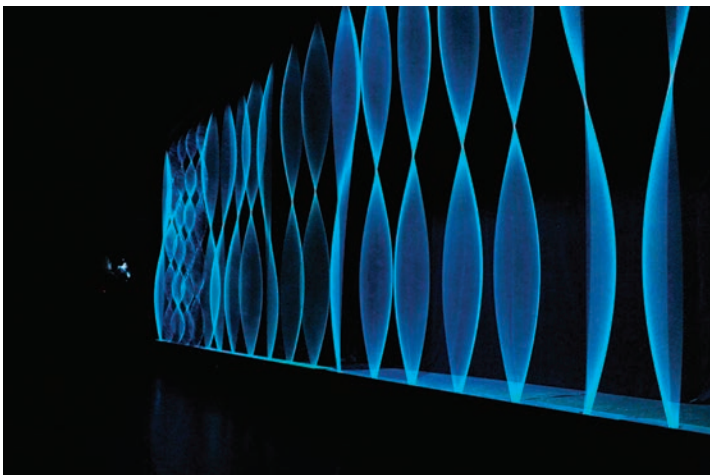




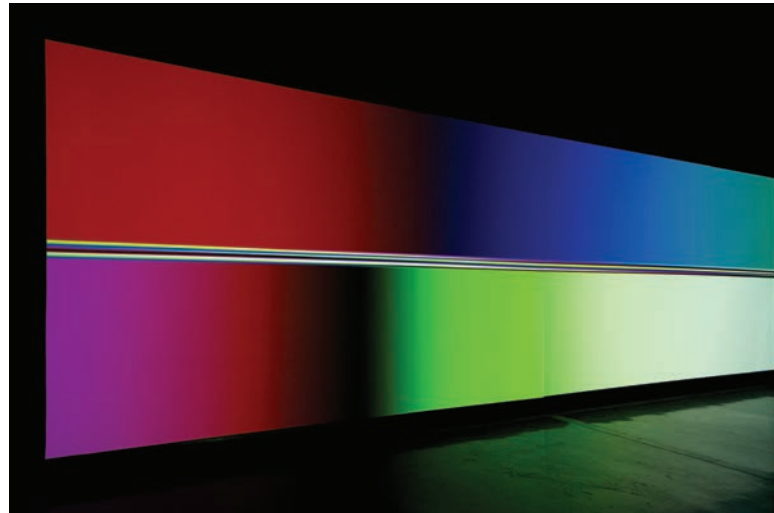
A Digital Experience. Visual system, crédit, conception.



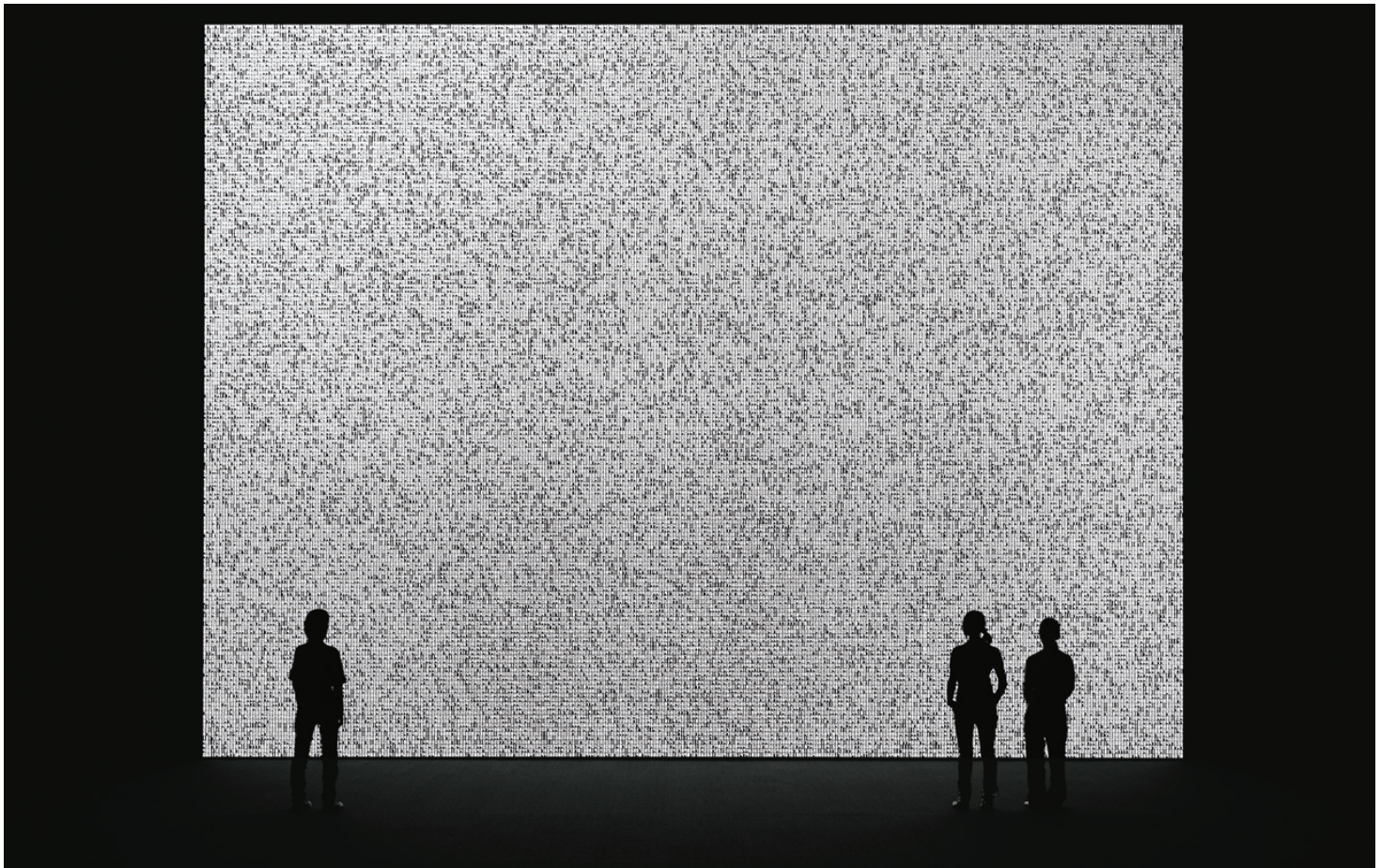
Alva Noto, Univers, Crédit : Dieter_Wuschanski.



Fure et Albert, Tripwire. Crédit: conception, photo.



Matthew Biderman, *Event Horizon*, Crédit, conception, photo.



Ryoji Ikeda, *Datatron 1*.

materials, recalling the concrete sound research of composers such as Pierre Schaeffer or John Cage. OBORO's showcasing of Swiss artist Zimoun's *Prepared DC-Motors on Cardboard*, also constructed an indeterminate musical composition by way of kinetically mechanized cork balls, percussively bouncing on the architecturally stacked cardboard boxes that lined the gallery walls. The effect was a simple, yet immersive, mechanical arte povera orchestra.

The *Out of the Blue* Arcadi-funded exhibition of French multimedia artists at the Ancienne École des Beaux-Arts de Montréal had a cohesive repertoire of large-scale illuminated, and non-interactive installations, resembling set-design more than media art. Of note was the atmospherically captivating work *Supernova* by Félicie D'Estienne D'Orves, which re-created the lifecycle of the famous star within a small box of "magical" props of light projections and smoke. American composer Ashley Fure and Jean-Michel Albert's *Tripwire*, fabricated of kinetic wires on which were projected optical transformations accompanied by an audio composition, offered an equally theatrical wall of effects.

Literally exploring scientific "phenomena," *Event Horizon* by Matthew Biederman at the Cinémathèque Québécoise, saw the artist probe the threshold of human visual and sound perception via a video installation, featuring subtle and meditative colour transformations. As well, Jean-Pierre Aubé's politico-aesthetic *Electrosmog* installation at the Centre d'art et de diffusion Clark revealed the electromagnetic spectrum of our environment through the use of a self-designed radio receiver and computer antenna. With this custom "smog" recorder, Aubé charted the radiation from millions of radio, cellular and electrical devices in various cities around the world (Mumbai, Berlin, Istanbul, Hong

Kong, and San Francisco) and overlaid this data onto digital representations (videos, photographs, audio).

There were many more local media artists featured as part of the BIAN, including Robert Lepage, Bill Vorn, Chantal Dupont, Taien Ng-Chan, Pascal Dufaux, Philomène Longpré, Jean Dubois and the collective Perte de Signal. Taking nothing away from the works themselves, it was, however, difficult at times to know if their inclusion stemmed from a desire to gather as many venues as possible within the framework of the BIAN, or if a considered thematic correlating to "phenomena" had been mapped out.

Three exceptional audiovisual performances within BIAN/Elektra also need mention. Carsten Nicolai, the Berlin-based multimedia artist, presenting under his pseudonym alva noto, screened a North American premiere of *Univers (Uniscope Version)* in which he manipulated in real-time a repertoire of ludic yet restrained atomical graphics that included colour bars mixed with popular culture logos. The Japanese-born, Berlin-based, video artist Ryoichi Kurokawa in collaboration with Athens-based sound artist Novi_sad showcased *Sirens*, a touching audiovisual landscape tethered somewhere between visual representation and sublime digital disintegration. Finally, at the new Société des Arts Technologiques' Satosphère—a three dimensional projection cupola—Ulf Langheinrich's immersive audiovisual composition *Hemisphere*, exploring fractal noise algorithms and particle systems, was a nostalgic reminder of his former—and somewhat more evocative—work with Kurt Hentschläger as part of the now defunct German/Austrian duo Granular Synthesis.

As with all first editions, there is room to insert a few course corrections for BIANs to come. To begin with, the umbrella thematic—in this case "phenome-



1



2



3

na”—could have been further expanded and reflected throughout the biennale: conferences, texts, exhibition design, etc., could have aided this. Without a felt curatorial nexus across the dispersed venues and events, the BIAN risks merely functioning as a polar attractor of media works, converging on calendar dates, as opposed to fleshing out a considered vision. The BIAN holds a unique opportunity to build on its strength of networking disparate galleries, museums and venues around the presentation of media arts—no small feat in Montreal!—along with its strong public profile, making it poised to influence and shape the media arts outlook of Montreal. With the excitement of this new BIAN, it also remains to be asked: how will the BIAN transform Montreal’s media arts landscape? And with this in view, we eagerly await future editions!

Valérie Lamontagne

Valérie Lamontagne is a digital media artist, wearables designer, curator and a PhD candidate researching “Performativity, Materiality and Laboratory Practices in Artistic Wearables”.

Note

1 The theories of Niels Bohr are drawn from Karen Barad’s essay “Agential Realism: Feminist Interventions in Understanding Scientific Practices” in *The Science Studies Reader*, Ed. Mario Biagioli (New York and London: Routledge, 1999).



4



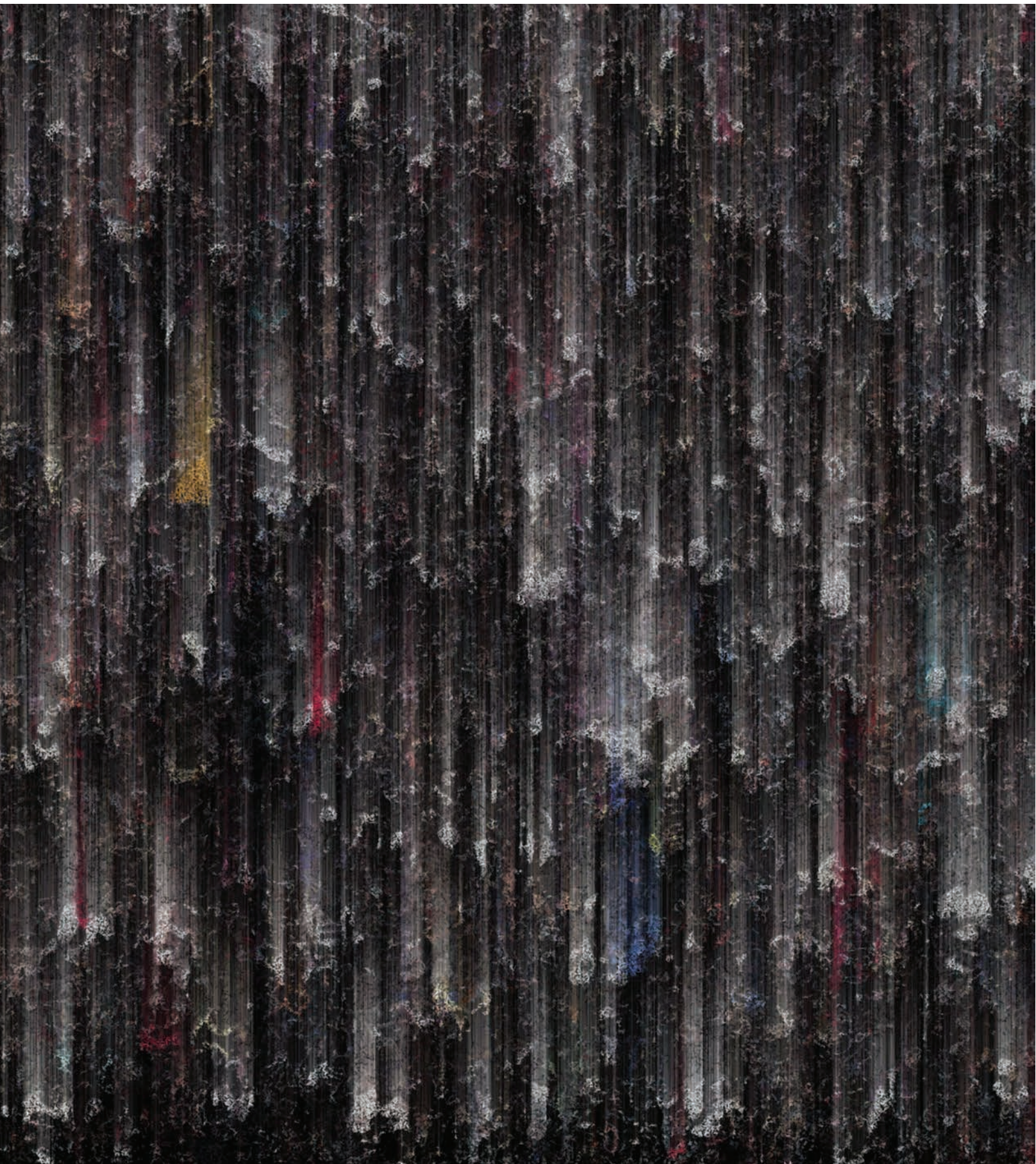
5



6

1- 2- 3- 4 Peter Fleming, *Instrumentation*.
Photos: Guy L’Heureux.
5- 6 Zimoun. Crédit : conception, photo.





Sirens Novi Sad et Ryoichi Kurokawa. Crédit : Ryoichi Kurokawa.

WHITE CUBE

AUGMENTED:

AR ART AND

THE GALLERY

SPACE

The major retrospective of Damien Hirst's work that Tate Modern is holding this year currently includes an additional, uninvited and somewhat invisible artwork by another artist. *All Hail Damien Hirst!* (2012)¹ is an augmented reality (AR) installation by Tamiko Thiel that actually questions Hirst's status and his role in the art market: Thiel created a digital collage that portrays Hirst as a holy figure surrounded by a cascade of gold coins, and added it as a content layer to Layar, a popular augmented reality browser. Using this application and a mobile device connected to the Internet, visitors to Tate Modern

ventions in the institutional spaces of mainstream contemporary art. Recent projects include the "invasion" of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York (2010)² and the "occupation" of the Venice Biennial (2011)³ by "placing" artworks (by means of GPS tracking) inside the exhibition spaces and inviting visitors to view them with their mobile devices. In these interventions, the context (the exhibition spaces of the museum or biennial) becomes even more important than the content (the artworks themselves) because the main discourse focuses on the fact that the project is taking place inside

AR interventions at the Venice Biennial. Lodi describes the project as "a Pavilion that is experimental and without invitation, and which ultimately is not a provocation. It is, rather, a bit of black humour, casting a wink at the aura that shrouds the Biennial, that historic, promised land, which tends to lift in the midst of augmented reproducibility."⁵ During the setup of their intervention at the Venice Biennial, the artists' group Manifest.AR distributed a flyer that humorously opposed their project with a demand to "STOP the «virtual» infiltration of the 54th Biennial," warning that "the exclusivity of



Damien Hirst, *All Hail!*, Tate Modern Turbine Hall.

can view the artwork Thiel created through the screen of their smartphones or tablets as if it were placed inside the hall of the museum. The artwork thus becomes integrated into the exhibition space without the knowledge, consent or control of the institution. Tamiko Thiel's "celebration" of Damien Hirst exemplifies the work of a group of artists who currently are developing artistic projects with AR technology and conceiving inter-

the rooms of a renowned art institution, without permission. In the invitation to their "art invasion" at MoMA, Sander Veenhof and Mark Swarek state that it will feature "augmented reality art in its proper context: a contemporary art museum," and add: "MoMA is not involved yet."⁴ Simona Lodi stresses this connection between the project and the "aura" of the institution in her curatorial text for *The Invisible Pavilion*, one of the

the closed grounds of this traditional art event is at risk."⁶ These examples show that one of the main intentions of these AR art projects is to call into question the hierarchies and limitations that the institutional spaces of the art world impose. The rooms of MoMA or the spaces of the Giardini in Venice, as well as any other museum or gallery space, present a contradictory combination of openness and exclusivity: anyone can visit them but only a





Tamiko Thiel, *Shades Of Absence Public Voids*, Venice Biennale, 2011. AR intervention in the Venice Biennale.

few artists will ever show their work inside their walls or the perimeter of their fences. This exclusivity is both a condition and a consequence of what George Dickie defines as the Institutional Theory of Art, “the idea that works of art are art because of the position they occupy within an institutional context.”⁷⁷ According to Dickie, an artwork is “an artefact of a kind created to be presented to an art world public.”⁷⁸ This implies the necessary existence of the artefact, the public and the art world, which in turn implies the existence of a physical space where this presentation takes place. Artist Brian O’Doherty defined this space as a “white cube” in a series of articles published in *Artforum* in 1976, introducing a concept that has now become widely accepted. O’Doherty describes the gallery space not as mere container, but as defining context: “So powerful are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse

into secular status. Conversely, things become art in a space where powerful ideas about art focus on them.”⁷⁹ The propositions of Dickie and Doherty, briefly outlined here, serve as an indicator of the peculiar relationship that AR art establishes with the gallery space. The Institutional Theory of Art and the concept of the white cube refer to an art world that is manifested in physical spaces (mainly the art gallery and the museum), which are obviously owned and controlled by members of said art world. Under these conditions, anything that is presented to the public inside the gallery can be art because those who own the space have selected it and control what is being displayed. The openness of institutional spaces, in order to preserve the exclusivity of their contents, is therefore meant as a “read-only” interaction with the public. Yet, AR technology allows an artist to enter the gallery space, geolocate any kind of digital content and invite visitors to see it by means of their

mobile devices. The white cube is thus virtually “invaded,” as artists (and the public) are now able to “write” on the walls of the museum, a twist that reminds us of the changes web 2.0 technologies brought to the previously static World Wide Web. It is tempting to state that AR interventions are redefining the gallery space, but that would take us to the utopian vision of the early net artists, who proclaimed “to be bypassing art institutions”¹⁰ and conceiving of the Internet as a temporary autonomous zone, in which individuals would be on the same level as institutions and the roles of the main actors in the art world would disintegrate and mutate. Net art did not disintegrate the hierarchies of the art world, but rather has been (partly) assimilated by them. AR art may follow the same path, precisely to the extent in which its manifestations tend to support the concept of a white cube where “things become art.” The white cube, in this way, is



John Craig Freeman.
Border Memorial : Frontera de los muertos, 2012.
 Augmented reality public art, Arizona, USA.
 Photo: The Artist.



MoMA, visualisation.

not questioned but “augmented:” a new layer is placed on it, as an additional floor in the museum that makes it larger and reinforces its position as “the proper context” for art.

Augmented Reality technologies provide an exciting new ground for an art that does not need to be located exclusively in the gallery space. On the one hand, projects such as Sander Veenhof's *Biggâr* (2010),¹¹ a virtual sculpture of planetary dimensions, or John Craig Freeman's *Border Memorial: Frontera de los muertos* (2009–2012),¹² dedicated to migrant workers who have died along the US/Mexico border, move away from the art world in order to intervene in the real world. And on the other, even if an AR intervention is placed inside the gallery space, it can go beyond the mere act of “occupying” the space and become critical, or even replace the physical artworks with content provided in realtime (as in Julian Oliver's *The Artvertiser*¹³). Obviously, we are witnessing technology and

a form of artistic expression that is still in its early stages, and needs to be developed further in order to reach the point in which reality (physical reality as well as the consensual reality of a social system such as the art world) is not just augmented, but redefined.

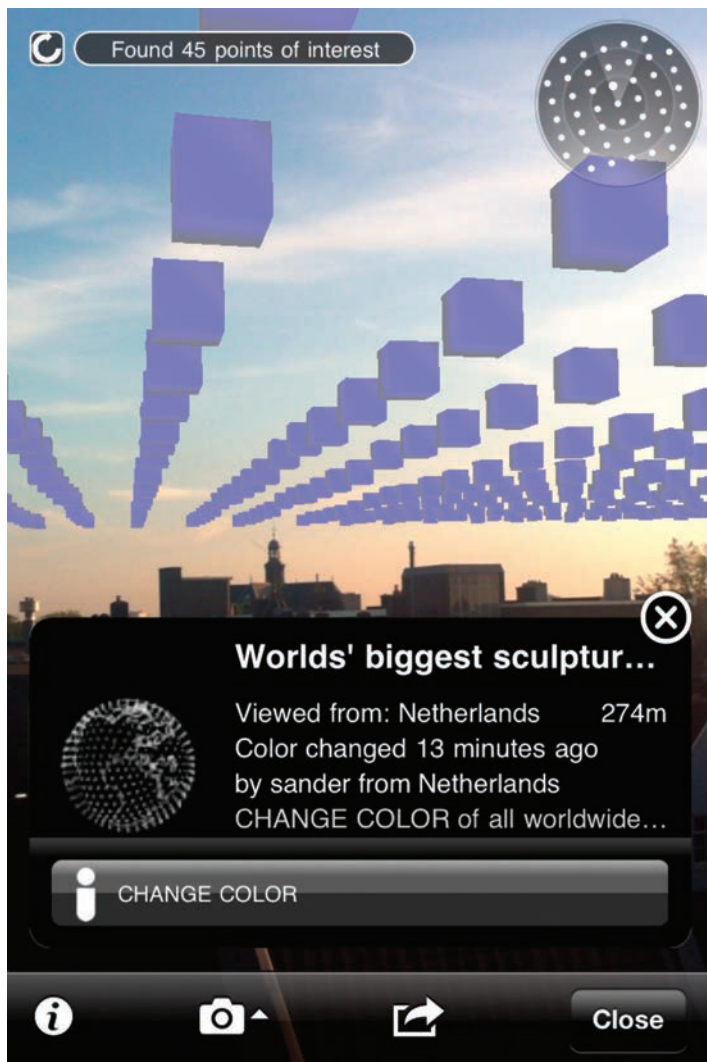
Pau Waelder

Pau Waelder is an art critic, curator and researcher in digital art and culture. Among his latest projects are the conferences *En_lloc* (*Now_Here*) and *Digital Culture* (*Fundacio Pilar i Joan Miro a Mallorca*). As reviewer and editor, he has collaborated with several art magazines. He is New Media Editor at *art.es* magazine.

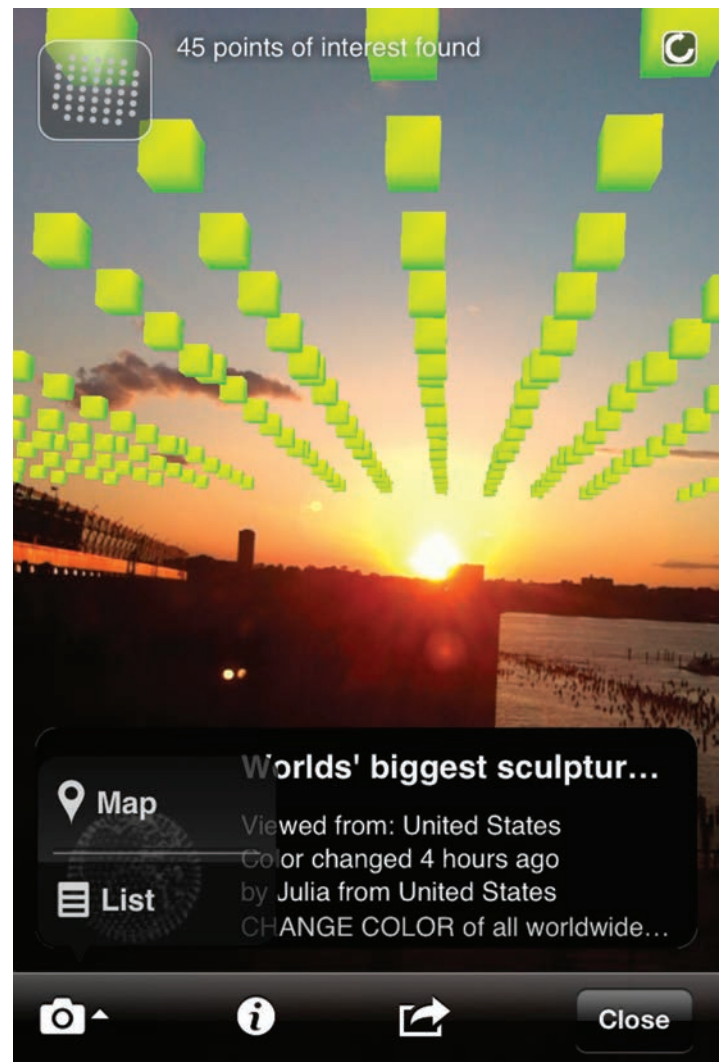
Notes

- ¹ Tamiko Thiel, *All Hail Damien Hirst!* (2012). <<http://www.allhaildamienhirst.com/>>
- ² Sander Veenhof and Mark Swarek, *MoMA DIY Day*

- (2010). <<http://www.sndrv.nl/moma/>>
- ³ Two parallel projects took place at the Venice Biennial in 2011: *The Invisible Pavilion* and the *Manifest.AR Venice Biennial 2011 AR Intervention*.
- ⁴ Sander Veenhof and Mark Swarek. “Invitation.” *MoMA DIY Day*. <<http://www.sndrv.nl/moma/?page=invitation>>
- ⁵ Simona Lodi, “About the Invisible Pavilion.” *The Invisible Pavilion*. <<http://www.theinvisiblepavilion.com/>>
- ⁶ Sander Veenhof, “STOP! Virtual Infiltration of 54th Biennial.” <<http://www.sndrv.nl/stop/>>
- ⁷ George Dickie, “The Institutional Theory of Art,” in Carroll, Noël (ed.). *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, 93.
- ⁸ George Dickie, op. cit., 96.
- ⁹ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, 14.
- ¹⁰ Natalie Bookchin and Alexei Shulgin, “Introduction to net.art (1994-1999).” <<http://www.easylife.org/netart/>>
- ¹¹ Sander Veenhof, *Biggâr* (2010). <<http://www.sndrv.nl/biggar/>>
- ¹² John Craig Freeman, *Border Memorial: Frontera de los muertos (2009-2012)*. <<http://bordermemorial.wordpress.com/border-memorial-frontera-de-los-muertos/>>
- ¹³ Julian Oliver, *The Artvertiser* (2008). <<http://theartvertiser.com/>>



Sander Veenhof and Mark Swarek, *MoMA DIY DAY*, 2010. AR intervention at the MoMA DiY DAY, New York, 2010. © the Artists.



Sander Veenhof and Mark Swarek, 2010. Augmented reality interactive sculpture, Amsterdam. © the Artists.

TROP DE NÉONS...

Néon, *Who's afraid of red, yellow and blue ?*
Maison Rouge, Fondation Antoine de
Galbert, Paris. 17 février – 20 mai 2012

Véronique Souben : Du 17 février au 20 mai 2012, la Maison Rouge présentait « la première grande exposition internationale consacrée au néon dans l'art des années 1940 à nos jours » (*sic*). Une exclusivité alléchante pour une institution qui, depuis son ouverture en 2004, s'est imposée sur la scène parisienne et nationale par un programme d'expositions singulières et des partis-pris esthétiques affirmés. Mais voilà, est-ce à vouloir faire trop « grand », trop « premier » ou trop « international », l'exposition conçue par David Rosenberg semble n'avoir pu éviter aucun écueil propre à la présentation d'un tel « médium ». Au-delà des problèmes évidents de monstration que pose cette exposition et sur lesquels on pourra revenir, j'aimerais savoir ce que tu penses d'une exposition entièrement consacrée au néon dans l'art et comment tu as perçu ce *show*.

Maité Vissault : Du titre *Néon, Who's afraid of red, yellow and blue ?* aux arguments promotionnels mettant en exergue le nombre d'œuvres (107) et d'artistes (83), cette exposition joue le jeu médiatique de la surenchère. Dans la même veine, elle se présente, sur le front de l'histoire de l'art, comme exclusive et inédite : « Explorer toutes les facettes du néon », « Le néon fait-il peur ? », etc. À ce propos, il est intéressant de rappeler que le titre de l'exposition se réfère ici à l'œuvre de l'artiste conceptuel Maurizio Nannucci, présente dans l'exposition, qui parodiait la célèbre série d'œuvres de Barnett Newman. En rendant ainsi au titre son impact commercial basique, l'exposition semble jouer un ultime détournement. Mais c'est là, à mon avis, que le bât blesse, dans le détournement du propos assujéti ainsi à un vide théorique et scénographique.

Plus concrètement, l'exposition, tout comme la scénographie, est conçue sur le principe – si on peut parler de principe ? – de l'accumulation. Ce qui équivaut à ne révéler

aucune spécificité du médium. Le néon est-il d'ailleurs un médium au même titre que la vidéo ou la photo ? La publicité autour de l'exposition semble vouloir l'affirmer, mais les hésitations de la scénographie comme, par exemple, la confusion du découpage oscillant, aux dires même du commissaire, entre des

salles historiques (Pionniers), thématiques (La lumière parle/Trajectoires/La lumière brisée), formelles/chromatiques (Cercles et Carrés/Crisis), poétiques (Éblouissement/Songes, éclipses, extinction) l'infirmes. Tout au plus, le néon se révèle être ici ce qu'il est, un matériau. Mais plutôt que de décorti-





Vue de l'exposition, © Marc Damage.

quer la valeur « médiumique » du néon, ce qui m'intéresse ici, c'est plutôt le fait que la scénographie révèle la présence ou l'absence d'un discours de fond.

V. S. : La scénographie révèle en effet une certaine incompréhension, voire une vraie réticence à mettre en scène les enjeux fonda-

mentaux du néon dans la pratique artistique depuis les années 40. Cette réticence s'exprime en première ligne dans l'accrochage, conçu comme une présentation classique d'œuvres d'art accrochées sur des cimaises ou installées, tels des objets, dans les salles. Or de par sa nature industrielle et sa fonction

réverbérante, le néon ne peut, à mon sens, s'accrocher comme une œuvre d'art plane ou en volume. Il nous oblige, au contraire, à reconsidérer l'espace et le parcours de l'exposition. Les artistes minimalistes américains l'avaient bien compris, puisqu'ils utilisaient le tube fluorescent afin de remettre en cause



Jason Rhoades, *Untitled*, 2004, detail.
Frank Cohen Collection © Marc Damage.



Jason Rhoades, *Untitled*, 2004. Coll. Frank Cohen.
© Marc Damage.

notre conception traditionnelle de l'œuvre d'art et de son environnement. Mais de cet aspect fondateur, peu de traces. À cet égard, la confusion volontaire entre le néon qui induit une pratique « artisanale » de distorsion et le tube fluorescent qui s'affirme au contraire comme un produit linéaire, standard et industriel, est révélatrice. Si cette différence technique et esthétique essentielle est soulignée par le commissaire dans le catalogue de l'exposition, il en ignore tout bonnement les conséquences et les enjeux dans son parcours, préférant privilégier « les tours et détours du néon » (*dixit*). Il s'ensuit donc une succession incroyablement formaliste de néons pop, langagiers, rouges, en cercle, en carré, en volute, tordus, tremblés, désossés, cassés... Cette enfilade quasi ininterrompue de néons et de tubes de toutes formes et de toutes couleurs, placés parfois arbitrairement les uns à côté des autres – pourquoi Joseph Kosuth aux côtés de Stéphane Dafflon ? – génère donc inévitablement une impression désagréable d'accumulation et de saturation.

M. V. : Même impression au sujet du petit néon de Bruce Nauman, exposé au beau milieu d'œuvres de Mario Merz dans la salle des pionniers. Dans ce cas – comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres – l'accrochage nie la dimension réflexive essentielle que la pratique du néon chez Nauman entretient avec la

lumière et l'espace urbain. À cet égard, il faut souligner que l'utilisation, dans l'ensemble de l'exposition, de l'éclairage habituel – aux néons – est particulièrement aberrant, car il détruit d'autant plus la relation des œuvres avec l'espace en les uniformisant et en les aplatissant sur les murs¹. Ce n'est finalement qu'en toute fin de parcours, aux marges de l'exposition, que quelque chose d'autre semble se dessiner dans deux œuvres : une affiche de Michel François représentant la photographie en gros plan d'un néon cassé, et une vidéo de Delphine Reist, *Averse*, dans laquelle on peut observer une pluie de néons plongeant petit à petit l'espace dans l'obscurité. Parce qu'elles appréhendent le néon au moyen d'un autre médium, ces deux œuvres montrent dans quelle mesure l'enregistrement sensible par les artistes du néon est lié à sa dimension spatiale et contextuelle. Mais placées aux marges de l'exposition, ces deux ouvertures thématiques sont négligeables, voire négligées dans le parcours général. Est-ce parce qu'elles ne sont pas assez spectaculaires pour une exposition dont l'objectif semble être avant tout de produire du chiffre : (atteindre le plus grand nombre de néons, d'articles, de visiteurs, etc.) ?

V. S. : Dans cette course aux chiffres et aux néons, l'exposition ne se différencie finalement guère des présentations, tout

aussi spectaculaires, que déploie chaque année le département de luminaires du salon du meuble à Milan. Sans aller jusqu'à Milan, un détour par les boutiques de design de la capitale consacrées aux luminaires aurait sans doute suffi pour comprendre les écueils qui attendent une exposition sur la lumière. Mais qu'importe, le néon a retrouvé sa forme commerciale, plus aucune raison à présent d'en avoir peur, la boucle est bouclée.

Véronique Souben et Maïté Vissault

Historienne d'art, **Véronique Souben** a collaboré avec de nombreux musées et centres d'art contemporain en France et en Allemagne. De 2003 à 2007, elle est conservatrice au Musée d'art et de design Marta Herford (Allemagne). Depuis novembre 2010, elle est à la direction du Frac Haute-Normandie.

Diplômée en Sciences politiques et docteure en Histoire de l'art, **Maïté Vissault** est historienne, critique et curatrice. Forte de nombreuses publications, elle enseigne à l'Université de Lille 3, intervient régulièrement dans les écoles d'art et est l'auteure d'importantes expositions thématiques.

Note

¹ Notons que les vues de l'exposition diffusées dans la presse renoncent à cet éclairage.

PRENDRE LA PAROLE : DU RHÉTORIQUE AU POLITIQUE

Trafic : L'art conceptuel au Canada 1965-1980, volets 1 et 2. Commissaires : Michèle Thériault, Vincent Bonin, Barbara Fischer, Jayne Wark, Peter Dykhuis, Catherine Crowston et Grant Arnold.

Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 14 janvier au 25 février 2012 (volet 1) et 17 mars au 28 avril 2012 (volet 2).

Des actions parlantes : Aspects de la culture québécoise des années 1960 et 1970, Michèle Thériault (dir.), Sean Mills, Felicity Tayler et Jean-Philippe Warren, Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 2012.

À l'hiver 2012, la Galerie Leonard et Bina Ellen présentait une exposition itinérante en deux volets consacrée à l'art conceptuel canadien des années 1965 à 1980. Une exposition à la fois dense (dix villes, six commissaires, plus de soixante-dix artistes du Canada et d'ailleurs, et un nombre incalculable d'œuvres et de documents) et incontournable, un bilan nécessaire sur les déclinaisons canadiennes de l'un des courants artistiques les plus importants de l'époque. Impossible de saisir dans toute sa richesse un tel foisonnement d'informations sans y passer des journées entières – un débordement que viendra heureusement pallier la publication, en septembre 2012, d'un catalogue d'exposition. La galerie de l'Université Concordia n'aura cependant pas attendu si longtemps pour publier le recueil d'essais *Des actions parlantes*, précieux complément à la section montréalaise de l'exposition. L'un s'ajoutant à l'autre, l'exposition et le livre permettent non seulement de découvrir dans sa complexité tout un courant de l'art canadien, mais également de comprendre comment celui-ci s'insère dans le contexte sociopolitique de l'époque.

Trafic

« Première exposition majeure à explorer l'influence et la diversité de l'art conceptuel au Canada », *Trafic* s'est imposée aux yeux de bien des observateurs comme une nécessité afin de rendre compte d'un pan méconnu de notre histoire de l'art. L'entreprise, énorme, a pu être réalisée grâce à la collaboration de commissaires et de galeries des quatre coins du pays², traçant chacun le portrait des pratiques propres à leur ville ou région à travers ses créateurs, collectifs d'artistes, regroupements et institutions locales. Rendant également compte, aspect essentiel, des réalités sociales ayant influencé ces pratiques et leur dissémi-

nation. Dans son aspect chargé, *Trafic* témoigne avec justesse de l'intense foisonnement d'idées et de pratiques s'affrontant à l'époque – luttes politiques se jouant sur tous les fronts, remises en questions radicales des formes de l'art et multiplication des stratégies explorées par les artistes pour tenter d'y répondre. L'impressionnante accumulation d'œuvres et de documents permet de prendre la mesure des multiples tendances de l'art conceptuel, lequel n'a rien de monolithique.

Si l'art conceptuel peut être défini principalement par la primauté accordée à l'idée sur la forme, pouvant théoriquement aller jusqu'à une totale immatérialité, d'autres éléments s'ajoutent à cette définition, qui ne furent pas tous mis sur le même plan par les artistes associés à ce courant. Ainsi voit-on se côtoyer dans *Trafic* des œuvres mettant l'emphase sur une déconstruction du langage (*Tap*, de Michael Snow, 1969-72; les œuvres de Bruce Barber), d'autres qui, s'inspirant de Fluxus, tentent de lier l'art et la vie par une documentation du quotidien (les séries photographiques de Roy Kiyooka), et d'autres encore se réclamant d'une critique institutionnelle explicite (les textes virulents de *It's still privileged art*, de Carole Condé et Karl Beveridge, 1976). Les approches vont de discours aux références philosophiques pointues – en particulier dans le cas de l'art conceptuel dit linguistique – à ceux jouant sur l'absurdité et l'humour – *The Peanut Campaign*, du duo Image Bank (1974), par exemple, dans lequel Mr Peanut (Vincent Trasov en costume d'arachide dansante) devient candidat à la Mairie de Vancouver. À cette variété des tendances répond celle des médiums : œuvres par Telex (du duo N.E. Thing Co.), art postal, collage et dessin pop (Don Mabie), dessin ou peinture conceptuelle (les saturations de graphite *6B Rub Off*, de Gary Neill Kennedy, 1975; les monochromes noirs par superposition et les peintures soustractives *Diary Paintings*, de Jeffrey Spalding), art vidéo (œuvres innombrables) et performances (Gathie Falk, Lisa Steele) – le premier servant souvent à documenter les secondes –, photographie (*Halifax Travelog...*, de David Askevold, 1969; *Is Politics Art?*, de Robert Walker, 1975), appropriation d'images (*Wendy Sage, being compared to Elizabeth Taylor*, Ian Carr-Harris, 1973), textes (les listes de Greg Curnoe; *I will not make any more art [after John Baldessari, 1971]*, de Brian Dyson, 1977) et techniques d'impression (notamment les œuvres produites par les artistes invités à l'atelier de lithographie

du Nova Scotia College of Art and Design : les Levine, Vito Acconci, Joyce Wieland, Jan Dibbets, etc.).

Montréal politique

Néanmoins, à travers la multiplicité des formes et des approches réunies dans l'exposition, et malgré la dimension parfois hermétique de certaines pièces, une place importante est accordée aux liens entre les œuvres et le contexte social et politique de leur production. À l'opposé d'un cadre qui, en faisant abstraction des conditions ayant conduit à leur émergence, tendrait à neutraliser ces pratiques, l'organisation par villes et régions en renforce l'aspect socialement déterminé. De par son organisation même, *Trafic* prend le parti d'une certaine politisation du paysage artistique en rendant compte des enjeux locaux et non seulement d'une histoire de l'art supposée universelle. Ce parti pris se prolonge dans le choix des œuvres et dans les textes de présentation des différents commissaires³, mais plus fortement encore dans la portion de l'événement consacrée à Montréal.

On le voit d'abord dans l'exposition, avec l'attention accordée à la distinction entre les préoccupations des artistes anglophones et francophones. Alors que, dans la métropole québécoise, les luttes politiques vives de la fin des années soixante se cristallisent autour de la question linguistique, l'écart entre les communautés anglophone et francophone se prolonge jusque dans les pratiques artistes. Cette importante démarcation devient, entre les mains des commissaires Michèle Thériault et Vincent Bonin, l'axe autour duquel s'articule l'exposition. D'un côté, les artistes appartenant au milieu anglophone, adoptant une position universaliste en dialogue avec l'art conceptuel ailleurs dans le monde, tendent à faire abstraction du politique : « La langue, par exemple, était souvent traitée comme un vecteur d'information pure plutôt que comme un véhicule d'autoaffirmation culturelle (ou d'isolement), contrairement à ce qui était le cas dans la plupart des œuvres littéraires québécoises de l'époque⁴. » À l'opposé, nombre d'artistes francophones s'intéressant eux aussi aux pratiques dématérialisées cherchent à établir un dialogue entre l'art et la société. Formant un noyau au cœur de l'exposition montréalaise, trois œuvres embrassent sans ambiguïté la question de la langue et celle de l'implication de l'artiste dans la société : les vidéos *Québec 75*, *Speak White*, de Michèle Lalonde, et *Pierre Vallières*, de Joyce Wieland⁵.

Des actions parlantes

C'est néanmoins dans le livre *Des actions parlantes*⁶, publié en marge de l'exposition et édité par une des commissaires de cette section, Michèle Thériault, que la dimension sociopolitique du projet s'affirme le plus clairement. Ce recueil de quatre essais, sans commenter directement l'exposition *Trafic*, permet cependant de l'insérer dans la perspective plus large d'une époque marquée par le croisement des luttes nationalistes, étudiantes et ouvrières, dont les artistes reprennent les motifs. En ajoutant à son propre texte et à celui de l'historienne de l'art Felicity Tayler ceux de l'historien Sean Mills et du sociologue Jean-Philippe Warren, Michèle Thériault prend le parti de mettre en lumière un contexte excédant largement le milieu de l'art.

À Montréal, les luttes politiques émergent d'abord autour des enjeux linguistiques et nationalistes. En 1969, deux mouvements de protestation viennent catalyser les débats sur ces questions : l'Opération McGill français⁷ et les manifestations contre le *Bill 63*⁸. Dans l'essai *La langue de la libération*, qui ouvre le livre, Sean Mills retrace le fil de ces événements, au cours desquels de larges pans de la population francophone se mobilisent pour

affirmer la nécessité de protéger leur langue et leur identité culturelle en se dotant des lois et des institutions nécessaires.

Les deux essais suivants s'intéressent plus spécifiquement au milieu des arts, nullement en reste dans ces mouvements de contestation sociale. Des disciplines promptes à s'associer aux luttes politiques, comme la chanson et la littérature, affirment leur force de frappe dans des événements fondateurs de notre identité culturelle, tels que l'Ostidcho (1968) et la Nuit de la poésie (1970). Les artistes visuels, qui ne sont pourtant pas toujours les premiers au front des batailles politiques, se mobilisent avec une même vigueur. Occupations et manifestations se succèdent pour revendiquer la reconnaissance sociale et institutionnelle des artistes qui, comme les francophones, affirment la nécessité d'une prise de parole bruyante, publique, politique. Apparaissent alors quantité de regroupements – ateliers coopératifs, collectifs, associations – et d'événements – happenings, expositions en galerie ou dans l'espace public – où art et politique se croisent librement, avec tous les débats qu'occasionne cette rencontre. *Québec underground, 1962-1972*, exposition et, surtout, catalogue en trois volumes dont Felicity Tayler nous relate la création, rend compte d'une décennie de ces mouvements allant de l'anarchisme

au marxisme, de l'édition au happening et des musées aux ruelles. Dans la continuité de ce texte, celui de Michèle Thériault revient sur la carrière de l'une des figures les plus influentes de l'époque, Normand Thériault, successivement critique d'art, commissaire et conservateur, à l'origine non seulement de *Québec underground* – édité et publié par le Groupe de recherche en administration des arts (UQÀM), au sein duquel il enseigne –, mais également de l'exposition *Québec 75*.

Aux yeux de plusieurs, *Québec 75*, dans son aspect réconciliateur, signe la fin d'une période de revendications identitaires catégoriques. Dans le milieu des arts comme dans l'ensemble de la société, les tensions des dernières années se soldent par un apaisement – au prix d'un certain nombre de réformes certes, mais sans qu'aient eu lieu les changements radicaux souhaités par plusieurs. Face à cet échec relatif, certains choisissent de s'exiler hors du système dominant. C'est à l'un de ces mouvements, le phénomène des communes, que s'intéresse le dernier texte du recueil, signé par Jean-Philippe Warren.

Une prise de parole

Un élément s'impose comme le cœur à la fois de la publication *Des actions parlantes* et des œuvres les plus politiques de la partie



Vue de l'installation de *Trafic* (en avant : Joyce Wieland, *Pierre Vallières*, 1972. Collection de la Cinémathèque québécoise. Photo Paul Litherland. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Leonard & Bina Ellen.

montréalaise de l'exposition : cet élément, c'est la nécessité pour tous, lors de ce tournant de l'histoire québécoise, de se réapproprier le droit à une parole publique. Depuis les manifestants qui se massent dans les rues entourant l'Université McGill pour affirmer la priorité du français, jusqu'aux lèvres de Vallières déclamant son manifeste, artistes et militants convergent dans cette « 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 passé⁹ ».

Impossible alors de ne pas penser aux événements qui, à l'hiver et au printemps 2012, agitent le Québec dans une semblable explosion commune de la parole, dans une opposition bruyante à la sourde oreille du gouvernement. Faisant à nouveau fi des barrières disciplinaires pour joindre leurs images et leurs mots aux voix et aux actions des étudiants et d'une vaste partie de la population, les artistes soumettent à l'exigence de la parole des pratiques prêtes à renouer avec le politique. Avec un à-propos inattendu, exposition et essais rejoignent ainsi la rue, au profit d'une réflexion qui, souhaitons-le, se poursuivra.

Édith Brunette

Notes

¹ Texte de présentation de l'exposition

² L'exposition a été organisée conjointement par l'Art Gallery of Alberta, la Justina M. Barnicke Gallery (University of Toronto) et la Vancouver Art Gallery en partenariat avec la Leonard & Bina Ellen Art Gallery (Université Concordia) et Halifax, INK. Y ont collaboré les commissaires Grant Arnold (Vancouver), Catherine Crowston (les Prairies et l'Arctique), Barbara Fischer (Toronto), Michèle Thériault et Vincent Bonin (Montréal), ainsi que Jayne Wark et Peter Dykhuis (Halifax).

³ Dans son texte sur Vancouver, Grant Arnold mentionne la forte influence de la contreculture et la remise en question du système marchand qui l'accompagne, s'exprimant entre autres par une opposition au caractère précieux et unique de l'objet d'art traditionnel. Dans celui sur le milieu de l'art de Calgary, Catherine Crowston s'intéresse à la mise en place de médias alternatifs en réponse à la domination des médias de masse et dans le but de rejoindre un public élargi. À London, tel que l'explique Barbara Fischer, les artistes prennent en charge leur propre organisation par la création de regroupements de représentation (le CAR - Canadian Artist Representation) et d'espaces autogérés (20/20 Gallery). Du côté de Toronto, la même commissaire parle d'une polarisation de la communauté artistique autour de questions touchant au rôle social de l'artiste, prenant pour exemple le rejet, exprimé par les artistes Condé et Beveridge, d'un art conceptuel analytique au profit de pratiques politiquement engagées.

⁴ Michèle Thériault et Vincent Bonin, extrait du texte de présentation de la section montréalaise de l'exposition.

⁵ Québec 75, une exposition organisée par Normand Thériault, réunissait en nombre égal des artistes

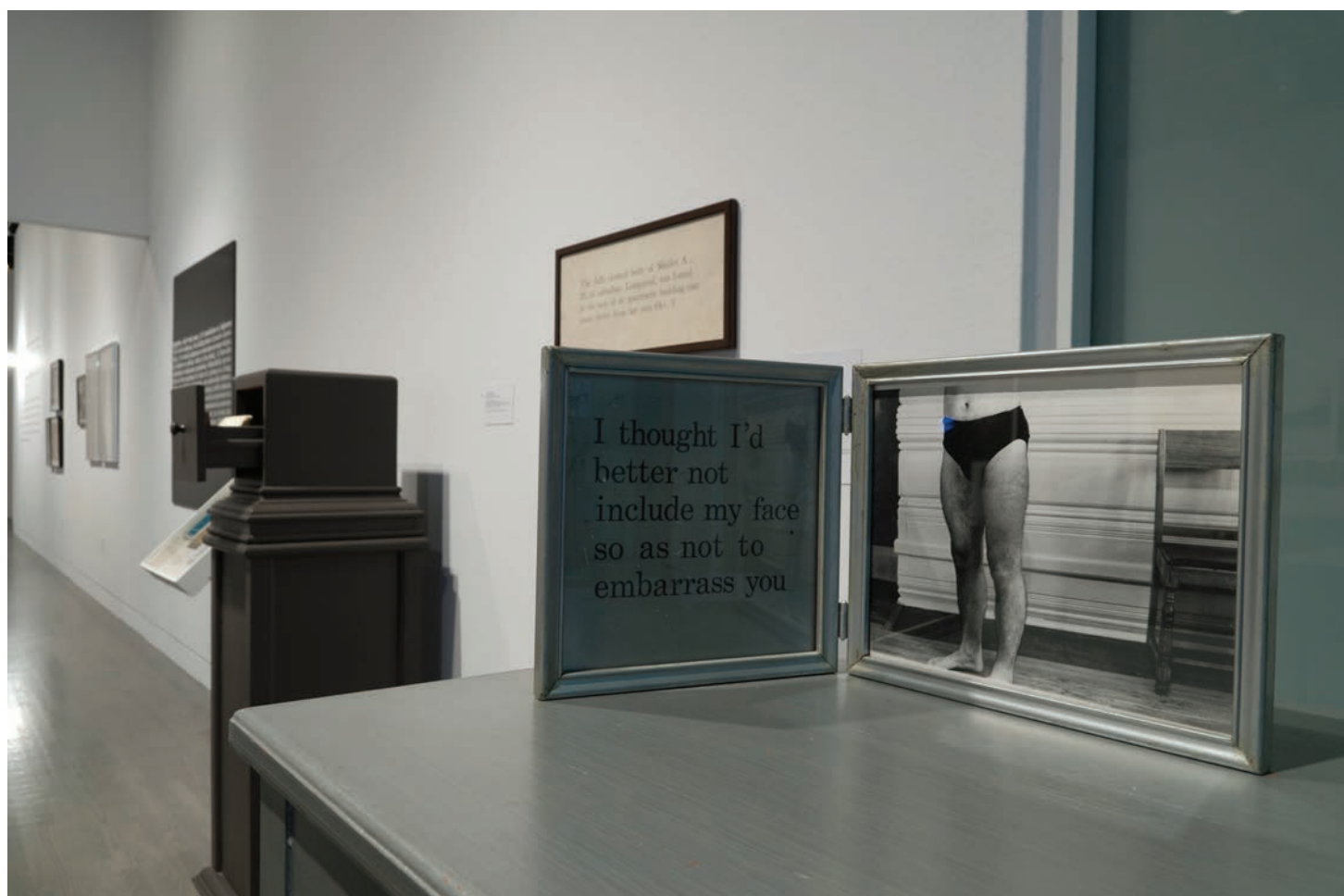
francophones et anglophones, et s'était fait reprocher cette parité qui, selon certains, signait l'abandon des revendications nationalistes du milieu des arts visuels. Une vidéo documentant les discussions publiques organisées à cette occasion permet de constater la vigueur des débats suscités à l'époque par la question du rôle social de l'artiste, et laisse entrevoir cette polarisation entre les deux solitudes. Une seconde vidéo nous montre l'écrivaine Michèle Lalonde, déclamant son poème emblématique des luttes des francophones contre la domination d'une certaine communauté anglophone qui prévaut dans les années soixante. Aux côtés de ces œuvres, les lèvres du militant nationaliste Pierre Vallières, projetées en très gros plan sur un écran, font la lecture d'un manifeste associant le mouvement indépendantiste et le mouvement d'émancipation des femmes et des Amérindiens. Comme le fit remarquer Michèle Thériault, les mots de Vallières s'imposaient ainsi comme trame de fond de l'exposition.

⁶ *Des actions parlantes : Aspects de la culture québécoise des années 1960 et 1970*, Michèle Thériault (dir.), Sean Mills, Felicity Tayler et Jean-Philippe Warren, Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, 2012.

⁷ L'Opération McGill français réclamait la transformation de l'université en une institution francophone et populaire, tout en dénonçant la mainmise d'une élite anglophone sur la société québécoise. Elle culmina avec une manifestation de quelque dix mille personnes et se distingua par son habileté à réunir tant les étudiants, les nationalistes que les syndicalistes dans un même mouvement.

⁸ Le projet de Loi 63, ou *Bill 63*, avait été déposé par le gouvernement unioniste de Jean-Jacques Bertrand, entérinant le droit des parents de décider de la langue d'enseignement de leur enfant.

⁹ *Des actions parlantes*, texte de la 2^e couverture.



Ian Carr-Harris, *I Thought I'd Better Not*, 1973. Collection de la succession Carmen Lamanna. Photo Paul Litherland. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Leonard & Bina Ellen.

BONDAGE UNBOUND: IN THE ART

Beth Stuart, *What Bonds Are These?*

La Centrale, Montreal. March 30 - May 6, 2012

Beth Stuart performed a deft and bold triage on both painting and sculpture here, generating tasty and interrogatory hybrids that loosened the moorings and broke asunder some of the more salient constraints of late Modernism itself. The trap was sprung (or should we say 'sprang?') in meaning, making and materials and effected a potent disruption of Modernist tropes at once cunning and sophisticated.

Stuart worked from an ancient Danish weaving technique called Sprang and another known as ply-split braiding. Both techniques produce braided textiles that infringe upon and transcend the orthodoxies of common woven structures. Stuart dovetails what are traditionally understood as opposites into seamlessly factured and ontological wholes. Read as sculpture, and then again as painting, they beguiled us and blew away our assumptions and assumptive contexts alike about what is still possible for painting.

Now, Sprang has a pristine history that goes back at least as far as the Bronze Age, but who knew it would resurface and foreground itself in cutting-edge contemporary practice? This is not lace or knitting but something far stranger and more subversive still, and although it has been largely supplanted by knitting, it remains almost primordial in its mien. Yet Stuart's work is no craven folk art. Nor is it some sad nostalgia. She employs Sprang to reinvent the practice of painting at a juncture when it has been largely subsumed by both stifling taxonomy and Modernist orthodoxy. And Stuart has absolutely nothing to do with painting's past. Instead, she prophesies its future, and enables, if you will, a glorious Sprang Spring of Painting.

I wrote recently about Harold Klunder's paintings as working from a kind of cat's cradle, the Inuit string game, and Stuart's innovative use of Sprang also evoked that children's game in both literal and metaphoric fashion. Indeed, Stuart's tireless fingers give a new meaning to the phrase 'deft touch.' So nimble is she in the making that, if her works are unavoidably corporeal in their demeanor, she reminds us of a gifted surgeon, stitching wounds together with such dexterity that the cicatrices never show. Or say rather they are more about the schema of the body image than the body itself and its wounds proper. Her works possess measurable and magnetic aura. These are paintings that have body and heft and yet they also possess something liminal and are ineffable and compelling as such. The psychoanalyst Paul Schilder used the term 'body image,' an idea eminently useful where Stuart's subversive metamorphs are concerned. He worked from what Head and Holmes (1911-12) had previously identified as the 'postural model of the body.' The postural model was a neurological construct that elucidated human ability to move effortlessly through space without conscious awareness. Head and Holmes had argued that anything that enables the conscious movement of our bodies is added to the intrinsic model of the self and is entrenched in the schema. The body schema expands according to the clothes one wears. Head wrote, "a woman's power of localization may extend to the feather in her hat."¹ (In Head's time, women wore hats with wide brims and extravagant feathers.) The feathers were brought inside the woman's body schema. Well, in Stuart's work, every stitch reminds us of the multiple feathers in her hat and, of course, the postural model of the body in its most generative

sense, and her work evokes with startling clarity the body's image in space.

Schilder published his seminal "The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the constructive energies of the psyche" in 1935. He argues that the image of the human body means the very picture of one's own body that is formed in the mind, that is to say, the way it appears to ourselves in immediate experience as a unity of the body. For Schilder, the body schema is the tri-dimensional image everybody has of him/herself. We may call it "body image." "The term indicates that we are not dealing with a mere sensation or imagination. There is a self-appearance of the body. It indicates also that, although it has come through the senses, it is not a mere perception. There are mental pictures and representations involved in it, but it is not mere representation."²

As unlikely and altogether remarkable as it may be, Stuart's saucy hybrids relate not only to Schilder's dynamic body-image but more specifically to the tri-dimensional concept of the body image as lived, as having a libidinous structure, as well as physiological and sociological aspects. It is perhaps no surprise that Stuart should mention the importance to her of medieval French mystic Marguerite Porete, who proposed that the union of body and soul can be enabled in the act of making love to God.

As though culling and collating Schilder's research and findings, 1960s feminist art criticism, surrealism and textile arts, we find that Stuart imbues each work with a quirky persona and an entirely winning mien. Are they more people than paintings, then? The works at La Centrale certainly relate to one another in an altogether somatic way and each has a strong, distinctive persona, so they

RUPTURE AND SUTURE OF BETH STUART



Beth Stuart, *Stanchions for E.H./Thingdu*, 2012.
Spranged handcut leather, maple, walnut,
unique porcelain vessel, unique glazed
porcelain hooks. image courtesy the artist,
photography: Paul Litherland.

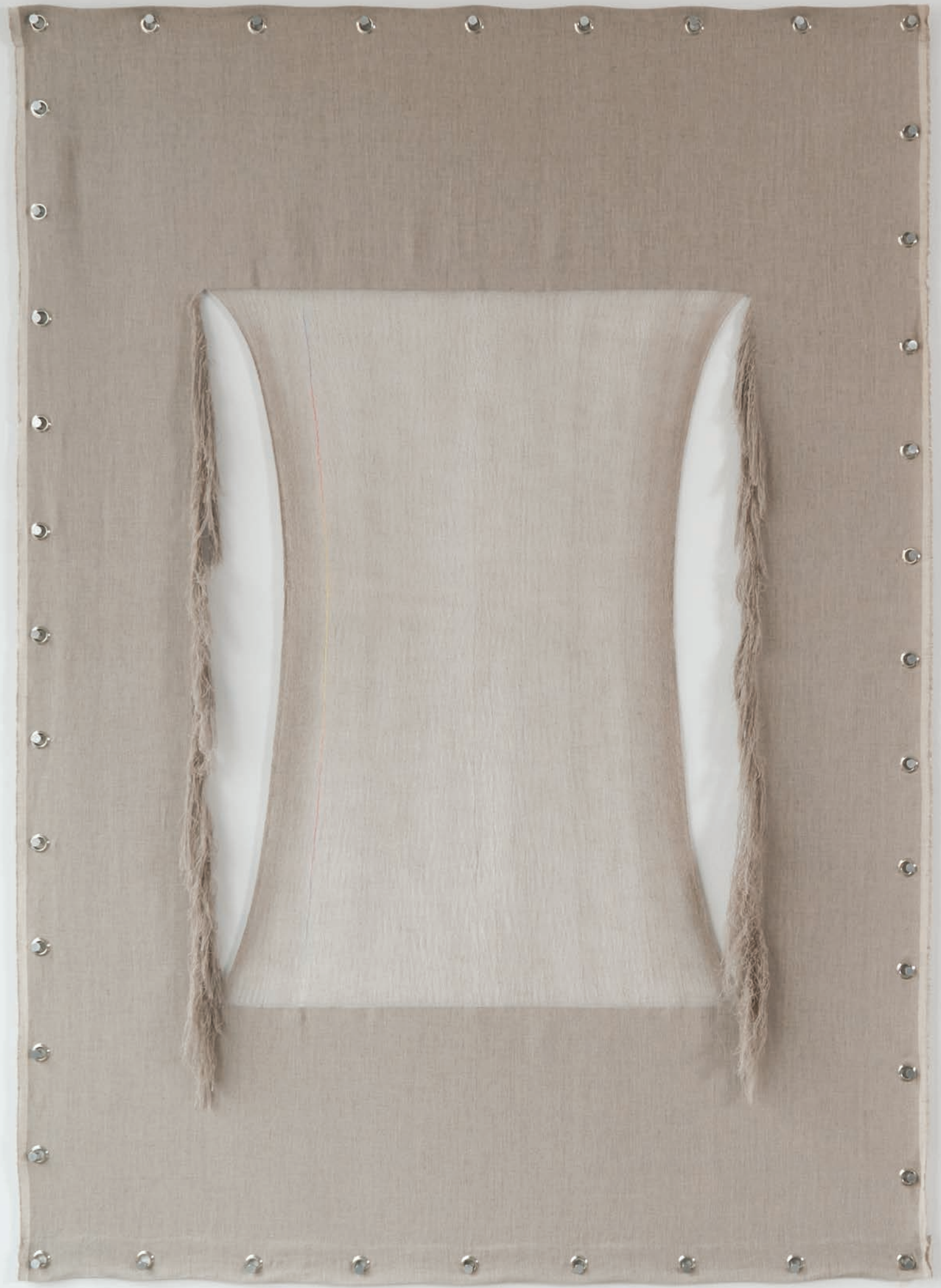


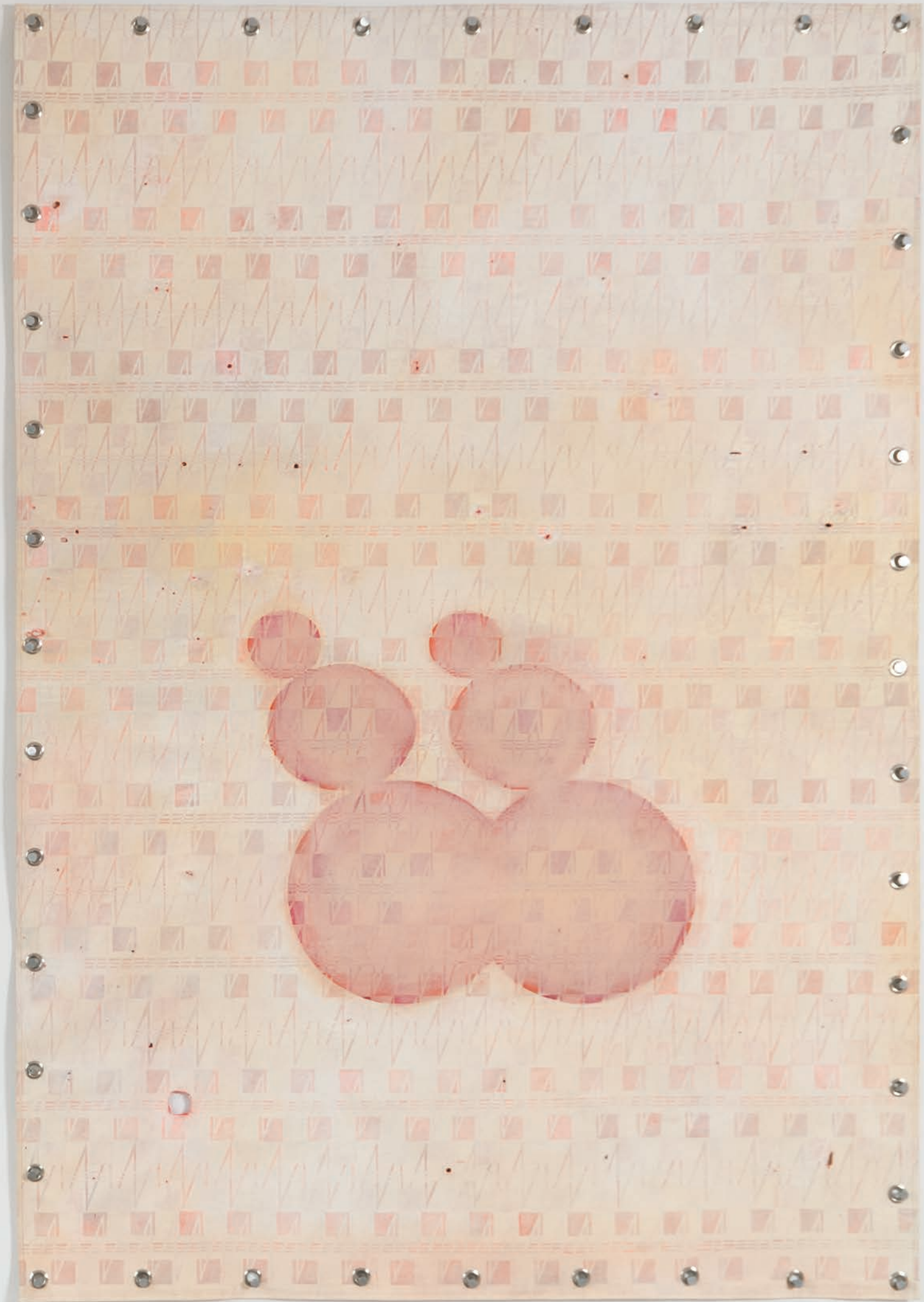
Beth Stuart, *But a weak smile*, 2012.
Commercial artist's linen (weft partially
removed, warp spranged, remainder pleated),
gesso, gold leaf, unique glazed porcelain
stanchion hardware, image courtesy the artist,
photography: Paul Litherland.

Beth Stuart, Installation view, *What Bonds Are These?*, La Centrale Galerie Powerhouse, image courtesy the artist, photography: Paul Litherland.









Beth Stuart, *Work, (Jack Bush)*, 2012. Commercial artist's linen, (weft partially removed and then spranged), gesso, acrylic paint, grommets, hanging hardware. And: *Work, (Varvara Stepanova)*, 2012. Acrylic and water media on canvas, grommets, hanging hardware, image courtesy the artist, photography: Paul Litherland.



Beth Stuart, *Stanchions for E.H./Immanent collapse*, 2012, spranged linen, porcelain, iron hooks, gesso, acrylic paint, image courtesy the artist, photography: Paul Litherland.

dictate where they are placed and how they relate to each other – and how we relate to them. Stuart is a seeker of liminal states, which have multi-tiered suggestions for the reading of her work.

These works possess something of the sensuous tactility of Jasper Johns' grisaille drawings, and the radiant calm of an Agnes Martin painting, if the latter had used thread rather than pigment in the facture. Stuart goes under the hood of painting, as it were, recalibrating both engine and chassis. This is no exaggeration, Stuart interrogates painting as object first and foremost, unhooking it from late Modernist tropes, truisms and niceties and effectively vacating them altogether. She pulls the tablecloth out from under the glasses, plates and cutlery of painting, as it were, and lets the tablecloth stand alone as a language worthy of redemption. In other words, she goes way beyond the work of many a stalwart

late-Modernist painter, using the body image and showing that the somatic integrity of abstract painting is still seminal to our experience and devoutly to be sought. Stuart speaks to painting in terms of rupture and, in terms of sculpture, suture.

Yet you can't get the sheer radicality and seamless facture of these works through looking at reproductions or meditating upon the ends of theory. They must be experienced in person, up close in terms of body-image, and over time. They slowly release a haunting self-presence less gnomic than universal and, in any case, genuinely inviting.

James D. Campbell

James D. Campbell is a writer and independent curator based in Montreal. He is the author of several books and catalogues on art and artists and contributes regularly to art periodicals such as *ETC*, *Border Crossing* and *Canadian Art*.

Notes

¹ Sandra Blakeslee, Matthew Blakeslee, "The Body Has a Mind of Its Own: How Body Maps in Your Brain Help You Do (Almost) Everything Better" (Google eBook) New York: Random House Digital, Inc., 2008-09, p. 33.

² Paul Schilder, "The Image and Appearance of the Human Body." London: Psyche Monographs: No. 4. Published by Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., London, 1935, p. 11.

MANIFESTA 9

Rossella Biscotti, *A Conductor*, 2012, détail. Mondriaan Fund, Amsterdam, CAC Vilnius. Avec l'aimable autorisation de : Wilfried Lentz, Rotterdam. Produit par la Manifesta 9. © Rossella Biscotti. © Photo : Maitié Vissault.



Manifesta 9, *The Deep of the Modern*, Genk, province du Limbourg, Belgique. 2 juin – 30 septembre 2012

Biennale, s'il en est, qui expose et s'expose comme un événement nomade d'art contemporain, une plateforme mobile dont l'objectif affiché est « d'explorer la psychologie et la géographie du territoire européen¹ », la création de la Manifesta, survenue en 1996 à Rotterdam, s'est inscrite dans le désir de construire une identité européenne après la Guerre froide². En ce sens, son format itinérant hors des circuits convenus de l'art et son esprit européen axé sur un dialogue spécifique entre art et société incarnent l'avènement d'une nouvelle configuration géopolitique du monde contemporain. Le nom de « Manifesta » signifie faire connaître, prendre une forme sensible, se produire, avoir lieu. Une biennale, donc, qui se réinvente constamment selon les lieux et le projet des curateurs, qui investit et reflète le territoire qui la constitue.

Par conséquent, la Manifesta représente l'archétype par excellence de la biennale d'art contemporain telle qu'elle s'est imposée dans la deuxième



Site de la Manifesta 9, à Genk, Belgique.
Photo : Kristof Vrancken.

moitié des années 90, à la fois version spectaculaire de l'exposition d'art contemporain, baromètre de la contemporanéité et vecteur d'enjeux économiques, politiques et identitaires pour les villes et pays qui se jettent dans l'aventure – d'où l'importance grandissante des moyens mis en œuvre (liste des artistes, espaces, budgets, programmes annexes, communications, tourisme, etc.). Par son intermédiaire, la ville – ou la région – s'affirme comme un espace cosmopolite visionnaire ancré dans le 21^e siècle, une plateforme culturelle et économique d'avant-garde, un lieu international d'émergence de l'art contemporain.

Or pour la première fois dans l'histoire de Manifesta, celle-ci se déroule dans un lieu unique : le complexe industriel de l'ancienne mine de charbon Waterschei à Genk, dans la province du Limbourg en Belgique. Immense squelette désossé, récemment rénové, sorte de dinosaure situé à la périphérie de Genk, ce lieu de 23 000 m² est plus que singulier; il a la carrure d'un *statement*. Car d'une part, il n'incarne pas une ville, mais une topologie transfrontalière, celle d'un bassin minier et d'une région, le Limbourg, que se partagent la

Belgique et les Pays-Bas³. À cet égard, il est à remarquer que la Manifesta 9 est accompagnée d'un vaste programme de manifestations parallèles, plus de 80, organisées dans toute l'Eurorégion du Limbourg⁴. De l'autre, ce lieu incarne des histoires, celle d'une région à l'époque de l'industrialisation et celle de l'Union européenne, dont la première forme se réalise en 1951 à travers la création de la Communauté européenne du Charbon et de l'Acier. De cette manière, comme on peut le lire dans le fascicule de l'exposition, cette Manifesta 9 renvoie, plus que jamais, à la fondation de l'idée d'Europe.

Le « symbolisme » historique du lieu détermine ainsi non seulement le discours qui entoure la manifestation et son titre : *The Deep of the Modern. The Aesthetics of Coal and the Poetics of Restructuring*, mais aussi sa forme et son contenu. Subséquemment, les trois commissaires, Cuauhtémoc Medina, Katerina Gregos et Dawn Ades se sont volontairement écartés d'un modèle événementiel et maximaliste axé essentiellement sur le contemporain⁵ pour afficher au premier plan le format institutionnel de l'exposition comme constitutif de cette neuvième édition⁶. Structurée en trois parties distinctes, *The Deep of the Modern* joue donc sur les différents registres de la mémoire, de l'histoire de l'art et du contemporain. Au rez-de-chaussée, la section héritage, titrée *17 Tons* en référence à une célèbre chanson de mineurs, explore les productions culturelles liées à l'histoire des mines : collection de tapis de prière de la première génération d'immigrés turcs, plans de la mine de Waterschei d'André Dumont, son fondateur, bande dessinée de Paul Geerts, *La Mine mystérieuse*, objets, documents, pièces de musées et de collections associées à cet environnement, etc.

Au premier étage, la section historique *The Age of Coal* décline en dix chapitres une succession d'œuvres datées du 19^e et 20^e siècle, prenant pour thème l'univers de la production minière. De pièces monumentales dans leur genre (David Hammons *Chasing the Blue Train*, Richard Long, *Bolivian Coal Line*, Christian Boltanski, *Les Regitres du Grand Hornu*, Jeremy Deller & Mike Figgis, *The Battle of Orgreave*) à un ensemble de salles de facture muséale classique – incongrues dans ce contexte⁷ –, en passant par la reconstruction contestable du plafond en sac, de charbon réalisée par Marcel Duchamp pour l'Exposition internationale du surréalisme de 1938 : *Marcel Duchamp (after), L'Âge du charbon*, est aussi massive et littérale que la production de ce fleuron de l'ère industrielle.

Enfin, un tiers environ du premier étage et l'ensemble du deuxième étage consacrent ses espaces à l'art contemporain sous le titre emblématique de *The Poetics of Restructuring*. Là encore, quelques morceaux de charbon disposés çà et là et beaucoup d'œuvres qui font retour soit sur les grands chantiers « rétrogradistes⁸ » de l'industrialisation, soit sur la persistance des conditions

de travail ouvrières dans le monde. Non sans un certain sens de l'humour décalé, Erik van Lieshout, dans *Keine Kohle, kein Holz* « reproduit », par exemple, le film *Misère au Borinage* en employant des figurines en bois abstraites. Carlos Amorales conçoit une *Coal Drawing Machine* qui reproduit au fusain des dessins géométriques préconçus par l'artiste sur ordinateur et rappelant les motifs des grilles en fer qui scandent l'espace environnant. D'autres pièces plus illustratives – comme la série de photographies *Chinafrica*, de Paolo Woods, une autre du même ordre d'Edward Burtynsky, *China Manufacturing*, ou encore l'installation *Capitalismo Amarillo*, de Jota Izquierdo, retraçant l'écoulement des produits de consommation de masse dans la zone de Guangzhou en Chine – enregistrent le phénomène de l'industrialisation dans les pays émergents à l'époque de la mondialisation. Si la plupart des œuvres présentées ici revisitent bien les moments de tensions sociopolitiques qui affectent encore, à sa périphérie, l'institution de la société postindustrielle mondialisée, très peu d'entre elles réfléchissent néanmoins sur l'impact réel de ces transformations et sur les problématiques qu'elles engendrent pour l'avenir de la région et des pays industrialisés. À cet égard, *Plastic Reef*, de Marteen Vanden Eynde, fait figure d'exception. À partir de débris de plastiques récupérés en mer, l'artiste compose une île fantastique, une barre de coraux digne d'un conte d'Andersen, un décor maléfique terriblement réel et imaginaire en legs à la postérité.

Mais, en règle générale, stratifiée dans son concept, la Manifesta 9 semble avoir oublié en chemin d'exploiter son lien viscéral avec la contemporanéité. En effet, ancrées dans ce lieu unique et puissant, cachées derrière sa façade récemment rénovée, sans connexion avec l'ici et le maintenant – encore moins avec le futur – qui pourtant les enclave, reléguées au « grenier », les œuvres contemporaines sont comme étouffées par les fantômes historiques qui hantent inéluctablement ce grandiose fossile. Seul le design graphique, à la fois typographie, image, cadre et logo, œuvre, concept, signe et identité s'infilte partout à l'intérieur comme à l'extérieur. Créé par Studio Thonik (Amsterdam) et inspiré de la forme du bâtiment, et du numéro de cette Manifesta, il se déploie ainsi comme un étendard ou une grande fresque sur la façade du bâtiment transportant à lui seul (?) le site dans une dynamique communicationnelle et multiforme spécifique à l'époque postindustrielle.

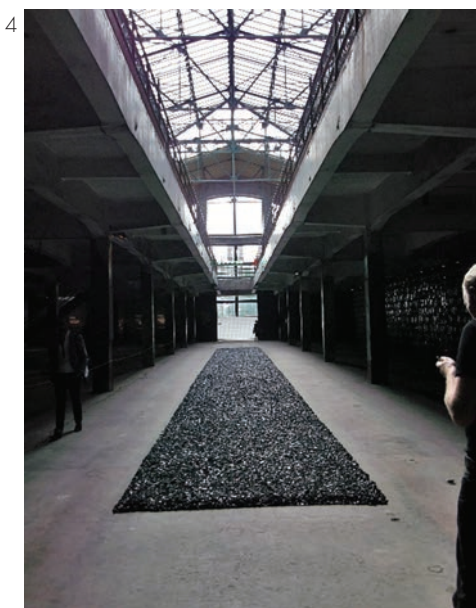
Maité Vissault

Notes

- 1 Fascicule de présentation de la Manifesta 9.
- 2 En 1955, la Documenta représentait l'entrée dans la Guerre froide, l'objectif proclamé étant, à l'origine, de réhabiliter l'art moderne

et contemporain après la Seconde Guerre mondiale. D'une certaine manière, la création de la Manifesta en marque la fin.

- 3 À cet égard, la Manifesta 9 continue d'explorer la pluralité des dimensions territoriales d'une région et réaffirme sa dimension européenne.
- 4 La manifesta a tendance à confondre l'Eurorégion du Limbourg avec celle de l'Eurorégion Meuse-Rhin, qui lie aux deux provinces belge (Flandre) et néerlandaise, celle de Liège (Wallonie), la Communauté germanophone de Belgique et l'association Regio Aachen (Allemagne). Cette confusion atteste des variations entre les frontières culturelles et juridiques de coopérations transfrontalières propres à la constitution de l'Union européenne.
- 5 Ce positionnement affiché contre le schéma traditionnel des biennales détermine aussi une liste d'artistes réduite à une cinquantaine d'exposants.
- 6 Que ce soit la 7^e Biennale de Berlin ou la documenta 13 à Cassel ou la Manifesta 9, pour ne citer que l'actualité de 2012, il est remarquable de constater que chacune de ces manifestations se positionne à sa manière contre le format événementiel, spectaculaire et tentaculaire de la biennale. Le format de la biennale serait-il en train de s'épuiser et par conséquent de se métamorphoser? Serait-il en train de subir de l'intérieur une crise d'identité? Ou cette remise en question serait-elle simplement le signe d'une mutation profonde de nos modèles de sociétés? Force est néanmoins de constater que cet état de « crise » passe par une institutionnalisation poussée (ou, comme dans le cas de la Biennale de Berlin, d'une antiinstitutionnalisation, ce qui revient au même) qui, en surface tout au moins, s'oppose à la toute-puissance du marché de l'art. Autrement dit, ne s'agit-il pas en définitive dans ce « combat » qui semble opposer les deux géants de l'art contemporain de la défaite pure et simple de l'institution?
- 7 Contrairement au reste de l'exposition ouverte sur le lieu, cette partie est fermée sur elle-même (on n'y accède que par une porte se situant sous le plafond de charbon duchampien, photos interdites, etc.). Cette séparation, probablement justifiée par des questions de conservation des œuvres, crée néanmoins un espace purement muséal et illustratif dans l'espace, accentuant le caractère passéiste de l'ensemble.
- 8 Reprise du terme employé pour qualifier une série d'œuvres réalisées par IRWIN dans la rhétorique du réalisme socialiste. Manifesta expose l'œuvre monumentale *Red Distric*, de 1987.



1- Ni Haifeng, *Para-Production*, 2008-2012, oeuvre in progress. The Mondriaan Fund, Amsterdam, Singer, Belgique. Avec l'aimable autorisation de : Guo Ru. © Ni Haifeng. © Photo : Maité Vissault.

2- Sacs de charbon et plafond. Hommage aux 1200 sacs de charbon de l'Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938. Avec la permission de l'Association Marcel Duchamp, Paris, et de la National Coal Mining Museum for England Wakefield. À droite : Christian Boltanski, *Les registres du Grand-Hornu*, 1997. Acquis en 1998 par la Communauté Française, sur prêt permanent du Mac. © L'artiste.

3- 1er plan: Ni Haifeng, *Para-Production*, 2008-2012. © L'artiste. Balustrade: Bea Schlingelhoff, *I'm Too Christian for Art* © Photo : Maité Vissault.

4- Richard Long, *Bolivian Coal Line*, 1992. Sculpture au charbon; 2,28 x 26 m. Collection : De Pont, Tilburg. © L'artiste. © Photo : Maité Vissault.

5- Claire Fontaine, *The House of Energetic Culture*, 2012. *Neon Line*, Dusty Sprengnagel. Courtoisie : Air de Paris, Galerie Chantal Crousel, Paris. © Les artistes.

6- Maarten Vanden Eynde, *Plastic Reef*, 2008-2012. The Mondriaan Fund, Amsterdam, the Vlaamse Gemeenschap, © L'artiste. Arrière plan : Magdalena Jitrik, *Revolutionary Life*, 2011-2012. Installation dessins et peintures, © Les artistes.

7- Carlos Amorales, *Coal Drawing Machine*, 2012, détails. Galerie Yvon Lambert Gallery, Paris; Kurimanzutto Gallery, Mexico City. Remerciements : Atelier Calder, Sachém France. © L'artiste. © photo Maité Vissault.

Centre d'artistes
Vaste et Vague



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

Vessna Perunovich (Toronto)

Border Stitching

Installation et performance
12 octobre – 16 novembre 2012

Julie Tremble (Montréal)

Résidence de création vidéo
11 – 24 novembre 2012

Carl Bouchard (Chicoutimi)

Soudainement

Installation
23 novembre – 21 décembre 2012

Scott Duncan (Chelsea, Qc)

Travellings

Installation vidéo
8 février – 15 mars 2013

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



Du 27 octobre au 25 novembre 2012

**LA NOUVELLE COLLECTION 2013
DE L'ARTOTHÈQUE**

Dessins - Peintures - Photographies - Estampes - Techniques mixtes
Une exposition de plus d'une centaine d'œuvres d'artistes de la région

VERNISSAGE : Dimanche 28 octobre, à 14 h

Du 1er décembre 2012 au 20 janvier 2013

NINCHERI. PROFANE.

Présenté par le Musée du Château Dufresne
et le Conseil des arts de Montréal en tournée

VERNISSAGE : Dimanche 2 décembre, à 14 h

Du 26 janvier au 10 mars 2013

TECHNIQUES EN TRANSFORMATION

50 ANS DE PRODUCTION ARTISTIQUE À STEWART HALL

La Guilde de potiers Claycrafters - Le Club des photographes du Lakeshore
Le Club des Tisserands du Lakeshore

VERNISSAGE : Dimanche 27 janvier, à 14 h

HEURES D'OUVERTURE

Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi, de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254

La Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.ville.pointe-claire.qc.ca



2 ste-catherine est espace 302
www.librairieformats.org
une initiative du rcaaq

FORMATS

**librairie
spécialisée
en art actuel,
littérature
théorique
et critique**



jeu144
Revue de théâtre

**Sciences et
technologies**

Mise en scène, interprétation, danse, dramaturgie,
portraits d'artistes... **Je m'abonne !**

514-875-2549 / info@revuejeu.org

www.revuejeu.org



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec

WWW.MACM.ORG



4 OCTOBRE 2012 / 6 JANVIER 2013

PIERRE DORION

PIERRE DORION, *Stack*, 2003



JANET BIGGS

PARTENAIRE PRINCIPAL



Collection
Loto-Québec

MONT
RÉAL
N Y K
R O O

JANET BIGGS, *Fade to White*, 2010. Vidéogramme haute définition



pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

2012-2013

150, rue De Gentilly Est, local D-o626
Longueuil QC J4H 4A9
(450) 679-2966 / 679-4480
WWW.PLEIN-SUD.ORG

Robert Duchesnay

Le Studio et l'Anti-Studio de Buckminster Fuller et Joseph Beuys
[essai photographique]
du 18 septembre au 27 octobre 2012

Michael A. Robinson

[sculpture et installation]
du 10 novembre au 22 décembre 2012

Diane Gougeon

[installation]
du 22 janvier au 2 mars 2013

Diane Gougeon, *Glaçage* (détail), 2008
Système de réfrigération, givre, flocage de
coton, éclairage UV. Photo : Renée Méthot

RENCONTRES CULTURELLES | LAURENTIDES MONTREAL

latitude **L**

10 EXPOSITIONS DANS LE RÉSEAU ACCÈS CULTURE
DE SEPTEMBRE 2012 À AVRIL 2013

5 SOLOS Kittie Bruneau + René Derouin + Pierre Leblanc + Marie-Ève Martel + Nadia Myre. **1 DUO** Bonnie Baxter + Michel Beaudry. **1 EXPOSITION COLLECTIVE D'ARTISTES ÉMERGENTS** Simon Bouchard + Nancy Bourassa + Philippe Caron Lefebvre + Chloë Charce + Marilyse Goulet + Heather Elizabeth Jackson + Valérie Levasseur + Jessica Peters + Ianick Raymond. **3 EXPOSITIONS DE LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DES LAURENTIDES.**

Commissaires : Andrée Matte + Manon Regimbald.

accesculture.com

Le MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DES LAURENTIDES

accès 2 culture

ENTENTE SUR LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE **MONTREAL**

Culture, Communications et Condition féminine

Montréal Québec

CIRCA

KAREN TRASK
RIENS

ANDRÉANNE GODIN
FUMÉES

20 OCTOBRE AU 17 NOVEMBRE 2012

FILIGRANE
EXPOSITION BÉNÉFICE

SOIXANTE ARTISTES
DE TOUTES GÉNÉRATIONS

1ER AU 22 DÉCEMBRE 2012

CONSEIL DES ARTS DE MONTREAL Conseil des arts et des lettres Québec

372 | STE-CATHERINE 0 | SUITE 444 | MONTREAL | CIRCA-ART.COM

encan bénéfice

11
NOVEMBRE
2012 - 14 h

10^e ANNIVERSAIRE
PLUS DE 50 ARTISTES AVEC
GUIDO MOLINARI
RENÉ DEROUIN
MARCEL BARBEAU
KITTIE BRUNEAU
REYNALD CONNOLLY
JACQUES PAYETTE
RICHARD PURDY
ET PLUSIEURS AUTRES...

Au profit de la
FONDATION DU MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN
DES LAURENTIDES

www.museelaurentides.ca - 450 432-7171

Jean-Marcel Dumontier, Sans titre, 2011. Peinture industrielle sur panneau de bois, 30,48 x 30,48 cm (Détail)

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

grave

27 ans d'art avec cran
au centre-du-québec

Du 19 septembre au 19 octobre
Diagrave

19 septembre
RiAP

Du 7 novembre au 7 décembre
Défi Textile

www.legrave.ca

Du mercredi au dimanche de 13 h à 17 h - entrée libre

17, rue des Forges, Victoriaville (Québec) G6P 1N5
819 758-9510 info@legrave.ca

FOREMAN

L'INDI- VISIBLE

MATILDA ASLIZADEH
(VANCOUVER)

PASCAL GRANDMAISON
(MONTREAL)

KRISJANIS
KAKTINS-GORSLINE
(WINNIPEG)

SOFT TURNS
(TORONTO)

TANYA ST. PIERRE
(SHERBROOKE)

5 septembre -
12 décembre 2012

Commissaire
Vicky Chainey Gagnon

Krisjanis Kaktins-Gorsline - sfz, 2009

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

Palmarès du 30^e FIFA

Grand Prix

Parrainé par Astral

Opalka — One Life, One Oeuvre

Andrzej Sapija (Pologne)

Prix du Jury

Parrainé par Zone3

!W.A.R. Women Art Revolution

Lynn Hershmann 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 Périétié (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)

Entrée > 8\$

Série complète > 25\$

VIP du Musée > gratuit

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

31^e FIFA

Festival International du Film sur l'Art

14 > 24 mars 2013

Montréal > www.artfifa.com





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



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 | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | À BÂBORD ! | 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



Meilleure exposition

- x Galerie privée
- x Institution muséale
- x Centre d'artistes autogéré
- x Centre de diffusion municipal,
- x Centre culturel et centre d'exposition

Meilleur commissariat

- x Commissaire émergent de l'année
- x Commissaire de l'année

Auteur de l'année

- x Meilleur essai
- x Meilleure critique


Meilleure manifestation publique

- x Meilleur galériste
- x Meilleure publication
 - x Prix art public
 - x Prix Pierre-Ayot
 - x Prix Louis-Comtois
- x Prix de carrière Jean-Paul Riopelle (CALQ)

- x Hommage à un intervenant du milieu pour sa contribution exceptionnelle à la communauté

12.12.12

www.galadesartsvisuels.com

 Association des galeries d'art contemporain

Société de développement des entreprises culturelles
Québec 

Culture, Communications et Condition féminine
Québec 

Conseil des arts et des lettres
Québec 

Montréal 

GALERIE GRAFF
963, rue Rachel Est, Montréal T: 514.528.2616 www.graff.ca

11.10 > 03.11.2012 **ALAIN LAFRAMBOISE**
Figures

26.10 > 29.10.2012 **ART TORONTO**
Booth 1026

08.11 > 08.12.2012 **RAPHAËLLE DE GROOT**
Œuvres récentes
[Finaliste du Québec pour le Prix Sobey 2012]

09.02 > 09.03.2013 **MARTIN BOISSEAU**
Cinquième traitement: dessins frappés et structuration flottante
[Lancement le 9 février du carnet *Frapper l'image*, Éditions du Noroît]

Martin Boisseau, Cinquième traitement : Dessin frappé et te éparf nisséd 3 (détail), 2012

Société de développement des entreprises culturelles Québec  Canada Council for the Arts Conseil des Arts du Canada



© Isabelle Hayer, Turbulences 02 (détail), de la série *Uinderworlts*, 2012, impression jet d'encre, 110 X 107 cm

Marc Séguin

La foi du collectionneur
10.11.2012 - 16.12.2012
Commissaire_Andréanne Roy

visite commentée 10.11.12 - 14 h
vernissage 10.11.12 - 15 h

Isabelle Hayer

Vraisemblances
26.01.2013 - 21.04.2013
Commissaire_Marcel Blouin

visite commentée 26.01.13 - 14 h
vernissage 26.01.13 - 15 h

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

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



Pavillon du Québec, Expo67 (détail). Photo © André Readman, BaNQ, E6,S7,SSLP6711102

Monuments 1959-2012

Luc Durand, architecte et Étienne Desrosiers, commissaire

30 septembre
au 28 octobre
2012

4 novembre
au 2 décembre
2012

Rencontres et impressions de voyages
Jean-Pierre Tanguy



Le ciel rouge (détail). Huile sur toile. Photo © Sylvie Gervais

Centre d'exposition de Repentigny, 3, place d'Évry, Repentigny (Québec) J6A 8H7
Mercredi et jeudi : 13 h à 17 h et 19 h à 21 h; vendredi, samedi et dimanche : 13 h à 17 h
Entrée libre • 450 470-3010 • www.ville.repentigny.qc.ca/expositions

inf 2787
450-470-ARTS

Repentigny
S'épanouir

Informers (l'art et les médias)

PROCHAIN NUMÉRO
ETC 98

Parution: 15 février 2013

Direction de dossier : Anne-Marie Bouchard

Les modèles de développement des arts associés à l'industrie culturelle sont souvent présentés dans les médias généralistes comme une réponse aux apories sociales et économiques des arts visuels, tandis que les médias spécialisés semblent déterminés à ignorer les artistes se réclamant de ces mêmes modèles. Dans la mesure où la plupart des domaines de la création sont spontanément scindés en deux branches caricaturales, entre mercantilisme et production marginale, comment les arts visuels parviennent-ils à échapper à cette équation? À la différence de la critique des médias qui considère les récepteurs de l'information comme des êtres passifs face à l'imposition de valeurs culturelles supposément consensuelles, ce numéro se propose d'examiner comment se fait la production artistique face à la représentation médiatique des arts.

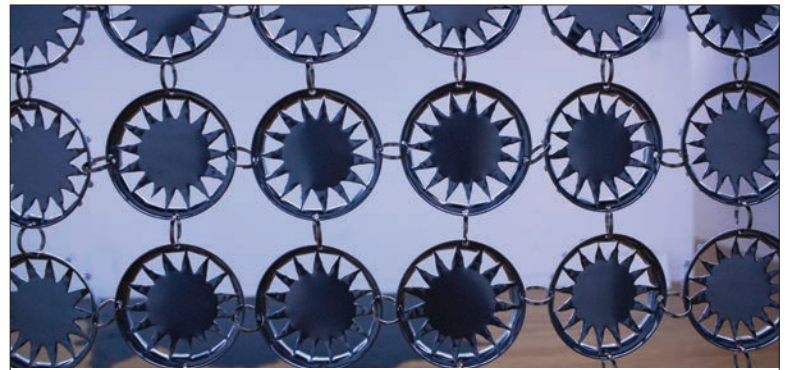
Auteurs : Jean-Pierre Guay,
Sébastien Hudon, Isabelle Lelarge,
Tristan Trémeau, Anne-Marie Bouchard
en entretien avec Anne-Lise Griffon et
Jean-Robert Drouillard

PROFESSION
ARTISTE

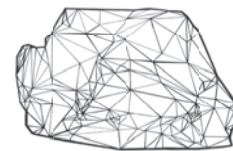
MA CRÉATION,
MES DROITS :
C'EST MON AFFAIRE
ET J'Y VOIS!

www.RAAV.org
raav@raav.org

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC



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



rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com

Voir autrement ma
pratique artistique



Emmanuelle Léonard, photographe,
est membre de l'équipe de mentors.

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles

Une approche pédagogique unique

- Réaliser un projet de création sous la supervision d'un artiste mentor.
- Accéder aux ateliers de notre partenaire, le Centre en art actuel Sporobole.
- Interagir avec plusieurs artistes professionnels tout au long de ses études.



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Voir au futur

En partenariat avec

SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL



UN ABONNEMENT À ETC
vous avez maintenant le choix
entre
ETC VERSION PAPIER
et/ou
ETC VERSION NUMÉRIQUE

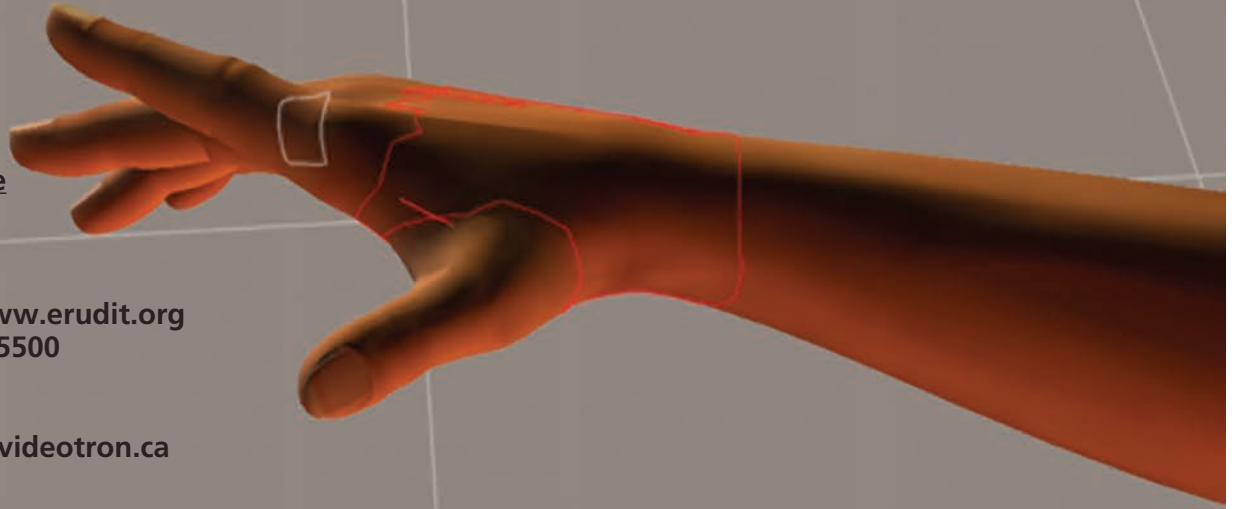
TARIFS

1 an
INDIVIDU
23 \$ 39 € papier;
15 \$ 15 € numérique

INSTITUTION

Contacter Érudit www.erudit.org
514-343-6111 poste 5500

INFO: etc.artactuel@videotron.ca



LE VADROUILLEUR URBAIN / ARTS VISUELS

Nouvelles en continu !

levadrouilleururbain.wordpress.com

boucheretlecland@sympatico.ca



DANS CE NUMÉRO

RT OF FAILURE p. 6-12
JEAN-PIERRE AUBÉ, p. 43-51
ROSSELLA BISCOTTI, p. 71-73
ALEXANDRE BURTON, p.43-51
SARAH crowEST, p. 16-20
FRANÇOIS DECK, p. 13-15
L'ÉCOLE ERRATIQUE , p. 13-15
CEAL FLOYER, p. 29-32
PETER FLEMMING, p. 43-51
DAVID GAGNON, p. 21-23
RAY HARRIS, p. 16-20
THOMAS HIRSCHHORN, P. 29-32
DAMIEN HIRST , p. 52-57
MANON LABRECQUE, p. 38-42
PETER LAND, p. 16-20
ARKADI LAVOIE LACHAPELLE, p. 24-28
KLARA LIDÉN, p. 29-32
CHRIS LLOYD, p. 24-28
MAURIZIO NANNUCCI, p. 38-42
BARNETT NEWMAN, p. 38-42
CARSTEN NICOLAI, p. 43-51
ANNE-MARIE OUELLET, p. 24-28
JAIME PITARCH, p. 6-12
JULIEN PRÉVIEUX, p. 21-23
JASON RHOADES, p. 58-60
JOSHUA SCHWEBEL, p. 21-23
TINO SEHGAL, p. 33-37
SPURSE, p. 6-12
VASSILI STANAJIC-PETROVIC, p. 24-28
BETH STUART, p. 64-70
DANNY ST-PIERRE, p. 6-12
ZIMOUN, p. 43-51



Villa James, Percé, (QC) G0C 2L0, Canada.



Superbe villa baignée de lumière, vue imprenable sur rocher Percé, cherche artistes professionnels voulant approfondir leur démarche artistique. Condition: étudier à la maîtrise interdisciplinaire en art de l'Université Laval.

WWW.ULaval.CA/MA-VILLA



UNIVERSITÉ
LAVAL

Québec, Canada