

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

**De la destruction
On Destruction**



Couverture/Cover:

Andrea Nacciarriti, *untitled (one moment please)*, 2010.
Bombes fumigènes, dimensions variables/Smoke bombs,
variable dimensions. Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Galerie Franco Soffiantino.
Photo : Fulvio Richetto.

espace

éditorial/editorial

2

DESTRUCTION/CRÉATION À L'ÈRE DU CAPITALISME
DESTRUCTION/CREATION IN THE AGE OF CAPITALISM
André-Louis Paré

De la destruction/On Destruction

12

**Espaces d'exposition détruits,
et la fascination de l'interdit**

Pamela Bianchi

20

**Towards Destroying Capitalism:
Michael Landy and Santiago Sierra**

Mateusz Sapija

28

**Poétique sous tension :
Cornelia Parker et Lucy Skaer**

Francesca Zappia

36

**Smashing Vases: Ceramics and the
Aesthetics of Destruction in Works by
Ai Weiwei and Liu Jianhua**

Alex Burchmore

46

**Entre destruction et création.
Les réapparitions de *Dialogue avec
l'histoire* de Jean Pierre Raynaud**

Julia Roberge Van Der Donckt

52

Destruction as Revolutionary Force

Marina Barsy Janer

57

**Towards an Alternative Aesthetics
of Destruction in the Anthropocene**

Sara Nicole England

64

**Tout peut mal tourner.
Tout doit être détruit.**

Mathieu Teasdale

entretien

67

**De la destruction :
un entretien avec Jean Pierre Raynaud**

André-Louis Paré

essai

70

**« Comme une jouissance d'anarchistes
balayant le pays d'un feu de prairie »**

Mathieu Beauséjour

art public et pratiques urbaines

75

**Le destin des monuments :
réflexions sur la commémoration publique**

Annie Gérin

comptes rendus/reviews

80 **Dominique Sirois, *Si, Nd, Er***

Jean-Michel Quirion

81 **Le canular d'Éric Lamontagne ou la frontière poreuse
entre vrai et faux**

Geneviève Gendron

83 **Geneviève Chevalier : *Bord d'attaque/Bord de fuite***

Camille Richard

85 **Koenraad Dedobbeleer : le socle du monde**

Yoann Van Parys

87 **Groupe Épopée, Sheri Pranteau: *Undisappeared***

Aseman Sabet

88 **Pascal Dufaux : *Détections de contours
et surfaces délicieuses***

Manon Tourigny

90 **Pak Sheung Chuen: *In Search of a Glyph (for Hong Kong)***

Yam Lau

92 **Leila Zelli. *Terrain de jeux***

Sarah Ève Tousignant

94 **Caroline Gagné, *Quand un arbre tombe, on l'entend;
quand la forêt pousse, pas un bruit***

Nathalie Bachand

96 **Diane Morin, *états provisoires (Vertebrata)***

Sylvain Campeau

97 **Patrick Neu : *Échos***

Camille Paulhan

99 **Memorializing the Memorialist:
D'Arcy Wilson's *Absurd Zoological Journey***

Ray Cronin

101 **Marguerite Humeau: *Venuses, Turtles and
other Hand-Held Cosmic Models***

Marie-Charlotte Carrier

103 **Présence canadienne à l'exposition *Mobile/Immobile* :
Elinor Whidden**

Élisabeth Recurt

livres/books

105 **Nicolas Bourriaud, *L'exforme. Art, Idéologie et rejet***

105 ouvrages reçus/selected titles

Destruction/Creation in the Age of Capitalism

Like all handmade objects, artworks will sooner or later disappear. Hannah Arendt, in her essay “The Crises in Culture,”¹ states very well that as a cultural object, its status above all is very different from everyday objects; nevertheless, it also is destined to deteriorate, if not disappear for various reasons. Fortunately, since the beginning of humankind, many of these artworks “removed from the process of consumption” have endured over time and are part of our cultural patrimony. However, other cultural artefact belonging to world heritage sites are being plundered for diverse ideological reasons, such as the group Islamic State in Iraq and Syria’s (ISIS) planned and perpetrated demolition of archaeological sites, libraries and even sacred places. To these terrorist acts can be added the destruction of artworks that, for centuries have been the collateral damage of armed conflicts, and also works that have been subjected to blunders of inaction and neglect, whether deliberate or not, on the part of certain political leaders. Faced with these extremes that have impoverished our collective memory, it may seem difficult to understand why, over the last several decades, the phenomenon of destruction is associated with creating in the visual arts and other creative acts, such as performance and the music scene.

Although initially the idea of creation seems to contradict destruction and is more in keeping with the sacred nature given to certain objects, since the advent of modernity, the gesture of destroying is often considered a positive act in the creative process. Apart from the deliberate destruction of artworks following a controversy or what some consider provocation, destruction, in diverse forms, is a method of artistic exploration. In the 19th century, Friedrich Nietzsche associated destruction precisely with the need to revive the potential of culture, its degeneration the result of mercantile capitalism. For this philosopher, destruction is inherent in the will to create. And oddly enough, several decades later, Joseph Schumpeter in the field of liberal economics, will echo Nietzsche’s thought and develop the concept of “creative destruction.”² Because the process is based on technological innovation, destruction feeds capitalism’s new spirit of entrepreneurial dynamism. It creates new merchandise, new consumers and new forms of industrial organisation. Are we then not thousands of miles away from artistic activities in which artists often are found fighting the commercialization of their works and the worth being reduced to a simple pecuniary value?

Obviously, since the Renaissance, Western art has been displayed within a capitalist system. But since modernity, what is not made known and is occurring parallel to the phenomenon of commodification, which benefits a thriving art market, is the criticism of this commercial concept of art. In this sense, destruction in the field of art is often identified with the refusal of consumer society’s imposed model. Multidisciplinary artist Simon Bilodeau, in many of his installations, such as *The Story with no Ending* (2014), presents a dark image of the state of our world. For the past ten years, his work has displayed a vision that suggests a disenchanted view of today’s society. Constructing charred wood structures that appear on the verge of collapse, he encourages us to be aware of the multiple disasters that await us. From a different perspective, Guillaume Labrie, an artist known for showing empty spaces produced through cutting out shapes in various materials, developed works in 2016-2017 that included self-destructing objects. Among them is the bust of a caryatid that becomes pulverized. While this is not unlike the destruction of the architectural heritage, we can also think of the planned obsolescence of certain manufactured objects. Consequently, according to Luc Boltanski and Ève Chiapello, even though artistic criticism at times is not very effective in a system that has the power to regenerate, this critical view is essential to create resistance “to establishing a world in which, from one day to the next, everything could be transformed into a market product.”³

Several texts in this collection of essays attempt to echo this in some way. Among the contributions, there are those in which the art practices are closely associated with a critique of the economic process. In his text, Mateusz Sapija presents the works of artists Michael Landy and Santiago Sierra for whom

Destruction/création à l'ère du capitalisme

Comme tout objet fabriqué par la main de l'homme, les œuvres d'art sont amenées, tôt ou tard, à disparaître. Dans son essai *La crise de la culture*¹, Hannah Arendt a beau mentionner que leur statut, comme objet culturel par excellence, est bien différent des objets usuels, il n'en demeure pas moins qu'ils sont aussi voués, pour diverses raisons, au dépérissement, sinon à l'anéantissement. Par chance, depuis le début de l'humanité, plusieurs de ces œuvres « écartées des procès de consommation » perdurent dans le temps et participent à notre héritage culturel commun. Cependant, d'autres, appartenant au patrimoine mondial, se retrouvent saccagées pour diverses raisons idéologiques, comme ce fût le cas de la démolition planifiée et perpétrée par le groupe armé État islamique de sites archéologiques, de bibliothèques ou encore de lieux sacrés. À ces actes terroristes s'ajoute la destruction d'œuvres qui, depuis des siècles, sont les victimes collatérales des conflits armés, mais aussi celles qui, de façon délibérée ou non, subissent les bourdes de l'inaction de certains dirigeants politiques. Devant ces actions extrêmes qui appauvrissent la mémoire collective, il peut sembler difficile de comprendre pourquoi, depuis quelques décennies, c'est dans les arts visuels ou dans d'autres aspects de la création, comme la performance ou la scène musicale, que le phénomène de la destruction se trouve être associé à la création.

Même si l'idée de création semble d'abord en contradiction avec la destruction et s'accorde plutôt au caractère sacré qu'on prête à certains objets, le geste de détruire est souvent identifié, depuis la modernité, à un élément positif au sein du processus créatif. Hormis les destructions délibérées d'œuvres, à la suite d'une controverse ou à ce que certains considèrent comme de la provocation, la destruction en art constitue, sous diverses formes, une méthode d'exploration artistique. Au 19^e siècle, Friedrich Nietzsche associera justement la destruction à la nécessité de revivifier le potentiel d'une culture atrophie par le capitalisme mercantile. C'est que, pour le philosophe, la destruction est inhérente à la volonté de création. Or, curieusement, quelques décennies plus tard, c'est dans le domaine de l'économie libérale que Joseph Schumpeter va développer, en écho à la pensée de Nietzsche, le concept de « destruction créatrice² ». Comme processus misant sur l'innovation technologique, la destruction alimente le dynamisme entrepreneurial du nouvel esprit du capitalisme. Elle crée de nouvelles marchandises, de nouveaux consommateurs et de nouvelles formes d'organisation industrielle. N'est-on pas alors à mille lieues de l'activité artistique qui se trouve souvent à combattre la marchandisation des œuvres et sa réduction à une simple valeur pécuniaire ?

De toute évidence, depuis la Renaissance, l'art occidental s'est déployé au sein d'un régime capitaliste. Mais il n'est pas dit que depuis la modernité, parallèlement au phénomène de la marchandisation, dont profite un marché de l'art florissant, la critique relative à cette conception commerciale de l'art ne se fait pas sentir. En ce sens, la destruction, dans le domaine artistique, s'est souvent identifiée au refus du modèle imposé par la société de consommation. L'artiste multidisciplinaire Simon Bilodeau met justement en scène, dans plusieurs de ses installations, dont *The Story with no Ending* (2014), l'image sombre de l'état de notre monde. Depuis une dizaine d'années, son travail déploie une vision laissant entrevoir un regard désenchanté sur la société actuelle. En présentant des charpentes de bois calcinés, prêtes à s'effondrer, il invite à une prise de conscience devant les catastrophes multiples qui nous guettent. Dans une perspective différente, Guillaume Labrie, artiste connu pour représenter des formes vides produites grâce à des découpes sur divers matériaux, a développé en 2016-2017 quelques œuvres mettant en scènes des objets s'autodétruisant. Parmi eux se trouve le buste d'une cariatide qui se fait pulvériser. Certes, cela n'est pas sans rappeler la destruction du patrimoine architectural, mais on peut également penser à l'obsolescence programmée de certains objets manufacturés. Dès lors, même si, selon Luc Boltanski et Ève Chiapello, la critique artistique est parfois peu efficace devant un système qui a le pouvoir de se régénérer, ce regard critique demeure essentiel afin d'opposer une résistance « à l'établissement d'un monde où tout pourrait d'un jour à l'autre se trouver transformé en produit marchand³ ».

destruction is "a creative force to challenge the material, moral and ideological boundaries of society." Sara Nicole England's text raises the problem of images of ecological destruction, especially those of Edward Burtynsky, which fail to "link ecological destruction to the social, political and economic processes that shape and are shaped by climate change." And also in this category, Alex Burchmore's essay looks at the work of the Chinese artists Ai Weiwei and Liu Jianhua to emphasize the significance of destruction on our world order, and the consequences of the notion of progress in the face of environmental degradation. In addition to these texts, Martina Barsy Janer analyses Chilean artist Francisco Papa Fritas and German artist Andrea Zittlau's performative actions. Although different, the intention of their art practices is to reshape capitalism's imposed relationships, either in the commercial concept of the education system, or in the quality of exchanges within human relations. Finally, Mathieu Beauséjour's essay gives us his thoughts on destruction, the radical action that the K Foundation (Bill Drummond and Jimmy Cauty) carried out in which the artists burned an astronomical sum of money.

Moreover, destruction in art, as analyzed in this collection of essays, is not always an explicit challenge to the logic of destructive capitalism. It can be a way to present new methods of creating. With this in mind, Francesca Zappia's text focuses on the works of Cornelia Parker and Lucy Skaer. This, in particular, is a matter of re-appropriation, but with a critical look at contemporary society and its degeneracy. And, Pamela Bianchi's contribution focuses on the works of Urs Fischer, Mike Nelson and Andrea Nacciarriti who deliberately play with the architecture of exhibition venues. Through these "cannibalized, pierced or vandalized" spaces, the aesthetics of destruction then is similar to "a dramatization of ruins." In a completely different vein, we cannot ignore the demolition of Jean Pierre Raynaud's public work, *Dialogue avec l'histoire*, which took place in Quebec City in June 2015. The text of Julia Roberge Van Der Donckt looks back at this event and above all, presents the re-appropriations of this work by certain Quebec artists. To complement this article, we spoke with Raynaud who reminds us as well of how the notion of destruction, when it is a voluntary process, becomes an entirely positive experience. Finally, Mathieu Teasdale's reflection focuses mainly on artist Éric Watier's book in which he has collected hundreds of anecdotes, recalling various situations in which artists have had to destroy their work, sometimes out of spite, often to start anew, but also and especially to release the potential to open new paths.

Also in this issue, Annie Gérin's text, in the section "Public Art and Urban Practices," gives her views on the fate of certain monuments that represent controversial historical figures. And of course, this issue includes the sections on the "reviews" of various events and exhibitions as well as the "selected titles."

Translated by Janet Logan

André-Louis Paré

1. Hannah Arendt, "The Crisis in Culture: Its social and political influence" in *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (New York: Penguin Books, 1968).
2. Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, 3rd edition (New York: HarperCollins, 2008).
3. Luc Boltanski and Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (Paris: Gallimard, coll. Tel, 2011), 712.

Plusieurs textes de notre dossier tentent, à leur façon, de s'en faire l'écho. Parmi ces contributions, il y a celles dont les pratiques sont étroitement associées à une critique du processus économique. Dans son texte, Mateusz Sapija présente les œuvres des artistes Michael Landy et Santiago Sierra selon qui la destruction est « une force créatrice pour défier les frontières matérielles, morales et idéologiques de la société ». Le texte de Sara Nicole England soulève, quant à lui, le problème lié aux images de destruction écologique, notamment celles d'Edward Burtynsky, qui ne parviennent pas « à relier la destruction écologique aux processus sociaux, politiques et économiques qui façonnent et qui sont façonnés par le changement climatique ». Dans cette même catégorie, on retrouve le texte d'Alex Burchmore qui se penche sur le travail des artistes chinois Ai Weiwei et Liu Jianhua afin de souligner l'importance de la destruction sur notre ordre mondial, et les conséquences de la notion de progrès devant la dégradation environnementale. À ces textes, on peut ajouter l'analyse de Martina Barsy Janer sur les actions performatives de l'artiste chilien Francisco Papa Fritas et de l'artiste allemande Andrea Zittlau. Bien que différente, leur pratique vise à remodeler les relations imposées par le capitalisme, soit la conception commerciale du système éducatif, soit la qualité des échanges au sein des relations humaines. Enfin, associons à cette liste l'essai de Mathieu Beauséjour qui nous livre une réflexion sur une action de destruction radicale opérée par la K Foundation (Bill Drummond et Jimmy Cauty) et dans laquelle les artistes auraient brûlé une somme astronomique d'argent.

Par ailleurs, la destruction en art, telle qu'analysée dans ce dossier, n'est pas toujours une contestation explicite de la logique du capitalisme destructeur. Elle peut s'avérer un moyen de mettre en scène de nouvelles façons de créer. Dans cette optique, le texte de Francesca Zappia s'intéresse aux œuvres de Cornelia Parker et Lucy Skaer. Il est notamment question de réappropriation, mais aussi d'un regard critique sur la société contemporaine et ses dégénérescences. De son côté, la contribution de Pamela Bianchi porte sur des œuvres d'Urs Fischer, Mike Nelson et Andrea Nacciarriti qui ont délibérément joué sur l'architecture des lieux d'exposition. À travers ces espaces « cannibalisés, troués ou vandalisés », l'esthétique de la destruction s'apparente alors à « une théâtralisation de la ruine ». Dans un tout autre ordre d'idée, nous ne pouvions passer sous silence la démolition de l'œuvre publique de Jean Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, survenue à Québec, en juin 2015. Le texte de Julia Roberge Van Der Donckt revient sur cet événement et présente surtout les réappropriations de cette œuvre par certains artistes québécois. Pour compléter cet article, nous nous sommes entretenus avec Raynaud afin qu'il nous rappelle également en quoi la notion de destruction, lorsqu'elle est volontaire, devient, au sein de sa démarche, une expérience tout à fait positive. Enfin, la réflexion de Mathieu Teasdale porte essentiellement sur un ouvrage de l'artiste Éric Watier qui a rassemblé des centaines d'anecdotes rappelant diverses situations où les artistes ont été amenés à détruire leur œuvre, parfois par dépit, souvent pour la recommencer, mais aussi, et surtout, pour en libérer le potentiel permettant d'ouvrir vers de nouvelles avenues.

Parallèlement à ce dossier, le texte d'Annie Gérin propose, dans la section « Art public et pratiques urbaines », une réflexion sur le destin de certains monuments représentant des personnages historiques controversés. Aussi, comme il se doit, ce numéro est complété par les sections « comptes rendus » d'exposition et « comptes rendus » de livres.

André-Louis Paré

1. Hannah Arendt, « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique » dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, p. 253 à 288.
2. Joseph Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 2004.
3. Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2011, p. 712.

P. 6-7 : Simon Bilodeau, *The Story with no Ending*, 2014. Vue de l'exposition/Installation View, galerie Circuit 12 contemporary (Dallas). Matériaux mixtes/Mixed media. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. Photo : Priscilla Ruiz.

P. 8-9 : Guillaume Labrie, *Autocombustion d'une reproduction de tête de cariatide*, 2016-2017. Images tirées d'une vidéo/Images from a video. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 10-11 : Andrea Nacciarriti, *untitled (one moment please)*, 2010. Bombes fumigènes, dimensions variables/Smoke bombs, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of Galerie Franco Soffiantino. Photo : Fulvio Richetto.













Espaces d'exposition détruits, et la fascination de l'interdit

PAMELA BIANCHI



Le caractère destructeur n'a aucune idée en tête...
Nul besoin de savoir ce qui substituera à ce qui a été détruit.¹

En 1969, Jan Dibbets réalisait *Pedestals for a Museum*. En déterrants les quatre coins des fondations du Stedelijk Museum, à Amsterdam, non seulement cherchait-il à critiquer l'approche conservatrice de cette institution, mais il confiait également à la démolition un rôle créatif dans la constitution d'une œuvre sculpturale. En 1976, Gordon Matta-Clark, à la veille de son exposition à l'Institut d'architecture et d'études urbaines de New York, tirait sur toutes les fenêtres du bâtiment avec une carabine empruntée à Dennis Oppenheim. En voulant s'ajouter à l'installation d'une série de photographies représentant des bâtiments du sud du Bronx aux fenêtres vandalisées, l'action de Matta-Clark se retrouve ainsi à mi-chemin entre l'acte radical et le geste conceptuel qui découle de la destruction. Quelques années plus tard, en 1986, Chris Burden exposait, à son tour, les fondations d'un bâtiment (*Exposing the Foundation of the Museum*) :

il creusait notamment le sol d'une salle du MOCA Geffen à Los Angeles et, grâce à trois séries d'escaliers qui descendaient dans la fosse, mettait les visiteurs face aux limites physiques de l'institution muséale. Le sol d'un espace d'exposition a été également détruit, en 1993, par Hans Haacke qui, pendant la 15^e Biennale de Venise (1993), démolissait le dallage de la salle centrale du pavillon allemand, en confiant ainsi à l'architecture du lieu le rôle d'objet conceptuel, sorte de métaphore des « ruines du pays », au milieu desquelles le visiteur a pu se promener.

Si ces cas historiques ont en commun le fait d'être intervenus *par soustraction* dans un espace d'exposition, ils soulignent également le potentiel constructif de la destruction lorsque l'architecture se fait un matériau sculptural. Fendue (Matta-Clark), dénudée (Michael Asher),

écrasée (Robert Smithson), effondrée (Site), altérée (Dan Graham), inondée (Fabio Sargentini), brûlée (Robert Gober), explosée (Cornelia Parker), renversée (Vito Acconci) : au fil des années, l'architecture a été, à plusieurs reprises, maltraitée par les artistes². À partir des années 1960, en particulier, des actions artistiques ont été réalisées contre l'architecture dans des contextes de critique institutionnelle, culturelle ou politique qui, à leur tour, ont engendré des méthodes, des stratégies et des approches esthétiques directement liées à l'acte destructif. En 1966, par exemple, l'artiste allemand Gustav Metzger organisait, en collaboration avec le poète irlandais John J. Sharkey, la conférence historique *Destruction in Art* (DIAS) où, en parallèle à l'idée de destruction comme moyen de résistance sociale et politique, émergeait le potentiel créatif de l'acte destructif, entendu comme un processus artistique.

Urs Fischer, *Day for Night*, 2006. Vue de l'installation, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art. Avec l'aimable permission de la Galerie Eve Presenhuber, Zurich; Sadie Coles HQ, Londres et Whitney Museum of American Art. © The artist. Photo : Sheldan Collins.



Plutôt que de remplir des espaces d'exposition, les artistes en vinrent ainsi à les détruire ou à les vider en incorporant l'unité architecturale, et sa logique, dans l'idée même d'œuvre. Dans cette perspective, les actions controversées qui ont détruit pour manifester une volonté d'émancipation, un désir de revanche ou un sentiment de frustration ont insisté sur l'alliance contradictoire qui préside ce type de processus destructif. Comme dans une sorte d'oxymore, dans le geste destructeur, il y aurait, en effet, un double mouvement « [...] où coexistent et s'affrontent les forces contraires de destruction et de réalisation [et qui] apparaît comme libéré de toute ambition représentative et de la quête d'une cristallisation finale³ ». Encore aujourd'hui, l'art contemporain se nourrit de cette dialectique art/architecture, et les cas où s'affirme le rôle constructif de la démolition sont nombreux. En revanche, la destruction d'espaces d'exposition et d'autres architectures n'est plus seulement le résultat d'une critique radicale au système de l'art institutionnel; au contraire, elle semble plutôt jouer un rôle dans la mise en œuvre de nouvelles formes d'exposition et de création contemporaine. Telle une forme d'iconoclastie architecturale, cette démarche, tandis qu'elle profite du potentiel

heuristique de l'acte destructif, fait simultanément de l'espace un objet théorique, un outil sculptural et un site expérientiel. Notamment, il en résulte une idée de destruction qui a trait plutôt au concept de spectacle, entendu dans le sens d'une théâtralisation, voire une parodie, de l'acte destructif.

En ce sens, *The Memory of HP Lovecraft* de Mike Nelson, présentée pour la première fois à la Collective Gallery d'Édimbourg, en 1999, s'approprie l'idée de destruction pour mettre en scène une ambiance scénographique. L'artiste, s'inspirant de la nouvelle *There Are More Things* de Jorge Luis Borges (1962), modifie d'abord l'architecture de l'espace d'exposition en revêtant les murs avec des plaques de plâtre pour ensuite déchirer le nouveau revêtement à l'aide d'une hache et simuler ainsi l'action destructive d'une bête sauvage. Les griffures, les trous et les débris de l'espace détruit participent ainsi à « décorer » l'espace d'exposition en laissant le visiteur libre de déambuler dans un lieu vide et simultanément « cannibalisé⁴ ». Si, dans ce cas, la destruction de l'espace rejoint l'aspect théâtral et presque utopique des nouvelles de Borges, en faisant de la destruction une action quasi

Urs Fischer, *You*, 2007. Vue de l'installation, Gavin Brown's enterprise, New York.
© Urs Fischer (2019). Photo : Ellen Page Wilson.









Andrea Nacciarriti, *untitled (one moment please)*, 2010. Bombes fumigènes, dimensions variables. Avec l'aimable permission de la Galerie Franco Soffiantino. Photo : Fulvio Richetto.

p. 16-17 : **Mike Nelson**, *To the Memory of HP Lovecraft*, 1999, 2008. Vue de l'installation *Psycho Buildings*, Hayward Gallery (2008). Avec l'aimable permission de la Galerie Matt, Londres et Galleria Franco Noero, Turin. Photo : © Stephen White.

picturale et décorative, d'autres occasions ont, en revanche, fait de l'acte destructif un moyen d'organisation spatiale. C'est le cas de l'œuvre *The Intelligence of Flowers* d'Urs Fischer, présentée à la biennale du Whitney Museum de New York en 2006. En creusant les murs du troisième étage du musée new-yorkais, Fischer crée des ouvertures inattendues, brise l'espace muséal et invite le spectateur à expérimenter l'architecture du musée et de l'exposition différemment. En dialogue avec d'autres pièces exposées, cette œuvre devient notamment un dispositif expographique qui structure l'espace de l'exposition et dessine des parcours de visite presque théâtraux. De nouveau, la destruction de l'architecture se voit suggérée par un geste scénographique qui transforme l'espace d'exposition en un site hybride, entre la ruine et sa spectacularisation.

En effet, plutôt qu'une simple unité structurale, l'architecture devient ici un dispositif qui participe à la création d'une image séduisante, attrayante, pour le public. En proposant une option à la traditionnelle visite muséale, le spectateur de l'œuvre de Fischer ou de Nelson perçoit

la destruction des murs comme un facteur de divertissement, où l'expérience esthétique qui s'en suit prévaut sur la violence de l'acte de « vandalisme ». L'architecture devient finalement une sorte de « site de désir⁵ » et rejoint la question du marketing artistique et de la banalisation intensive de l'art en faveur de son expansion, voire de sa publicisation. Il en résulte une forme de spectacularisation⁶ de la destruction qui transpose le geste en une image active et, ce faisant, on passe de l'iconoclisme à l'iconoclash, au sens décrit par Bruno Latour : « L'iconoclisme, c'est lorsque l'on sait ce que signifie le geste de destruction et quelles sont les motivations de ce qui apparaît clairement comme un projet de destruction; l'iconoclash, au contraire, c'est lorsque l'on ne sait pas, que l'on hésite, que l'on est troublé par une action dont il est impossible de savoir, sans indice supplémentaire, si elle est destructrice ou constructive⁷. » La destruction, en tant qu'acte simultané à la construction d'images nouvelles, serait, en ce sens, à voir comme un geste autoréférentiel, tautologique, capable d'engendrer la fascination (le culte) pour l'iconoclisme lui-même.

À ce sujet, également dans une perspective architecturale, lors de l'intervention de Doris Salcedo, *Shibboleth*, à la Tate Gallery de Londres, en 2007, une fissure géante traverse le sol de la Turbin Hall, laissant le public libre de flâner à l'intérieur d'un espace vide, blessé par une faille structurelle et conceptuelle. La même année, à la galerie Gavin Brown de New York, *You* propose de marcher sur les restes du sol de l'espace d'exposition détruit par Fischer. À l'égard d'une réflexion qui cherche à détourner le stéréotype du *white cube*⁸, le spectateur peut ici plonger à l'intérieur d'un espace (une fosse) qui est, avant tout, l'image spectaculaire d'un geste tout aussi spectaculaire. La mise en scène de la destruction se retrouve également dans le projet *Crystallize* d'Andrea Nacciarriti, présenté en 2010 à la galerie Franco Soffiantino, à Turin. À cette occasion, l'artiste italien semble déployer l'idée d'*iconoclash* en sondant la fascination pour l'interdit comme un mode de narration esthétique. L'intervention, qui se déroule en quatre temps, met en scène un acte de vandalisme contre l'espace d'exposition et, plus généralement, contre la logique des relations sous-jacente au système de l'art contemporain. D'abord, quelques jours avant le vernissage, Nacciarriti détruit, avec des amis ultras, l'une des cinq vitrines de la galerie à l'aide de barres de fer, de planches en bois et d'autres matériaux suggérant les armes typiques d'une guérilla urbaine. Puis, le jour du vernissage, à l'intérieur d'un site résiduel composé de morceaux de bois, de vitres cassées et de la structure postiche qui fermait la vitrine détruite, l'artiste allume vingt-cinq fumigènes qui obligent le public à sortir de la galerie. Le lendemain de l'inauguration, c'est finalement l'image de l'espace envahi par la fumée qu'il accroche au mur de la galerie.

Par ce jeu de va-et-vient, entre subversion et retour à l'ordre, l'œuvre de Nacciarriti bascule rythmiquement entre la volonté de se retirer du système de l'art et la nécessité d'y retourner malgré tout. De même, dans un lieu vandalisé et simultanément spectacularisé, l'artiste italien paraît jouer avec l'ambivalence de l'acte destructif, théâtral et politisé. Tout en insistant sur la nécessité de l'acte spectaculaire à instaurer une relation entre le regardeur et le regardé⁹, il donne vie à une image nouvelle, résiduelle, témoignage de l'acte destructif. L'œuvre de Nacciarriti semble alors affirmer, voire justifier, l'oxymore dont l'idée d'*iconoclash* se fait porteuse. Entre le sentiment d'impuissance éprouvé par l'artiste envers le système de l'art et l'affirmation du pouvoir destructif, une image apparaît soudainement : celle d'une implosion contrôlée, sorte d'impasse ontologique qui, tandis qu'il dénonce le caractère nihiliste de la destruction, en déclare son potentiel heuristique.

En résumé, qu'il s'agisse d'espaces cannibalisés, troués ou vandalisés, la dialectique art/architecture retrouve, dans l'esthétique de la destruction, l'idée d'une théâtralisation de la ruine. En revanche, loin de la problématique temporelle qu'une telle notion pourrait suggérer, dans les exemples évoqués, l'attention paraît se tourner non vers le potentiel mémoriel et symbolique de ce qui a été détruit (l'espace d'exposition), mais, au contraire, vers l'autonomie de ce qui en résulte. À la suite d'un processus de spectacularisation de la destruction, l'espace détruit et résiduel devient alors un « vrai refuge¹⁰ » et acquiert enfin une nouvelle identité, entre image autonome et outil diégétique à part entière.

1. Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », dans *Œuvres*, Vol. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 330-332.
2. Pour citer quelques références récentes autour de l'interaction entre architecture et art contemporain, voir : Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Londres, New York, Verso, 2011; Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, Londres, I. B. Tauris, 2006; Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2007; Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000; Isabelle Wallace Loring, Nora Wendl (éditeurs), *Contemporary art about architecture: a strange utility*, Burlington, Ashgate, 2013.
3. Martine Bouchier, *L'art n'est pas l'architecture*, Paris, Archibooks, 2006, p. 176.
4. Frédéric Bonnet, « Entretien avec Mike Nelson. Le Cannibale (parody, consumption and institutional critique) », exposition Villa Arson, Nice, 31 octobre 2008 – 1^{er} février 2009.
5. Ralph Rugoff (sld), *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward publishing, 2008, p. 19.
6. Anthony Vidler (sld), *Architecture between Spectacle and Use*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005, p. vii.
7. Bruno Latour, « What is Iconoclash? Or is there a World Beyond the Image Wars? » (2001), dans Bruno Latour, Peter Weibel (sld), *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, Londres, ZKM, MIT Press, 2002, p. 14.
8. Voir également la recherche du duo d'artistes Elmgreen & Dragset, pour qui la destruction, plutôt qu'un geste physique, devient une question littéraire et conceptuelle.
9. Mark Dorrian, « Thoughts on a Millennial Urban Spectacle », dans Anthony Vidler (sld), *Architecture between Spectacle and Use*, op.cit., p. 56.
10. Samuel Beckett, « Sans », dans *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 69.

Pamela Bianchi est historienne de l'art et docteure en esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris 8. Depuis 2013, elle est chercheuse rattachée au lab. AI-AC de l'Université Paris 8, où elle a enseigné pendant plusieurs années l'histoire de l'espace d'exposition. Ses recherches incluent l'histoire de l'espace et de l'architecture d'exposition, les théories expographiques, les études muséographiques et les nouvelles approches curatoriales. Parmi les nombreux articles : « Invisible Mazes – Visible Perceptions », dans *Stedelijk Studies Journal*, n° 7, 2018; « Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation », dans *Culture et Musées*, n° 29, Actes Sud, juin 2017. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.

Towards Destroying Capitalism:

Michael Landy and
Santiago Sierra

MATEUSZ SAPIJA

Destruction may be seen as a way of releasing energy and laying a foundation for any creation. It reveals an object's fundamental structure and allows engagement with it on a metaphysical level. As an artistic tool, destruction is part of the struggle to establish a personal relationship with the object, a push to eliminate the boundary between the artist and his/her surroundings, a release of concealed emotional energy. Concurrently, destruction is a part of capitalist production. An engagement with destructive processes is simultaneously an engagement with the capitalist paradigm. In his writing about creative destruction, Joseph Schumpeter portrays capitalism as a never-stationary construct continuously being renewed through a cycle of self-mutation and decease, accelerated by new goods, methods of transportation, production and organisation.¹ Creative destruction—that is, destroying the old paradigm while continually creating a new one—is essential to capitalism: this is what it consists of and feeds off.



Michael Landy, *Break Down*, 2001. Installation view.
An Artangel commission. Courtesy of the artist and Thomas
Dane Gallery. © Michael Landy. Photo: Hugo Glendinning.



Michael Landy, *Break Down*, 2001. Installation view.
An Artangel commission. Courtesy of the artist and Thomas
Dane Gallery. © Michael Landy. Photo: Hugo Glendinning.

But can it be employed as a tool for challenging capitalism? Michael Landy and Santiago Sierra's two seminal works may offer an answer to this conundrum. Both artists used destruction as a creative force to challenge the material along with the moral and ideological boundaries of both the society and ruling paradigms, aiming for the renegotiation of economic and socio-political currents.

Michael Landy's *Break Down*, conceived of in 2001, was a two-week performance, held on Oxford Street in London, during which the artist destroyed all his material possessions. The items, 7,227 of them, including artworks, photographs and personal belongings, were divided into 10 categories and catalogued in a database before destruction. Presented at a former department store, the performance was accessible to both the art crowd and shoppers right in the centre of Europe's busiest shopping street. Landy conducted his public act of disassembling, sorting and destroying with the support of 12 assistants and used an expressly constructed 'de-production line' machine: part assembly-line, part conveyer-belt, resembling a material reclamation facility, yet not reclaiming or recycling anything. After the disassembling, Landy pulverized all the objects and buried them in the ground. The process occurred in a highly systematized way: "I wanted it to be very bureaucratic, very regular and methodical, like a kind of assembly line or production line but in reverse"² stated the artist. A highly aestheticized documentation of all the belongings and the performance, conducted by Wolfgang Tillmans, completed the project. Continuing the line of inquiry into the artist's earlier works, such as *Market* (1990) or *Scrapheap Services* (1994-1995), in which he explored the subjects of labour and the market, Landy made an ultimate consumer choice—everything he possessed became commodities. At the end, however, he was left with nothing. The work ended up being attractive for both popular media and academia, generating an extraordinary amount of discourse. Due to its spectacular nature and location, it drew 50,000 visitors, including many random passers-by, who were disturbed by the artist's act of destroying all his personal belongings. Apart from the acceleration of late-1990s global consumerism that Landy witnessed first-hand, the artist was inspired by Jean Tinguely's *Homage to New York* (1960). The idea of employing destruction came to Landy after encountering Tinguely's work—unpredictable and perishable. Being one of the first 'happenings', *Homage* was a machine, constructed from accumulated junk, created to unravel itself and perform as a play, a musical piece and a narrative, while it disassembled in front of the audience, leaving nothing behind. As Tinguely did, Landy treated construction and destruction processes as indistinguishable. Like *Homage*, *Break Down* commented on relationships between society, consumerism, technology and production. What may be claimed is that if *Homage* defined 1960s destructive consumerism, *Break Down*'s intention was to repeat that in the late-1990s.

Break Down was a simultaneous engagement with and a critique of capitalist consumer culture. However, some critics claimed that the homogenous treatment of all possessions was a failed critique of capitalism.³ Landy identified certain possessions (such as the art he created or was given) by treating them as equal to the other commodities. The same applied to essential objects that were looked upon as consumer goods, rather than functional objects. Others, who

were sceptical about Landy's work, stated that the piece was an exaggerated enactment of planned obsolescence and an act of capitalism's commodity fetishism.⁴ However, the project's bluntness might be seen as an attempt to force the audience to reflect on its status as consumers. Landy did not pretend to stand outside of consumerism rather he posed it as a social issue, without taking an arbitrary stance. *Break Down* was Landy's 'ultimate consumer choice',⁵ not a sacrifice, but an examination of consumerism, which the artist saw as unavoidable. The work is located within a critical spatial practice, and created a space for critical engagement in the 'place' of commodity consumption. Within this space, it challenged the standardization of contemporary consumerism through a courageous and radical act, ultimately pushing the logic of consumer capitalism to its extreme by consuming everything that was available. During and after the performance, Landy was simultaneously vulnerable and free. Through destruction he reached the point of non-identity—free of physical traces of his past. For the artist, this performance became a euphoric experience: "it's like my own funeral but I'm alive to watch it (...) *Break Down*, although temporarily, detached 'I am' from 'I have,'" summed up Landy.⁶

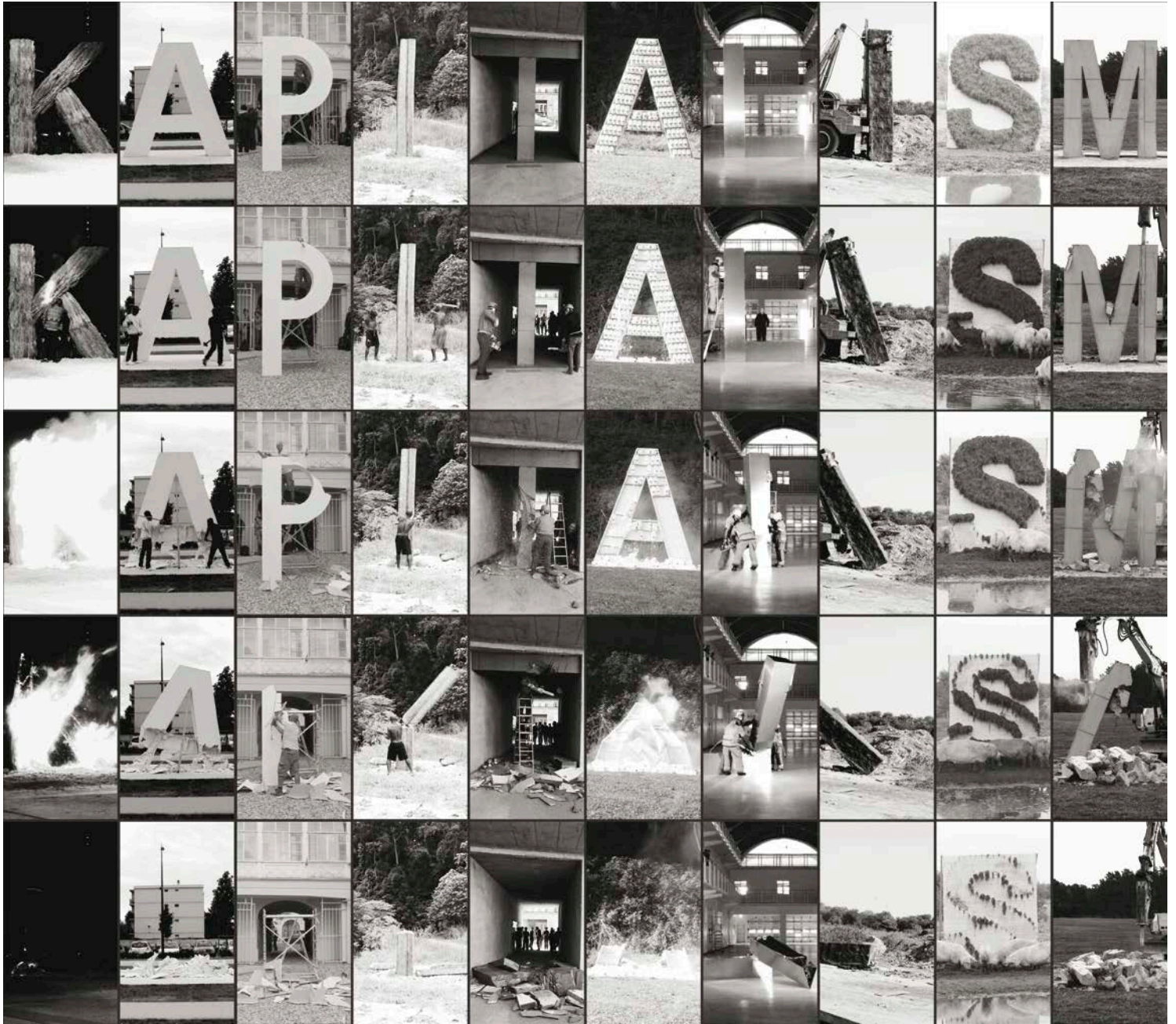
Santiago Sierra's *Destroyed Word* (2012-2013) was a monumental series of performances produced in 10 countries around the world, in which the artist constructed one letter from the word 'kapitalism', using a material representing specific economic and political power relations in each country, and subsequently destroyed it. These temporal sculptures were part of Sierra's series of works featuring giant singular words, constructed or positioned in specific contexts, created in relation to the 2007-2008 global financial crisis. Each partnering institution constructed *Destroyed Word* in Arial Narrow Bold font, as per Sierra's instructions. The word choice likely encompassed Sierra's long-term interest in investigating capitalism's exploitation methods in his practice.

The selection of materials was the result of extensive research and a site-specific approach. In Gotland, the letter 'M' was constructed of concrete, the production of which is one of Sweden's main industries, causing major environmental destruction. An aluminum 'L' was made in relation to global corporations exploiting Iceland's vast energy resources to source this valuable material. In New Zealand, letter 'A' was created from the country's main export—milk, sold to local citizens for twice the price it sells for abroad. Dissimilarities were also employed when it came to the tools and methods for destroying the letters, ranging from the use of saws, to being eaten by pigs and firing of guns. Those distinctions were both part of each letter's context and related to Sierra's long-standing strategy of delegating his artistic labour worldwide—like international companies in a post-Fordist age, though in a more precarious and collaborative manner. What is exhibited is not the artwork *per se*, but the documentation of its enactment. It is an attempt to stimulate the audience's imagination about an action that could actually take place: people globally dismantling 'capitalism', while being employed to do so. *Destroyed Word* is a captivating video, aestheticizing the destruction and connecting the audience to the performed labour, often resulting in celebration and applauding at the final destruction of 'capitalism.'





Santiago Sierra, *Destroyed Word*
(details), October 2010-2012.
Photos: Courtesy of Studio
Santiago Sierra.



Santiago Sierra, *Destroyed Word*,
October 2010-2012. Photo: Courtesy
of Studio Santiago Sierra.

Sierra's artistic practice draws from a range of socio-economic and political aspects: democracy and modes of representation, concepts of inequality, freedom and dignity, laws and types of capital, and finally, the relations between the individual and society. Distinctive to Sierra is his long-term investigation into systems of socio-political and economic power sustained through exploitation and marginalisation. His practice is best known for paying people to undertake mundane or humiliating tasks in delegated performances, and what follows: constant re-enactment of the logic of exploitive systems within the art context. Sierra's mode of producing work that reflects systems of exploitation as a critical mirror of the socio-political *status quo*, often provokes the audience, and frequently leads to intense reactions. From the public, he requires a decided statement, going much further than presenting a rhetorical gesture or having the common ambition of 'activating' or 'emancipating' the viewer. Utilising this antagonist approach, Sierra often breaks the limitations of discussions and debates.

As part of a series of projects expressing the failures of neoliberal democracy and its connection to the economy, *Destroyed Word's* message goes much deeper than a blind criticism of the neoliberal economic context. The chosen materials serve Sierra as complex symbols of capitalism, revealing his interest in relations between industrialism and coloniality and also their environmental and socio-political costs. The artist seems to signal a progressive contemporary turn towards post-democracy. In this political and economic system, a central role is played by the paradox that modern democracy exists without its essential element: the people (*demos*) whose dissent has been eliminated by systematic de-legitimatisation that reduced the *demos* to 'public opinion,' seen to (mis)represent the body of the public.⁷ *Destroyed Word* is a climax of Sierra's criticism of capitalistic ideology, a statement on capitalism very often becoming an evil form of organising the economy—based on the total commodification of nature and society, reaching towards every possible place and aspect of life, all of them becoming part of destructive economical reproduction. It stands for a desire to end this cycle of exploitation. Sierra does not demonise the labour of people who commit to specific industries rather he explores the frustration of capitalist exploitation. Consequently, he would like this work to be as useful to the public as possible, serving as an icon and empowering resistance to capitalism and its crises.

Relationships between production and destruction were fundamental to both Landy and Sierra's work. Landy decided to take on many roles—that of 'an artist,' 'a worker' and the subject, at the same time. His decision to show the work outside the institution and gallery circle, using a defunct store to do so, suggested an entrepreneurial approach and open engagement with capitalism. At the same time, his work, involving performed labour, may be seen as an exemplary Marxist performance, highlighting and drawing attention to the process of work, production and commodity fetishism. However, it is important to note that after destroying all his belongings, Landy instantly began to accumulate possessions, which was inevitable in our contemporary capitalist reality. Santiago Sierra's *Destroyed Word* combined his intelligence, art historical training, and instinctive ability to capture the symbolic values of his intuitions regarding capitalism with the intensity of modern minimalism and an alert attitude. Through this

elaborated performance, Sierra presented capitalism as devastating, yet successful for its designers and beneficiaries. For the rest of the planet—according to Sierra—the hegemony of capitalism is robbery, executed through fraudulent contemporary post-democracy.

Both works can be seen as provocative, and the impact they had on their audiences was outstanding. Their strategies of approaching the critique of capitalism are radically different—naturally reliant on the specificity of their practices, although simultaneously, possibly dependent on how the 2008 financial crisis changed our attitude towards the economy in the field of socially engaged art. Both Landy and Sierra, however, made an important step in raising awareness regarding the significance of a critical approach to the various structures, which caused the 2008 crisis and the disturbances that remain with us until today.

1. Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (New York and London: Harper & Brothers, 1942), 82.
2. Julian Stallabrass and Michael Landy, "Michael Landy in Conversation With Julian Stallabrass," in Michael Landy, *Michael Landy/Break Down* (London: Artangel, 2001), 107.
3. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (London: IB Tauris, 2006), 71.
4. Emily Rosamond, "Factory-esque: Temporalities of Critique in Michael Landy's Breakdown," in Ahlia Moussa and Simon Bentley (eds.), *Revisiting Ephemera* (London, Ontario: MacIntosh Gallery/Blue Medium Press, 2011), 37-52.
5. Stallabrass and Landy, op. cit.
6. Judith Nesbitt, "Everything must go" in Judith Nesbitt and John Slice, *Michael Landy. Semi-detached* (London: Tate Publishing, 2004).
7. Jacques Rancière, *Disagreement. Politics and Philosophy* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999).

Mateusz Sapija is an independent curator and researcher, as well as Associate Curator of Asakusa. He is currently, working on a PhD in History of Art at the University of Edinburgh, titled *The Rise of Post-Democracy in Contemporary European Art*. He has worked with leading art institutions, and was engaged in a variety of projects related mostly to curating and public programming. His work has been recognised through his selection for many fellowships and residencies such as: Qattan Foundation Critical Research and Writing Residency (Ramallah, Palestine), KulturKontakt Artist-in-Residence programme (Vienna, Austria), Asakusa Curatorial Residency (Tokyo, Japan), NEON Curatorial Exchange (Athens, Greece), Samos Curatorial Fellowship (Samos, Greece) and the 4th Moscow Curatorial Summer School (Moscow, Russia).

Poétique sous tension :

FRANCESCA ZAPPIA

Cornelia Parker et Lucy Skaer

Chisenhale Gallery, Londres, 1991. Au centre de la galerie sont suspendus des débris calcinés d'objets et de lambris de bois regroupés de manière à reconstituer tant bien que mal la forme cubique d'une architecture. Provoquées par une source de lumière au milieu de cette structure chancelante et en lévitation, leurs ombres emplissent l'espace – murs, sol, plafond. Aussitôt, on est confronté au souffle d'une explosion, dont la violente projection de fragments aurait été comme figée; les ombres renvoient un écho silencieux du mouvement de désintégration de la zone. Les victimes de cette destruction : un abri de jardin et tout son contenu d'appareils ménagers, équipements sportifs, jouets et autres objets de la vie quotidienne.

Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Frith Street Gallery, Londres. Photos : Hugo Glendinning.







Lucy Skaer, *The Siege*, 2008. Vues de l'exposition, Chisenhale Gallery, Londres. Médias mixtes, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photos : Andy Keate.

Chisenhale Gallery, Londres, 2008. Le lieu d'exposition est cette fois partagé en deux par un grand mur en parpaings de béton, de façon à simuler conceptuellement un état de siège. Dans la zone extérieure de cette « place forte », qu'on rencontre en rentrant dans l'exposition, on retrouve les « assaillants » : deux dessins de grandes dimensions, une version déformée de *La Grande Vague* (environ 1830) d'Hokusai et une reproduction du *Déluge* (environ 1517) de Léonard de Vinci, l'un accroché au mur, l'autre étendu au sol. À l'intérieur des « remparts », des tables anciennes, transformées en plaques d'impression, sont présentées avec les images résultantes. Elles sont accompagnées par une structure en bois, dont la forme est empruntée à un détail du tableau *Landscape from a Dream* (1936-1938) de Paul Nash. Une vingtaine de reproductions de la sculpture *Oiseaux dans l'espace* (1923) de Brancusi, portant le titre de *Black Alphabet* et produites en poussière de charbon comprimé, sont tantôt rassemblées en ordre serré tel un escadron, tantôt posées à terre. L'exposition vibre de références à la guerre et au paysage naturel ou domestique. Un état de tension s'en dégage, et on imagine un bouleversement imminent – guerre, catastrophe naturelle ?

Cold Dark Matter: An Exploded View de Cornelia Parker et *The Siege* de Lucy Skaer ont ceci en commun : délimiter un espace poétique, contemplatif au sein duquel des activités sous-jacentes, souterraines, induisent un état de tension, qui convoque une action destructrice. En adoptant le média de l'installation, les deux artistes britanniques abordent la destruction de façon évocatrice grâce à la disposition des objets dans l'espace. La maîtrise de l'accrochage leur permet ainsi de donner forme à une poétique de la tension à travers laquelle se manifeste l'idée de la destruction.

En regard à l'œuvre de Gustav Metzger ou des Actionnistes viennois qui ont introduit la destruction dans l'art contemporain, le geste de ces deux artistes est bien moins violent, moins directement activiste. Les manifestations artistiques des années 1950-1960, en effet, étaient une riposte aux horreurs récentes : l'Holocauste, Hiroshima. Dans son manifeste pour un art « autodestructif », Gustav Metzger considère bonnes toutes les techniques qui déclenchent un processus de désintégration : de l'acide à la combustion, de la radiation à la vibration en passant par la cybernétique et l'électricité. En revanche, il précise :



« Not interested in ruins (the picturesque) ». Si l'artiste se désintéresse de la tradition picturale du caprice rococo ou de vestiges romantiques, il n'en demeure pas moins que son œuvre incarne un processus de mise en ruine d'un matériau et que ce processus détermine un double geste de destruction-crédation. Ce même processus et ce même geste sont présents dans l'œuvre de Cornelia Parker et Lucy Skaer. Une partie des tensions qui parcourent leur poétique découle de ces deux activités.

Dans une série d'installations des années 1990, dites « orchestrated clichéd cartoon deaths », Cornelia Parker met en scène la désintégration d'objets en s'inspirant des morts tragicomiques des dessins animés tels que Wile E. Coyote. Ainsi, dans *Thirty Pieces of Silver* (1988-1989), une série d'objets en argent étaient soumis à un écrasement par un rouleau compresseur; dans *Cold Dark Matter*, l'abri de jardin et son contenu sont dynamités par l'Armée britannique. Bien qu'empreinte d'ironie, comme souvent chez Cornelia Parker, la destruction des objets est une critique de la logique de consommation-accumulation-liquidation de notre société. Mais elle invoque aussi une violence qui

est hyperprésente dans les médias : dans la fiction des films, des séries télévisées, des dessins animés ou bien dans la réalité des affrontements, médiés ou vécus personnellement. En faisant appel à l'Armée britannique pour faire sauter l'abri de jardin avec du Semtex, un explosif utilisé par l'IRA, Cornelia Parker évoque directement le conflit nord-irlandais.

Cold Dark Matter se rapporte aussi à la théorie qui décrit l'évolution de l'univers. L'espace nourrit grandement le travail de l'artiste inspiré par le Big Bang et par une réflexion autour de la gravitation. En 1997, lors d'une résidence au Texas, elle visite le Johnson Space Centre de la NASA à Houston. Cette visite lui donne l'idée de retourner dans l'espace des restes de météorite (chose qu'elle fera dans la série de feux d'artifice intitulée *Meteorite Landings*). La suspension des débris dans *Cold Dark Matter* ou dans d'autres installations, dans l'opposition à la force de gravité, symbolise aussi la fragilité de l'existence, qu'elle soit humaine ou inanimée. L'équilibre de ces fragments, suspendus par des fils en nylon, est toujours précaire. D'un moment à l'autre, quelque chose pourrait le détruire. La fragilité est aussi présente

dans *The Siege* de Lucy Skaer, mais elle désigne plutôt l'effacement du passé et de la mémoire. Néanmoins, cet effacement se confronte déjà à une transformation, comme si toute destruction n'était que l'étape nécessaire pour une métamorphose.

Dans un article consacré à l'art « appropriationniste », l'historien et critique d'art berlinois Jan Verwoert¹ explique comment, à l'heure actuelle, nous faisons face à une résurgence en force du passé. Il en voit la cause dans une remise en route de l'histoire après la période de la guerre froide. Le travail de Cornelia Parker (née en 1956 dans le Cheshire) arrive à maturité au lendemain de cette guerre. Ainsi, alors qu'il véhicule différentes références à l'histoire, à la politique ou encore aux théories scientifiques, il s'impose par une mise en arrêt de toute narration. Le gel des ruines symbolise la suspension de tout processus à venir, qu'il s'agisse d'une dégradation ultérieure du débris ou d'un possible développement historique des références invoquées. Dans ses installations, l'interruption de la grande narration provoquée par le postmodernisme retentit encore.

Diversement, Lucy Skaer (Cambridge, 1976) fait partie de la dernière génération d'artistes dont le travail est façonné par cette résurgence du passé. L'omniprésence des images, véhiculées notamment par Internet et par les chaînes de diffusion d'informations, projette dans ce qui est l'espace de la connaissance personnelle un savoir qui est aussi présent que passé et qui embrasse toutes les cultures. C'est à ce niveau que se joue la pratique de Lucy Skaer. Dans *The Siege*, l'artiste utilise la reproduction d'œuvres d'art de différentes époques pour les travailler à nouveau et les pourvoir d'une signification nouvelle. *Black Alphabet*, par exemple, ne garde qu'un lien formel avec *Oiseaux dans l'espace* de Brancusi. La présence de ces multiples reproductions installées en rangs dans le lieu d'exposition leur confère une nature militaire et exacerbe la présence sculpturale de l'œuvre. De plus, en utilisant la poussière de charbon pour leur fabrication, un produit utilisé comme combustible, Skaer détruit symboliquement la valeur de l'œuvre originale. À cette destruction fait écho la perte de l'aura de l'œuvre d'art relativement à sa reproduction théorisée par Walter Benjamin. La réappropriation d'autres œuvres d'art,

Lucy Skaer, *My steps as my terrace* (détail), 2013. Marches en grès, miroir en bronze romain, or, tasse de thé de Lucie Rie et Hans Coper. Vue de l'exposition au Tramway, Glasgow. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Keith Hunter.





Lucy Skaer, 13.08.13. – 04.10.13. (détail), 2013. Estampes lithographiques à partir de plaques du quotidien *The Guardian*, 2013. Vue partielle de l'exposition au Tramway, Glasgow.

P. 34-35 : Lucy Skaer, *My Terracotta Army, my Red Studio, my Amber Room* (détail), 2013. Céramique en grès cérame avec glaçure *tenmoku*, bols *tenmoku* du XI^e siècle, eau-forte, gravure sur bois, sérigraphie, résine *jesmonite*. Vue de l'exposition au Tramway, Glasgow.

Avec l'aimable permission de l'artiste. Photos : Keith Hunter.

par le biais de la reproduction, permet donc à Skaer de les absorber tout entières dans son travail. Cette réappropriation prend l'allure d'une « re-production ». Lucy Skaer a parfois utilisé des artefacts anciens qu'elle a détruits ou incorporés dans ses pièces (voir, par exemple, les œuvres produites pour l'exposition au Tramway de Glasgow en 2013, *New casts destroy old moulds* ou encore *My Terracotta Army, my Red Studio, my Amber Room*). Mais même en travaillant à partir d'images reproduites, elle met en place un processus de mise en ruine et de recréation qui passe par l'effacement, la déformation, la réimpression.

Gustav Metzger disait, dans son manifeste, que l'art « autodestructif » était une forme d'art public pour les sociétés industrialisées. Cette forme d'art était une façon d'alerter la société sur les dangers d'autodestruction à la suite de la bombe atomique et de l'Holocauste (Metzger s'est échappé d'un champ de concentration, mais il y a perdu ses parents), mais aussi par rapport aux menaces d'une surconsommation et d'une sur-pollution de la planète. En même temps, nous avons vu comment cet art regarde la destruction de façon positive comme un mouvement vers la création. De manière plus voilée, Cornelia Parker et Lucy Skaer véhiculent aussi des messages sur la société contemporaine et ses dégénérescences. Ces messages convergent au sein de l'agitation de tensions qui les traversent et qui permettent d'enclencher le mouvement

de destruction-création qui façonne leurs installations. Ainsi, leur poétique de la tension peut être lue comme une poétique de la métamorphose par laquelle Cornelia Parker, en ranimant des débris d'objets préalablement détruits, et Lucy Skaer, en incorporant des vestiges dans un processus de transformation alchimique, proposent d'envisager un possible changement dans la logique de consommation de la société contemporaine.

1.
Jan Verwoert, « Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art », *Art & Research*, vol. 1, n° 2, 2007.

Francesca Zappia, basée à Glasgow, est commissaire d'exposition indépendante. En tant que Chargée des expositions, elle a travaillé avec le FRAC Île-de-France et la Fondation François Pinault à Paris. Pigiste depuis 2014, elle adopte une démarche expérimentale et collaborative qui lui permet de tester différents formats curatoriaux : la fiction (*Raoul Reynolds: A Retrospective*, Glasgow-Marseille, 2016), le dialogue entre deux artistes (*L'intrigue se cherche dans le dénouement de son nœud*, Marseille, 2018) et la participation (*East End Transmissions*, Glasgow, 2014).







Smashing Vases:

Ceramics and the
Aesthetics of Destruction
in Works by Ai Weiwei
and Liu Jianhua

ALEX BURCHMORE



Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995. Gelatin silver photograph. Three sheets: 180 x 169.5 cm (each). Purchased 2006. The Queensland Government's Gallery of Modern Art Acquisitions Fund. Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art. © Ai Weiwei.

Ceramics are an ideal case study in the aesthetics of destruction. While a ceramic object can be preserved for centuries, it is always haunted by the chance that it might slip from unsteady hands or fall from an exposed shelf. The conceptual resonance of this fragility has long been esteemed in China—a nation so closely tied with ceramics that country and material are synonymous in the Anglophone imagination—and many Chinese artists have adopted ceramics to reveal the destruction inherent to contemporary society. Ai Weiwei and Liu Jianhua are among the most renowned proponents of this aesthetic. From the 1990s to the present, both have used ceramics to expose acts of violence that far exceed a simple smashing of vases, ranging from planned obsolescence, environmental degradation and ecological cycles of decay and renewal, to the redemptive power of destruction as a crucible for regeneration.

Ai Weiwei's most iconic ode to destruction is his photographic triptych *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), usually read as a rejection of China's past and its contemporary co-option by the state but legible also as a call to revitalise that heritage.¹ Destruction is central to this renewal, liberating his appropriated ceramic from the weight of tradition and returning it to a lived existence. By removing the urn from the stasis of a museum case and dropping it to the floor, Ai restores its original identity as an unremarkable wine jar (*hu* 壶), "the dispensable material culture of [its] time ... like mass-produced soda

bottles are of ours."² The affective impact of this gesture is derived from the fragility of the ceramic medium and restores the vessel to a tangible existence. Defiance of authority could likewise be suggested by dropping an antique bronze or lacquer vessel, but these would not have shattered so dramatically and therefore would not have created the same tension and cathartic release. The term "urn" is also calculated, conjuring antiquarian connotations in contrast to the utilitarianism of the more accurate "wine jar." These choices of medium and terminology emphasise the image's complexity as both an iconoclastic gesture and a recognition of the role that destruction can play in ensuring the continued vitality of tradition as a dynamic, evolving heritage rather than an abstract ideal.

A similar ambiguity is apparent in Ai's *Souvenir from Beijing* (2002), a deceptively simple work in which China's urban redevelopment becomes an illustration of destruction's regenerative capacities. The titular souvenir is a brick salvaged from one of Beijing's historic courtyard houses, seized and demolished by government authorities to clear ground for new construction, while the ironwood of the box in which it is presented was reclaimed from a Qing-dynasty temple razed for the same reason.³ The humble materiality of unfired clay is central as a metonym for the unpretentious simplicity of the city's historic buildings and their former occupants—usually those without the socio-economic power needed to prevent their forced eviction—in



Ai Weiwei, *Dust to Dust*, 2008. Powder from grinded Neolithic pottery (5000 – 3000 BC), glass, and wood, 200 x 240 x 36 cm.
Photo: © Faurschou Foundation.



Ai Weiwei, *Souvenir from Beijing*, 2002.
Photo: Courtesy of Ai Weiwei Studio.

contrast to the glass-and-steel edifices of the cosmopolitan elite with which they have been replaced. The term “souvenir” is also important as an evocation of memory’s restorative power, imbuing brick and wood with a talismanic significance as *aide-mémoires* for the rebirth of a disappearing China. As in *Dropping a Han Dynasty Urn*, however, criticism and commemoration are merged. On one hand, *Souvenir* is a critique of the rapidity and rapacity with which redevelopment is pursued, favouring the desires of the economically privileged over the needs of those forced to endure a more precarious existence. However, in Ai’s words, “China is a nation that needs change ... the old part is really rotten and cannot meet contemporary standards.”⁴ Ai implies that destruction can be purgative, clearing the ground for change, while preservation can be more harmful than beneficial in its removal of the preserved from the fullness of life. Yet his reverent treatment of the abandoned brick is a reminder that the past should not be forgotten, and that demolition must be paired with respect for the destroyed and dispossessed.

In 2003, a year after Ai created *Souvenir*, Liu Jianhua’s *Regular-Fragile* (2001-10) installation of mass-produced commodities cast in porcelain was chosen for display at the 50th Venice Biennale, but instead became yet another confirmation of the destructive forces inherent to contemporary life. Liu traces his inspiration for this project to media coverage of plane crashes, recalling that images of passengers’ scattered belongings drove him to realise the fragility of the world of things with which we surround ourselves.⁵ At the Venice Biennale, he intended to display his porcelain commodities on the walls, suspended from the ceiling, and piled on the floor of the gallery, their warped, sagging forms reminding viewers of our shared vulnerability to disintegration. A further indication of the precariousness of life arose, however, when the show was cancelled following the outbreak of SARS. Two years later, *Regular-Fragile* was shown at the International Biennial of Contemporary Chinese Art (2005) in Montpellier, France. For this iteration, subtitled *Dream*, Liu smashed over 6000 porcelain commodities and arranged their shards in the silhouette of US Space Shuttle Columbia, which disintegrated upon re-entry in 2003. In both this and the earlier unintended confirmation of the project’s themes, the threat of destruction lurking in the apparent security of the everyday is brought to light, exposing the extent to which even the loftiest ambitions can be obliterated in the blink of an eye.

Liu returned to this theme with *Discard* (2011), an installation of shattered porcelain outside Shanghai’s Sino-Italia Design Exchange Centre that blurred distinctions between landfill and archaeological excavation. For this work, Liu scattered his replica commodities in a cavity of earth and paired them with a mass of broken Ming and Qing Dynasty ceramic reproductions, deposited in an adjacent pool of water. The implication of this is clear: alongside simulated remnants of earlier eras, Liu’s porcelain commodities were imbued with an eerie ethereality, reminding viewers that even those things we consider most contemporary will become relics of a long-forgotten antiquity. At the same time, his excavation’s resemblance to a landfill made the after-effects very clear that the planned obsolescence on



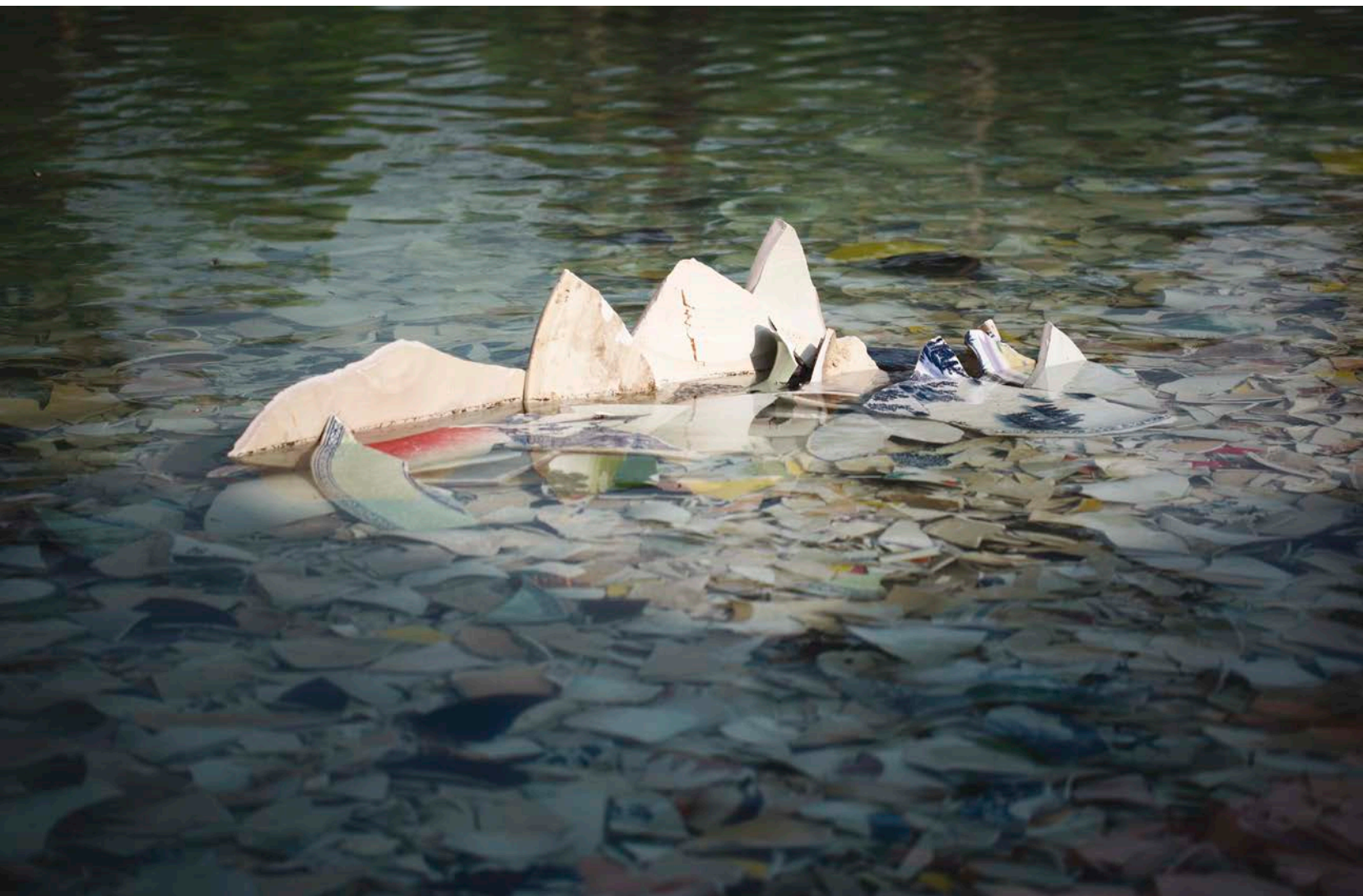
Liu Jianhua, *Dream*, 2006. Sculpture Square, Singapore, Qingbai glazed porcelain, 3-channel DVD projection, 1200 x 900 x 80 cm. Photo: Courtesy of the artist.







Liu Jianhua, *Discard*, 2011. Sino-Italia Design Exchange Centre, Shanghai, installation of broken reproductions of historical porcelain vessels, variable dimensions. Photo: Courtesy of the artist.



which the commodity market depends is collapsing our planet under the strain. As economist Joseph Alois Schumpeter theorised, “creative destruction” is central to the continuity of a capitalist world order driven by our blind pursuit of innovation, “incessantly destroying the old [and] creating [the] new” with little thought to the accumulation of waste.⁶ The same desire for novelty compels the projects of urban renewal alluded to in *Souvenir from Beijing*, while also inspiring the fetishism of the past satirised in *Dropping a Han Dynasty Urn*. In *Discard and Dream*, Liu exposes the underside of progress, confronting viewers with the realisation that the permanence of past and present are manufactured illusions, and that the only certainty is material dissolution.

A parallel with this revelation of our shared fate can be found in Ai’s *Dust to Dust* (2009), his most consummate exploration of destruction in the ceramic medium and a potent expression of the cycles of decay that sustain life, as well as the possibility of a desiccation that threatens to destroy it. Like *Souvenir from Beijing*, this is a deceptively straightforward work: a glass jar filled with clay powder that we are told is the remains of Neolithic ceramics ground to dust. Following the precedent Ai set earlier in his use of the evocative terms “urn” and “souvenir,” *Dust to Dust* derives much of its intensity from its

title, a phrase taken from the liturgy performed at Christian funerals to remind mourners of the impermanence of earthly existence.⁷ The use of these words to describe the disintegration of ceramics also recalls the action portrayed in *Dropping a Han Dynasty Urn*: in both works, ossified artefacts are returned to the currents of time through a reassertion of material vulnerability. Yet the irreversibility of these acts could also be read as an Ozymandian warning: a reminder that we, too, if we don’t temper our consumption of the world’s resources, may bring about our end, reducing our global dominion to a handful of dust.

Each of these works shows the suitability of ceramics for an aesthetics of destruction, drawing out the unique qualities of the medium: a tension between endurance and fragility, a connection with natural cycles and an elemental humanity. By smashing, pulverising and enshrining the remnants of ceramic objects and structures, Ai and Liu expose the centrality of destruction to our world order, from the obliteration brought by “progress,” to the environmental degradation wrought by our desire for novelty, to the fragility of the ideological frameworks we create to justify such devastation. More than the physical act of destroying an object, it is the implied dismantling of these frameworks that most clearly expresses the power of an aesthetics of destruction. In *Dropping a*



Liu Jianhua, *Discard* (details), 2011. Sino-Italia Design Exchange Centre, Shanghai, installation of broken reproductions of historical porcelain vessels, variable dimensions. Photos: Courtesy of the artist.

Han Dynasty Urn and *Souvenir*, Ai shatters our idealised abstractions of history by exposing the traces of the past within the present, both *aides-mémoires* and catalysts for change. In his many variations of *Regular-Fragile*, Liu blurs past, present and future, drawing a forceful comparison between the capitalist rhetoric of progress and the inevitable fact that even the highest ambitions will one day be forgotten and discarded. The final word on the subject, however, falls to *Dust to Dust* and its reference to the regenerative potential of destruction as harbinger of a new era, in which humanity may or may not play a role, depending on the choices we make now to accelerate or temper our consumption of the world's resources.

1. For a summary of this reading and a more nuanced interpretation see Dario Gamboni, "Portrait of the Artist as an Iconoclast," in Gregg Moore and Richard Torchia, *Ai Weiwei: Dropping the Urn (Ceramic Works, 5000 BCE - 2010 CE)* (Glenside, PA: Arcadia University Gallery, 2010), 86–89.

2. Glenn Adamson, "The Real Thing," in Gregg Moore and Richard Torchia, *Ai Weiwei: Dropping the Urn (Ceramic Works, 5000 BCE - 2010 CE)* (Glenside, PA: Arcadia University Gallery, 2010), 52.

3. Urs Meile (ed), *Ai Weiwei: Works 2004–2007*, 2007, Galerie Urs Meile, Lucerne, 174.

4. Ai Weiwei and Richard Vine, "The Way We Were, the Way We Are," *Art in America* 96, no. 6 (July 2008): 100.

5. Yan Yuting and Liu Jianhua, "嬗变中的刘建华: 艺术转变的内在逻辑 - 阎玉婷对话刘建华" [The Evolution of Liu Jianhua: Internal Logic for Art Transformation – Yan Yuting in Dialogue with Liu Jianhua], *Eastern Art*, no. 3 (2009): 42.

6. Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (London: Allen & Unwin, 1976), 83.

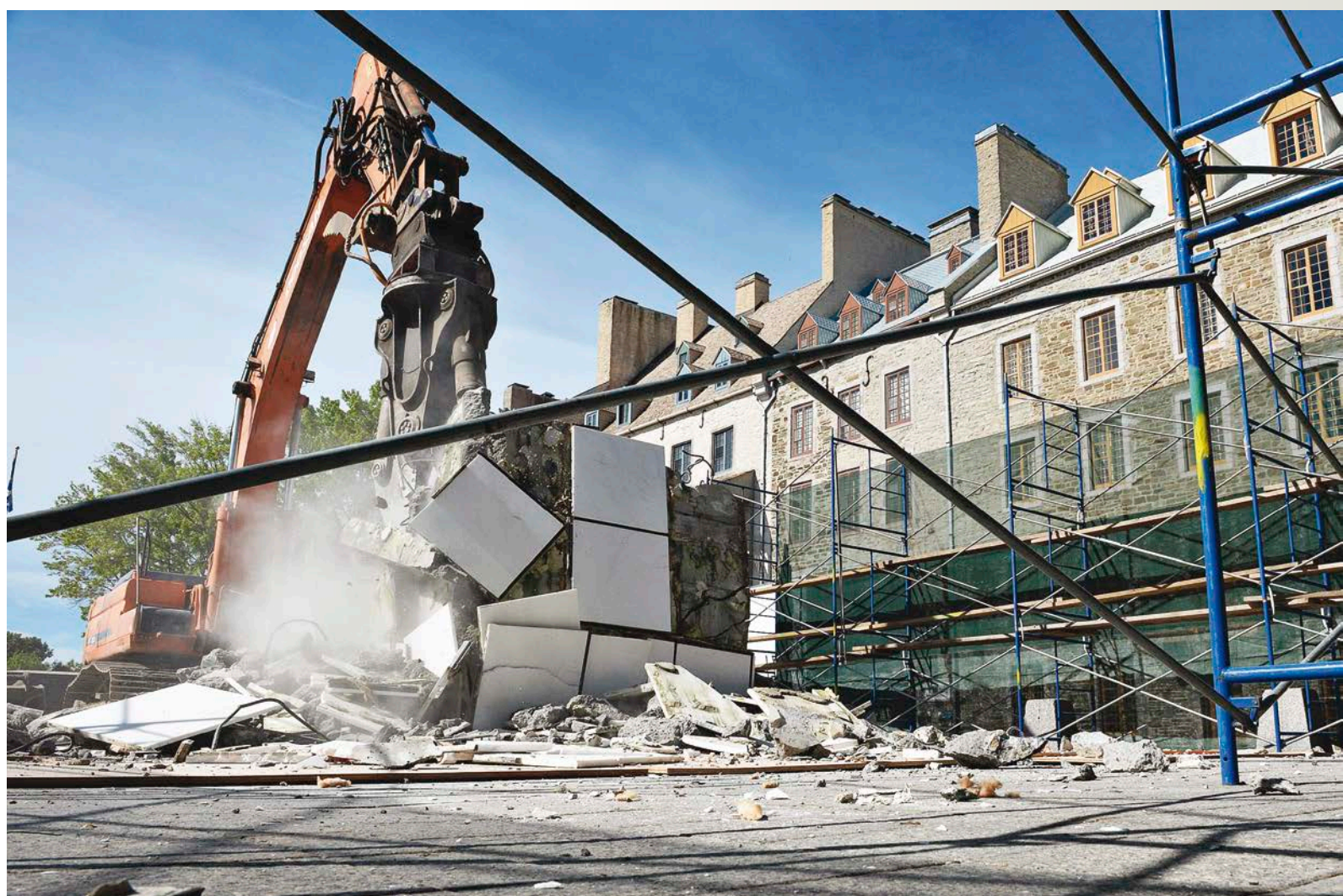
7. The phrase is drawn from an oft-cited passage in *The Book of Common Prayer*: 'earth to earth, ashes to ashes, dust to dust,' from Genesis 3:19: 'In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken: for dust thou art, and unto dust shalt thou return.'

Alex Burchmore recently completed a PhD in Chinese Art History with the Centre for Art History and Art Theory at the Australian National University, Canberra, tracing the global history of Chinese porcelain and its use by contemporary Chinese artists to explore transcultural visions of the world. He has written for the *Australian and New Zealand Journal of Art*, *TAASA Review*, the journal of the Asian Arts Society of Australia, *Art Monthly Australasia* and *Kunstlicht*, and was recently awarded "Best Scholarly Article" in the *Australian and New Zealand Journal of Art* for 2018.

Entre destruction et création.

JULIA ROBERGE VAN DER DONCKT

Les réapparitions de
Dialogue avec l'histoire
de Jean Pierre Raynaud





Jean Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987-2015. Source : *Le Soleil*, 17 juin 2015. Photos : Patrice Laroche.

Si l'on en juge par l'attention médiatique accordée aux polémiques touchant l'art public, ce type de création apparaît particulièrement propice à la controverse. Vandalisées, démantelées, voire transformées en objets de détestation collective, plusieurs de ces œuvres suscitent régulièrement des réactions négatives – quand elles ne sont pas tout simplement ignorées et négligées. Les cas répertoriés par Nathalie Heinich, dans son célèbre ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas* (Éditions Jacqueline Chambon, 1998), témoignent d'ailleurs à la fois de la récurrence et de la virulence des attaques tant symboliques que physiques perpétrées à l'endroit des œuvres d'art public. Nous analyserons ici la controverse entourant *Dialogue avec l'histoire* (1987), sculpture réalisée par l'artiste français de réputation internationale Jean Pierre Raynaud pour la Place de Paris située dans le secteur de Place-Royale à Québec. L'œuvre, qui avait fait l'objet de vives critiques dès son inauguration, est détruite de manière spectaculaire en juin 2015 par la Ville de Québec sous prétexte qu'elle était dans un état de dégradation avancé. Cette décision a pour effet de réactiver une controverse latente, alimentée au fil des ans notamment par la publication sporadique de lettres ouvertes décriant l'aspect de la sculpture ou encore par des journalistes insistant sur son caractère prétendument inadéquat pour ce site historique.

Né à Courbevoie, en 1939, Raynaud, horticulteur de formation, se fait connaître dans les années 1960 avec ses pots de fleurs surdimensionnés et autres *Psycho-Objets*. Lauréat du Grand prix de la sculpture de la Ville de Paris, en 1986, l'artiste se voit confier l'année suivante une commande diplomatique par la capitale française. C'est ainsi que *Dialogue avec l'histoire* (1987) est offerte à Québec à l'occasion du

Sommet de la francophonie. Elle est donnée en échange d'*Embâcle*, sculpture-fontaine de Charles Daudelin inaugurée à la Place du Québec à Paris en 1984. Le « monolithe ni figuratif ni abstrait » installé sur la place de Paris dans le quartier Petit-Champplain est en réalité composé de deux piédestaux alliant des plaques de marbre blanc carrées et des insertions de granite noir. La base, plus volumineuse et allongée, est surmontée d'une forme cubique légèrement désaxée. S'élevant à six mètres et demi de haut, cet élément vaut à l'œuvre les appellations malheureuses de « cube blanc », de « cube Rubik » ou encore tout simplement de « cube » par les autorités municipales, des journalistes et certains citoyens qui se prononcent à son sujet. Afin de souligner le caractère historique du site auquel elle était destinée, l'artiste, qui fait des carreaux de céramique blanche de quinze centimètres sur quinze centimètres son matériau de prédilection, opte à cette occasion pour des matières plus nobles, mieux adaptées à la spécificité de l'emplacement selon lui². Or, l'allure massive de la sculpture, couplée à un style jugé trop contemporain pour un quartier patrimonial par de nombreux commentateurs, fait couler beaucoup d'encre au fil des ans. Bien que plusieurs la perçoivent comme inesthétique, c'est avant tout son emplacement – ou plutôt le manque de cohésion entre l'aspect de l'œuvre et l'environnement bâti – qui semble poser problème. La présence de la sculpture de Raynaud, qui rend « hommage aux premiers Français qui débarquèrent en ce lieu autrefois bord de mer pour y bâtir un pays où leur culture n'a cessé de s'affirmer³ », est vue comme une intrusion dans un quartier où est pourtant célébré l'héritage de l'Hexagone. Le contraste entre l'œuvre, qualifiée d'emblée de « monolithe futuriste⁴ » dans *La Presse*, et son site d'accueil est



Wartin Pantois, *Hommage à Jean Pierre Raynaud*, 2015. Peinture aérosol, pochoir, rue Notre-Dame, Québec. Photo : Julia Roberge Van Der Donckt.

d'ailleurs accentué lors de l'inauguration de la Place de Paris, célébrée en grande pompe en présence d'une fanfare et de soldats en uniforme du régiment de Montcalm. Il semble que le dialogue historique et artistique proposé par l'artiste échappe ainsi à la majeure partie des usagers de la place. À cet égard, remarquons que le titre de l'œuvre est régulièrement escamoté au profit du sobriquet simpliste de « cube blanc », désignation qui, en plus d'être réductrice, est inexacte : la notion de dialogue entre les siècles et entre les peuples français et québécois est de cette manière évacuée.

Alors qu'elle était déjà bien connue dans le paysage médiatique québécois avant sa destruction, en juin 2015, jamais *Dialogue avec l'histoire* n'avait-elle cependant bénéficié d'une notoriété aussi grande qu'au moment de sa disparition. Dans la foulée de la controverse entourant la décision de la Ville de Québec, plusieurs artistes entreprendront de faire réapparaître la sculpture sous diverses formes, sur Internet aussi bien que dans son quartier d'origine. Car elle (sur)vit bien au-delà de son démantèlement, les artistes multipliant ses modes d'existence et donc ses modes d'extension⁵. Sa présence est notamment convoquée par l'entremise de nombreuses œuvres citationnelles ou dérivées. Ce faisant, contre toute attente, l'acte violent qui met fin à l'existence de la sculpture dans sa forme originale peut être considéré comme un geste à la fois destructeur et constructeur. Il convient ainsi d'envisager la controverse autour de *Dialogue avec l'histoire* comme une manifestation patente d'iconoclasm⁶, mettant

en tension le « vandalisme municipal » de l'administration du maire Régis Labeaume et un phénomène de fabrication d'œuvres inattendu dont nous déclinons ici quelques exemples.

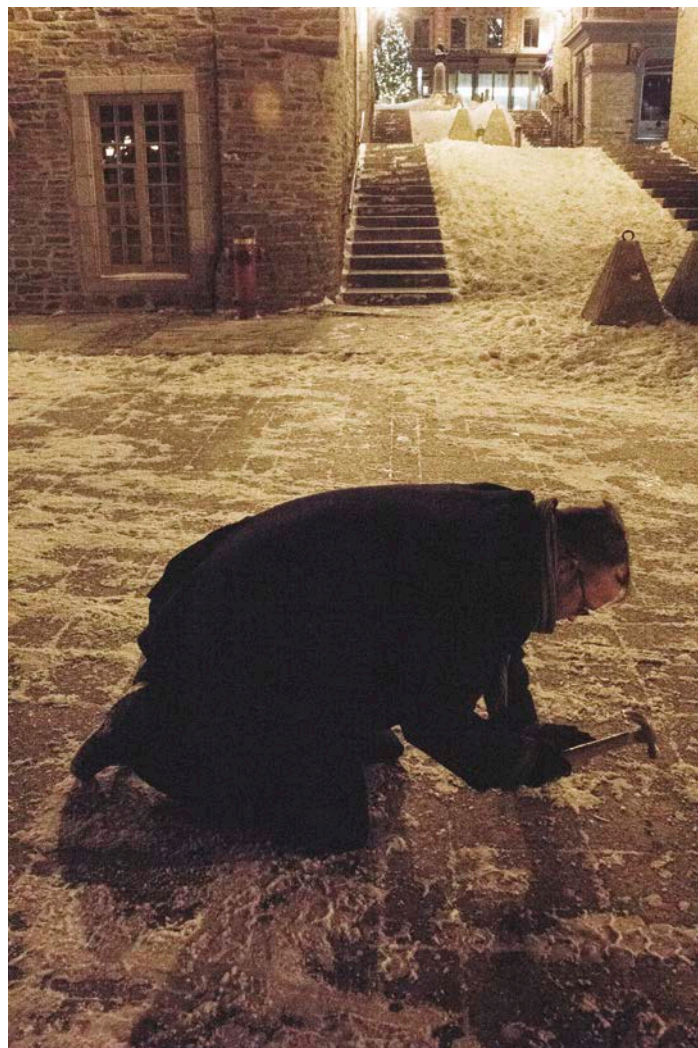
Kaël Mercader sera le premier artiste à intervenir dans cette affaire. Il résume habilement le point de vue du milieu culturel, stupéfait au lendemain de l'annonce de ce démantèlement précipité, avec *Dialogue avec les gorilles*, montage constitué d'une représentation de la sculpture superposée à une scène tirée de 2001 : *l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick. Publiée sur Facebook le 16 juin 2015, l'image donne à voir des australopithèques s'agiter furieusement autour d'un grand monolithe noir venu du ciel, événement qui fait sombrer les primates dans la violence. Mercader offre avec cette composition un clin d'œil humoristique aux passions que déclenche l'œuvre depuis son installation.

Il est vite suivi par l'artiste connu sous le pseudonyme de Wartin Pantois. Quelques semaines après la destruction de l'œuvre de Raynaud apparaissent de singuliers fantômes dans la Vieille Capitale : il s'agit d'œuvres de *street art* réalisées au pochoir à l'effigie de la sculpture disparue ayant été dispersées dans le quartier Saint-Roch et dans le Petit Champlain. Réalisés à partir de peinture aérosol blanche, ces « treize petits Raynaud », comme les désigne son créateur, reprennent les formes de la sculpture détruite, agissant en guise de micro-monuments contestataires. Il faut dire que le langage visuel

géométrique de l'œuvre originale en fait une référence particulièrement appropriée pour ce type de *réincarnation* furtive. La quatorzième intervention de l'artiste est, quant à elle, réalisée à un endroit spécifiquement choisi pour son histoire, soit sous une bretelle de l'autoroute Dufferin-Morency, ancien emplacement de l'Îlot Fleurie, lieu phare de la résistance artistique et citoyenne à Québec⁷. C'est donc sur l'un des piliers de cette zone où fleurit un temps la contre-culture qu'est apposé un nouveau dialogue avec l'histoire. Représenté cette fois de face, il est plus conforme à la taille de l'œuvre originale du haut de ses cinq mètres. Lui-même peint sur de multiples couches de graffitis, il ne reste cependant intact que très peu de temps, étant rapidement couvert en partie d'inscriptions à la peinture aérosol rouge. L'artiste, lui-même résident de la Basse-Ville, voit dans cette forme de vandalisme doux « [u]ne sorte de répétition de la destruction initiale, cette fois-ci dans l'indifférence⁸ ».

En plus d'œuvres numériques et de *street art*, la performance tient une place de choix dans le répertoire d'actions des artistes intervenus dans cette affaire. La Place de Paris devient ainsi le lieu d'actions tantôt spectaculaires, tantôt discrètes, dans les mois qui suivent le retrait de l'œuvre de Raynaud. L'artiste conceptuel montréalais Steve Giasson y réalise notamment une action issue d'un cycle de performances de longue haleine exécutées de manière furtive, en privé ou dans l'espace public. Il s'agit en réalité de l'activation de l'un des énoncés performatifs imaginés par l'artiste, en l'occurrence « Détruire une œuvre d'art (ou Abuser discrètement d'un pouvoir) » et, comme c'est le cas pour plusieurs des *Performances invisibles* de Giasson, il est inspiré d'une œuvre préexistante, soit ici *Dropping a Han Dynasty Urn* de Ai Weiwei (1995).

La question de l'iconoclasme est également au centre de la réflexion proposée par Acapulco, collectif en arts visuels de Québec se spécialisant dans les interventions *in situ* et qui fait du canular et de la citation ses stratégies de prédilection. C'est dans cette optique de détournement que s'inscrit *Monuments*, installation extérieure exposée dans le Victoria Park à l'occasion de la biennale d'art public Contemporary Art Forum Kitchener and Area (CAFKA) au printemps 2016. *Monuments* interroge l'iconographie de la statuaire et du monument, de même que la notion de pérennité des œuvres d'art public, soumises aux aléas du temps et aux actions d'iconoclastes de tout acabit. Sur un socle circulaire sont disposés pêle-mêle notamment un obélisque renversé, une colonne fracturée, des palettes de bois, une réplique miniature du *David* de Michel-Ange couverte de gommes à mâcher, un piédestal où il ne reste qu'un pied et la partie inférieure d'une jambe et des statues démembrées. En équilibre précaire, certains de ces vestiges sont maintenus en place au moyen de corde et de mousse expansive. Parmi ces éléments hétéroclites se trouve un « pastiche » de *Dialogue avec l'histoire*. La sculpture, dont les volumes caractéristiques sont aisément reconnaissables, troque ici ses carrés de marbre blanc pour des tuiles de céramique rectangulaires imitant le marbre italien vert émeraude. Reproduite de manière délibérément approximative et dans un format résolument moins imposant que l'œuvre originale, elle emprunte à ce que l'on pourrait nommer l'esthétique de la banlieue, à ce goût vernaculaire qui occupe une place de choix dans la production d'Acapulco. Le collectif propose ainsi d'envisager une vocation inattendue pour l'œuvre de la Place de Paris, à savoir celle



Steve Giasson, *Performance invisible n° 74 (Détruire une œuvre d'art (ou Abuser discrètement d'un pouvoir))*. Place de Paris, Québec. 4 janvier 2016. D'après Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn*. 1995. Performeur : Steve Giasson. Photo : Martin Vinette.



Acapulco, Monuments, 2016. CAFKA - Contemporary Art Forum Kitchener and Area, Kitchener, Ontario. Avec l'aimable permission des artistes. Photo : Acapulco.

de « monument domestique », lui accordant une place parmi les répliques bon marché des chefs-d'œuvre anciens qui trônent devant certains *bungalows* – ce qui constituerait en quelque sorte son ultime rédemption. Le passant attentif remarquera cependant la présence d'un sourire en peinture aérosol jaune sur la partie supérieure. Voilà qui pique la curiosité : est-ce l'œuvre de vandales ? Ce sympathique graffiti a plutôt été apposé en guise d'appât par les artistes, souhaitant ainsi susciter d'éventuels actes iconoclastes véritables.

Annie Descôteaux s'approprie, de son côté, le langage plastique caractéristique de Raynaud. Elle aussi éprise de la ligne pure, elle réactive le motif du carrelage dans *Grand ensemble*, où est opérée

une forme de déconstruction de la sculpture de la Place de Paris. L'installation se décline autour de trois parallélépipèdes de bois, tels des « cubes blancs », écrasés, réduits en ampleur sous le poids de la critique, sur lesquels est peinte une grille rectiligne, volumes auxquels répondent un nombre identique de répliques allongées de l'œuvre de Raynaud. Des éponges – référence possible à l'esthétique aseptisée de l'artiste ou encore aux soins que l'on n'a pas cru bon d'accorder à l'œuvre de Québec – sont disposées par-dessus ou autour du socle de plus petit format. Il est par ailleurs tentant de voir dans le pot de fleurs placé sur l'une des bases une évocation supplémentaire de la production du plasticien, dans laquelle de tels récipients, détournés de leur fonction originale, tiennent une place de choix.



Annie Descôteaux, *Grand ensemble*, 2017. Présentée dans le cadre de l'exposition *Come As You Are*, Galerie Antoine Ertaskiran. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay.

Les diverses réapparitions de *Dialogue avec l'histoire*, lesquelles prennent la forme d'images virales, de micro-interventions ou de répliques miniatures contribuent à préserver l'œuvre au-delà de son démantèlement. La destruction contestée d'une œuvre que certains considéraient comme indésirable provoque ainsi l'apparition de nouvelles images et de nouveaux objets se déployant, simultanément parfois, dans le web et dans l'espace urbain. Malgré les efforts déployés par les autorités municipales, le dialogue amorcé en 1987 ne se révèle, tout compte fait, pas si aisé à faire oublier. Si toute œuvre d'art est « un îlot de résistance » pour Raynaud⁹, cette notion semble prendre tout son sens avec cet épisode marquant de l'histoire de l'art public à Québec.

6. Bruno Latour, « "Iconoclasm" : Au-delà de la guerre des images », 2002. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/84-ICONOCLASH-FR.pdf#131T13T>.
7. Déménagé de son premier emplacement par la municipalité, en 1997, L'îlot Fleurie connaît un second souffle sous le viaduc Dufferin-Morency. Le terrain vague inhospitalier jalonné de gigantesques piliers de béton qui est formé sous les bretelles de l'autoroute est converti en véritable laboratoire de création. Il s'agit également d'un lieu marqué par la destruction : l'expropriation de l'îlot Fleurie, en 2007, signe la fin d'une époque, plusieurs œuvres étant envoyées au dépôt sous ordre de la ville. Hélène Matte, « L'îlot Fleurie : l'utopie inachevée », *Inter : art actuel*, n° 100, 2008, p. 82-85.
8. Citation tirée d'un courriel de l'artiste daté d'avril 2016.
9. Jérôme Delgado, « Le "cube blanc" détruit à Québec : Mal de blocs », *Le Devoir*, 8 juillet 2015, <https://www.ledesvoir.com/culture/actualites-culturelles/444534/mal-de-blocs>.

1. « Note brève », fiche descriptive signée par Jean Pierre Raynaud, en 1987, projet d'aménagement de la Place de Paris, service d'urbanisme de la Ville de Québec.

2. Jean-Luc Daval, « The Monumental Works », dans Walter Hopps, Alfred Paquemet et Jean-Luc Daval, *Jean Pierre Raynaud*, Houston, The Menil Collection, 1991, p. 48.

3. Description de l'œuvre inscrite sur la plaque signalétique qui lui était associée.

4. Agence France-Presse, « À Québec, Chirac inaugure la Place de Paris », *La Presse*, 1^{er} septembre 1987, p. A8.

5. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

Julia Roberge Van Der Donckt a obtenu, en 2017, un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, où elle a également été chargée de cours. Sa thèse, intitulée *Ce que la polémique fait aux œuvres. Une étude en trois temps de controverses dans l'art contemporain*, retrace le développement de scandales artistiques, en ligne comme dans l'espace public. Travailleuse culturelle, elle est aussi auteure et chercheuse indépendante. Elle s'intéresse aux pratiques militantes ainsi qu'à la question de la censure dans les arts visuels.

Destruction as Revolutionary Force

MARINA BARSY JANER

Destruction mediates and withholds the possibility of transformation. As a medium for change, it inevitably provides, produces and is produced by the alteration or disruption of a certain reality at the material level. This physical change, however, may directly imply a rearrangement in the socio-political and relational reality of a collective or an individual by providing a new societal structure that exists only through the destruction of the previous one. Even if the produced destruction is partial or time-limited, this crack in the established order of reality is fundamentally revolutionary as it presents the possibility of an instance of transformation in existing social structures (from everyday human relations to state/market control).

Contemporary artists have worked through the concept of destruction employing it as a medium to dismantle the established order, thus redesigning relations of power and affect. Where the state's power or performance has used destruction for its machinery of control, artists have used various techniques of counter-destruction. Ngũgĩ wa Thiong'o speaks of enactments of power in the struggle between the power of performance in the arts and the state's performance of power: "The state has its areas of performance; so has the artist. While the state performs power, the power of the artist is solely in

the performance."¹ Contemporary artists have used the possibility of destruction as a means for social and/or individual change, with the aim of questioning and reshaping the relations involved.

In 2014, Chilean visual artist Francisco Papas Fritas (Francisco Tapia Salinas) presented *Ad Augusta per Angusta* at the Centro Cultural Gabriela Mistral in Santiago. His installation consisted of a white van (*combi*) that showcased plastic containers filled with the ashes of the burned debt documents of the Universidad del Mar students throughout Chile (of over 500 million dollars). The van had the logo of the Universidad del Mar and many other references to it, including the title of the work, taken from the University's slogan. The ashes of the burned student debt were exhibited together with other objects related to the action, including a legal document that presented Papas Fritas' self-accusation for burning the documents. The rear of the van was reserved for screening a video of the artist, describing the creation and aims of the work as "more than a performance piece. The project itself is about eliminating the debtor."² During the opening of the exhibition, this video was published simultaneously on the Internet and Papas Fritas went into hiding. From his clandestine whereabouts the artist continued to publish communiqués on social media.



Francisco Papas Fritas, *Ad Augusta per Angusta*, 2014.
Courtesy of the artist.

Papas Fritas took the payment documents from the Universidad del Mar's central headquarters in Reñaca—a site the students have occupied since December 28, 2012. He testifies that after joining the occupation for two months, he removed the promissory notes, letters of credit and other debt documentation from the main university building and burned them ritualistically one by one. The veracity of the testimony and real source of the materiality (the documents) become part of the performance itself and its viral effect. This spectacle of destruction affected and called upon students from around the nation.

For the artist, *Ad Augusta per Angusta* is a collective work that the Chilean student movement produced against the commercialization of education, along with national mobilizations occurring since 2011. "This artwork now belongs to you" claims the video in the exhibit that shows Papas Fritas in the foreground directly addressing the viewer: the students and the people of Chile. In this video-format, he plays with the imagery of becoming the terrorist of a Chilean state that supports a profit-oriented education system. The material transmutation proposed in this artwork removes all the previous legal power these papers had over the lives of many. The education

market's machinery of control over its consumers (the students) crumbles as the materiality of the promissory notes disintegrates. The student is given the possibility of being released from her or his debtor position. By mutating from paper to ash, the commercial agreement of education is transformed into a human right. The transmutation or destruction of the material involves the transference of power.

The essence of the ashes functions as an element bound to memory that leads directly to the material's past existence. Burning books, codices, paintings and people has been a continuous practice throughout history and has been used to perpetuate a specific way of thinking and doing in a society, eliminating anything outside the established norm. *Ad Augusta per Angusta* overturns this logic; these ashes become the liberation of the oppressed. The act of burning is the act of destroying a neoliberal system of market-oriented priorities. Beyond the artwork's objective of liberating the students from their debts with the Universidad del Mar and expressing social criticism of Chile's elitist education system, the artist/activist's proposal ultimately resides in destroying the subjugated position and with it the capitalist system's hierarchical machinery of exclusion and segregation.

Francisco Papas Fritas, *Ad Augusta per Angusta*, 2014. Courtesy of the artist.





Andrea Zittlau, *The Heart Project*, 2015. Courtesy of the artist.
Photo: Emiliano Leonardi.



Andrea Zittlau, *The Heart Project*, 2015. Courtesy of the artist.
Photo: Adam Cooper Terán.

The everyday experience in capitalist society generates and sustains a separatist logic between individuals in which the economy and consumerism mediate exchange. Some art projects create a rupture in these contemporary forms of social relations. German artist Andrea Zittlau trades the heart, a heart, “her” heart. In *The Heart Project* (part of *The Body Series*, 2015-ongoing) a red anatomical heart is used as barter. This human-size heart is a sculpture made of soap, having an intense rose fragrance. In exchange for the heart, something of equal value is required. Each person decides what to give in order to obtain Zittlau’s heart. The possible trade may include, sharing a private memory or story, an object with a meaningful emotional value for the person or even a kiss. The artist explains that each time she performed the trade, it felt like she was really trading her own heart.³ It is both a material and immaterial trade. In this sense, letting go of her heart is an act of vulnerability. Communicating through the object of the heart becomes an exchange of complicities and sensibilities, providing a tangible and intangible experience.

As a material, soap involves the idea of cleaning and purifying. This cleansing implies the eventual vanishing of the heart. The soap heart changes its form with every use and will eventually disappear. The heart as materiality is thus also vulnerable to change. This is the price of its use. Here, there is also an exchange of matter as the soap touches the skin of its user and through mutual contact both skin/body and soap/heart are consumed in affective erosion. The heart’s symbolic value relates to human sensibility, love and affection. For Zittlau the heart of soap reflects consumption and time, both features of disappearance that relate to human relationships and the human body.

The material chosen to be the vehicle of exchange is a vanishing substance that requires physical contact in order to cleanse. This heart contains the possibility of its destruction through its material consumption. Furthermore, it also represents the trade and the interaction/relationship it required. This work implies that in each encounter human sensibility is transformed. The heart’s trade and consumption rethinks market values, moving beyond a capitalist logic. *The Heart Project* reclaims the immaterial sphere in the overall value of exchange as a critic of capitalist values based on a material economy. The immaterial value of human sensibility remains after the materiality of the soap heart disappears. The possibility of material disappearance and destruction serves to emphasize human value over the commercialization of all relations.

Physical destruction enables the autonomy of change to occur beyond the material and into the social fabric. Contemporary artists working with the erosion, consumption, transmutation or disappearance of materials evoke a transformation of societal and affective immaterial structures. The nature of the artworks discussed lies in the social and relational implications produced through the possibility of destruction. *Ad Augusta per Augusta* uses destruction to literally provoke the bank and state apparatus, attempting to destroy class oppression through tangibly burning the student debt. *The Heart Project* looks at capitalist values and moves beyond the material (exchange, use and dissolution) to the immaterial affective values in each interaction that the trade of a consumable heart produced. The intention of both these artworks is to reshape capitalism’s imposed relations. In the first case, the commercial

design of the education system and in the latter, the capitalist exchange filtered through all human relations. The potential of destruction provides emancipation of state-market oppression and the restructuring of new (or lost) affectivities. The deconstruction of capitalist reality becomes an urgent demand together with the re-existence of other forms of relationality. Using destruction as a medium for change, artists evoke systemic and relational transformations.

1. Ngūgĩ wa Thiong’o, “Enactments of Power: The Politics of Performance Space”, *Drama Review*, vol. 41, no. 3 (1997): 12.

2. Francisco Papas Fritas. *Ad Augusta per Augusta*. 2014. Available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=SUJmkt8VrpU>.

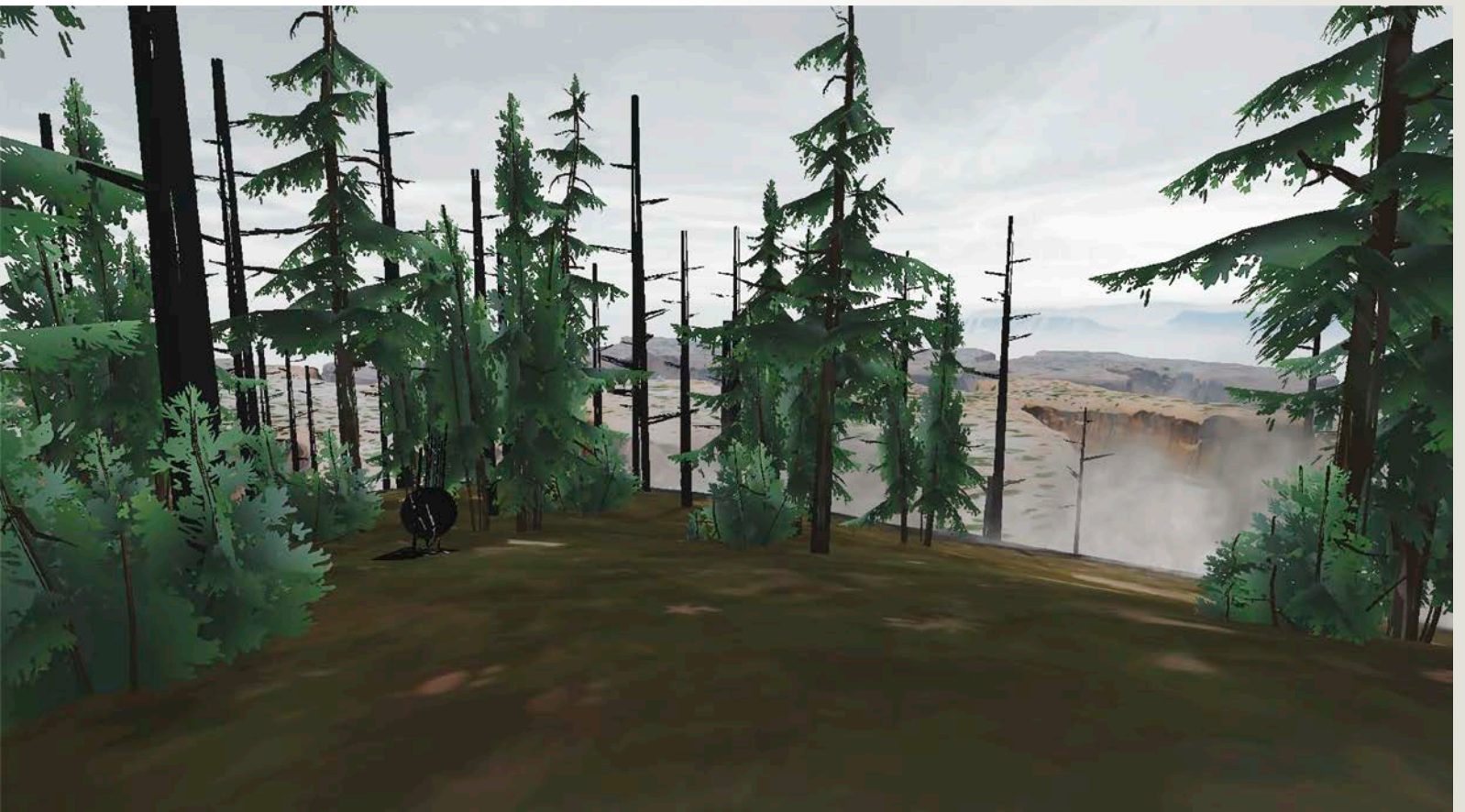
3. Personal correspondence with Andrea Zittlau. January 8, 2019.

Marina Barsy Janer is a performance artist, art historian and independent curator. She works as artistic director for the cultural centre MATERIC.ORG and is a curator at the international performance festival EMPREMTA. Her doctoral thesis questions the viewer’s position from a decolonial perspective, studying performance artists who work on issues of otherness. In her teaching, she has been a visiting professor at the University of Essex and at the University of Barcelona. Her artistic work has been presented in festivals, museums, universities, urban and natural spaces throughout Europe and the Americas. www.marinabarsyjaner.com

Towards an Alternative Aesthetics of Destruction in the Anthropocene

SARA NICOLE ENGLAND

Postcommodity, *Each Branch Determined*, 2017. Screenshot.
Virtual reality experience. Courtesy of Initiative for Indigenous Futures.





We are living in a time of insurmountable upheaval wherein representations of climate catastrophe in popular media and in art are pervasive and familiar. In a recent *Canadian Art* review on the Art Gallery of Ontario's mega exhibition *The Anthropocene*, Jayne Wilkinson questions the usefulness of artistic representations of planetary destruction. In the author's view, many visual renderings (particularly Edward Burtynsky's large-scale aerial photographs in the exhibition) provide a distant and comfortable vantage point from which we can view climate destruction at ease without having to live it. Instead of inciting action or revealing new truths, such images neutralize consumption and even contribute to our compliance with profit-driven industries. This leaves Wilkinson to conclude: "it is dangerous to continue to uphold the aesthetics of destruction."¹

Among these issues, the trouble with images of ecological destruction is that they often fail to connect ecological devastation to the social, political, and economic processes that shape and are shaped by climate change. Or as T.J. Demos specifies in greater detail, "we cannot address climate justice adequately without also targeting the corruption of democratic practice by corporate lobbying, or the underfunding and failure of public transportation systems, or Indigenous rights violations by industrial extractivism, or police violence and the militarization of borders."² While climate change is a global problem, it disproportionately impacts poor, racialized, and oppressed communities and is the direct result of colonial and imperialist projects of dispossession and extractivism of peoples, lands, plants, and animals.³ In writing about the effects of colonization in North America, Kim Tallbear writes, "Kinship obligations to nonhuman kin were also violated by the settler state. The decimation of humans and nonhumans in these continents goes hand in hand."⁴ An aesthetics of destruction that ignores this relationship between the Anthropocene and colonialism risks deepening the inequality of climate change. As Zoe Todd and Heather Davis write: "In order to adequately address climate change and other environmental catastrophes we also need to seriously think through and enact processes of decolonization."⁵

Within Wilkinson's critique of the "aesthetics of destruction" is a long trajectory of destructive tendencies in environmental art history. Land artists (think Robert Smithson and James Turrell), for example, exploited land degraded by industrialism and capitalism for its aesthetic possibilities; systems artists (like Hans Haacke and Robert Barry) experimented with multiple ecologies but often privileged abstraction over context; contemporary land artists and landscape photographers, today, such as Burtynsky and others, in some ways replicate early representations of colonial expansion by presenting destruction for visual consumption with neutrality rather than nuance.

Contemporary depictions of humankind's geological impact on the Earth, such as the aforementioned ones, are often depicted from a floating perspective made possible through aerial photography. They are part of a "condition of visibility" Irmgard Emmelhainz refers to as "groundless seeing," a groundlessness which "characterizes the Anthropocene, as we lack any ground on which to found politics, social lives, or a meaningful relationship to the environment."⁶ This groundlessness is about a deep disconnection with whom we share the planet, and when put in action, groundlessness as a state of being serves the interest of corporate profit above relationships with other-than-human entities, a division that has formed our current epoch.⁷ Simply put, visibility is linked to worldviews and the ways in which we visualize the world have consequences on how we act within it. Given our condition of "groundlessness," how might we imagine an alternative aesthetics of destruction that gives way to care, relationships, reconciliation—or, in other words, enacts the processes of decolonization Todd and Davis set forth?

Each Brand Determined, a virtual reality (VR) experience by the Indigenous arts collective Postcommodity, travels through a digitally rendered landscape of New Mexico. Created in 2017, the work is part of a broader initiative entitled *2167*, a touring exhibition in which Indigenous artists in North America were commissioned to create VR works that looked forward 150 years. As a counterpoint to that year's celebrations of "Canada 150," *2167* critically responds to Canada's history of colonialism by projecting visions of the future in which Indigenous peoples and cultures are central and thriving.

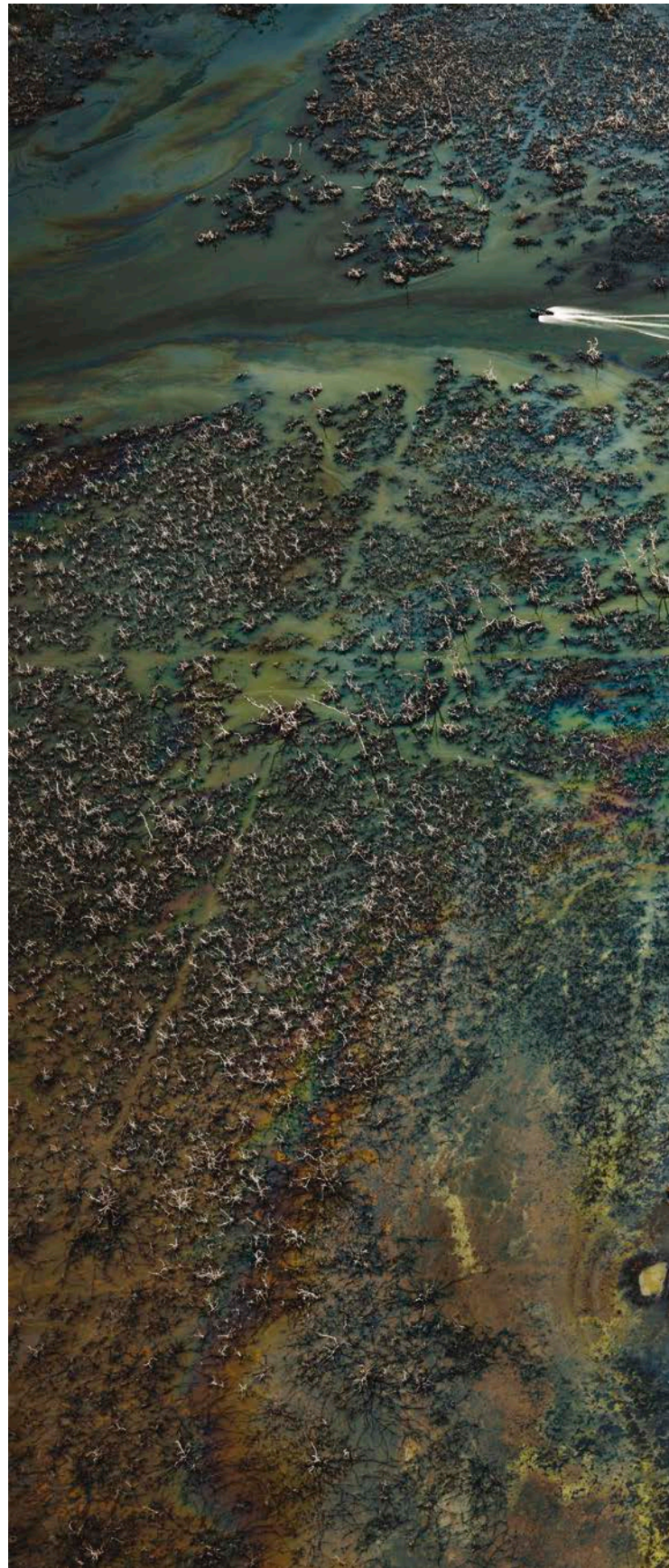
Each Branch Determined is an "on rails" VR experience; the viewer moves through the environment on a pre-determined, linear path. Initially situated in a burning forest, the viewer turns away from the forest fires and descends a mountain slope into an unburnt wooded area. As the viewer moves through the New Mexico desert terrain with elevated plateaus and smooth plains, birds fly overhead and mountain goats graze in the distance. A voice relays technical information: details about a complex underground drainage system installed beneath the forest. Metal structures with drainage pipes dot the landscape. Propelled further into the environment, the viewer comes across a circle of ravens whirling above a crater. The crater is filled with digital noise, a glitchy substance in an already charged environment, and a ladder that leads into the basin. Taking the ladder, the viewer enters a dizzying abstract space where they are held motionless, static noise drowns the speakers, and the viewer is left with a mirage of television colour bars bleeding together and forming static waves.

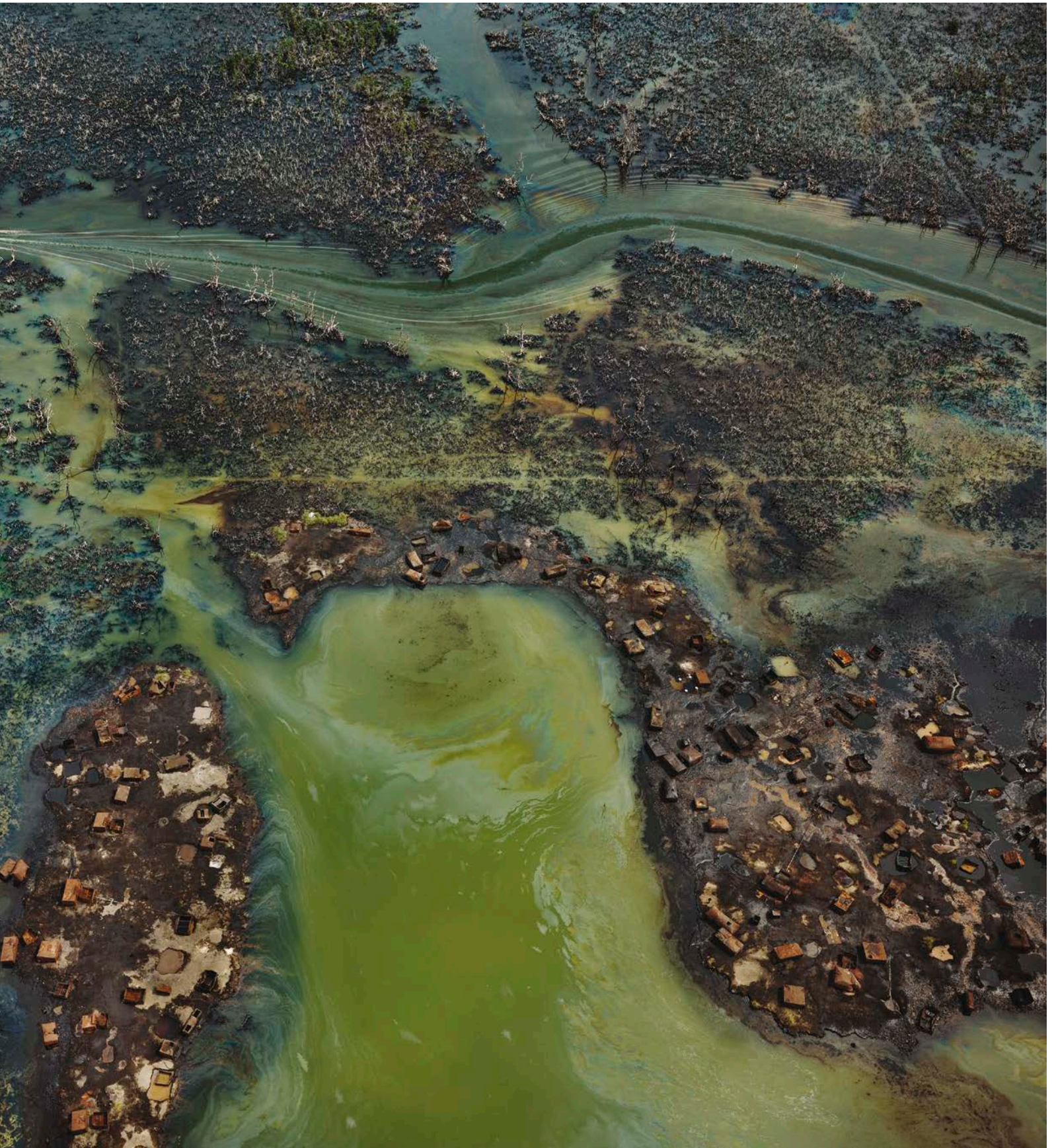
With few guidelines provided, viewers might conclude that *Each Branch* is yet another and by now familiar visualization of the end of the world, a fiery farewell to a planet exhausted by human activity. However, the burning forests in *Each Branch* are not a result of ecological destruction, they are a component of forest regeneration and created from an imagined collaboration between Native Americans and Xicano pueblos to exercise shared regional land management. In this ecology, fire and technology are integral parts of the collaboration. *Each Branch* imagines new social formations amongst Indigenous populations, machines and the environment while employing visual tropes Western culture associates with apocalyptic scenarios and

unoccupied or uninhabitable landscapes. We carry assumptions about what a healthy ecosystem looks like, and by using these tropes, Postcommodity calls attention to their limitations and how certain ways of seeing restrict our ability to imagine alternatives to our current condition.

Instead of a vision of greenery and abundance, *Each Branch* delivers smoke and fire—motifs popularly associated with the world's ending rather than its regeneration. These images of destruction unsettle normalized images of ecological ruination from their place of familiarity and even passive acceptance. Instead of presenting the current condition as self-evident, *Each Branch* uses these tropes to jolt us into imagining alternative ways of being and looking at the world. "What we often think of as natural landscapes, are in reality unhealthy, overgrown, suffering ecosystems," writes Wishtoyo Chumash Foundation member Alicia Cordero, referring to the importing of species from Europe to "improve" the landscape.⁸ The environment of *Each Branch* could read as what Timothy Morton terms an "ecology without nature" in which the false ideas of "nature" (as distinct from culture) are relinquished to adequately approach ecological forms. This concept of nature that lingers today is rooted in colonial notions of the "untouched landscape" and "wilderness." Paintings of the American West, such as those by Albert Bierstadt or Thomas Moran, showing a virginal and bountiful landscape were used to justify colonial expansion. Yet, Indigenous populations intricately managed these supposedly uninhabited places. If we are going to adequately address our current situation, we need to decolonize the Anthropocene and envision alternative relationships that work against the groundlessness Emmelhainz describes. For many Indigenous peoples, these relationships to humans, other-than-humans, and land have been shared and respected for millennia in spite of colonialization and genocide.

Each Branch promotes Indigenous Ecological Knowledge and land rights not only in the present but also as a necessity for the future. In *Each Branch*, the viewer is situated in a landscape void of humans and without an avatar, and thus, could be inhabiting the perspective of a machine responsible for monitoring the health of the ecosystem. At one point, the voice detailing the land management processes narrates that the drainage system is "laid on a bed of approved materials, properly supported," indicating collaborative and consensual organization. *Each Branch* articulates advanced understandings of fire ecology, visualized in the controlled burning practices that are part of some Indigenous nations' Traditional Ecological Knowledge but have been suppressed through colonization. In response to the devastating forest fires in California, Cordero wrote: "Traditional Indigenous landscape management in California has always utilized a sophisticated understanding of fire ecology. Fire is an integral part of the system in which we live. We cannot choose a life without fire, but we can choose healthy, knowledgeable relationships with it."⁹





The alternative aesthetics of destruction presented in *Each Branch Determined* envisions healthy, knowledgeable relationships with other-than-human entities, including machine technologies and fire, in ways that directly oppose the groundlessness Emmelhainz describes. It imagines a future for climate justice in which Indigenous Knowledges and land management are exercised freely. By bringing the Anthropocene and colonialism into dialogue, *Each Branch* provides a nuanced vision of destruction, one that turns the popular aesthetic vocabulary of ecological destruction into a visual critique of the system from which those representations are produced. In doing so, *Each Branch Determined* brings decolonialization to the centre of the Anthropocene, to a future place where Indigenous sovereignty determines ecological processes.

1. Jayne Wilkinson, "What Images Don't Do," *Canadian Art*, December 12, 2018. <https://canadianart.ca/essays/what-images-dont-do/>.
2. T.J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), 12.
3. Heather Davis and Zoe Todd, "On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene," *ACME: An International Journal on Critical Geographies* 16, no. 4 (2017): 763.
4. Kim Tallbear, "Failed Settler Kinship, Truth and Reconciliation, and Science," 2016. <http://indigenousts.com/failed-settler-kinship-truth-and-reconciliation-and-science/>.
5. Heather Davis and Zoe Todd, op. cit., 774.
6. Irmgard Emmelhainz, "Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene," *Art in the Anthropocene*, Etienne Turpin and Heather Davis (eds.), (London: Open Humanities Press, 2015), 137.
7. Other-than-humans is a term used by Todd and Davis (2017) and borrowed from Tallbear's term "other-than-human relatives" in "Failed Settler Kinship," 2016.
8. Alicia Cordero, "We Cannot Choose a Life without Fire," *Wishtoyo Chumash Foundation*, November 17, 2018. <https://www.wishtoyo.org/wishtoyo-chumash-foundation/2018/11/17/we-cannot-choose-a-life-without-fire>.
9. Alicia Cordero, *Ibid.*

Sara Nicole England is a white settler and a recent graduate from Concordia University's Art History MA program (Tiohtià:ke/Montreal, QC). She is the research coordinator for Aboriginal Territories in Cyberspace and Initiative for Indigenous Futures and researches, writes, and organizes around histories of art and design. Sara has curated exhibitions and programs with Images Festival, Scotiabank CONTACT Photography Festival, the British Institute of Florence, Project Gallery and McIntosh Gallery. She has a forthcoming chapter in *Design and Agency: Critical Perspectives on Identities, Histories and Practices* published by Bloomsbury.





Tout peut mal tourner. Tout doit être détruit.

MATHIEU TEASDALE

Dans son livre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* (1997), W. G. Sebald analyse la dévastation du territoire allemand après la fin de la Seconde Guerre mondiale par les bombardements sans répit des forces alliées et leurs effets sur les populations. Alors que les Alliés avaient cherché à raser Berlin, Sebald explique qu'avec ces bombardements, c'est l'élimination d'un patrimoine et du lien à l'histoire qui étaient recherchés. Enfouie sous les décombres de la ville, la réalité de la destruction totale « n'apparaît donc pas comme l'issue effroyable d'une aberration collective, mais comme la première étape de la reconstruction réussie¹ ». Malgré leur sort, les Allemands adoptaient une « attitude de défi pour manifester leur volonté de reconstruire leur pays détruit et de rendre l'Allemagne "plus grande et plus puissante que jamais"² ». Sans encore savoir comment parvenir à la reconstruction, la question de la destruction revêt la possibilité de faire autrement et de rendre visible une ouverture béante sur les possibles dans leur totalité. L'intérêt du texte

de Sebald réside dans l'idée que la destruction est un acte dont le résultat change radicalement, voire abolit, le cours des choses. Qu'elle soit voulue ou non n'y change rien puisque la destruction, en plus d'agir sur l'espace, ou la matière, joue également sur la temporalité. Avec elle, le temps cesse d'être un continuum, et une rupture s'opère à la manière d'un oubli du temps présent, qui suivait un passé, au profit d'un nouveau présent qui permet un futur qui saura être autre.

L'artiste français Éric Watier a publié un livre qui présente une recension d'œuvres d'art détruites par les artistes qui les ont créées. Intitulé *Tout l'inventaire des destructions*³, son livre, dont la version augmentée en 2018, dresse un catalogue de deux cents actes de destruction sous forme anecdotique. Ceux qui y sont retenus par Watier peuvent être vus à travers cette idée de rupture que développe Sebald. Alors qu'il affirme qu'avec la destruction apparaît le sentiment de

**Le jeudi 17 mars 1960, Jean Tinguely présenta
Hommage à New York, une machine dont le but
était de s'autodétruire en trente minutes.
En février 1969, il construisit dans le désert
du Nevada sa deuxième machine autodestructrice :
Étude pour une fin du monde n° 2. Elle explosa le 21 mars.**

Jean-Paul Riopelle n'a pas détruit de peinture, mais a toujours repeint sur les toiles qu'il trouvait mauvaises. En revanche, ses parents ont détruit ses premiers tableaux abstraits. Ils y voyaient l'œuvre du démon.

ne plus rester nulle part, qu'il faudrait qu'on se trouve ailleurs, les nombreux exemples de Watier montrent qu'il en est de même pour les artistes qui ont détruit leurs œuvres. En ce sens, les destructions des œuvres opèrent une rupture avec un regard posé sur le passé et forcent à un retournement vers l'avenir.

Ces forces destructrices, illustrées par Watier et analysées par Sebald, rejoignent aussi celles de Walter Benjamin dans son court texte *Le Caractère destructeur*. Ce caractère destructeur, écrit-il, « ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place; qu'une seule activité : débayer⁴. » Dès lors, son caractère se fait voir comme une volonté et une capacité d'action où est révélé son seul aboutissement : détruire. Benjamin ne voit, pour sa part, qu'une seule et unique catastrophe, une seule et unique destruction et un seul et unique caractère destructeur qui opère sur une tempête qu'il appelle « progrès ». C'est suivant le sens que lui donne Benjamin que le caractère destructeur exprime son « besoin d'air frais et d'espace libre [qui] est plus fort que la haine ». Faire de la place, débayer, pour reprendre son expression, efface les traces et vide le sens.

Dans son livre, Éric Watier cite l'exemple de Gerhard Richter qui, au début des années 1960, a détruit toute sa production avant de (re) commencer avec *Tisch*, une œuvre qui porte le numéro 1 dans son catalogue raisonné⁵. Cet acte apparaît libérateur pour l'artiste, au sens de Benjamin, parce qu'il permet de se sortir d'un présent qui oblige constamment à rester pris dans la promesse du progrès. En détruisant, ce qu'il connaît lui devient étrange.

Le caractère destructeur est accompagné d'une distance nécessaire puisque l'acte lui-même est effleuré par le doute auquel il ne lui faut pas succomber. De cette façon, pour détruire ses œuvres, Jochen Gerz regarde ailleurs⁶. Ce faisant, Gerz se surprend de l'acte qu'il accomplit avec un étonnement ironique qui suspend le doute et le détourne déjà de son objet. Il agit sans hésitation, et « c'est pour cette raison qu'il voit partout des chemins⁷ ».

Le regard porté ailleurs conduit à nous faire voir que le caractère destructeur « est une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement à constater à chaque instant que tout peut mal tourner⁸ ». En 1960, Jean Tinguely présente *Hommage à New York*, une machine dont le but était de s'autodétruire en trente minutes. Au moment de sa mise en action, Tinguely affirmait devant de nombreux témoins, en parlant de sa machine, qu'il s'agissait non pas d'une pièce, mais bien d'une situation transmise en la liquidant de sa possibilité de conservation.

Le destructeur fait son travail et, avec lui, il s'entoure de témoins pour voir son efficacité. Il est en ce sens un signal duquel Benjamin affirme qu'il est un repère « exposé à tout vent, exposé à tous les racontars⁹ ». Dans *Tout l'inventaire des destructions* sont aussi rapportées les destructions de Pierre Soulages qui procède à la crémation de ses toiles dans le four de son atelier, ce qui a poussé ses voisins incommodés par la puanteur à porter plainte. La destruction a ceci d'éclairant en son caractère qu'il n'y a pas place à la compréhension, elle accepte le malentendu. Ce malentendu peut être alors perçu comme la fin de la justification qui s'évertue à expliquer les motivations de l'acte. Conséquemment, on peut également l'entendre comme une inutilité à contrer le malentendu puisque le caractère destructeur le provoque.

En 1993, Thomas Hirschhorn a volontairement mis au chemin ses petites œuvres que les éboueurs ont ramassées¹⁰. Ainsi, elles perdent alors leur aura esthétique par le caractère destructeur puisqu'elles ne sont plus reconnues comme telles. Le malentendu vient de la liquidation de la continuité, de la tradition, et il se tient devant celui ou celle qui joue le jeu du pire. Ne pas être compris est, entre autres, l'objectif du caractère destructeur. Il vient du besoin d'anéantir les traces du passé et, avec elles, celles de la vie intérieure qui y est rattachée. L'exemple de l'artiste chinoise Xiao Lu, arrêtée et incarcérée pour avoir fait feu avec une arme sur son œuvre, illustre par cet acte l'incompréhension. Intitulée *Dialogue* (1989), son œuvre est une installation qui met en contexte les sculptures d'un homme et d'une

**Dans les années 1960, lorsqu'il rentrait ivre,
Marian Bogusz mettait en pièces ses tableaux,
en disant : « Demain, j'invente une nouvelle forme. »
Et le lendemain matin, il se remettait au travail.**

femme, chacun dans une cabine téléphonique entre lesquelles se trouve un téléphone dont le combiné est décroché. Les coups de feu sont tirés sur le symbole d'une culture qui n'a pas su remplir son rôle pour créer des liens. C'est un *Dialogue* avec un revolver qui vise l'abolition du sujet. Le revolver est le signal que le dialogue ne s'avère que l'empreinte d'une idée fausse ou d'un acte restreint qu'on doit aussi liquider.

Tout *l'inventaire des destructions* d'Éric Watier se nourrit de l'idée benjaminienne du caractère destructeur qui est un détournement final du passé : « Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse¹¹. » Dans cette suite, la destruction est alors la révélation de ce qui nous entoure : des ruines que l'on traverse. C'est une manière de réinventer le passé pour lui rendre sa force rédemptrice. C'est en somme ce que le livre de Watier présente : une simplification du monde qui s'opère alors qu'il est considéré comme digne d'être détruit, et là où certains ne perçoivent que les anciennes traces, le caractère destructeur, lui y voit toujours des chemins.

1. W. G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Acte Sud, 2004, p. 16.
2. *Ibid.*, p. 17.
3. Éric Watier, *Tout l'inventaire des destructions*, Incertains sens, Dijon, Les presses du réel, 2018. Les trois citations mises en exergue proviennent de cet ouvrage.
4. Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », dans *Œuvres*, Vol. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 330.
5. Éric Watier, *op. cit.*, p. 99.
6. *Ibid.*, p. 42.
7. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 332.
8. *Ibid.*, p. 332.
9. *Ibid.*, p. 331.
10. Éric Watier, *op. cit.*, p. 110.
11. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 332.

Mathieu Teasdale œuvre dans plusieurs endroits, notamment ceux liés, de plus ou moins près, parfois, à la littérature qu'il enseigne. Il partage ses intérêts pour les arts, ici et là, et il est né à Montréal, le lendemain d'un vendredi 13.

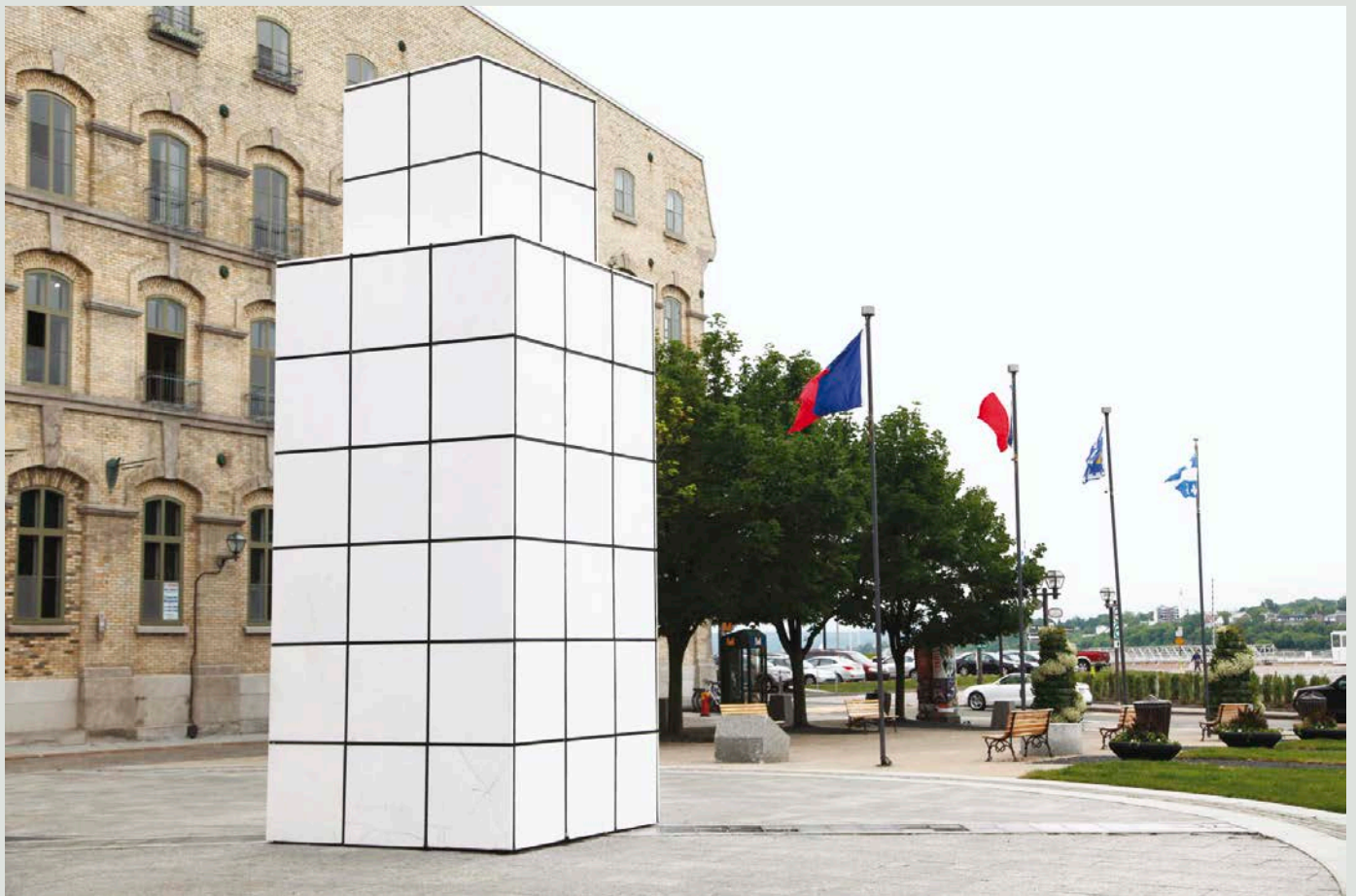
De la destruction : un entretien avec Jean Pierre Raynaud

par André-Louis Paré

En 1987, le maire de la Ville de Paris, Monsieur Jacques Chirac, offrait à la Ville de Québec une œuvre d'art public dont vous êtes l'auteur. Intitulée *Dialogue avec l'histoire*, la sculpture monumentale sera installée sur la Place de Paris dans le Vieux-Québec. Pourriez-vous nous rappeler les circonstances qui ont fait que c'est vers vous que la Ville de Paris s'est tournée pour le choix de cette œuvre d'art public ?

J. P. R. Mon travail artistique s'est élaboré à partir des années 1960 autour d'objets très particuliers comme les pots de fleurs remplis de ciment et le carrelage blanc. Quelques années plus tard, dans les années 1970-1980, j'avais acquis une grande reconnaissance à l'international. J'ai eu des expositions personnelles au Hara Museum of Contemporary Art à Tokyo (1981), au Newport Harbor Art Museum (1984) ainsi que dans de prestigieuses galeries comme Carpenter & Hochman Gallery à New York (1986) ou encore, la même année, Wenger Gallery à Los Angeles. Cette reconnaissance était visible également en France, notamment en 1985, avec l'exposition *Noir et blanc* présentée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et l'obtention, en 1986, du Grand Prix de sculpture de la Ville de Paris. Ce n'est donc pas étonnant si Jacques Chirac, le maire de Paris, m'a approché afin de réaliser l'œuvre *Auto-portrait* dont il existait déjà certains exemplaires. La particularité de ces *Auto-portraits* était d'être, chaque fois, d'une dimension différente, et ce, afin de toujours

Jean Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'histoire*, 1987-2015.
Photo : Ville de Québec.



rencontrer des situations différentes. Pour l'œuvre offerte à la Ville de Québec, celle-ci fut rebaptisée *Dialogue avec l'histoire*. Ce nouveau titre était le fruit d'un processus de négociation diplomatique entre les villes de Paris et de Québec. Enfin, si originellement son nom est *Auto-portrait*, c'est que j'ai toujours estimé que chaque œuvre d'un artiste ne peut être qu'un autoportrait. Dans ce cas précis, c'est pour moi l'épure d'une forme humaine au minimum de sa représentation. Que l'œuvre installée dans le Vieux-Québec soit renommée *Dialogue avec l'histoire* était donc strictement politique puisqu'elle soulignait la profonde amitié qui lie le peuple français et les Français d'Amérique.

Depuis le début de votre engagement dans le monde de l'art contemporain, votre démarche artistique s'est faite sous le signe de la sérialité. C'est le cas pour *Auto-portrait*, mais cela le sera aussi pour les divers *Pots* que vous avez produits ainsi que les *Drapeaux*... Quelle signification donnez-vous à cette notion de série ?

J. P. R. Avant d'être artiste, j'étais jardinier. C'est grâce à ce métier que j'ai, pour la première fois, senti la force de la série avec les plantes en culture. La série donne une puissance à ces plantes que l'on ne



Jean Pierre Raynaud, *La Maison de Jean Pierre Raynaud*. Démolition de la Maison La Celle-Saint-Cloud (France), mars 1993. Archives du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Avec l'aimable permission de l'artiste.
© D.R. Photo : D.R.

retrouvait pas si elles étaient toutes seules. Dans mon travail artistique, la notion de sérialité agit aussi comme une dynamique, celle qui s'établit dans le rapport entre l'unité et le nombre. Certes, ce travail est traversé par une esthétique de la répétition, mais il est aussi et est surtout associé à l'énergie qui s'en dégage. Capter cette énergie ne s'inscrit jamais dans une posture morale, celle de défendre un point de vue, mais bien au contraire, cette sérialité croise toutes les sérialités rencontrées au cours de l'histoire humaine. Elle se veut en communion avec les civilisations qui ont souvent fait appel à la série dans leur présentation d'œuvres monumentales.

En 2015, la Mairie de la Ville de Québec a pris la décision plutôt surprenante de détruire l'œuvre *Dialogue avec l'histoire* sous prétexte que cette œuvre comportait des risques pour la sécurité du public. Les réactions du milieu de l'art ont été vives, et la reconstruction de votre sculpture rebaptisée *Auto-portrait*, dans un autre espace public – le parc de l'Amérique française –, a vu le jour à l'automne 2018 grâce, notamment, à la détermination de l'avocat et collectionneur Marc Bellemare. Que reprenez-vous de cette aventure ?

J. P. R. Dans un premier temps, il ne s'agissait pas de la détruire, mais de la restaurer. À cette restauration, à cause notamment des conditions météorologiques, j'ai donné mon accord. Ensuite, il fut question d'un déplacement. Mais cela aurait demandé un démontage de l'œuvre, ce qui s'avérait impossible. Enfin, j'apprenais par des journalistes de la presse canadienne que la restauration n'aurait pas lieu puisque, sans en avoir été averti, la réaction du politique fût finalement de la faire disparaître en la détruisant. J'insiste sur le mot destruction qui n'est en aucun cas anonyme. En effet, cette destruction s'est faite de façon spectaculaire. Les images où l'on voit une pelle mécanique munie d'une pince hydraulique démolir *Dialogue avec l'histoire* sont d'une grande violence. Or, bien sûr, l'histoire de cette démolition aurait pu en rester là si cette œuvre publique ne représentait que du marbre et du ciment. Mais cette mésaventure nous rappelle surtout que la matière inerte des œuvres d'art n'est pas si inerte que cela. Je savais que cette sculpture, dans l'espace public, ne plaisait pas à tous. J'ai toujours su qu'une proposition artistique prenait le risque de rencontrer soit l'assentiment, soit l'hostilité; pour de bonnes ou de mauvaises raisons. Mais, comme je l'ai mentionné ailleurs, les œuvres d'art ne sont pas faites pour être aimées, mais pour exister. Il faut savoir que si l'œuvre exposée exprime l'artiste, elle a aussi la capacité de révéler le regardeur. À Québec, la réponse politique parle d'elle-même. Par contre, un certain nombre de personnes choquées par ce geste, la plupart associées au milieu de l'art, réagirent comme si un être humain était en danger et s'exprimèrent, par leur courage, le projet de la faire renaître. Sa reconstruction dans un lieu plus clément fut envisagée et, à ce jour même, réalisée. J'y apportais alors mon regard évolutif vers une autre matière plus spatiale que le marbre, le Corian, une façon de l'armer un peu plus vers le futur. Baptisée de son nom d'origine *Auto-portrait*, l'œuvre est similaire, bien que plus haute, plus large, plus imposante. Cette réparation nous rappelle que l'œuvre humaine lorsqu'elle est puissante a une forte capacité de résistance, c'est peut-être pour cela qu'elle existe encore depuis des milliers d'années grâce à des êtres passionnés.

Hormis cet acte sans préavis de démolition de votre œuvre, la question de la destruction en art ne vous est pas étrangère et participe de votre esthétique d'artiste. On pense, entre autres, à la destruction de *La Maison de La Celle-Saint-Cloud*, commencée en 1969, et que vous avez détruite en 1993... En quoi consiste, pour vous, la destruction lorsqu'elle devient un geste artistique ?

J. P. R. « Naître et disparaître » est la question fondamentale à laquelle nous sommes tous liés. Je n'ai jamais envisagé l'œuvre d'art comme une éternité, car ce serait une absurdité, et ça ne correspond pas, dans mon cas, à un défaitisme, mais à un constat. Ainsi, *La Maison*, mon geste majeur, née en 1969, dans la banlieue de Paris, aura été, pendant 23 années, mon refuge et mon rêve intérieur face au monde réel. J'y ai résidé, j'en ai transformé successivement les pièces, les modulant au gré de mon vécu. 1993 m'apparut toutefois le moment de décider en toute lucidité de la fin de cette architecture. Un soir, j'ai pris une masse et j'ai donné un premier coup aux murs de carrelage. J'ai réalisé qu'étant unique, elle méritait plus d'audace et d'égard que cette architecture parfaite, figée qu'elle était devenue – ce qui est le propre des objets d'art. Il me fallait lui faire subir un sort exceptionnel, digne d'elle. J'ai décidé de la métamorphoser, de l'emporter ailleurs, de lui faire vivre une expérience absolue. Pour cela, elle devait se soumettre à une ultime transformation : la démolition. *La Maison* a réussi à faire passer le mot destruction du côté de la création puisque, dans ce cas, c'était ma décision. Et de cette opération, j'ai gardé la totalité des vestiges et gravats qui ont été présentés dans mille conteneurs chirurgicaux au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux. Ce que je retiens de cette expérience, c'est que je l'ai fait naître, l'ai vécue au zénith et l'ai accompagnée dans sa disparition. Un film très émouvant témoigne de son édification et de sa démolition¹.

1.

Il s'agit du film documentaire *La Maison de Jean Pierre Raynaud 1969-1993*, réalisé par Michelle Porte, coproduction Caméras Continentales/La Sept, 1993. Ce film accompagnait, à l'origine, un livre ayant pour titre *La Maison* paru aux éditions du Regard, Paris, 1993.

Jean Pierre Raynaud est né à Courbevoie en 1939. Sa carrière artistique débute en 1964, à Paris, au Salon de la Jeune Sculpture. Depuis, il est exposé dans de nombreux pays (Japon, Corée, Émirats Arabes Unis, Cuba, Belgique...) et bénéficie d'une notoriété mondiale. Ses thèmes fétiches sont : les panneaux signalétiques, les pots, le carrelage de céramique blanc à joints noirs, les drapeaux et les pots de peinture. Ses sources sont portées au rang de symbole et déclinées dans des formes et des couleurs variées. Jean Pierre Raynaud compte, parmi ses réalisations, des œuvres de taille monumentale. Parmi celles-ci figurent les vitraux de l'abbaye de Noirlac, la *Carte du Ciel* dans les quatre patios de la Grande Arche de la Défense et une voûte nucléaire sur un plafond du Louvre. En 2015, il a conçu et publié, aux Éditions du Regard, un ouvrage intitulé *Raynaud*, récapitulatif de son parcours, imaginé comme une exposition à la dimension d'un livre.

« Comme une jouissance d'anarchistes balayant le pays d'un feu de prairie¹ »

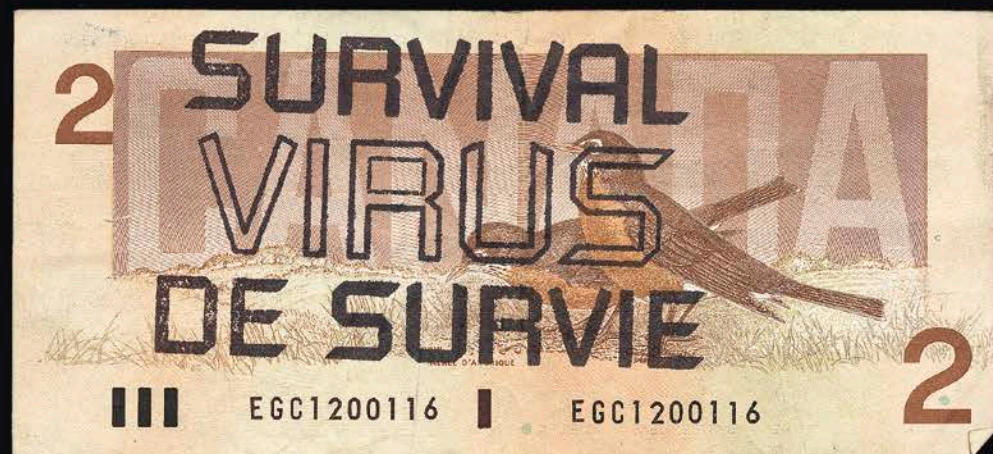
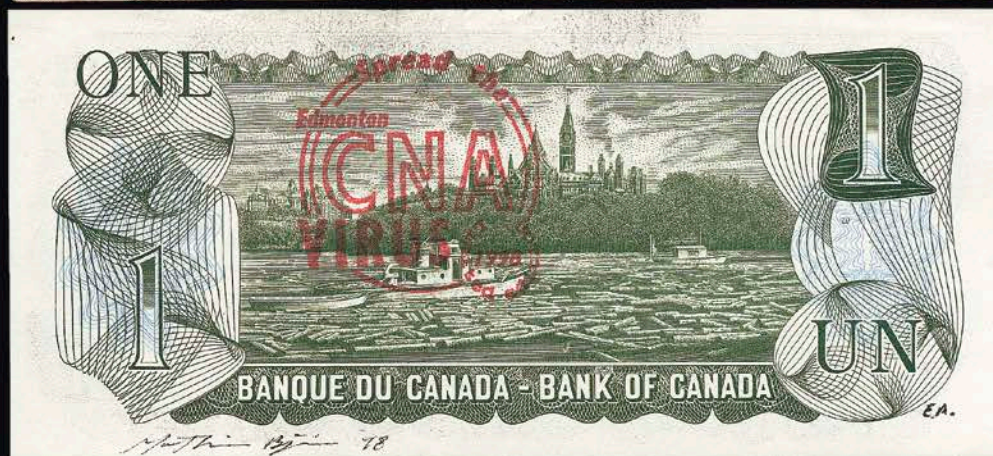
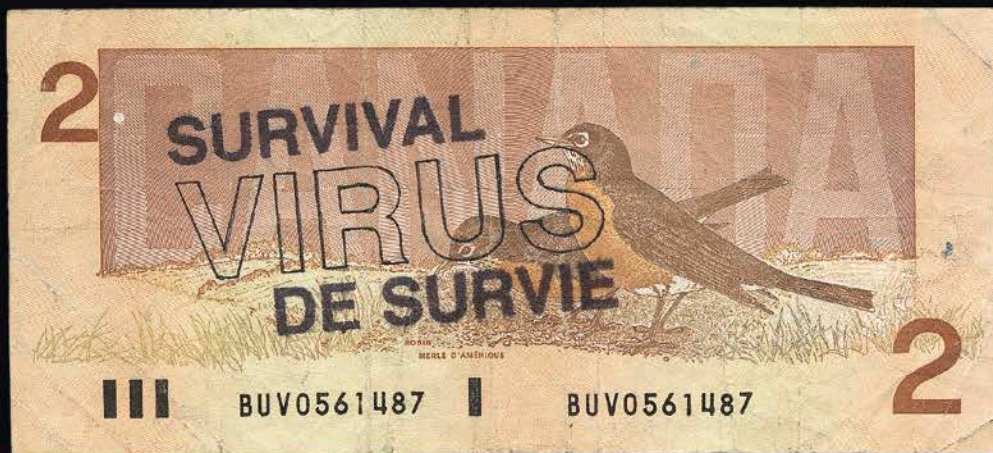
Mathieu Beauséjour

« Celui qui tue une pièce de cinq shillings assassine tout ce qu'elle aurait pu produire : des colonnes entières de livres sterlings². »

« Participer à la destruction du monde qui existe, les yeux ouverts sur le monde qui sera³. »

Indissociable de l'acte créateur, son antonyme – l'acte destructeur – est si rapidement jugé pour ne pas avoir de sens que l'on en vient à oublier la polysémie que le sabotage peut opérer sur les objets d'art. Prenons, par exemple, l'attaque au couteau d'un tableau de Diego Vélasquez par Mary Richardson, à Londres, en 1914,⁴ qui s'en est pris à l'image de la femme dans l'art en souhaitant soulever un débat autour d'une cause réelle, et qui va bien au-delà du simple monde de l'art. Pensons aussi aux diverses tentatives de destruction de *Fountain*⁵ de Marcel Duchamp, par Pierre Pinoncelli, qui montrent une interprétation au pied de la lettre du mot « destruction », visant un symbole fondateur de l'art contemporain. Sinon, j'ai moi-même entrepris une action, au moment où j'activais, au cours des années 1990, le projet SVdS, qui obligeait la destruction de l'argent par les institutions bancaires⁶. En imprimant des slogans sur des billets de banque et en dépensant les billets dans la circulation normale de l'argent liquide, les billets surimprimés avaient le potentiel de retourner à tout moment dans une banque. Ayant le pouvoir de discréditer tout billet endommagé, elle a donc participé à faire disparaître la partie centrale de mon projet artistique. Ces trois versions de destructions, dans le domaine des arts, ont, certes, différents contextes, différentes motivations, différents résultats; pourtant, il est intéressant de constater à quel point ce type de geste iconoclaste produit non seulement une part de destruction, mais aussi une augmentation sémantique des objets endommagés. Mais est-il possible d'imaginer une tentative de destruction totale d'une œuvre d'art? À quoi cela pourrait-il ressembler?

D'abord, on peut sans doute comprendre que la validation des œuvres d'art, choisies par les iconoclastes comme symbole et représentation du pouvoir, confirme la valeur et l'aura accordées à l'art, comme étant un champ magnétique, un pouvoir d'attraction, particulièrement lorsque ces œuvres sont présentées dans des institutions muséales. Il semble aussi indéniable que la trace de la brisure, de la coupure ou de la dégradation d'une œuvre en fasse un nouvel objet esthétique et qu'il est possible de l'apprécier pour son histoire et son nouveau sens d'objet survivant. Ainsi, on pourrait affirmer que ces gestes ne sont pas tant des destructions qu'une tentative de destruction incomplète qui serait plus de l'ordre de l'endommagement ou de l'ecchymose. Les gestes de Richardson et Pinoncelli soulignent le caractère à la fois vulnérable et résistant des objets choisis. Une brisure

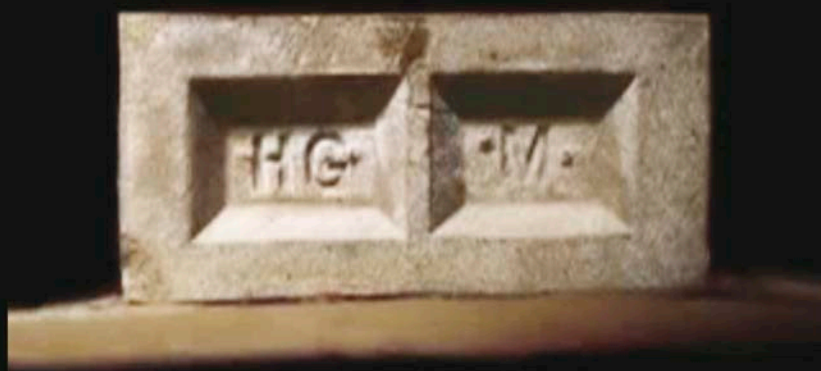


apparaît à leur surface, les œuvres blessées, mais toujours présentes, laissent apparaître une certaine poésie de la résistance, celle d'un objet qui a été fragilisé. Ces œuvres atteignent alors une valeur supplémentaire, un nouveau sens, elles sont ranimées. Dans ces cas, le geste iconoclaste ne les aura finalement pas fait disparaître, seulement incluses dans une nouvelle trajectoire sémantique.

En effet, de ce type d'intervention saccageur, où rien n'est complètement détruit, on s'intéressera aux restes, aux traces et aux histoires qui s'écrivent et qui forment un enchevêtrement de sens multipliant les interprétations symboliques d'un geste qui se voulait *a priori* annihilant. De mon action d'estampillage d'argent, je retiens aujourd'hui le caractère à la fois poétique et absurde de la disparition des billets. Ils ont été dissipés, mais le projet demeure existant dans une forme artistique et documentaire à travers plusieurs objets. En ce sens, un geste iconoclaste réussi, parfait dans son exécution, ne devrait-il pas laisser un minimum de traces ? D'images ? Voire de sens ? Ou, au contraire, ne devrait-il pas plutôt accomplir une disparition totale de l'œuvre ? Mais est-ce possible de faire disparaître une œuvre ? Et si oui, que reste-t-il ? Ce sont les questions qui surgissent lorsqu'on analyse les restes de l'offrande incohérente produite par la K Foundation avec *This Brick* (1997), un testament vidéo qui annihile les dernières traces matérielles d'un acte incendiaire.

Pour bien comprendre *This Brick*, il importe de remonter à ses origines. Le projet s'inscrit dans un enchaînement de postures et de circonstances qui ont mené un groupe de musique électronique protéiforme (KLF, Kopyright Liberation Front, The Justified Ancients of Mu Mu) à se convertir, au fil des années, en un projet conceptuel et performatif qui prit pour cible le monde de l'art en Grande-Bretagne durant la dernière décennie du 20^e siècle. Mus par des stratégies situationnistes et activés par le succès populaire, les artistes Bill Drummond et Jimmy Cauty sont, en 1992, au sommet de leurs carrières. Forts de succès majeurs et d'un disque en lice pour le meilleur album de l'année, et désormais millionnaires, ils instaurent un arrêt de distribution de tout le matériel du groupe sur le marché de la musique et abandonnent le monde de la pop pour fonder la K Foundation. Le premier geste de la nouvelle appellation, le 1994 K Foundation art award, consistera en une remise de prix au pire artiste de l'année : la sculpteure Rachel Whiteread sera honorée de 40 000 £⁷. Le projet suivant leur a valu une controverse bien méritée que Drummond et Cauty vont défendre au nom de l'Art dans les médias britanniques. L'action *K Foundation Burn a Million Quid*, qui consistait à brûler leurs profits personnels d'un million de livres sterling en billets de 50 £ sur l'île de Jura, le 23 août 1994⁸, sera tout de même leur planche de salut. Ils seront sévèrement jugés par les médias et, à partir de ce moment, leurs apparitions publiques se feront de plus en plus rares et de plus en plus imprévisibles. L'acte est nihiliste, inexcusable et irrésolu, mais il est aussi créateur d'une nouvelle mythologie⁹. La K Foundation accomplit une fonction importante du *potlatch* telle que présentée par Bataille¹⁰ : le don, voir ici la dilapidation d'un million en argent,

This
BRICK



THE END

THE K FOUNDATION MCMXCVII

procure à ces artistes un pouvoir symbolique, même si Cauty et Drummond outrepassent, me semble-t-il, la figure de l'artiste, de la *rock star* ou du criminel, et incarnent plutôt le sacrifice du don par le feu, symbolisant « le soleil qui donne sans jamais recevoir¹¹ ».

Ce n'est que trois ans plus tard, en 1997, qu'ils réalisent *This Brick*, une vidéo de trois minutes cinquante où l'on peut voir une brique qui serait, aux dires des artistes, faite des cendres du million de livres sterling brûlées¹². Une brique, peu importe laquelle, est un matériau apte à construire quelque chose de nouveau, mais présentée ici seule, sans contexte, elle n'a plus aucune utilité d'ordre pratique. En guise de trame sonore, la chanson disco *Fame* telle qu'on tenterait de la capter sur une fréquence FM avec la distorsion spécifique du média radiophonique. Il apparaît évident qu'au-delà de brûler une somme importante d'argent, c'est leur succès qu'ils ont finalement brûlé. Les artistes passent de millionnaires à millénaristes en projetant la vidéo lors de l'unique performance de 2K (un autre alias) intitulée ****k the Millennium*, au Barbican Center. La réapparition récente du duo par le biais d'un roman dystopique¹³ et d'un carnaval,¹⁴ à mi-chemin entre Burning Man et une dérive psychogéographique, fait foi de la complexité d'une démarche artistique indisciplinée, spectrosituationniste, satirique et hermétique qu'articulent Drummund et Cauty depuis leurs débuts.

This Brick trouve sa place à la fin d'un long processus – formation, réussite, transformation, destruction, disparition – et semble sans régénération possible. Pour souligner le dernier souffle de ce cycle, la vidéo, médium dématérialisé s'il en est, se retrouve abandonnée sur internet, dénudée d'affects comme un résidu sans âme. Elle symbolise la fin de cette histoire. La destruction est alors quasi totale. Pas d'objet, pas de valeur, pas d'aura; pas vraiment de sens non plus.

1. « ...like a wild orgasm of anarchists sweeping across the country like a prairie fire » est une citation de Richard Nixon à propos des manifestants contre la guerre du Vietnam (ma traduction).
2. Benjamin Franklin, cité par Georges Bataille dans *La part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 163.
3. Georges Bataille, [Programme] dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 273.
4. La suffragette Mary Richardson s'attaque au tableau *La Venus del espejo* (1647) de Diego Vélasquez à la National Gallery de Londres, le 10 mars 1914, à la suite de l'arrestation de sa compatriote Emmeline Pankhurst.
5. À deux reprises, en 1993 et en 2006, Pinoncelli fracasse l'œuvre de Marcel Duchamp à l'aide d'un marteau.
6. De 1991 à 1999, j'ai marqué environ 5 500 billets de banque d'un tampon encreur « Survival Virus de Survie ». Les numéros de série des billets furent répertoriés dans un journal et réactivés dans une production d'œuvres d'art. Voir à ce sujet « M. B. Survival Virus de Survie », *Inter*, n° 61, 1995.
7. Rachel Whiteread recevra aussi le Turner Prize, d'une valeur de 20 000 £, le même soir du 23 novembre 1993.
8. Pour une compréhension complète des événements, lire *Money To Burn* par Jim Reid, *The Observer*, 25 septembre 1994. <http://www.libraryofmu.net/display-resource.php?id=387>.
9. L'histoire de KLF et de la K Foundation fait désormais partie de la trame narrative de la culture populaire. La BBC Radio 4 vient de réaliser un podcast en plusieurs épisodes inspiré de cette histoire : *How To Burn a Million Quid*, 2019.
10. Georges Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 107.
11. *Ibid.*, p. 66.
12. Pour voir la vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=ZteizTcxFY>.
13. 2023: A Trilogy, *The Justified Ancients of Mu Mu*, Londres, Faber & Faber, 2017.
14. Welcome to the Dark Ages www.welcometothedarkages.com.

Mathieu Beauséjour partage son temps en parts pas toujours égales entre la pratique artistique, l'enseignement et la flânerie. Sa pratique artistique est développée dans une perspective de résistance, de détournement et de paradoxes sémantiques. Ses œuvres relèvent de préoccupations quant à la portée interprétative des symboles du pouvoir tels l'argent, la monarchie ou le soleil. Il s'intéresse à la construction de l'histoire à travers les révoltes et les utopies ainsi qu'à la (re)matérialisation des idées en objet d'art, qu'elles soient sous forme de dessin, d'images fixes ou en mouvements, ou par l'utilisation de dispositifs d'installation.

Le destin des monuments : réflexions sur la commémoration publique

Annie Gérin



Les années 2017 et 2018 ont été ponctuées de débats concernant le destin des monuments. À La Nouvelle-Orléans, aux États-Unis, quatre œuvres commémorant la Confédération et la guerre de Sécession ont été retirées en mai 2017. Dans les mois qui suivirent, les villes de Baltimore, Charlottetown, New York, Los Angeles et Durham se sont aussi délestées de monuments témoignant d'un passé esclavagiste. Les exemples de destruction et de déboulonnement ne se limitent pas aux États-Unis; on peut citer des cas semblables en Australie, en Hongrie et en Belgique, qui révèlent un malaise grandissant par rapport aux héritages coloniaux, religieux, totalitaires et autres. Au Canada, dans la foulée du rapport de la Commission de vérité et réconciliation (2015), les monuments présentant des personnages historiques ayant contribué au racisme systémique et à la marginalisation des peuples autochtones sont de plus en plus décriés. Une statue dédiée au général Edward Cornwallis, militaire britannique et gouverneur de la Nouvelle-Écosse de 1749 à 1752, a notamment été retirée d'un parc de la Ville de Halifax, le 31 janvier 2018, à la suite de pressions populaires contre la présence dans l'espace public de la figure de cet homme, connu pour avoir offert une prime à quiconque lui rapporterait un scalp d'homme, de femme ou d'enfant mi'kmaq. Si le malaise n'est pas partagé par tous, et que certains refusent toute remise en question des monuments, un constat doit néanmoins être posé : ce qu'Henri Lefebvre décrivait

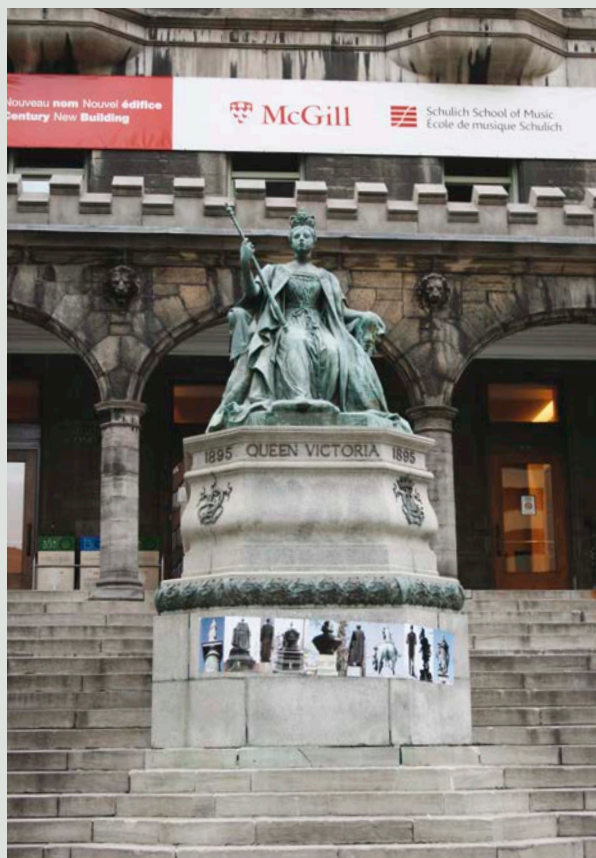
[N]ous avons besoin de l'histoire [...] pour vivre et pour agir, non pas pour nous détourner commodément de la vie et de l'action, encore moins pour embellir une vie égoïste et des actions lâches et mauvaises. Nous ne voulons servir l'histoire que dans la mesure où elle sert la vie.
Friedrich Nietzsche¹

J. Massey Rhind, statue d'Edward Cornwallis, 1931-2018. Image du retrait de la statue d'Edward Cornwallis à Halifax (Nouvelle-Écosse), le 31 janvier 2018. Photo : © Darren Calabrese.



J. Massey Rhind,
statue d'Edward Cornwallis,
1931-2018. Image du retrait de
la statue d'Edward Cornwallis
à Halifax (Nouvelle-Écosse),
le 31 janvier 2018. Photo :
© Darren Calabrese.

Peter Gnass, La multitude déchue, 2008.
Photo : avec l'aimable permission de l'artiste.



comme l'« illusion de la transparence » est rompue². Dans le contexte globalisé et multiculturel, les récits nationaux n'arrivent plus à fédérer la population, et la fonction historique et symbolique des monuments et des espaces est mise à nue.

Usages des monuments

Les monuments sont des œuvres d'art au dessein particulier. Elles sont créées pour contribuer délibérément à la dimension symbolique des villes; elles servent de témoin et d'écriture publics. Généralement érigées dans des matériaux nobles et durables par l'élite politique et économique, elles réifient et pérennisent l'histoire, la construction identitaire et l'adhérence à la société, impliquant une forme de consensus. Comme l'a expliqué Henri Lefebvre, « L'espace monumental offr[e] à chaque membre d'une société l'image de son appartenance et de son visage social.³ »

En tant que forme commémorative intentionnelle⁴, les monuments sont censés communiquer de façon précise, et leur message est souvent considéré comme immuable. Mais voici le paradoxe : ils cachent beaucoup plus qu'ils énoncent. Par leur orientation et la synthèse symbolique qu'ils opèrent, ils tendent à fixer un point de vue particulier. Sous le couvert de la commémoration et de la célébration, ils dissimulent presque toujours le prix de la gloire payé par d'autres. Le philosophe Walter Benjamin l'avait bien compris. « Car il n'est pas de témoignage de culture, écrivait-il en 1940, qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie.⁵ » Autrement dit,

si le monument permet de célébrer les gloires et les vertus, il cultive ou légitime simultanément les vices de l'histoire et l'oppression des uns par les autres. De plus, s'il implique une forme d'adhésion sociale, il faut se rappeler que tout consensus social recèle nécessairement des exclusions, et que si ce consensus s'effrite, le sens du monument peut devenir caduc, voire aberrant.

Monuments injurieux

Lorsque les monuments perdent leur pouvoir d'agir de façon fluide, ils se révèlent comme des choses désuètes, encombrantes, voire injurieuses. L'illusion de la transparence est rompue, leur dessein idéologique est alors exposé, et leur contenu refoulé – colonialiste, raciste, sexiste ou autre – revient au galop. L'artiste canadien Peter Gnass réagissait justement à ce basculement lorsqu'il réalisait, à l'automne 2008, une intervention prenant la forme d'un affichage éphémère de textes et d'images sur les façades d'une douzaine de lieux culturels montréalais. S'inspirant des parcs de monuments de Budapest et de Moscou, le projet intitulé *La multitude déchu*e proposait de désinstaller tous les « héros figés » des places publiques du pays pour les ranger dans des réserves en plein air, libérant ainsi les socles qui pourraient alors accueillir des œuvres d'art actuel.

Pour l'historienne et sociologue Régine Robin, le déclin des monuments serait inévitable. Dans l'essai *Un passé d'où l'expérience s'est retirée*, elle explique que « [l]e mémoriel n'est jamais ce qu'on voudrait qu'il soit. Il n'y a, de la part des sociétés, aucune maîtrise du passé et de la façon dont il vient nous hanter.⁶ » Le problème n'est pas nouveau en soi, mais il serait décuplé depuis la fin du 20^e siècle avec l'intensification prodigieuse de la mondialisation, les mouvements de populations sans précédent et l'accès toujours multiplié et accéléré par les technologies de communication à des fragments culturels souvent décontextualisés, sans compter la complexité culturelle de l'interprétation, accentuée par la diversification toujours grandissante des populations qui aspirent à vivre ensemble. Il s'agit d'un enjeu politique, dont le nœud se forme à la fois à partir de la tension constante entre le devoir de mémoire et le désir de cohabiter, et de l'hétérogénéité de la réalité; tous les usagers d'un espace social ne partagent pas les mêmes intérêts, la même histoire, ni le même pouvoir d'être entendus et représentés.

Devoir de réconciliation

Protestant contre l'iconoclasme et la censure de l'histoire, certains invoquent le devoir de mémoire comme raison pour préserver à tout prix les monuments dans leur forme actuelle. Sans eux, disent-ils, il serait trop facile d'oublier. Nous nous devons de nous rappeler le passé glorieux, tout comme les épisodes honteux, difficiles, voire ignominieux. Et le déboulonnement des monuments n'aurait-il pas la néfaste conséquence de permettre l'oubli, voire faire taire les dissensions ?⁷

D'autres adoptent une position divergente. Dans un billet publié le 23 août 2017 par *Artnet News*, douze historiens, historiens de l'art et muséologues se sont posé la question du destin des monuments

d'un tout autre angle, celui de la justice sociale et de la réparation, voire de la création de liens sociaux sains quant à la mémoire d'un passé accablant⁸. Tous les experts invités, chacune et chacun, à sa manière, expriment l'absolue nécessité de faire primer les besoins des usagers sur ceux des monuments injurieux. Explorant le contexte états-unien marqué par l'esclavagisme et le racisme systémique, leurs réponses font peser le devoir de réconciliation contre celui de mémoire.

Au Canada, une Commission de vérité et de réconciliation a amorcé ses travaux en 2009. Elle s'intéressait particulièrement à l'impact qu'ont eu les pensionnats indiens sur les populations autochtones et sur la société canadienne dans son ensemble. Le rapport, déposé en juin 2015 par la Commission, inclut une liste de recommandations concrètes qui visent à sensibiliser et à éduquer le public à l'égard de ce passé difficile et trop mal connu, afin d'entreprendre un cheminement collectif vers la réconciliation⁹. Il présente aussi des principes étayés : la réconciliation y est comprise comme un processus de guérison des relations; elle requiert un engagement soutenu dans le partage de la vérité; elle exige des mesures proactives, incluant des excuses et une commémoration publique visant la réparation des dommages et des torts du passé, et l'instauration et le maintien de relations mutuellement respectueuses entre les membres de la société canadienne.

Affirmer que la notion de réconciliation implique aussi d'anticiper, d'imaginer et de gérer le futur en tant qu'horizon social et culturel ne revient pas à dire qu'elle constitue un projet incompatible avec la mémoire. Bien au contraire, elle implique de se poser les questions suivantes : la mémoire de qui ? La mémoire pour quoi ? Elle nous rappelle que nous opérons toujours une sélection de ce que nous préserverons et de ce que nous oublierons, en accord avec certaines valeurs et certains objectifs qui peuvent être implicites ou explicites. Friedrich Nietzsche s'est posé, il y a déjà un siècle et demi, la question du rapport entre l'histoire et l'oubli. Pour le philosophe, l'histoire est fondamentalement utile en ce qu'elle permet de tirer des leçons et de ne pas refaire les actions lâches et mauvaises du passé. Elle doit toujours être mise au service des vivants et parfois laisser place à l'oubli; elle n'est souhaitable que « pour servir l'avenir et le présent, non pour affaiblir le présent ou pour couper les racines d'un avenir vigoureux¹⁰ ». Ce sont ces principes et l'urgence d'enclencher le processus de réconciliation en Nouvelle-Écosse qui ont servi d'argumentaire principal pour cautionner, en janvier 2018, à Halifax, le déboulonnement du monument dédié à Cornwallis.

Le destin des monuments

Comme l'explique le muséologue Paul Williams, le problème avec les structures mémorielles actuelles, qu'il s'agisse de monuments ou de musées, est qu'ils communiquent peu de ce que l'on est aujourd'hui en droit d'attendre d'eux; ils s'avèrent inadaptés quant à leur fonction de traduction, d'inclusion, voire de réparation de l'impact social et psychologique de déstructuration des communautés, de la perte de vies, de la souffrance et aussi de l'expérience plurielle des citoyennes et citoyens ordinaires qui ont vécu les temps qu'ils sont censés commémorer¹¹. C'est relativement à ce constat et à la souffrance

incessante occasionnée par certains monuments incarnant une violence historique que, depuis des dizaines d'années maintenant, les débats éclatent périodiquement. Des observateurs, artistes, critiques et activistes proposent de détruire les monuments ou de les déboulonner pour les réunir dans des parcs et des musées en plein air. D'autres suggèrent la médiation par l'ajout de plaques signalétiques et l'organisation d'événements à teneur éducative, ou encore la modification des œuvres existantes, voire le retrait ou le ponçage de motifs offensants. Un monument érigé à la gloire de l'explorateur français Samuel de Champlain, dans la capitale nationale du Canada, duquel on a retiré, en 1999, une figure autochtone anishinaabe presque nue et accroupie dans une position servile au pied du colonisateur, exemplifie cette alternative. L'espace libéré demeure vide aujourd'hui, et la figure du scout anishinaabe a été déménagée¹².

Plusieurs artistes se sont joints au débat en créant des œuvres ouvertement critiques des monuments injurieux, ou du processus de commémoration lui-même. En 2000, l'artiste multidisciplinaire mohawk Greg Hill traversa la Ville d'Ottawa à pied, portant un canoë fabriqué à partir de matières recyclées. À l'issue de sa marche, il s'installa sur la plateforme du monument à Samuel de Champlain d'où avait été retirée en 1999 la figure agenouillée du scout anishinaabe. Le photographe et commissaire d'exposition iroquois/onondaga Jeff Thomas a saisi le moment de la réappropriation du socle par Hill. L'image résultante inaugure la série *Seize the Space* (2000-2011) dans laquelle Thomas documente des occupations temporaires d'espaces monumentaux. En 2018, l'artiste ghanéen Ibrahim Mahama présente l'exposition *On Monumental Silences* à la Kunsthall Extra

City (Anvers). Il y reproduit, en caoutchouc et en glaise, le monument au père missionnaire Constant de Deken, toujours présent à Anvers, qui symbolise la colonisation belge du Congo. Lors d'une performance, le public est invité à réfléchir sur le colonialisme, la diversité et l'inclusion sociale en compagnie de l'historien sénégalais Omar Ba, et à agir sur les sculptures malléables. Depuis des années, Horst Hoheisel, Shimon Attie, Jochen et Esther Shalev-Gerz, Christian Boltanski et Peter Eisenman, entre autres, réfléchissent à de nouvelles façons de créer des lieux commémoratifs qui fonctionnent autrement. Décrites comme des « contre-monuments » par James Young¹³, leurs œuvres disparaissent, sont furtives et plurivoques, elles communiquent l'absence et déstabilisent la vision et le corps. Elles refusent de jouer le rôle du monument autoritaire et immuable. Au contraire, elles mobilisent leur agentivité au service des possibles et de la réconciliation.

Entre détruire les monuments ou les préserver en tant que documents historiques, comme l'indique Michel Melot, « on a le choix entre le sacrilège et l'injure.¹⁴ » Les enjeux sont multiples, car ils dépassent le champ de la préservation patrimoniale, de l'histoire de l'art et de l'aménagement urbain pour s'étendre aux questions de droit à la ville et de justice sociale. Au Canada, un consensus semble cependant émerger depuis les déboulonnements des monuments états-uniens et canadiens en 2017 et 2018 : il est temps d'abandonner la posture antiquaire qui voudrait tout préserver à tout prix pour faire le ménage dans le bric-à-brac des choses et des idéaux désuets et malsains, dans une perspective de réconciliation. Pragmatiquement, il faut admettre que les villes et les monuments qui les habitent n'ont jamais été permanents, tout comme Henri Lefebvre le disait, il y a



Ibrahim Mahama,
Silent Recreations, 2018.
Action performative et
participative dans le cadre de
son exposition *On Monumental
Silences* à la Kunsthall Extra
City, Anvers. Photo : Mark Rietveld.



Jeff Thomas, image tirée de la série *Seize the Space*, 2000-2011. Commissaire Jeff Thomas en collaboration avec l'artiste multidisciplinaire mohawk Greg Hill. Photo : Jeff Thomas.

un demi-siècle : « Destructions et restructurations se succèdent dans le temps et l'espace, toujours traduites sur le terrain, inscrites dans le pratico-sensible, écrites dans le texte urbain, mais provenant d'ailleurs : de l'histoire, du devenir.¹⁵ » Reconnaître le poids et les limites de l'histoire est en effet une des conditions nécessaires pour instaurer une relation saine à la ville et aux communautés.

1. Friedrich Nietzsche, « Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », dans *Considérations inactuelles I et II* (1874), Pierre Rusch (trad. fra.), Paris, Gallimard, 1992, p. 93.
2. Henri Lefebvre met en garde contre l'illusion de transparence qu'il décrit comme la propension à croire que l'espace se livre entièrement au regard et à l'expérience, que sous les apparences ne se cache aucun enjeu national, politique ou économique, ou rapport de force social, racial ou sexuel. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 36-37.
3. *Ibid.*, p. 253.
4. Dans les termes d'Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903), Daniel Wiczorek (trad. fra.), Paris, Seuil, 1984.
5. Walter Benjamin, thèse VII issue de « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (trad. fra.), t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.
6. Régine Robin, « Un passé d'où l'expérience s'est retirée », dans *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3, 2007, p. 18.
7. C'était le point de vue de plusieurs intervenants lors du débat « Cachez cette histoire que je ne saurais voir ! Aseptiser l'héritage est-il une façon de passer à l'avenir ? » organisé par la Chaire de recherche du Canada en patrimoine de l'UQAM, le 5 avril 2018, à l'Université du Québec à Montréal.
8. « Tear Down the Confederate Monuments – But What Next? 12 Art Historians and Scholars on the Way Forward », dans *Artnet News* [en ligne, URL : <https://news.artnet.com/art-world/confederate-monuments-experts-1058411>] (consulté le 24 mai 2018)].

9. <http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/index.php?p=15> (consulté le 25 mai 2018).
10. Nietzsche, (1874) 1992, cité n. 1, p. 115.
11. Paul Williams, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford, Berg, 2007, p. 1.
12. Voir Susan Hart, « L'Éclaireur Anishinabe tapi dans les buissons », *ESPACE art actuel*, n° 72, 2005, p. 14-17.
13. James Young, « The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today », dans *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, 1992, p. 267-296.
14. Michel Melot, « Le monument à l'épreuve du patrimoine », dans *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 13.

Annie Gérin enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'UQAM. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds, elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Ses publications récentes incluent *Devastation and Laughter: Satire, Power and Culture in the Early Soviet State* (2018), et plusieurs collections d'essais, dont *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* (2010), *Formes urbaines : Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (2014) et *Sketches from an Unquiet Country. Canadian Graphic Satire 1840-1940* (2018).

Dominique Sirois, *Si, Nd, Er*

Jean-Michel Quirion

**L'ŒIL DE POISSON
QUÉBEC**

**26 OCTOBRE –
2 DÉCEMBRE 2018**



L'exposition *Si, Nd, Er*, présentée à l'Œil de Poisson durant l'automne 2018, est la prolongation des recherches de Dominique Sirois, notamment des séries *Indice éternité* (2016-2017) et *Mimesis Trinity* (2014-2017), qui se concentraient sur le thème de l'économie. L'artiste montréalaise explore à nouveau cette imagerie de l'avarice en formulant de nouvelles propositions picturales et sculpturales desquelles émergent les matérialités suggérées du néodyme et de l'erbium, deux métaux convoités difficilement accessibles, mais indispensables à maintes activités

industrielles et communicationnelles. Ces éléments chimiques sont excessivement exploités pour la fabrication de serveurs informatiques sur lesquels circulent des transactions à haute fréquence dans le secteur du marché boursier. Ainsi, par ses expérimentations matérielles, Sirois avance des interprétations économiques et écologiques de l'exploitation de ces ressources, de leurs utilisations vouées à une obsolescence éminente en raison de l'évolution incessante des équipements informatiques. Dès lors, les notions de durabilité et de pérennité sont brouillées à travers la fiction – et la narration – d'un site archéologique duquel émanent des artefacts symboliques et mythiques.

Dans la vaste galerie, l'œuvre *L'homme de sable ou le transi* (2018), un corps fragmenté et fossilisé au milieu de matières minérales à même un dispositif carrelé, évoque cette thématique par l'image funeste d'un être avare dont l'obsession pour l'opulence a entraîné la perte. Inerte, donnant pourtant l'impression d'être vivante, cette pièce biomorphique se démarque au moyen d'assemblages de formes somatiques et anatomiques à la texture mi-naturelle suggérant des écalures aux teintes changeantes. La virtuosité des techniques de céramique qu'emploie l'artiste s'incarne en ce corps déshumanisé. Au second plan, suspendue à un mât filiforme, une bâche noire cuirassée délimite la scène par son opacité.

Une présence humaine est aussi ressentie de même que l'impression d'une existence disparue avec le diptyque *Les métallurgistes* (2018), dont les deux masques de soudure moulés en céramique émaillée sont semblables à des écrans d'ordinateur des années 1990. Ces masques hybrides mettent en exergue les différents contextes de l'extraction et de l'utilisation des minéraux précieux de haute valeur économique.

Au mur, les dessins méticuleux *Carrier Hotel I et II* (2018) réfèrent à l'architecture du méconnu Carrier Hotel – carrier-neutral data center –, une immense ferme de serveurs située à Manhattan et consacrée à la circulation en accéléré de l'Internet. Les éléments dessinés apparaissent entraperçus en arrière-plan, ou au contraire s'imposent au premier plan, entre la superposition et la juxtaposition de la fenestration de verre et de vestiges de l'interactivité; des systèmes informatiques obsolètes. Les fenêtres de l'édifice sont mises en relation avec la silice, l'une des principales composantes de la fibre optique permettant les transactions. Par ailleurs, la silice, forme naturelle du silicium, est classifiée dans le tableau périodique sous l'abréviation « Si », en corrélation avec les abrégés de néodyme (Nd) et de l'erbium (Er), références au titre de l'exposition.

Persistence II (2018), projet constitué d'une série de serveurs altérés en moulages de céramique précaires, est disséminé dans l'espace sur des étagères de verre spécifiquement élaborées pour les pièces. Certaines formes sont méconnaissables et s'apparentent à des ruines abîmées provenant d'un monde post-numérique – apocalyptique. Le système de rangement suggère les structures qui supportent les serveurs dans les centres de données informatiques. Ce mobilier, autour duquel le visiteur gravite, incite à la contemplation des œuvres et à une introspection de ces sites d'interconnexion inaccessibles qui, cependant, exercent un contrôle sur notre société.

Parallèlement, à l'un des murs peints d'un violet terne, la figure mythologique de Danaé est convoquée par des composantes de tuiles en mosaïque aux jeux de textures et de lustres. La déconstruction du

corps de cette dernière génère des effets de bas-relief vulgarisant une sensualité à chacune des surfaces courbées. Les parcelles semblent saisir sur le vif la scène chimérique de ce mythe grec relatant le confinement de Danaé par son père, Acrisios, voulant contrecarrer un oracle lui ayant prédit que sa descendance le tuerait. Isolée dans une tour, Danaé est toutefois fécondée par Zeus qui s'est alors transformé en une pluie d'or. La décomposition du motif de la pièce d'or renvoie symboliquement à la fertilité et accentue la dimension narrative de l'exposition. À proximité, de singuliers dessins de la série *Bourses* (2018) évoquent des sacs à monnaie archaïques; allégorie à un autre type de fécondité. À la lisière de la figuration et de l'abstraction, le triptyque concilie des écarts de représentation, des espaces intermédiaires entre des éléments dessinés de façon hyperréaliste et à l'image des gestes surréalistes du passé.

Espace archéologique au sein duquel les temporalités s'imbriquent, *Si, Nd, Er* renvoie à l'extraction incontrôlée de matières premières essentielles aux éléments de communication (sur)utilisés dans notre quotidien urbain, preuve d'une commodité – nécessité – artificielle en dépit de l'écologie. Itération conceptuelle d'*Indice éternité* et de *Mimesis Trinity*, l'exposition outrepassa les questions reliées à la finance obsessionnelle et à la spéculation par des œuvres nuancées d'allégories sur la surenchère des technologies et la raréfaction des ressources

naturelles. Cette vision dystopique incite à penser autrement la situation irréversible dans laquelle la société s'est engagée et éclaire sur cette réflexion incisive de l'humanité vouée à sa perte; de notre dissolution dans la vacuité de l'Internet. Les illusions que concilie Dominique Sirois dans la Grande galerie de l'Œil de Poisson sont évocatrices et annonciatrices d'un lendemain qui déchante – après l'Anthropocène.

Jean-Michel Quirion est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7 situé à Gatineau. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive collections. Commissaire indépendant, son plus récent projet, *Tout contexte est art*, a été présenté à la Galerie UQO en 2018. En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à *ESPACE art actuel*, *Inter art actuel* ainsi qu'à *Ciel variable*.

Le canular d'Éric Lamontagne ou la frontière poreuse entre vrai et faux

Geneviève Gendron



**OÙ ALLONS-NOUS ? UN P'TIT BILAN ET CLIN D'ŒIL
ART MÛR
MONTRÉAL
3 NOVEMBRE –
20 DÉCEMBRE 2018**

En cette fin d'année 2018, marquée par la désinformation et la prolifération de fausses nouvelles et de faits alternatifs, Éric Lamontagne récidive et monte une exposition-canular pour poser, avec humour et

poésie, un regard critique et ironique sur l'art ainsi que sur notre société actuelle. Commissariée par Louis Déry, *Où allons-nous ? Un p'tit bilan* est une exposition récapitulative du travail de Pierre Laroche dans laquelle s'insère l'exposition *Clin d'œil* d'Éric Lamontagne qui, en fait, endosse aussi les deux autres identités, se moquant du coup des conventions artistiques favorisant l'authenticité de l'art et la singularité de l'artiste. Dès l'entrée, des indices éloquentes révèlent la mascarade faisant du spectateur son complice : le nom du commissaire ressemble curieusement à celui de la directrice de la Galerie de l'UQAM, le texte introductif de l'exposition mentionne l'« existence improbable » de Pierre Laroche et, tout au long du parcours, il y a de multiples références à un faux mouvement artistique auquel adhèrent les deux artistes, le cabanisme.

Lamontagne, connu pour ses trompe-l'œil, avait déjà présenté en 2009, puis en 2011, une exposition rétrospective de ce mouvement inventé de toutes pièces¹. L'exposition retraçait alors l'émergence, le déclin, puis la résurgence du mouvement et regroupait une vingtaine d'œuvres d'artistes connus, tels BGL et Martin Bureau, et imaginaires, comme Yvon Chassé, Marie-Soleil Bordeleau, Rose Lafleur et Pierre Laroche. Pour créer la confusion, certaines œuvres étaient signées de noms empruntés à d'autres artistes mais orthographiés différemment, par exemple Lemoine et Zillon faisant référence aux vrais Lemoyne et Zilon. Commissariée par Marie-France Beaupré (*Clin d'œil* à la commissaire et historienne de l'art Marie-Ève Beaupré), l'exposition nous apprenait que le cabanisme, dont le nom vient de l'expression « ma cabane au Canada », cherchait à valoriser le paysage québécois,



l'art et la culture populaire, la protection de l'environnement et l'engagement social par l'art, amenant le spectateur à se questionner sur l'identité et ses divers enjeux, ainsi que sur l'appropriation du territoire et la préservation des ressources naturelles.

Dans l'exposition *Où allons-nous ? Un p'tit bilan*, Pierre Laroche s'approprie encore des codes et des constructions symboliques associés à l'histoire de l'art pour évoquer la notion de déroute (identitaire, politique, environnementale...) représentative de notre société actuelle. S'inspirant du milieu de l'art, des médias, des indications routières et des peintures de Cornelius Krieghoff représentant le quotidien des paysans canadiens-français (vers 1853-1864), Laroche crée des parodies visuelles dans lesquelles il insère des panneaux de signalisation qui imposent des détours illogiques, des éléments fantastiques comme des zombies ou encore des anachronismes pour jeter un regard satirique et humoristique sur la société et remettre en question l'identité québécoise, folklorique et actuelle.

Certaines œuvres, plus politisées, renvoient à des conflits sociaux importants, comme *Carré rouge sur fond noir* (2012) dont le titre rappelle celui de l'œuvre radicale et subversive *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Kasimir Malevitch, qui représente le vieux patriote de l'époque de la Rébellion d'Henri Julien (créé vers 1880) tenant une casserole plutôt qu'un fusil sur un carré rouge, symbolisant le « printemps érable » de 2012. Laroche associe alors les revendications des patriotes touchant la liberté et la démocratie aux revendications étudiantes sur l'accès à l'éducation. Le carré rouge, par sa forme et sa ligne noire longeant le pourtour, évoque aussi les panneaux de signalisation routière orange annonçant des zones de travaux, établissant un parallèle avec la construction de notre monde commun dans lequel le partage des savoirs est essentiel.

Laroche propose aussi divers produits dérivés comme des tasses, des t-shirts et des signets, nous invitant à réfléchir sur le statut des œuvres d'art, sur leur rôle et leur valeur symbolique ainsi que sur leur récupération à des fins commerciales, ironisant les épilogues commerciaux des grandes expositions muséales. Cela dit, les produits de Laroche servent aussi d'outils de propagande puisqu'ils véhiculent des messages à caractère politique, social ou environnemental (tels les désodorisants pour voitures aux motifs de sapins brûlés), incitant les spectateurs à poursuivre la réflexion après leur visite de la galerie.

S'intéressant à la décrépitude du genre du paysage ainsi qu'à la mort maintes fois annoncée de la peinture, Lamontagne présente sous sa véritable identité trois tableaux figuratifs illusionnistes représentant des paysages qu'il a percés ou même lacérés, rappelant la fragilité de la nature et l'impact néfaste de l'humain sur son environnement. Le traitement mimétique des tableaux en fait des analogons du réel et il renvoie aux conventions picturales voulant que la peinture s'efface au profit de l'illusion de la réalité alors que les lacérations et les trouées (qui ouvrent l'espace de l'œuvre sur l'espace réel) ainsi que l'inachèvement des paysages (toile laissée intacte par endroits) affirment la planéité du support et créent une résistance vis-à-vis de ces conventions, incitant une réflexion sur la peinture, son histoire, son évolution, ses règles et ses enjeux.

Lamontagne a aussi dispersé dans l'espace d'exposition plusieurs objets réalisés en toile peinte (cônes orange, flaque d'eau, plaque d'égout, outils, etc.) ainsi que trois objets réels (corneille naturalisée, escabeau, vadrouille), instaurant un dialogue visuel avec les œuvres de Laroche et créant un désordre intentionnel, qui évoque à la fois l'exposition en montage et l'environnement extérieur urbain en construction. Métaphore du désordre actuel de notre société, ce désordre composé d'un mélange

d'objets d'apparence trompeuse et d'objets réels brouille les frontières entre la réalité et la fiction, ironisant notre époque, imprégnée par la post-vérité, « une ère qui, selon la philosophe Myriam Revault d'Allonnes, n'est pas celle du mensonge généralisé, mais où le partage entre vrai et faux n'est plus opératoire [et dans laquelle la] vérité elle-même devient dépourvue de sens² », empêchant des débats démocratiques argumentés, vigoureux et approfondis, et « [questionnant] la possibilité même d'un monde commun³ ».

Tout au long de la double exposition, Lamontagne joue avec la réalité, l'invention, l'illusion et l'apparence, amenant le spectateur à porter un regard plus attentif sur ce qui est donné à voir. En cette ère de la post-vérité et des faits alternatifs, il l'invite à se questionner sur l'état de la société démocratique actuelle, ses enjeux essentiels et son avenir.

1. *Cabanisme, Perspective sur un mouvement méconnu* (Maison de la culture Frontenac, du 5 mai au 6 juin 2009) et *Cabanisme, Nouvelle perspective sur un mouvement méconnu* (Musée du Bas-St-Laurent, du 16 juin au 2 octobre 2011).
2. Sardier, T. (2018, 19 octobre). Entrevue avec Myriam Revault d'Allonnes : La post-vérité attaque le socle de notre monde commun. *Libération*. Récupéré de https://www.libération.fr/debats/2018/10/19/myriam-revault-d-allonnes-la-post-verite-attaque-le-socle-de-notre-monde-commun_1686496
3. *Idem*.

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, Geneviève Gendron collabore à divers périodiques culturels dans le champ de l'art contemporain. Son mémoire a porté sur le rôle de modalisateur spatial, perceptuel et cognitif du miroir réel dans l'art actuel. Elle a contribué au *Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle* élaboré par la revue *ESPACE art actuel* et travaille actuellement à la Galerie B-312, un centre d'artistes autogéré.

Geneviève Chevalier, *Bord d'attaque/Bord de fuite – Leading Edge/Trailing Edge*, 2018. Installation vidéographique à deux écrans, son, dimensions variables. Photo : Paul Litherland.



Geneviève Chevalier : *Bord d'attaque/Bord de fuite*

Camille Richard

OPTICA
MONTRÉAL
10 NOVEMBRE –
15 DÉCEMBRE 2018

Pour certains, le titre de l'exposition évoque le domaine de l'aéronautique dans lequel « bord d'attaque » et « bord de fuite » sont des termes propres aux ailes des avions. Cependant, l'installation vidéo et le livre d'artiste de Geneviève Chevalier – présentés chez OPTICA, centre d'art contemporain – font référence à d'autres types d'ailes; celles des fous de Bassan, des macareux moines et des petits pingouins.

Au sein de ses projets antérieurs, tels qu'*Orford : Territoire insulaire* (2014), *Mon Boisé* (2014), *Mon Boisé, phase II* (2016), l'artiste Geneviève Chevalier démontre une sensibilité quant aux conséquences de l'empreinte humaine sur l'environnement. Dans l'œuvre *Bord d'attaque/Bord de fuite*, l'artiste

répète l'exercice. En 2016, elle entame sa recherche lors d'une résidence au Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul sous le thème *Mobilité*, commissarié par Marie Perrault. Elle y présente *Oiseaux Avant-garde* qui prend la forme d'une étude concernant l'effet des changements climatiques sur les trajectoires des oiseaux migrateurs en Amérique du Nord. Cet intérêt pour l'observation des impacts des bouleversements environnementaux sur les oiseaux migrateurs se poursuit au cours d'une résidence au Centre for Contemporary Arts, à Glasgow, en 2017. À ce moment, l'artiste réalise des captations sur le terrain en Écosse – à Ailsa Craig, à Bass Rock, sur l'île de May, aux Hébrides Extérieures et à Troup Head. Chevalier exécute également de la recherche dans les collections scientifiques et la bibliothèque du Musée national d'Écosse à Édimbourg, puis dans les collections spéciales de la Bibliothèque de l'Université de Glasgow. Ce matériel est ajouté aux images prises à travers le Québec – au Parc national de l'Île-Bonaventure-et-du-Rocher-Percé, au Parc national Forillon et dans la réserve du Musée de la nature et des sciences de Sherbrooke. Par le biais de la vidéo, Chevalier assemble ces images pour dresser un portrait actuel de l'état des oiseaux de mer boréales. Une vidéo qui emprunte les caractéristiques du documentaire tout en demeurant ancrée dans le domaine des arts par une poésie du montage.

Le premier contact avec l'installation vidéo se fait par l'ambiance. Au moment de franchir le seuil de la galerie, le visiteur est enveloppé par une atmosphère sonore composée de cris d'oiseaux et du son des vagues. Au milieu de la salle, deux bancs sont positionnés face à une projection vidéo en deux temps, un diptyque. Les images alternent entre des plans rapprochés de diverses communautés d'oiseaux, de paysages de rochers aux compositions architecturales et de réserves de musées de sciences naturelles habitées par des oiseaux figés dans le temps. Ces images sont juxtaposées à des analyses scientifiques au sujet de la migration, de la biodiversité et de la disponibilité des ressources alimentaires. Or, malgré les propos alarmants des spécialistes, les captations vidéo ne témoignent pas d'un sentiment d'anxiété de la part des espèces animales. Celles-ci semblent bien se porter dans leurs milieux naturels qui ne semblent pas affectés par les dérèglements climatiques. Les images sont, dès lors, en opposition avec les commentaires qui témoignent d'une crise. C'est à ce moment que l'approche de Chevalier gagne en subtilité.

La vidéo est montée en boucle, trois boucles. Chaque spectateur développe ainsi une interprétation personnelle par rapport à l'œuvre en fonction de la première et de la dernière image qu'il expérimente. Toutefois, le spectateur qui restera pour visionner une seconde, puis une troisième fois le film aura pu constater la disparition progressive des analyses scientifiques. Les spécialistes perdent petit à petit leur voix – comme les dépouilles des oiseaux dans les tiroirs des collections muséales sont condamnées au silence et à la fixité. Outre cette coupure graduelle de la parole, la présence des spécialistes perdure par le biais de sous-titres.

Conjointement à l'installation vidéo, Geneviève Chevalier publie un livre d'artiste, un journal de bord en fait, réalisé en collaboration avec le studio de design Principal. La publication présente les scénarios des trois entretiens, dont deux émaillent le film. Ce sont les échanges complets que Geneviève Chevalier a eus avec Sarah Wanless, chercheuse pour le Centre pour l'écologie et l'hydrologie et professeure

émérite de l'Université d'Aberdeen en Écosse, et Dominique Berteaux, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en biodiversité nordique à l'Université du Québec à Rimouski. Tous deux dévoilent le même constat : nous ne possédons pas les connaissances requises afin de savoir ce que le futur réserve aux oiseaux de mer. Il y a des limites aux prédictions scientifiques. La troisième entrevue, inédite, révèle le discours de Bob McGowan, conservateur en chef des collections de vertébrés et spécialiste des oiseaux au Musée national d'Écosse. Ce dernier aborde l'impact de la déroute environnementale sur la façon de collectionner les espèces animales. Il caractérise le mode actuel de passif, car la diversité de la collection muséale est subordonnée à ce que les chercheurs découvrent au gré de leur travail. McGowan confie ainsi qu'au cours des quarante dernières années, plusieurs spécimens ont fait leur entrée dans la collection à la suite de trois déversements pétroliers majeurs.

Outre cette dimension scientifique, divers cahiers donnent accès au regard que porte l'artiste sur la nature. *Le Cahier Objet* présente ainsi des objets trouvés par Chevalier le long des côtes écossaises, naturels et manufacturés. *Les Cahier Images 1* et *2* contiennent des prises de vue effectuées sur les divers sites étudiés par l'artiste. *Le Cahier Graphique* regroupe un ensemble d'archives récoltées à propos du climat comme ces graphiques tirés du livre *Changements climatiques et biodiversité du Québec : vers un nouveau patrimoine naturel* (2014) édité sous la direction de Dominique Berteaux, une image du second volume de *Studies in Bird Migration* (1912) publié par William Eagle Clark ou encore une illustration de la ligne isotherme provenant d'un atlas du Canada datant de 1906.

À travers cette juxtaposition libre d'images, de captations vidéo, de commentaires scientifiques et d'archives, Geneviève Chevalier avance une réflexion au sujet de notre relation avec la nature, de notre capacité à l'écouter. *Bord d'attaque/Bord de fuite* ne mise pas sur le spectaculaire, sur des images illustrant directement la tragédie que vivent la faune et la flore causée par l'activité humaine. L'artiste met l'accent sur des subtilités, sur notre capacité à dépasser le sublime des paysages marins pour nous concentrer sur la réalité. Au sein de l'œuvre vidéo et à travers le livre d'artiste, nous devenons à notre tour chercheurs pour découvrir une crise environnementale sans précédent dont la finalité nous incombe.

Camille Richard est candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). À travers ses recherches, elle s'intéresse aux relations d'influence entre des pratiques artistiques conceptuelles, l'architecture muséale et les fonctions institutionnelles. En 2019, elle poursuit ses activités en tant que co-coordinatrice pour la série de conférences *Hypothèses* en plus de s'investir dans le groupe de recherche *Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada*.

Koenraad Dedobbeleer : le socle du monde

Yoann Van Parys

**KUNSTSTOFF - GALLERY OF MATERIAL CULTURE
WIELS
BRUXELLES
22 SEPTEMBRE 2018 -
6 JANVIER 2019**

L'exposition de Koenraad Dedobbeleer, présentée au Wiels, à Bruxelles, sous la forme conjointe d'une rétrospective et d'une présentation de pièces inédites, donne l'occasion d'appréhender les fondements de l'œuvre, précocement appréciée en Belgique comme à l'étranger, de cet artiste belge. Le Kunstmuseum de Winterthur et la Kunstverein de Hanovre proposeront d'ailleurs de nouvelles versions de ce projet.

L'attention de Koenraad Dedobbeleer se porte sur le monde muséal et en particulier sur l'appareillage muséographique et scénographique. Tout ce qui relève de l'aspect sculptural en ces domaines l'intéresse : socles, piédestaux, cloisons, présentoirs et surtout pieds de soutènement, ces pieds permettant de maintenir la droiture d'une sculpture ancienne

sans lesquels on ne conserverait qu'un fragment instable. Ces éléments deviennent des motifs dans les œuvres de Dedobbeleer. Tantôt, il les tourne en dérision par divers stratagèmes; tantôt, il leur donne leur rôle attendu : soutenir, présenter, valoriser. Cependant, cette traditionnelle valorisation d'objets ou d'images est souvent augmentée d'une ironie, d'une critique ou d'un ajustement moral vis-à-vis de ce que seraient le « Grand Art » et « L'Institution ».

Dans l'exposition du Wiels, on découvre ainsi une sculpture murale intitulée *The impact and the evidence for the impact* consistant en un dispositif métallique élaboré peint en rouge sang dont la fonction est de simplement montrer deux cartes postales d'un célèbre tableau de Jacques-Louis David conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Ce tableau de 1793, *La Mort de Marat*, est l'une des attractions de l'endroit. Le choix de s'intéresser à ce tableau revêt une dimension supplémentaire. Le monde de l'art belge est effectivement secoué depuis longtemps par la suppression de la section « Art contemporain » de ces mêmes Musées royaux au profit d'une promotion de chefs-d'œuvre à potentiel touristique.

Multiples sont les paradoxes pointés par Dedobbeleer dans cette sculpture. Est d'abord mis en avant le déséquilibre existant entre le poids métaphorique de la structure qui présente l'œuvre et la vulnérabilité intrinsèque de cette dernière qui n'est finalement qu'un modeste morceau de toile sur un châssis. Ce paradoxe se voit partout dans le monde où se construisent des musées démesurés pour





enchâsser ou instrumentaliser l'art. La vulnérabilité est aussi celle de l'être humain que David représente dans son tableau. Dedobbeleer exprime implicitement, dans sa sculpture, la violence inhérente à la confrontation de l'être humain avec la structure, qu'elle soit publique ou privée. La carte postale pourrait être la métaphore de la carte d'identité qui est le seul moyen d'exister aux yeux d'un état. De même, faut-il être un chef-d'œuvre à potentiel touristique pour exister en tant qu'œuvre d'art ?

En quittant cette œuvre pour prendre du recul sur le travail de l'artiste, on remarque qu'un de ses tours de force est de concilier le minimalisme et le surréalisme, que tout oppose. Le premier mise effectivement sur le peu, la quantité sérielle, le froid, l'instant présent, l'architecture, l'ampleur, et il favorise fréquemment le métal. Le second mise sur le cocasse, le bizarre, le vivant, la rencontre imprévue, le kitsch, l'animisme, la psychologie, l'intimité, et il verse avec plaisir dans la combinaison hétéroclite de matériaux divers. Koenraad Dedobbeleer réussit à hybrider ces deux esthétiques divergentes. Ainsi, il peut donner à ses volumes abstraits des airs potaches, ou au contraire, dignifier des objets prosaïques. Le fait qu'il soit fasciné par l'appareillage muséographique témoigne déjà de cette rencontre esthétique étonnante : les éléments d'une scénographie de musée sont là pour être neutres et relativement homogènes (soit minimalistes) quand les objets et les images qu'ils médiatisent, eux, sont en général hétérogènes (soit surréalistes).

Si la figure humaine est globalement absente des œuvres de Koenraad Dedobbeleer, l'artiste ne cesse d'évoquer l'être humain. On peut parler d'un anthropomorphisme latent : beaucoup de sculptures miment des corps, en sont des avatars carnavalesques. L'être humain surgit au travers de volumes géométriques le représentant schématiquement ou au travers des objets de son quotidien, qui en disent long sur lui. Une autre sculpture présentée au Wiels illustre ce beau mélange entre surréalisme, minimalisme et anthropomorphisme. *Ablaut* est une grande pièce

cousue dans un seul tissu jaune, unité indiquant un minimalisme. Elle est suspendue au mur et ressemble à une poche de manteau agrandie, changement d'échelle typiquement surréaliste. Dans cette poche, on aperçoit une quantité de noix : surgissement véritablement surréaliste. Les noix accentuent la sensation de pesanteur agissant tant sur le corps humain, mais elles permettent surtout de faire advenir d'autres images. On imaginerait, par exemple, le ventre d'une femme ou les testicules d'un homme, deux lieux emplis de mille possibilités de vie.

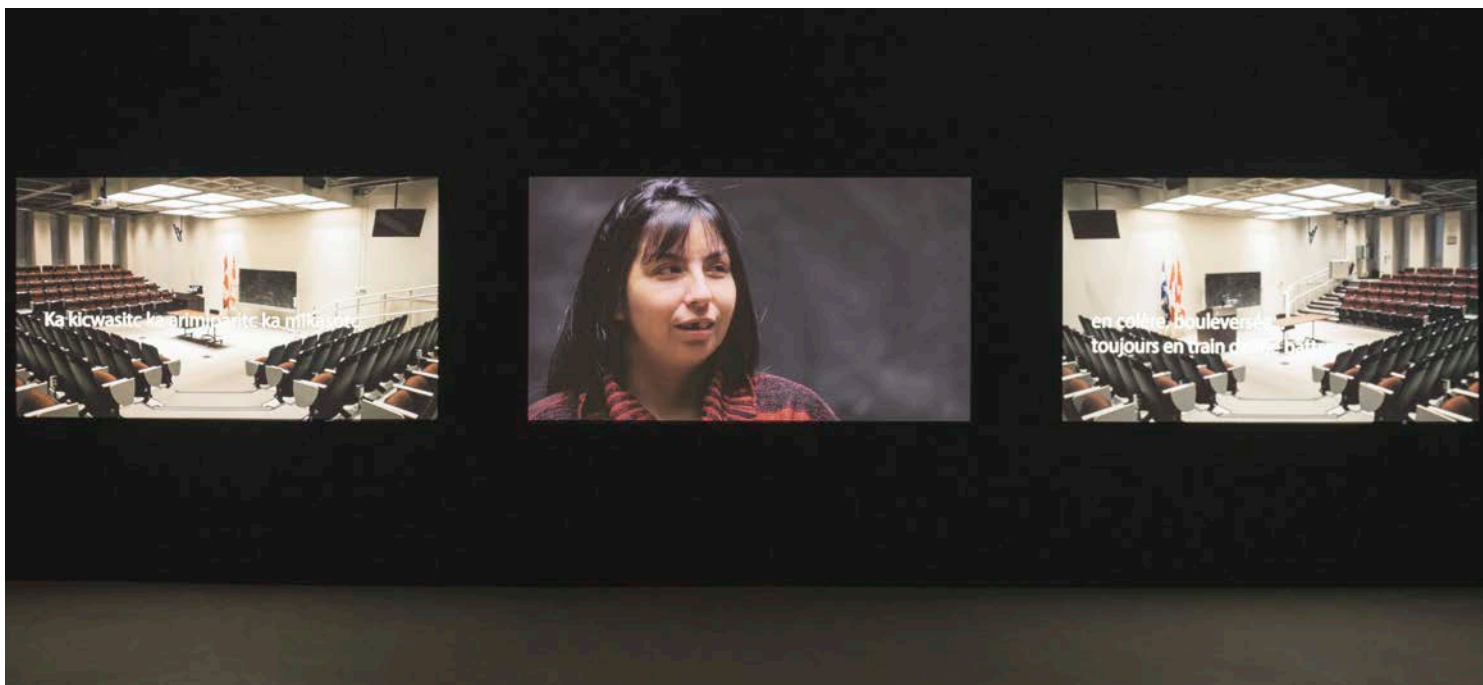
S'il fallait déterminer le schème clé des sculptures de Koenraad Dedobbeleer, ce serait assurément celui d'un « axe qui distribue ». Axe distribuant les objets, les images, mais aussi les opinions. On le retrouve exemplairement dans les « lieux de rencontre et de débats » que proposent tant les sculptures que l'exposition du Wiels. Dressée sur un socle de bois au design exotique, *Man* est une corbeille métallique de fruits exotiques véritables autour de laquelle pourraient se réunir des enfants innocents et avides, comme des adultes appelés à méditer sur les ressorts éthiques du commerce de tels fruits. *A Sense of Inadequacy of One's Own Understanding* est une sculpture-radiateur arrimée au chauffage du Wiels, et fonctionnant véritablement. On se rassemblerait autour de celle-ci pour se réchauffer de la froideur du monde, non sans réfléchir à la notion d'accueil. Enfin, la dernière salle de l'exposition pourrait offrir une ultime illustration de la sculpture comme lieu de rencontre et de débat. On tombe sur un espace mêlant les atmosphères d'un chalet, d'un salon privé, et de la librairie d'un musée. Au centre de cette pièce trône un grand poêle d'acier dont on peut voir rougeoier les braises. Tout autour se trouvent une bibliothèque, des bancs, une machine à café et une réserve de bois flanquée de sa brouette. Spectacle inattendu dans un centre d'art.

Que nous raconte Dedobbeleer en concluant ainsi son exposition ? Il nous enseigne l'intérêt de considérer aujourd'hui l'espace comme étant fondamentalement modulable et pluriel. Ce qui vaut autant pour l'espace privé que pour l'espace public, national ou international. Il nous explique aussi en quoi la solution ne viendra ni par le haut (les dirigeants), ni par le bas (la foule en colère), mais bien par une simple rencontre à taille humaine (à l'échelle de cette salle du Wiels) entre ces deux groupes, ces deux niveaux de pouvoir ; en toile de fond, une conscience des ressources disponibles (qu'incarneraient ici les bûches brûlées dans le poêle) et des leçons du passé (portées symboliquement par les livres rassemblés dans cette dernière salle/installation).

Yoann Van Parys est artiste et critique d'art.

Il a cofondé la plateforme éditoriale et curatoriale (SIC) dans laquelle il a été actif de 2005 à 2017.

Dans ce contexte, il a notamment été commissaire du projet off de la Fédération Wallonie-Bruxelles à la Biennale de Venise en 2013. Ses textes ont notamment été publiés dans *Artforum*, *Art Papers*, *Art Press*, *Frog*, *Camera Austria*, *DITS*, *Flux News*. Son travail plastique a été exposé dans divers centres d'art et galeries en Belgique et aux Pays-Bas dont Netwerk à Aalst, Lokaal01 à Breda et à Anvers, Hedah à Maastricht, RAVI à Liège. Il est représenté par la galerie LMNO à Bruxelles.



Groupe Épopée, *Sheri Pranteau: Undisappeared*

Aseman Sabet

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

6 OCTOBRE 2018 –

6 JANVIER 2019

« Le système judiciaire, la justice et ce genre de chose, veut que le juge soit toujours le plus haut et, à partir de là, c'est comme une hiérarchie, et tout est rabaisé, et personne n'est au niveau du sol. Je pense que c'est corrompu parce que si on regarde... ma culture, la culture autochtone, personne n'est plus haut qu'un autre; quand on s'assoit ensemble, il n'y a rien de ceci devant nous. On est égaux, on s'assoit au même niveau, il n'y a pas de barrière entre nous! »

À l'automne 2015, la Faculté de droit de l'Université McGill présentait une conversation devant public ayant pour thème la question des femmes autochtones dans le système carcéral canadien. Y prenaient part Danielle Linnen, spécialiste en droits environnemental et autochtone canadiens, Alana Boileau, alors coordonnatrice en sécurité publique pour l'association Femmes autochtones du Québec, et Sheri Pranteau, une femme d'origine crie et anishinaabe du Manitoba venue témoigner de son expérience dans un vaste dédale judiciaire teinté de racisme systémique. L'événement eut lieu dans un amphithéâtre qui, habituellement, sert à simuler une cour de justice pour les étudiants en droit. C'est donc au bas des gradins, dans une position axiale pouvant suggérer celle des accusés, que les invitées prirent la parole. Au centre de cette

réplique architecturale rappelant d'anciennes salles d'observation médicale, le témoignage de Pranteau semblait une fois de plus – quoiqu'involontairement – soumis à une structure de pouvoir néocolonial.

Suivant la volonté de redonner la parole à Sheri Pranteau, le collectif d'action en cinéma Groupe Épopée réalisa un projet d'installation vidéo, laquelle fut présentée au Musée d'art de Joliette dans le cadre du deuxième volet d'une collaboration avec le centre Vidéographe (Montréal), suivant la sélection de la commissaire Karine Boulanger. Puisant ses racines dans la production du film *Homme à louer* (2008), réalisé en collaboration avec des travailleurs du sexe et des usagers de drogues à Montréal, Groupe Épopée agit comme une structure anonyme, une entité à géométrie variable qui met de l'avant une approche documentaire à visée sociale offrant un espace d'expression libre et inclusif. *La réapparition de Sheri Pranteau* se présente ainsi comme une installation triptyque au sein de laquelle le rythme de narration de la protagoniste est respecté, voire consolidé, à travers le montage.

Sur l'écran central, Pranteau raconte son parcours en prenant comme point d'ancrage l'invitation à converser devant public à l'Université McGill en 2015. Ce qui s'ensuit est un témoignage autobiographique au fil duquel un environnement familial violent et lié au crime organisé enclenche une suite d'événements malheureux la menant en prison, dès l'âge de 16 ans, pour être relâchée quatre ans plus tard sans suivi ni programme de réhabilitation. De retour dans un cercle social criminel, la jeune adulte se trouve mêlée à un braquage de commerce qui tourne au drame alors qu'elle se fait attaquer par un homme qui perdra la vie sous le tir d'un complice tentant de la défendre. Accusée d'homicide involontaire et de vol à main armée (alors qu'elle ne tenait pas d'arme durant les faits), Sheri Pranteau écope, en 1999, d'une condamnation à perpétuité livrée par un jury entièrement composé de personnes blanches. Au moment où elle témoigne de son parcours devant la caméra de Groupe Épopée, la femme de 37 ans est en libération

Groupe Épopée, *Sheri Pranteau: Undisappeared (La réapparition de Sheri Pranteau)*, 2018. Installation vidéo à trois canaux, couleur, son, anglais avec sous-titres français et atikamekw. 23 min 6 sec. Photo : Paul Litherland.

conditionnelle après deux ans dans une maison de transition. Les années qui se sont écoulées depuis sa première incarcération révèlent, à travers ses mots, les reflets troublants d'une réalité judiciaire inéquitable et encline à des raccourcis décisionnels.

Alors que Pranteau est filmée en gros plan, sur fond neutre, de manière à « [...] donner toute sa puissance à sa parole souveraine² », les deux écrans latéraux présentent en symétrie différents plans fixes du tribunal-école de l'Université McGill. Sur chacun de ces deux écrans, une traduction textuelle du témoignage en anglais apparaît en simultané, à la manière de sous-titres : l'une en français et l'autre dans la langue autochtone du territoire où l'installation est présentée (dans le cas du Musée de Joliette, il s'agissait de l'atikamekw). Cette superposition du texte aux images défilant au fil du récit génère une double tension.

D'abord, le décorum froid du tribunal fait écho au regard déshumanisant du système judiciaire canadien sur la protagoniste et, par extension, sur la population autochtone trop souvent en proie à des jugements tendancieux, de nature implicitement raciale. À cet égard, il convient de rappeler que, selon les plus récentes données de Statistique Canada, les adultes autochtones représentent 28 % des admissions aux services correctionnels provinciaux et territoriaux, alors qu'ils ne composent que 4.1 % de la population adulte canadienne, tandis que les jeunes autochtones représentent près de la moitié des détenus d'âge mineur au pays³. Ce ratio inéquitable est d'ailleurs appuyé par le témoignage de Pranteau lorsqu'elle relate que, dans un groupe d'une vingtaine de codétenues placées (et constamment déplacées) avec elle au fil des années, il y avait tout au plus deux personnes qui n'étaient pas d'origine autochtone.

Par ailleurs, la duplication symétrique de la salle d'audience aux extrémités de l'installation triptyque – avec Pranteau au centre – peut suggérer, à l'image d'un étai, un enserrement contraignant, un système oppressant.

Cela dit, se trouve ici affranchie celle qui, autrefois, siégeait au banc des accusés et qui, même après sa libération, fut invitée par une université à témoigner de son parcours au bas d'une architecture reproduisant des rapports de pouvoir. La salle de la cour est maintenant vide. La posture du public n'est plus celle qui, des gradins, l'observait répondre aux questions des procureurs, mais celle qui, devant l'installation, peut prendre le temps d'écouter l'histoire qu'elle partage, avec les nuances qui lui semblent pertinentes. Ce recentrement sur la parole de Pranteau est par moment renforcé par l'absence de plans fixes sur les écrans latéraux au profit d'un fond noir sur lequel se démarquent les sous-titres. Par le son et par le texte de ces traductions, respectant notamment la spécificité autochtone du territoire et de ses citoyens, la multiplication des moyens de transmission de ce témoignage puissant participe, au sein d'un même dispositif vidéographique, d'une approche documentaire à la fois résiliente et engagée.

1. Sheri Pranteau, extrait tiré de l'installation vidéo de Groupe Épopée, *Sheri Pranteau : Undisappeared (La réapparition de Sheri Pranteau)*, 2018.
2. Groupe Épopée, « Intention », *Sheri Pranteau : Undisappeared [La réapparition de Sheri Pranteau]*, Montréal : Vidéographe, 2018, https://www.videographe.org/wp-content/uploads/2018_DP_SheriPranteau.pdf
3. « Statistiques sur les services correctionnels pour les adultes et les jeunes au Canada, 2016-2017 », *Statistique Canada*, <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2018001/article/54972-fra.htm>

Aseman Sabet est commissaire indépendante, historienne de l'art et chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches abordent notamment le tournant sensoriel en esthétique et dans les théories de l'art, avec une attention marquée pour le toucher, la mémoire des sens et la synesthésie. Elle collabore régulièrement avec des publications et des institutions spécialisées en art contemporain. Elle vit et travaille à Montréal.

Pascal Dufaux : *Détections de contours et surfaces délicieuses*

Manon Tourigny

**GALERIES ROGER BELLEMARE ET CHRISTIAN LAMBERT
MONTRÉAL**

**24 NOVEMBRE 2018 –
12 JANVIER 2019**

Avant d'entrer plus spécifiquement dans l'analyse de l'exposition *Détections de contours et surfaces délicieuses* de Pascal Dufaux, il faut revenir quelques années en arrière afin de comprendre le changement qui semble s'opérer dans la pratique de l'artiste. De 2007 à 2017, Dufaux a conçu des machines de vision lui permettant de produire, à l'aide de programmation, des photographies ou des œuvres vidéographiques de type vidéo surveillance. Il s'agissait alors pour

l'artiste de porter un regard sur le fait de regarder et celui d'être observé. Les images qui en résultaient étaient plutôt granuleuses, offrant différentes textures selon le flux vidéo. Les machines, d'abord rudimentaires dans leur forme, sont devenues des hybrides entre sculptures et caméras. Présentées au sein d'environnements immersifs, les machines de vision les plus récentes fonctionnaient avec un léger délai dans la retransmission des images entraînant une mise en abîme des sculptures, de l'architecture environnante, des visiteurs, etc. Cette manière d'opérer englobait le visiteur devenu partie prenante de l'œuvre en interagissant, souvent malgré lui, avec le système mis en place par l'artiste.

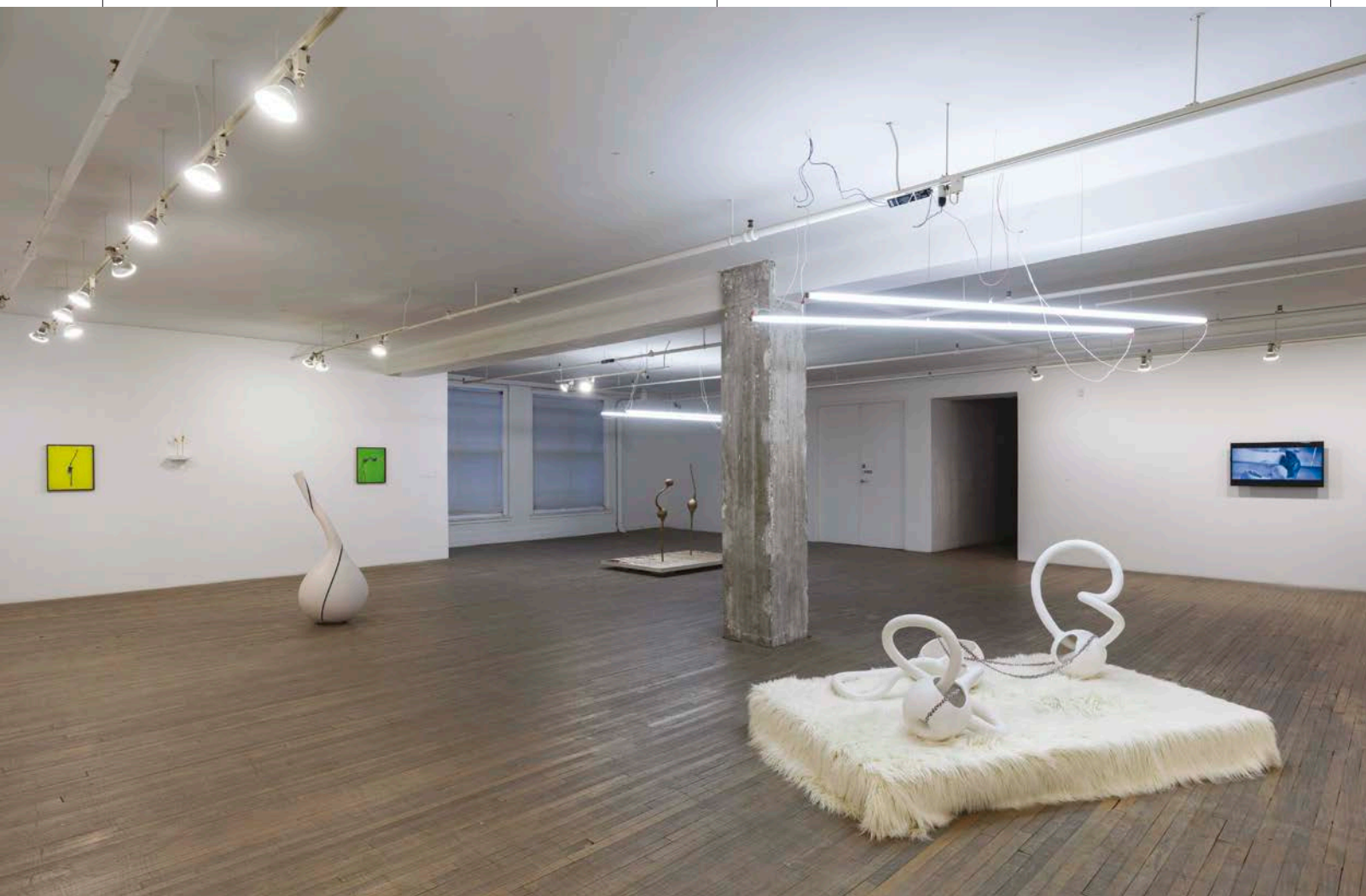
Cette relation entre l'objet et la vidéo, entre le dispositif et le corps du spectateur, a pris un autre tournant dans la pratique de Dufaux grâce à sa collaboration avec la musicienne et artiste de performance Sarah Wendt. Depuis 2015, le duo explore la fabrication d'images en mettant l'accent sur la présence du corps, non plus celui du visiteur, mais celui de Wendt. Le court film, *Mixing Ghost*, réalisé avec Stephane Elmadjian et présenté dans l'exposition, permet de comprendre comment cette collaboration prend forme visuellement. Avec *Détections de contours*

et surfaces délicieuses, c'est bien Pascal Dufaux qui signe cette proposition, mais sa recherche formelle devient le miroir de ce qui est exploré en duo, soit la notion de contamination positive entre deux pratiques.

Même s'il délaisse les caméras, Dufaux s'intéresse toujours aux formes hybrides. Ici, il étudie la gale de la verge d'or, figure dominante de ce nouveau corpus. L'artiste se rapproche du scientifique qui observe un spécimen sous différents angles afin d'en analyser toutes les composantes. Il glane dans la nature un élément qu'il utilise tel un ready-made, il pose son regard de sculpteur sur une forme existante qui possède un potentiel moderniste. Ce phénomène naturel apparaît sur la plante, plus précisément sur son rameau, alors qu'une mouche vient pondre ses œufs. Cette intrusion crée une gale qui prend la forme d'une sphère, déformant la tige de la plante. Il est question ici de parasitisme, soit un phénomène qui existe dans la nature et qui met en relation deux espèces (animale et végétale). S'inspirant de cette forme organique abstraite, l'artiste la décline dans différentes matières, notamment dans le bronze, créant une sorte de monument à la beauté hybride, rencontre collaborative entre deux espèces. Il y a également trois photographies de la gale de la verge d'or intitulées *Singularités* (1, 2 et 3). Disposées sur des fonds aux couleurs acidulées de vert ou de jaune, les plantes sont présentées à la manière des planches botaniques, alliant à la fois science et esthétisation de la plante présentée sous différents angles.

Dans la plus petite salle de la galerie, on retrouve une forêt miniature de gales de la verge d'or. L'installation *Détection de contours et surfaces délicieuses + sablier de miel : 5 heures* est un dispositif mettant en scène un robot costumé qui sillonne l'espace sur un rail, programmé pour faire des allers et retours de manière aléatoire. Il scrute la forêt, et la lumière qu'il projette permet de créer des effets d'ombre qui changent selon sa position sur le rail. Par l'utilisation du mouvement et l'introduction de cette figure/marionnette, il est possible d'imaginer que ce théâtre d'ombres représente symboliquement et à une échelle réduite la collaboration entre Wendt et Dufaux.

Poursuivant son exploration de formes biomorphiques, Pascal Dufaux propose également deux sculptures inspirées de la bouteille de Klein. À la base, il s'agit d'une surface mathématique fermée qui ne permet pas de distinguer l'intérieur et l'extérieur à la manière du ruban de Moebius. L'artiste s'en inspire afin de créer des formes sensuelles et sexuées dont un fil traverse chaque orifice créant un lien entre elles. Dans la première itération intitulée *Bouteilles/organes*, trois pièces sont liées par un fil vert et déposées sur un tapis blanc à poil long, venant ajouter une texture supplémentaire aux sculptures presque laissées à l'état brut. Celles-ci semblent allongées sur ce socle de consistance molle (certains endroits portent la marque des corps laissée au fil du temps). L'éclairage aux néons vient créer une sorte de laboratoire, comme si ces formes étaient livrées à l'observation. En contrepartie, la Grande



bouteille/organe semble s'autosuffire. Déposée directement au sol, cette sculpture révèle aussi un intérieur et un extérieur grâce au ruban bleu qui la traverse, une forme/organe à la fois ouverte et fermée.

Dans cette exposition de Dufaux, même s'il ne délaisse pas tout à fait l'usage de l'électronique, il mise davantage sur la sensualité. Celle-ci est marquée par l'utilisation de différentes textures, tissus et matières, tant organiques qu'artificiels. Le tapis de poils longs donne envie de prendre place à travers les sculptures qui sont elles-mêmes liées entre elles. Les paillettes de bronze de la plateforme qui supporte les *Singularités* suscitent la curiosité puisqu'il est possible d'y passer la main pour modifier leur direction et leur couleur. L'artiste intègre également des sabliers de miel qui ajoutent de la volupté à l'ensemble. Cette matière, produite d'une collaboration insecte et plante, permet de mesurer le temps, un temps liquide et sucré qui s'écoule en un mince filet.

Ce qu'il faut retenir de *Détections de contours et surfaces délicieuses* est qu'à travers ce nouveau corpus, l'artiste matérialise ce que représente la collaboration croisée entre deux espèces, il évoque la façon avec laquelle des entités, avec leurs propres spécificités, peuvent cohabiter, se contaminer positivement, s'hybrider, passer de l'une à l'autre, s'imbriquer, s'associer. Une réflexion individuelle qui doit se poursuivre et nourrir ce qui se crée en parallèle (et inversement) avec le duo Wendt/Dufaux.

Manon Tourigny est commissaire et auteure. Elle s'intéresse à la vidéo, à la photographie, à la performance et aux pratiques artistiques qui s'inscrivent dans l'espace public. Elle a rédigé de nombreux articles et textes pour des revues spécialisées en plus d'écrire des opuscles pour différents organismes artistiques. Depuis plus de 15 ans, elle s'implique activement dans le milieu des arts visuels, notamment à VIVA! art action et au RCAAQ où elle siège au sein des conseils d'administration. Elle travaille actuellement au Centre CLARK.

Pak Sheung Chuen: In Search of a Glyph (for Hong Kong)

Yam Lau

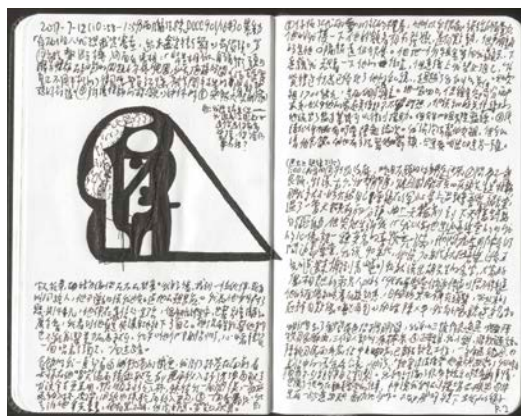
STREET, COURT AND PRISON

GB AGENCY

PARIS

DECEMBER 1, 2018 –

JANUARY 12, 2019



Recently, I made a change to my professional biography, restating my place of birth not as Hong Kong (hereafter HK), but as British Hong Kong. This change is intended to signal my solidarity with the citizens of HK, who in recent years have suffered a significant loss of cultural, political, and economic autonomy, owing to political interference from the mainland Chinese government. In 2014 and 2016, deep social and political discontent erupted into the two largest grassroots protests in the history of HK: The Umbrella Movement and the Mong Kok Civic Unrest. It is in the aftermath of these failed public protests, and in response to the mood of despair and apathy that ensued, that HK artist Pak Sheung Chuen developed his current body of work, which was first exhibited as *Street, Court and Prison* at Para-site in HK, then recently reshowed at the GB Agency in Paris.

Pak became known to the HK population around 2004, primarily through a weekly newspaper column he authored in which he reported on his playful exploration of the city through a range of performative activities. Another well-known work of this period consists of solitary walks in foreign cities. Upon arrival, Pak would buy one of those bound, book-form maps of the city that tourists often purchase. Opening the book to a random page, he would then use the gutter that ran between pages as the axis along which his amble would unfold. The solitary walks he would undertake as he traversed these virtual gutters were intended to deliver new vectors of engagement with the unfamiliar landscape. The artist would report the various sights and encounters en route with photography and textual commentary. Especially



touching are the off-handed quotations from the Bible that Pak, then a devout Christian, would intersperse throughout his reports. I feel these solitary walks are pilgrimages of sorts. They are simultaneously a form of prayer and a voluntary personal trial in which the artist entrusts himself to the world unconditionally, fully aware of the potential perils he may encounter. A similar sense of spiritual longing and ambition to situate the minutiae of personal experience within a more encompassing political and spiritual frame is apparent in Pak's exhibition at GB Agency.

Deeply affected by the aforementioned crises in HK, Pak went through a prolonged period of self-doubt and apathy. I imagine he might have felt that his past work, once so in-sync with the temperament of the city, had become irrelevant when viewed against the background of a much darker and oppressive socio-political climate. Then one day, almost by chance, he walked into a courtroom and attended the trial case of an HK activist, someone who had participated in the recent civic protest. What he saw on that day prompted Pak to start regularly attending such trials during which he would also draw and take notes. The court transcriptions, notes, drawings (doodles), subsequent research, correspondence with imprisoned activists and street actions provided the material for the four interrelated sections of the exhibition. Respectively, the four sections are: *Seals (enlarged doodle)*, *Nightmare Wallpaper*, *Sacred Objects* and *Manuscripts*. The work comprising *Seals* and *Nightmare Wallpaper* was developed from the notebook drawings. In *Seals*, the doodles are enlarged into architecturally scaled emblems or totems. In *Nightmare Wallpaper*, they are multiplied and tiled into

wallpaper patterns that function as a part of the architectural environment. *Sacred Objects* and *Manuscripts* are composed from miscellaneous items (correspondence between Pak and imprisoned activists, a brick picked up from the street of Mong Kok Civic Unrest, etc.). Every item is indexed to a factual event via a didactic panel, which includes the appropriate court case number. Taken together, the four sections compose a scene where factual events and evidentiary materials are entangled with and transformed by artistic manoeuvres. It is a scene of refined sentiment and foreboding. In order to convey some of the power and import of this complex work I will focus on *Seals (enlarged doodle)*.

Seals are enlarged from doodles made during court sessions. The doodles are "automatic" and thus oblique responses to the court proceedings. The resultant *Seals* are "figurative" in the sense that each seems to be composed of myriad iconographic and symbolic traits precipitated over the course of the sessions. Pak usually provides reference points in the notebook to anchor these configurations in the content of the sessions. There is something urgent and powerful in these graphic forms, even if they do not directly address immediate socio-political realities. The *Seals* emerge as a sort of alternate "record" of the court hearings. But these doodles and the accompanying notes serve less to transcribe the sessions than to capture their fundamental affect. They are not pinned to the time from which they arose and they report nothing of urgent consequence about it. They "seal" the moods of the moment. I regard them as glyphs, signs unhinged from the intentions

that originally animated them, but acquiring, in that very departure, a capacity to sublimate the tumultuous period they depict into a series of archetypes, transmuting that tumult into mysterious totemic forms. *Seals* crystalizes a terrifying time in HK's history. At once provoking and resisting interpretation, it conveys a deep sense of emotional and physical unease.

Is Pak not performing something like the role of a shamanistic scribe here, channelling and scripting from the court hearing a sort of mythological account of the present? Yes, but the channelling runs both ways. The *Seals* re-embeds Pak's spiritual quest in the destiny of contemporary HK. This desire to root private spiritual aspirations in the particularities of a specific time and place is central to both Pak's practice and his way of life. Here, the scene is an entanglement of a present time with its mythology.

In HK Taoist monks commonly observe a practice of channelling spiritual energy through writing automatic, quasi-calligraphic glyphs. Undertaken in a trance-like state, the glyphs are only partially legible. This act of channelling through writing/drawing has the dual purpose of at once summoning the spirit and sealing its energy in the gestural

glyphs. Inscribed on paper, these glyphs are strategically placed in a household as magical amulets. I believe a sort of parallel can be drawn between this cultural practice and Pak's *Seals*.

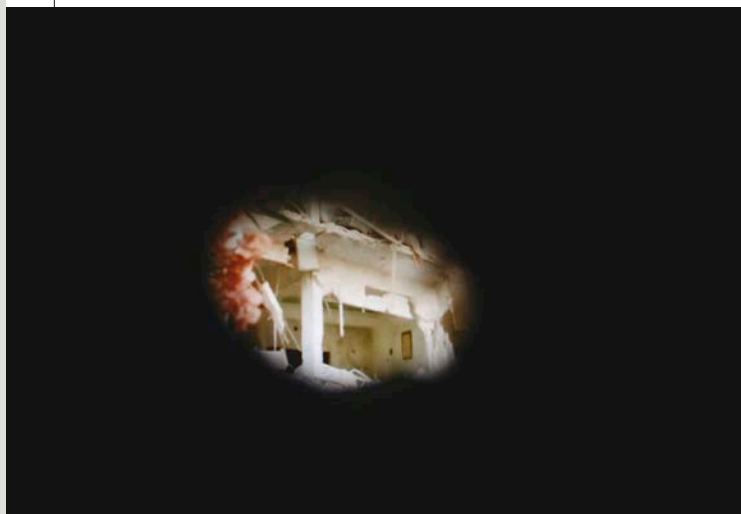
To conclude, when Pak's doodles/glyphs were enlarged into wall scale graphics at GB Agency, the totemic, "extra-aesthetic" dimension of the drawings became even more evident. Are they not amulets of sorts? If so, what sort of spell will they cast on the Parisian viewer?

Born in British Hong Kong, Yam Lau is an artist and writer based in Toronto, where he is currently an Associate Professor at York University. Lau's creative work explores new expressions and qualities of space, time and the image. His recent works use video and computer-generated animation to create spaces in varied dimensionalities and perspectives. A recipient of awards from the arts councils of Canada, Ontario and Toronto, Lau has exhibited widely in Canada, mainland China and Europe.

Leila Zelli. *Terrain de jeux*

Sarah Ève Tousignant

GALERIE DE L'UQAM
MONTRÉAL
11 JANVIER –
23 FÉVRIER 2019



À travers son exposition *Leila Zelli. Terrain de jeux*, présentée à la Galerie de l'UQAM, l'artiste montre le quotidien de Syriens vivant en zones de conflits armés. La guerre opposant l'Iran et l'Irak, entre 1980 et 1988, a constitué la toile de fond où Zelli, née à Téhéran, a grandi. Dans sa pratique, elle questionne la relation que le public entretient avec les images diffusées par les médias. À l'ère des fausses nouvelles, elle souhaite pointer nos interprétations fragmentées d'une même réalité et démontrer la subjectivité inhérente au regard dans les processus de création, de diffusion et de réception des images. En proposant de saisissantes juxtapositions de scènes de la vie quotidienne et d'environnements marqués par la guerre, elle révèle que la beauté et l'horreur peuvent coexister en un même lieu.

L'exposition se déploie dans deux salles contigües reliées par un mur troué, comme criblé de balles. L'environnement sonore transforme la galerie en une cour de récréation où des enfants jouent au ballon. La première pièce propose une série d'installations vidéo couvrant le mur du sol au plafond. À l'avant-plan, on voit, battant au vent, deux toiles noires fixées à une clôture grillagée. Elles sont perforées, comme transpercées par des plombs. Au loin, des bâtiments aux allures de bunkers s'érigent contre l'horizon à la lisière du ciel et d'une plaine désertique. L'endroit apparaît comme désolé et rappelle un chantier de construction. Pourtant, il s'agit d'un terrain de jeux au camp de réfugiés Zaatari, en Jordanie, où des jeunes filles jouent au football.

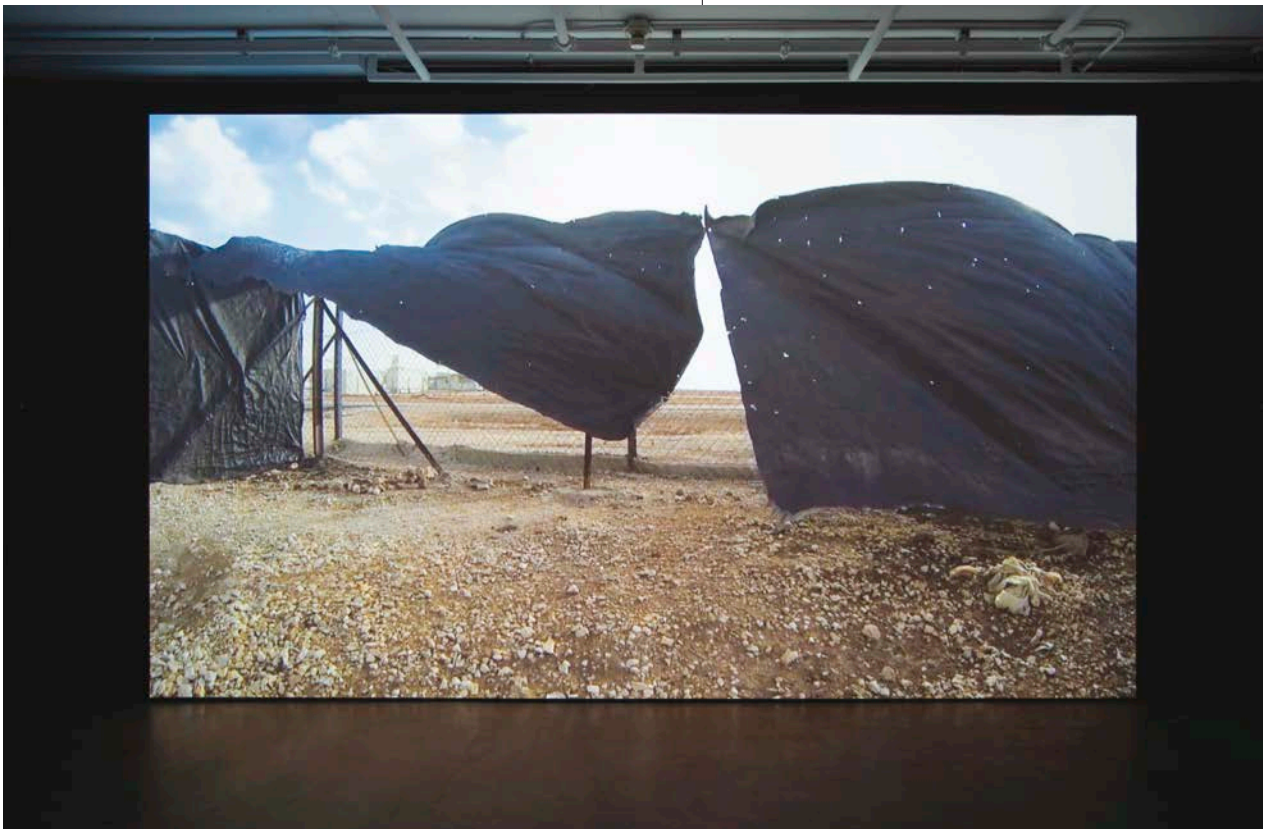
L'exposition est composée d'extraits de reportages produits par de grands médias et disponibles sur Youtube. Ces vidéos sont dépouillées de leur fonction première – éducative, informative, etc. – et de leur

contexte par Zelli, qui les rassemble et les agence comme autant de pièces éparses d'une mosaïque. La théoricienne des médias Lucy Reynolds parle du cinéma de fragments comme un processus de multiplication plutôt que de destruction ou de désintégration¹. Elle questionne le public, habitué à lire la narration non brisée, qui s'égare en cherchant un sens dans les fragments. Elle émet l'hypothèse que l'utilisation d'images trouvées nécessite que le spectateur se fasse archiviste en transformant son état de perception passif en un processus de restauration actif, en assemblant un nouveau sens tiré de sa mémoire personnelle, de l'association et de l'imagination². Les fragments, polysémiques et non continus, ainsi libérés des contraintes d'une structure narrative, exacerbent alors l'idée d'absence. Dans l'exposition de Zelli, le regardeur ne perçoit plus dans les images un portrait complet, mais plutôt des parcelles d'un tout, trop morcelé pour l'entrevoir dans sa globalité. Plus efficacement que les documents audiovisuels originaux, ces fragments renvoient à l'observateur l'impuissance des images à communiquer la complexité d'un sujet.

Une seconde projection prend place dans la salle adjacente. Ici, l'image vidéo est presque entièrement noire, à l'exception d'une mince bande bleue parsemée de nuages qui longe le plafond. À quelques reprises, un ballon de football apparaît dans le ciel, traçant un arc dont on ne verrait que le sommet. Des sous-titres s'affichent ponctuellement au bas de l'écran, dévoilant peu à peu une narration. Une enfant explique qu'elle joue au football avec ses amies. Avant la guerre, il n'était pas digne pour une fille de faire du sport, mais depuis son arrivée au camp Zaatari, elle y est désormais autorisée, ce qui l'amuse beaucoup. Le spectateur comprend graduellement qu'une partie de football se déroule au centre de la projection, dans le hors-champ.

Dix trous perforés à même le mur de la galerie constituent la troisième composante de l'exposition. Une majorité se trouve à la hauteur des yeux, d'autres sont un peu plus hauts ou plus bas, mais l'ensemble évoque de façon troublante une palissade où auraient eu lieu des exécutions. Cette pièce sollicite l'engagement du spectateur qui doit parfois s'agenouiller ou se hisser sur des blocs de béton pour regarder par ces petites ouvertures faisant à peine plus d'un centimètre de diamètre. Il est possible d'y apercevoir des parties d'écrans dissimulés derrière le mur où sont diffusées des images d'enfants, l'un souriant, l'autre tournoyant sur lui-même à vélo près de ce qui semble être un corps. On y voit aussi des ruines devant lesquelles poussent des fleurs, un soldat, des enfants qui jouent avec des cartouches de munitions, des vêtements colorés suspendus au soleil, des éléments du paysage. Toutefois, on n'entrevoit jamais les contours des écrans ou l'image vidéo en entier.

Ces trous de balle, comme autant de petits judas, sont des brèches dans un ailleurs. Ils permettent la vue partielle d'une réalité lointaine. Le mur, bien que perforé, se dresse pourtant entre le regardeur et le regardé, renvoie le spectateur-voyeur à sa propre distance quant à la vie en situation de guerre. Par définition, le judas est un dispositif qui permet d'observer l'envers d'une porte sans l'ouvrir, sans être vu. Les médias généralistes, tentant de documenter le quotidien des populations en zones de conflits, agissent comme ce mur en n'offrant qu'une vue partielle au regardeur protégé. Comme l'observe l'historienne de l'art Kaja Silverman, la vision est toujours affaire de médiation; il n'y a jamais de vision immédiate du monde : le sujet humain voit toujours à travers l'écran du langage et des images propres à une culture³. Ainsi, dans l'exposition de Zelli, on assiste à une double médiation des images



par les dispositifs – lentilles, écrans, projecteurs – et par le regard des personnes qui voient. Grâce à un éventail de stratégies formelles et narratives, l'artiste accentue la subjectivité de la perception.

Leila Zelli. Terrain de jeux donne à voir ruines et fragments dans leurs états les plus productifs en morcelant les images et les narrations pour susciter un effort de restauration chez le spectateur, le poussant à questionner les discours parcellaires par lesquels il est bombardé. Leila Zelli brosse des situations de guerre un portrait qui excède les images diffusées par les médias autant que son exposition déborde de l'espace de la galerie vers le hors-champ. Portant atteinte à l'intégrité des écrans et des discours populaires, elle souligne la limite de nos capacités à comprendre ces images.

1. Lucy Reynolds, *Outside the Archive: The World in Fragments, Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artist's Film and Video*, dir. Jane Connarty et Josephine Lanyon, Bristol, Picture This, 2006, p. 22.
2. *Ibid.*, p. 22-23.
3. Kaja Silverman dans Christine Ross, « L'écran en voie de disparition (toujours inachevée) », dans *Parachute* (thématique Écrans numériques), n° 113, p. 15-29.

Sarah Ève Tousignant évolue dans le milieu des arts numériques. Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art (Université Concordia), elle a été co-commissaire de l'évènement *Nord Performance*, en 2012, et assurera le co-commissariat de l'exposition *Le Large*, à l'été 2019, à la Galerie AVE. Elle est actuellement responsable des communications à OBORO. Auparavant, elle a coordonné des expositions d'art numérique en Europe avec Molior et le Festival Elektra, et a été chargée de projets à la Biennale internationale d'art numérique.

Caroline Gagné, *Quand un arbre tombe, on l'entend; quand la forêt pousse, pas un bruit*

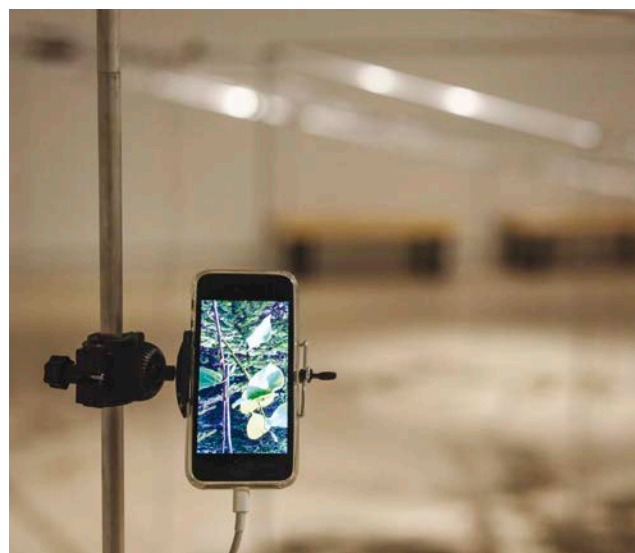
Nathalie Bachand

**OCCURRENCE
MONTRÉAL
17 JANVIER –
2 MARS 2019**

« Un bruit monotone ne calme pas nécessairement.¹ »

L'in audible n'est pas vide de son. Ce n'est pas parce que le son émis ne se rend pas à nos oreilles qu'il n'existe pas. En témoigne le principe de vibration : par ce dernier, le son peut se propager sans qu'on l'entende. De cette manière, il habite la matière, l'investit et s'y installe sans qu'aucune information audible soit communiquée. Dans le silence peut s'emboîter le bruit, insonorisé. Écouter ne suffit pas toujours.

L'installation sonore de Caroline Gagné – artiste basée entre Québec et Saint-Jean-Port-Joli – *Quand un arbre tombe, on l'entend; quand la forêt pousse, pas un bruit*, propose une exploration sur les questions de l'audible et des rapports d'échelle. Il y a l'échelle en terme de volume – tant sonore que dimensionnel –, mais aussi en terme de durée. La fulgurance et la brièveté tendent ici à évoquer un volume plus élevé, vélocité et compact, alors qu'une certaine lenteur appartiendrait plutôt au quasi-silence, à l'imperceptibilité et à l'immobilité. Cependant, ce régime n'est pas fixe.



L'installation – créée en 2018 et présentée une première fois dans le cadre de la 8^e Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières – se présente comme une fine structure d'aluminium autoportante dont les découpes reprennent les motifs de branches d'arbres et d'un belvédère auquel nous aurions accès par des escaliers. S'étendant en une pente très légère, à environ un mètre du sol, ces découpes portent au plancher leur travail d'ombres et de tracés en décalque. Ce dispositif sculptural est « augmenté » d'une subtile sonification générée par une interface audio et des transducteurs qui sont filés le long des découpes, évoquant – comme une génétique lointaine – la nervure des feuilles. La sonification est étroitement liée à un « essai vidéographique » diffusé sur un iPhone rattaché à la structure.

Caroline Gagné, *Quand un arbre tombe, on l'entend; quand la forêt pousse, pas un bruit* (détail), 2018. Photo : Alexis Bellavance.

La vidéo, présentée à l'aide d'une application, montre une végétation bercée par un vent « bienveillant ». Cette application contrôle les sons distribués dans l'installation tandis que les vibrations de l'image vidéo sont celles de la structure, captées et retransmises sur le iPhone, sous forme de données. Image, son, vibration et matière se rencontrent à travers une dynamique d'échange et de prolongement réciproque.

À peine perceptible, la composition sonore provenant des vibrations se ressent au toucher plus qu'elle ne s'entend. Invité à parcourir l'espace et à poser ses mains sur la structure, le public éprouve le son et l'absorbe dans sa corporéité, car les vibrations traversent les matières qu'elles atteignent, se transmettent dans la continuité moléculaire de l'aluminium. C'est d'ailleurs le bruit d'une branche d'arbre, agitée par le vent et agissant comme un archet sur une courbe en métal, qui a été l'événement déclencheur du projet. À partir de l'observation d'un instant anecdotique s'est développée l'ampleur d'un moment devenu agencement de matières solides et dilatoires : un domino d'ondes sur un terrain tangible.

La nature, l'usure du temps et le phénomène de transmission des vibrations sont des motifs récurrents dans le travail de Caroline Gagné. Ils se rencontrent et s'articulent selon des dynamiques variables. Deux installations précédemment réalisées, *Cargo* (2011) et *Le bruit des icebergs* (2016), témoignent avec éloquence de ce fil conducteur liant les thèmes prédominants dans le travail de Gagné. Comme pour plusieurs de ses projets – dont *Quand un arbre tombe, on l'entend* –, l'artiste amorce le projet par une période d'observation de terrain et de captation sonore *in situ*. Dans le cas de *Cargo*, l'artiste s'est embarquée sur un porte-conteneur en partance de Charleston (États-Unis) vers Anvers (Belgique). Tout au long de la traversée, elle a capté des images et des sons qui allaient devenir une installation suggérant l'expérience d'un périple en haute mer – expérience à la fois vidéographique, sonore (avec un système à huit canaux), et haptique (par une balustrade transmettant les vibrations enregistrées lors du voyage). *Le bruit des icebergs*, pour sa part, a pris forme à partir d'une cueillette de matériel visuel et sonore dans la région de St. Lunaire-Griquet, dans la Grande Péninsule du Nord à Terre-Neuve. Ici encore, la dimension vibratoire du son prédomine. L'installation est constituée d'une grande projection vidéo montrant un iceberg à la dérive et d'une vitre en quasi-vis-à-vis, de format semblable, équipée de petits haut-parleurs. L'ensemble procure une expérience déstabilisante alors que l'image de la vidéo se reflète momentanément sur le verre, lors de notre passage, et que la vitre tremble à cause des basses fréquences tirées d'un enregistrement d'iceberg qui lui sont transmises. Ces œuvres précédentes ont contribué à établir les bases du travail actuel de Caroline Gagné – toute pratique artistique s'affinant dans la durée.

La mise en vibration d'éléments matériels, dans l'œuvre, ajoute une dimension se trouvant à la jonction entre le tangible et l'immatériel. En plus de voir (la structure) et d'entendre (le son), ce croisement permet au visiteur d'appréhender l'œuvre par l'action et la sensation – elle-même indéfinissable – des ondes sur la matière. Les ondes sonores et leurs vibrations sont dites mécaniques : elles se propagent à travers une matière physique; elles ont besoin de molécules d'air pour se déplacer. Or, les ondes sont elles-mêmes physiques; seulement, il s'agit d'un autre état de la matière. Une altération matérielle qui devient elle-même un passage. Et toute altération, tant figurée que réelle, est un ouvrage du temps.



Comme l'indique l'artiste, le titre de l'œuvre – *Quand un arbre tombe, on l'entend; quand la forêt pousse, pas un bruit* – est un proverbe africain signifiant que les événements les plus bruyants ne sont pas nécessairement les plus importants alors qu'en contrepartie, l'essentiel prend forme dans la durée et l'imperceptibilité, dans l'usure des choses. Le temps travaille constamment : il fait, défait et refait. Il est aussi une clé de voute : il consolide nos constructions bancales et s'il vient à disparaître, le désordre s'invite et s'installe. Dans sa persistance, il permet la répétition qui peut devenir une forme de monotonie qui, au terme d'une certaine période, devient parfois calme et apaisement. À moins que le bruit monotone en question ne provienne d'une foreuse; dans ce cas, il vaut peut-être mieux quitter la forêt.

1. Extrait de *Conseil au sujet des pins*, poème d'Henri Michaux.

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

Diane Morin, *états provisoires (Vertebrata)*

Sylvain Campeau

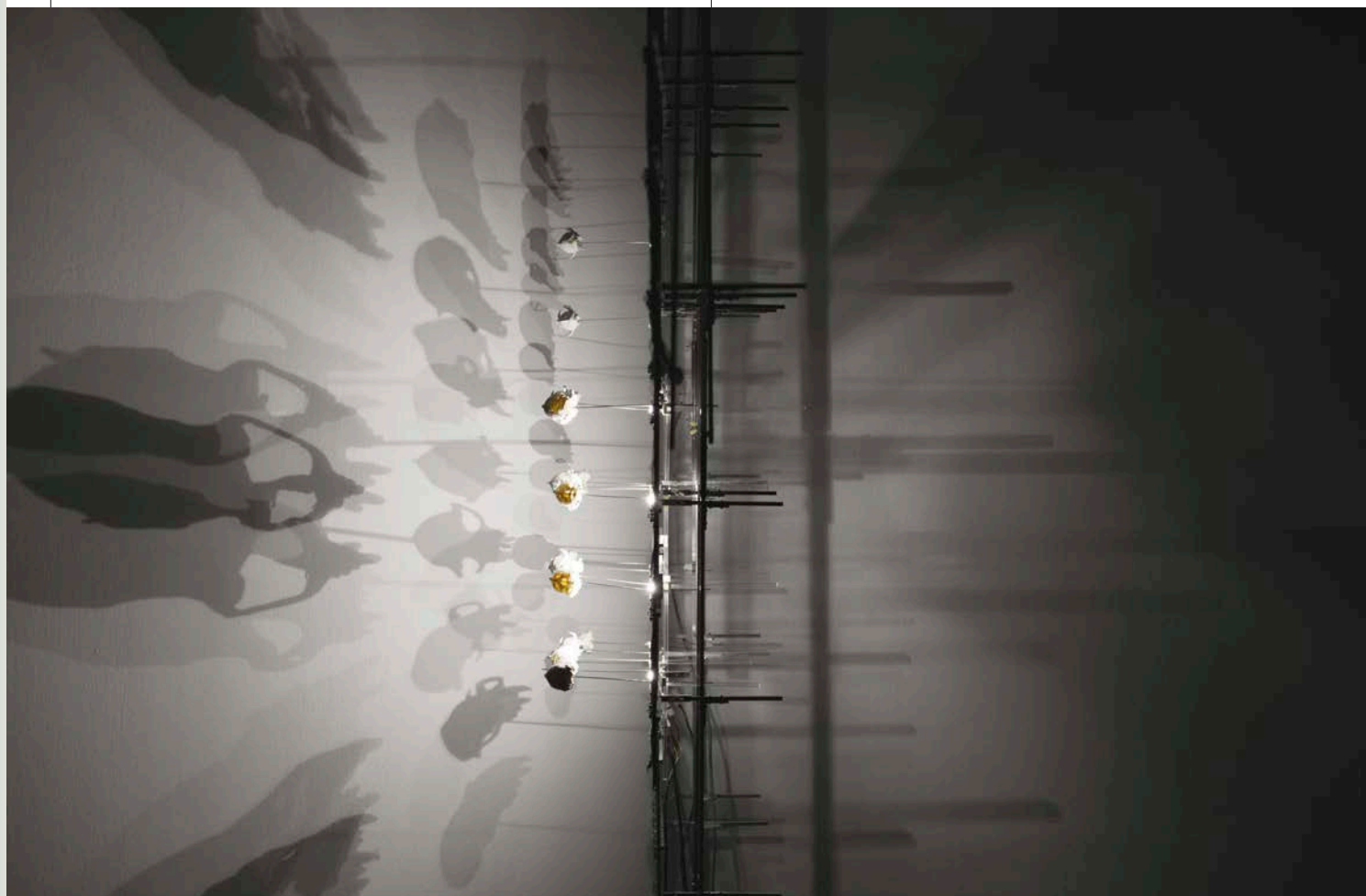
OBORO
MONTREAL
2 FÉVRIER –
9 MARS 2019

Cybernétique et biologie se rencontrent dans cette exposition de Diane Morin. Les deux alimentent son intérêt marqué, reconduit d'une exposition à l'autre, pour la création de dispositifs de projections d'ombres portées, selon une durée donnée, donnant lieu à des expositions d'images rappelant le montage vidéo et son image animée. En cette occasion particulière, le point de départ de l'installation qui occupe les deux espaces de la galerie repose sur cette idée que l'évolution des espèces animales se ferait selon des formes limitées et non infinies dans le cadre d'un champ de possibilités.

L'artiste a donc utilisé les données tomographiques disponibles au American Museum of Natural History, à New York, numérisations en provenance de la collection de primates et de crânes de différentes espèces de chauve-souris, aussi appelée chiroptère. De ces images numérisées, on retrouve des impressions au jet d'encre dans la

petite galerie d'Oboro. Ce sont des captures d'écrans de données tomographiques de spécimens de chiroptères. À l'autre extrémité de cette installation, dans la grande salle, on peut admirer les pendants tridimensionnels de ces représentations. Des crânes sont en effet disposés sur une grille, dressée à la verticale, de la forme d'un carré. Ces reproductions sont au nombre de 19 et elles sont disposées de manière à former un carré en rangées de quatre, à l'horizontale, quatre à la verticale et trois qui semblent excédentaires. Elles sont fixées à une tige et s'écartent ainsi quelque peu de cette grille, quadrillée de diodes qui s'allument suivant un ordre qui paraît aléatoire. Selon la localisation et la distance du mur adjacent de la diode illuminée, on obtient des ombres qui dépendent, dans leur dimension et leur intensité, de la position des crânes reproduits. On aura donc des silhouettes projetées sur le mur, de plus ou moins grande amplitude et plus ou moins distordues, s'étendant plus ou moins loin, selon l'angle de la source lumineuse qui les projette.

Ces ombres portées encadrent les deux extrémités de cette installation : les numérisations du début, ou presque, et à la fin, ces ombres portées. Entre celles-ci, un réel faisceau d'opérations se module tant de façon symbolique qu'active, le long de fils qui vont d'une galerie à l'autre, et portant des signaux qui commandent des actions mobilisant l'installation. Au départ, dans cette même salle où l'on retrouve les captures d'écran, en face de leur montage au mur, un ensemble s'anime par un mécanisme conçu par l'artiste. Il est composé de quatre dispositifs bien singuliers. La pièce importante, qui déclenche les actions, semble bien être au bas de chacun des petits mécanismes. Il y a là deux éprouvettes dans lesquelles se trouve un peu de liquide. Un mécanisme fait tourner



ces ensembles de doubles éprouvettes. Leur course provoque un événement dont on n'a pas connaissance puisqu'il se produit dans l'autre pièce. Un ensemble de fils, au nombre de quatre, part des ensembles-éprouvettes et plane d'une galerie à l'autre, se répercutant sur les murs environnants jusqu'à ce qu'ils atteignent leur destination finale : la grande galerie.

Ces éprouvettes sont scellées par une pièce de caoutchouc. Elles forment, par deux, une sorte de ligne puisqu'elles sont aboutées, en quelque sorte. À travers ces bouchons passent des tiges de métal qui conduisent l'électricité. Lorsque les éprouvettes sont basculées par les engrenages, l'eau de mer permet à l'électricité de passer d'une tige à l'autre, et les tubes font ainsi office d'interrupteurs à eau. Une connexion s'établit alors entre ceux-ci et les interrupteurs des relais électromécaniques au sol, formant des « portes logiques¹ ». Leur activation permet de déterminer la séquence que suivront moteurs et diodes électroluminescentes au sol de la grande galerie. Dans celle-ci, outre la grille des reproductions de crânes, se trouve aussi le lieu d'aboutissement des fils conducteurs. Ce sont eux qui relaient l'énergie créée par les interrupteurs à eau et le mécanisme qui les anime. Alors qu'avec les grilles des crânes, les diodes sont d'une puissance lumineuse suffisante pour créer des ombres portées, celles au bout du processus permettent à peine de deviner les formes reconnaissables de haut-parleurs dressant leur silhouette conique depuis le sol. Le grésillement des sons, de ceux qu'on associe justement au courant électrique, jaillit de ceux-ci. Plus que les silhouettes confuses des pièces de cette installation, c'est ce son qui retient l'attention du spectateur. On s'avance vers lui, précautionneux, craignant de donner du pied sur une quelconque pièce. L'environnement sonore vient lui aussi de l'action des éprouvettes à bascule de la petite salle, car il faut, pour que les contacts se fassent dans les tubes à eau comme dans les relais, un certain voltage ainsi qu'une polarité du courant alterné. Tout ceci cause des vibrations qui, devenues sons et captées par des

microcontacts au sol, créent l'univers sonore du lieu. De plus, un autre de ces microcontacts installé au mur de la grande galerie retient, depuis cette position singulière, le son de ces mécanismes.

Une dernière pièce, sorte de boîte fermée, coiffée en son faite d'un écran pointant vers le ciel, montre l'opération de la numérisation balayant les crânes de bas en haut, auscultant ainsi le volume pour une reproduction la plus précise possible. L'installation tout entière repose sur une référence donnée en pâture et qu'on peut résumer comme suit : l'évolution des espèces ne signifie en rien qu'à chaque étape, il y a une infinité de possibilités pour décider la forme que prendra le vivant. À l'intérieur de cette constante, la forme varie tout de même. Ce caractère aléatoire des états biologiques est mis en accointance avec les transformations que l'artiste fait subir à un réseau cybernétique qu'elle bâtit, et ce, non sans célébrer en même temps une certaine contingence des procédés qu'elle trafique et met en œuvre. Les images qui demeurent sont donc une assez pâle copie, tout de même, des opérations qui permettent toute création.

1. C'est ainsi que me les a décrites Diane Morin dans une communication personnelle lors d'un échange par courriels.

Sylvain Campeau est poète, critique d'art et commissaire d'exposition. Essayiste, il a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'étrangères, et à plusieurs publications d'artiste. Deux essais ont vu le jour au cours des récentes années : *Chantiers de l'image*, en 2011, aux éditions Nota Bene, et *Imago Lexis. Sur Rober Racine*, aux éditions Triptyque en 2012. Un septième recueil de poésie, *Dire encore après*, doit voir le jour au début de 2019.

Patrick Neu : Échos

Camille Paulhan

**ABBAYE DE MAUBUISSON
SAINT-OUEN L'AUMÔNE
7 OCTOBRE 2018 –
17 MARS 2019**

On ne mentira pas en écrivant à quel point les salles de l'abbaye de Maubuisson sont difficiles à investir par les artistes invités à y proposer des expositions monographiques. Outre le fait que cette ancienne abbaye royale cistercienne du XIII^e siècle, située en banlieue parisienne, non loin de Pontoise, est chargée d'une histoire que l'on ne peut laisser de côté, les espaces se révèlent complexes : le carrelage bicolore vert et jaune, les larges piliers supportant des voûtes en croisées d'ogives, les pierres

apparentes sur les murs semblent interdire des pratiques discrètes. L'hiver, il y fait plutôt froid, et on imagine mal des dessins prendre place dans les imposantes salles aux hauteurs sous plafond plutôt théâtrales. Pour toutes ces raisons, on était légitimement en droit de s'inquiéter par avance pour celles de Patrick Neu, qui y sont actuellement présentées.

Et de fait, on ne peut s'empêcher de se demander, devant les premières sculptures qui nous accueillent, comment on aurait pu mieux les montrer dans une telle pièce : les socles blancs disposés sous son armure de cristal, sa camisole de force en ailes d'abeilles ou son émouvante cire figurant deux mains serrées l'une contre l'autre, lardées de tessons de verre, les isolent, mais ne leur rendent pas parfaitement hommage. Cette présentation quelque peu figée s'efface bien vite pour laisser place à ce qui constitue le cœur du travail de l'artiste : des formes qui ne s'imposent pas d'emblée et qu'il faudra aller chercher, aussi bien intellectuellement que physiquement. Dans le passage qui mène de la salle du parloir à celle des religieuses, l'objet se distingue à peine, bien qu'il se développe sur cinq mètres de long : un voile de cheveux, tissé au métier par l'artiste, délicat comme de la toile d'araignée qui s'avère impossible à embrasser visuellement dans sa totalité. Ce flottement



du regard, si caractéristique des œuvres de Neu, s'épanouit ensuite pleinement dans l'imposante salle des religieuses, point d'orgue de l'exposition. À première vue, il n'y a pas grand-chose à voir : une petite dizaine de meubles anciens en bois peint, sans affèteries particulières. Pourtant, le ballet des spectateurs, mobiles comme des abeilles qui butinent, s'affairant autour d'eux, signale qu'il y a bien plus.

Tous ces objets ont été produits pour l'exposition : cabinets, vitrines, armoires, tous comportent au moins une paroi vitrée, légèrement trouble. Les fumages à la bougie que Patrick Neu réalise à l'intérieur des meubles leur donnent, vus de l'extérieur, un aspect fantomatique, nimbé d'une substance nuageuse qui paraît flotter sans pouvoir s'échapper. C'est en s'approchant que l'on comprend mieux la chorégraphie du public : dans le noir de fumée (plus gris que noir, d'ailleurs), des visages et des corps jaillissent. Ils proviennent du *Christ mort* de Hans Holbein, de *La Chute des damnés* de Dirk Bouts, de *La Jeune fille et la Mort* peinte par Hans Baldung Grien, et d'autres corps torturés empruntés à l'histoire de l'art. Les corps qui hantent ces vitrines comme des reliquaires ne se dévoilent jamais en entier : ils apparaissent par bribes, selon la clémence de la lumière naturelle, et uniquement de biais. Ils ont été dessinés non par addition, mais par soustraction, dans les volutes de carbone déposées sur le verre. Impossibles à photographier ou même à saisir dans leur globalité, les vitrines sont autant de boîtes de chats de Schrödinger : il y a conjointement œuvre et non-œuvre, comme les devantures des bijouteries abandonnées qui exposent l'aura de bijoux disparus.

Si le travail de Patrick Neu est intimement lié à une approche funéraire des objets – certaines des vitrines rappellent des catafalques, le voile de cheveux fait référence aux médaillons capillaires du XIX^e siècle, l'armure

de verre évoque irrémédiablement, un après, où le corps s'est évanoui –, il faut aussi noter à quel point son raffinement masque trop souvent sa violence. Les sujets des peintures sculptées au pinceau dans le noir de fumée le disent bien, de même que ses autres œuvres : au sein du dernier espace, il a présenté une réplique en modèle réduit de la salle du Chapitre, un des lieux les plus importants de l'abbaye, où était autrefois lu chaque jour un des chapitres de la règle de saint Benoît. Cette maquette a été livrée, durant quelques mois, à une colonie d'abeilles afin qu'elle y prenne ses aises. L'imposante structure alvéolée produite par les abeilles s'avère d'une échelle monstrueuse, envahissant ce qui avait pu ressembler à une maison de poupée, et les voûtes et colonnades sont recouvertes de traces brunâtres suspectes. Il n'est pas question de méticulosité de principe, mais plutôt de la place des spectateurs face à un deuil inexorable, celui de la substance même des corps : de l'activité des abeilles, il ne reste que la propolis et les ailes désormais inutiles, comme des êtres humains ne demeurent plus que des habits de contrainte – armure, camisole ou voile. Somme toute, le travail de Patrick Neu, loin d'être aimable, se révèle à l'abbaye de Maubuisson dans toute sa précision, mais aussi avec toute son âpreté.

Camille Paulhan vit entre Paris et Bayonne. Historienne de l'art, elle a soutenu une thèse de doctorat portant sur le périssable dans l'art des années 1960-1970. Critique d'art, membre de l'AICA-France, elle publie dans des catalogues d'exposition et des revues spécialisées (*ESPACE*, *Esse*, *art press*, *Talweg*, *02*, *Hippocampe*, *Turbulences vidéo*, *La belle revue*, *Facettes*...). Elle enseigne à l'École supérieure d'art Pays Basque.

Memorializing the Memorialist: D'Arcy Wilson's Absurd Zoological Journey

Ray Cronin

THE MEMORIALIST
DALHOUSIE UNIVERSITY ART GALLERY
HALIFAX
JANUARY 11 –
APRIL 14, 2019

Halifax, Nova Scotia has a relatively long history of European settlement, and as such was the site of much scientific and cultural activity, which, while commonplace in Europe, was only in the process of being introduced to colonial North America.

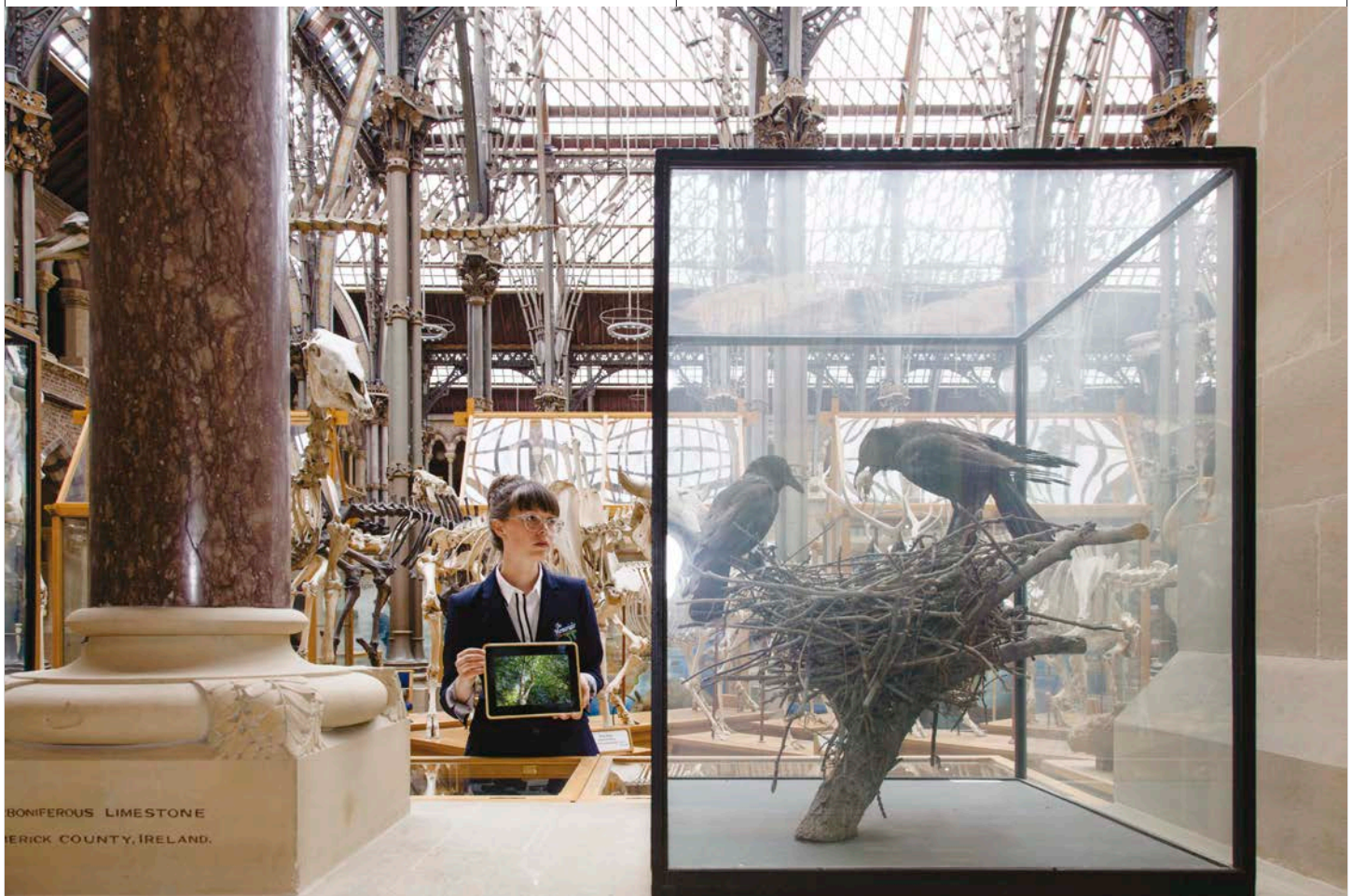
In the arts, it has just as long a history of exhibitions, galleries, art magazines and other activities as any city in Canada. Home to one of the country's oldest universities, it is also the place where the first

newspaper was published. Another early innovation, the first zoological garden in North America, was a private zoo and garden that Haligonian Andrew Downs created in 1847 on 100 hectares of land then just outside the city (its site is the current neighbourhood of Fairmount, near the Armdale rotary).

Artist D'Arcy Wilson, now a professor at the Sir Wilfred Grenfell Campus of Memorial University in Corner Brook, Newfoundland, grew up in the neighbourhood that used to be the zoological garden grounds, and the zoo has been a subject of interest to her for years. For the last four years, it has also been the chief topic of her art practice.

Since 2015, Wilson has been working on an open-ended series she calls *The Memorialist*. Comprised of performance documentation, photographs, drawings and video projections, the series explores the former site and sees Wilson visiting many of the museums that Downs supplied with specimens from North America (he was also a taxidermist). Her project is based both in research and in a purely aesthetic response to the history of Downs' zoo, including tracking down the specimens in European and American collections that Downs assembled and stuffed.

In its Halifax iteration (*The Memorialist* is a traveling project and evolves from venue to venue), Wilson has added historical artefacts borrowed from Halifax collections, including a 19th century glass display cabinet





that holds taxidermized songbirds Downs collected in Halifax. Another object displayed is a single white leather kid glove—dropped by the Prince of Wales when he visited Down's gardens, and was later collected and kept by the zoologist.

Wilson's subject, beyond the specific local history tied to her family home, is the disjunction between Western ideas of nature and the desire to contain the natural world. Zoos, which present artificial versions of the natural world, have certain poignancy. Once created to show nature as a series of wonders, brought from the wild to civilization, they now act as the only safe place for numerous species. Zoos today preserve animals whose habitats are fast eroding, if any remain at all. Rather than showing us glimpses of the wild, they highlight how little of the wild actually remains.

The Memorialist, then is elegiac. Wilson's drawings, photographs and videos act as much as memorials as they do as information, and her performances (documented in the exhibition in video and photographs and staged live at certain points during the run of her exhibition) share in that mournful tone. Often, these performances involve the artist singing lullabies and laments, both in the former site of the zoo and in natural history museums.

The absurdity of so much of our relationship with the natural world (Audubon, the great naturalist and painter of birds would kill thousands of birds over his career, often dozens in a single day) is brought to the fore in Wilson's performances. Dressed in a version of a museum guide's uniform she travels to museums to seek out specimens collected in Nova Scotia. In *Museology*, a subsection of *The Memorialist*, a series of photographs taken in museums (both in the public galleries and in the storage areas), documents Wilson showing images of their natural habitats to stuffed and posed animals in display cases. The comic effect of Wilson's pathetic fallacy only serves to make the inherent absurdity of the displays themselves more poignant.

Wilson's research is documented in performances and photographs. Before travelling to the museums that hold specimens Downs collected, Wilson had to find out which museums actually held such specimens,

she then travelled to them and arranged to have access to their collections. She documented all this activity in the works in the exhibition, adding historical depth to her absurdist project.

Wilson's drawings in the exhibition are perhaps the project's strongest elements. A portrait of Downs, a view of the lost white glove, a map showing the placement of the gardens on a Halifax peninsula emptied of any other European presence, and a remarkable diorama of the gardens themselves, all serve to provide more traditional aesthetic pleasures amidst the research, documentation and photography. The playfulness of the performances, or at least the absurd elements that drive them, seeps into (or from) the drawings as well, adding an element of whimsy to the more mournful video work.

As serious as this work is in its research agenda, and in the cultural and environmental impacts it documents, the playfulness of the drawings, the diorama in particular, roots the project, ultimately, in memory and in a certain sense of play. The diorama references a child's puppet show, with each element of the drawing mounted on a wooden stick, ranked in height to create depth. The various enclosures and buildings are represented, in a lush forested setting that has elements of fairy tale illustration.

The romantic elements of the diorama are echoed in some of the videos (one scene in particular stands out, where Wilson, in her uniform, rides the carousel on the grounds of the Muséum national d'Histoire naturelle in Paris) and in the absurdist photographs of the museum displays. In *The Memorialist*, we, as viewers, are still presented with a display designed to evoke wonder. But unlike the kind of zoos and gardens, which are this project's subject, we are invited to wonder at our strange and dangerous sense of the natural world.

Ray Cronin is a Nova Scotia based writer and curator. A former Director and CEO of the Art Gallery of Nova Scotia, he is the founding curator of the Sobey Art Award. The visual arts blogger for *Halifax Magazine* and a frequent contributor to several Canadian and American art magazines, he is the author of the six books of non-fiction, including *Alex Colville: A Rebellious Mind* and *Gerald Ferguson: Thinking of Painting*.

Marguerite Humeau: Venuses, Turtles and other Hand-Held Cosmic Models

Marie-Charlotte Carrier

ECSTASIES
KUNSTVEREIN
HAMBURG
FEBRUARY 16 –
APRIL 28, 2019

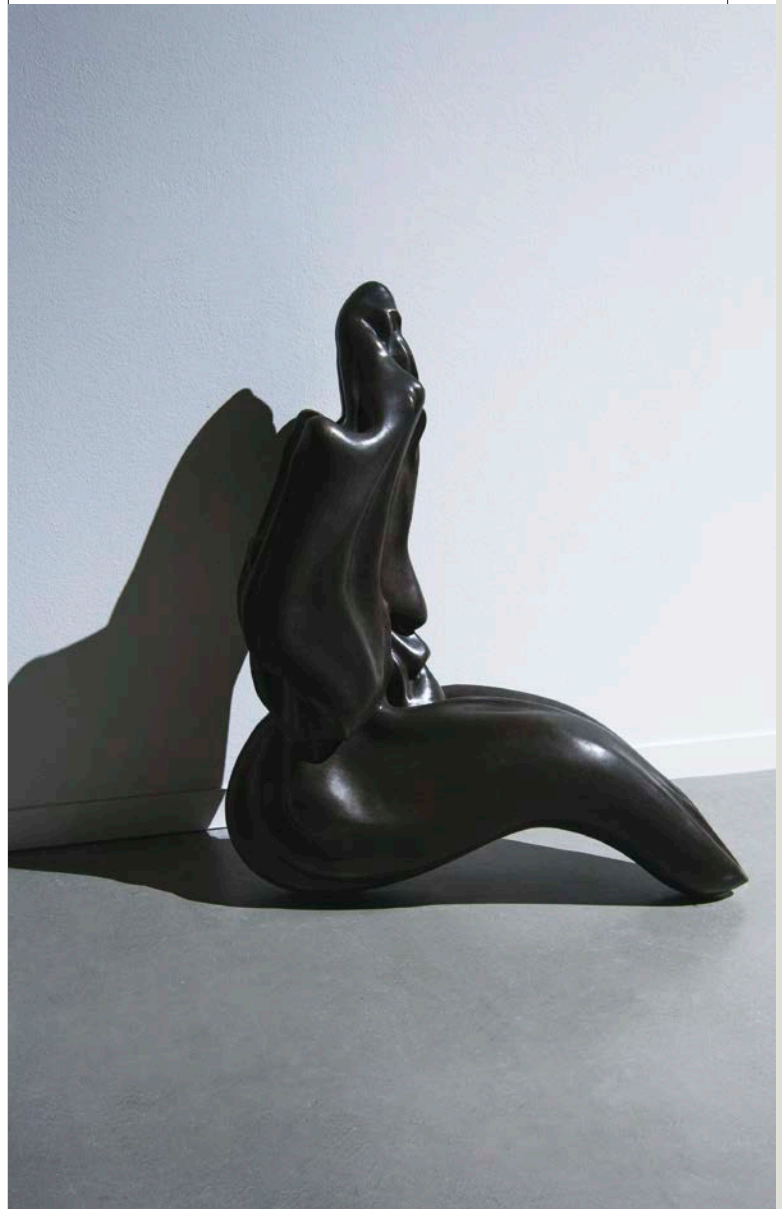
Entering Marguerite Humeau's *ECSTASIES* at the Kunstverein in Hamburg evokes a journey through the abyss of a mystical cave. Echoes of distant groans and whispered chants interrupt the muted atmosphere of the gallery space, while delicate rays of light illuminate bronze and translucent alabaster sculptures.

Humeau's exhibition, an edited version of her September 2018 solo show at the New Museum in New York, presents a tribe of totemic sculptures along with hypnotising sound pieces and a series of wildly annotated drawings and sketches. For her largest institutional solo exhibition in Germany to date, she opted for small-scale sculptural works inspired by her extensive study of Paleolithic Venus figurines. Such figurines were produced over 26,000 years ago across Europe and Asia. They were carved in various forms of stone, bone, ivory, or clay, and are considered one of the earliest known forms of art. While the function of the Venuses remains unknown, archaeologists and historians suggest that they could have been viewed as religious figures, erotic art or fertility goddesses. Humeau's exhibition explores the speculative theories surrounding the origins of these artefacts and humankind itself. Her fine-tuned archaeological approach to art making has driven her to map out a hypothetical journey of the origins of consciousness, art and religion, proposing a new historical perspective in which myth-making, science, esotericism and eroticism intertwine.

Inspiration for *ECSTASIES* comes primarily from American anthropologist Bethe Hagens' article *Venuses, Turtles and other Hand-Held Cosmic Models* in which she points to the similarities between the shape of Venus figurines and different types of animal brains. Published in the 90s, this theory enabled Hagens to defy mainstream historical beliefs and envision a less gendered origin story for the Venuses. Of particular interest to her were evolutionary theories that linked the use of psychedelic substances to the development of human intelligence. Such theories were established when ethnobotanist and psychedelics activist Terence McKenna published his book *Food of the Gods*. McKenna argued that what enabled Homo erectus to evolve into Homo sapiens was its ingestion of magic mushrooms. While it is now widely accepted that Cro-Magnon man may have encountered several types of plant-based psychedelics, Hagens was interested in the psychoactive properties available in the flesh of certain animals rather than in the vegetal. Drawing parallels between the morphology of Venus figurines and various types of animal brains, she theorised that

Paleolithic shamans may have eaten brains as part of spiritual rituals. According to her, the belief that recipients would gain some of an animal's abilities, and that mixing different brains could lead to the development of hybrid powers may have influenced the ritual of animal brain consumption. For Hagens, the Venuses were carved replicas of brain concoctions, which embodied hidden recipes to reach spiritual ecstasy.

Marguerite Humeau's exhibition elaborates on Hagens' theories, staging the speculated historical moment at which humans came across psychoactive substances for the first time. What could have unfolded from this encounter remains hypothetical yet, for the artist, this speculation allows for a re-imagination of possible histories and futures. Her sculptures, drawings and soundtrack re-enact this prehistoric quest for spiritual and metaphysical ecstasy.





Marguerite Humeau, *Ecstasies*, 2019. Partial view of the exhibition. Photo: Julia Andreone.

In the darkened exhibition space, we discover sculptures that differ from Humeau's previous biomorphic white resin installations. These works are earthbound and heavy, resembling oversized labia, intertwined bodies and exposed brains. Though they may appear futuristic, they are skilfully cast using traditional materials. Their soft-edges and rounded forms evoke the female shapes of the Venuses, while remaining alien and ambiguous. The first work in the exhibition, *Superior Oneness, A 70-year-old female human has ingested an alligator's brain* (2018), vaguely alludes to the shape of a Paleolithic Venus. The bronze rather suggests the slender skull of an alligator or stretched genitalia in transformation. Deceptively symmetrical, the form seems to have been caught in mutation. A second work, *Venus of Kostenki, A 35-year-old female human has ingested a marmoset's brain* (2018), evokes the eponymous Siberian Paleolithic Venus. Dating from 25,000-20,000 BCE, the original artefact unmistakably suggests a female form. However in Humeau's interpretation, the body is somehow distorted, melting into itself. Mounted on plinths or standing directly on the gallery floor, only flickering dimmed lights illuminate the works. They stand proudly like shrines dedicated to numinous deities, surrounded by a series foam mattress dispersed across the gallery's floor. As we lay down on the soft beds, the atmospheric sound pieces start to entrance us. They are inescapable: urgent breathing, spasms, uncanny sounds and slow groans that evoke the climaxing of hybrid creatures. Through these mesmerising chants, we follow the Venuses as they push the limits of their brains' capabilities and reach ecstasy through intoxication. Halfway between human and animal, Humeau's imagined spirits embark on a psychic journey to rewind the course of history and speculate on possible futures for humankind.

In the exhibition's second room, the artist presents monochromatic drawings and sketches that follow a logical, though indecipherable, notation system. The fruit of her discussions with experts such as shamans, psychedelic drug researchers and neuroscientists, this new series underscores Humeau's desire to inscribe a speculated primordial expansion of consciousness, body and soul into broader temporal considerations. The inquiry's spectrum is substantial; some drawings represent elaborated maps of the flows taking place within in-trance

brains, while others list what Humeau calls *Extinct Spiritual Technologies*. The series bridges prehistoric past and distant futures, charting the evolution of consciousness across time and space. In many ways, *ECSTASIES* confronts the brevity of human existence with the incomprehensible vastness of geological and cosmological time. In line with a contemporary impulse to investigate the past in order to better understand the present, Marguerite Humeau's work re-configures narratives surrounding archaeology, consciousness, bodies and neurones.

Marie-Charlotte Carrier is a London-based curator and writer whose research focuses on art practices that deconstruct the networks of transnational ecosystems, where individuals, groups and machines cohabit. She has worked at the Zabłudowicz Collection, London, The Art Gallery of Ontario, Toronto and Arsenal Contemporary Art Montréal. And she has acted as an invited curator for Festival Art Souterrain and Galerie AVE in Montreal. She currently works as an assistant curator at the Barbican Centre (London).

Elinor Whidden, *The Trail In Between*, 2019. Photo : Charlotte Goulain.

Présence canadienne à l'exposition *Mobile/Immobile* : Elinor Whidden

Élisabeth Recurt

ARCHIVES NATIONALES DE PARIS

16 JANVIER –
29 AVRIL 2019

Pour cette exposition collective du Forum Vies Mobiles, les regards d'artistes contemporains se sont associés à ceux de chercheurs en sciences sociales, mettant même à contribution le fonds des Archives nationales dans une réflexion sur le thème de la mobilité, se situant au croisement des enjeux sociaux, politiques et écologiques à un moment charnière de notre évolution. L'évènement met en scène photographies, projets cinématographiques, planches de bande dessinée, dessins, archives, vidéos, installations. Forum Vies Mobiles est un mouvement qui

explore les modes de vie mobile sans limites culturelles ou géographiques (ex. de sujets de recherches : piétonnisation, stages étudiants frontaliers, avenir des transports collectifs gratuits, mouvement *fly less*, véhicules sans conducteur...) et cherche à proposer une transition mobilière en identifiant des politiques et des droits qui favoriseraient des modes de vie durables. Le Forum s'interroge aussi sur le rôle de la SNCF (Société nationale des chemins de fer) dans cette trajectoire puisque leur initiative est soutenue financièrement par l'organisme gouvernemental. Le corpus d'œuvres présenté propose une étude de l'ambivalence liée à nos déplacements, ceux-ci pouvant être soit source de liberté, soit d'aliénation, de contrôles et d'interdictions, de réflexion sur des modes de vie alternatifs¹.

Elinor Whidden est l'unique artiste canadienne présente dans le cadre de cette exposition internationale. Les commissaires de l'évènement ont suivi son travail des dernières années et lui ont passé commande d'une œuvre monumentale pour la cour d'honneur des Archives nationales. Un second volet exposé à l'intérieur du bâtiment a permis à l'artiste de développer de manière conséquente son interprétation du phénomène de mobilité alliant ludisme et amère lucidité. Aussi, l'artiste torontoise met à mal la notion de progrès attachée au culte de l'automobile (particulièrement propulsé par Henry Ford dont le slogan

« A car in every driveway » a symbolisé le « progrès » au 20^e siècle) en revisitant des mythes américains, en détournant les fins de l'automobile, en composant à l'aide de ses fragments, de ses rebuts, une critique sociohistorique.

Mise en évidence, l'installation extérieure prend place dans la cour d'honneur de l'Hôtel de Soubise (Musée des Archives nationales), ancienne demeure princière. L'immense photographie d'Elinor Whidden, *The Unmoving Mountain*, donne à voir une casse automobile (déployée sur vingt-cinq mètres, apparaissant entre les colonnes de la cour). Choc des contraires entre l'élégance toute sobre de cette architecture classique et la pile sauvage de déchets industriels. Accueil percutant. Sur la pelouse de la cour, Whidden a installé son campement de nomade.

Il s'y dresse une tente, *Windshield Wiper Tent*, fabriquée à partir de cent cinquante kilos d'essuie-glaces brisés et tissés de fil métallique. Tout à côté, elle a déposé son *Small Car Knapsack* qui n'est autre qu'un sac à dos de métal construit par recyclage de fragments automobiles et que l'artiste emporte dans ses randonnées/performances. À l'intérieur du Musée, Whidden expose d'autres sculptures et artefacts de ses performances : *Steel Belted Snowshoes*, raquettes constituées de lanières de pneus déchiquetés glanés le long de l'autoroute transcanadienne, parcours vers l'Ouest mythique, et *Rearview Walking Stick*, bâton de randonnée surmonté d'un rétroviseur.

Ce dernier élément symbolise la marche qui est au cœur de la pratique de l'artiste non seulement pour sa référence à l'énergie humaine (versus celle, motrice, de l'automobile), mais pour son pouvoir d'introspection lié à la randonnée. La petite dimension du rétroviseur rappelle l'instantanéité dans laquelle nous utilisons habituellement cet outil, jetant à peine un coup d'œil à ce qui est derrière nous, attitude semblable au regard intermittent et fragmentaire que nous portons sur nos antécédents coloniaux, sur lesquels une série de photographies se penche, présentant des mises en scène de l'artiste en des lieux symboliques. Certaines sont aussi des documentations visuelles de performances passées. Ainsi, celle de *Mountain man*, qui met en scène l'artiste fièrement munie de ce bâton de marche, mimant ironiquement le pouvoir du conquérant qui pose en des lieux sublimes où ses pérégrinations, l'ont menée dans la nature sauvage du Parc national de Banff, dans les Rocheuses; clin d'œil au mythe explorateur américain (et notons que les rétroviseurs utilisés sont des vestiges de voitures aux noms tout aussi évocateurs : Ford Explorer, Chrysler Voyageur, Nissan Tracker...) et à l'impérialisme de l'Homme blanc faisant fi des Natifs antécédents à son arrivée. D'autre part, Whidden en profite pour citer les peintures des artistes de la Hudson River School of Painting, fidèles à rendre pittoresques leurs paysages, matérialisant notre perpétuel désir romantique relativement à la *Western Frontier*.

Les objets apparaissant dans l'exposition sont donc transmetteurs des trajectoires de Whidden puisqu'elle en fait le portage (avec différents formats de sacs à dos, d'anciens réservoirs à essence) sur maintes routes... Amer prolongement de la tradition des coureurs des bois alors qu'ici, le butin de la chasse n'est que déchets industriels... Whidden s'interroge sur la manière dont nous survivrons à la défaite de l'empire fordien tout en remettant en question le passé colonialiste canadien et les images mythiques qui lui sont reliées. Alors qu'un dense réseau autoroutier a

remplacé les toutes premières « routes » du commerce de la fourrure à travers forêts et rivières, trop souvent l'appréhension du paysage ne se fait plus autrement qu'à travers le regard de l'automobiliste.

Si le travail de Whidden se teinte d'une certaine nostalgie, il met surtout en évidence ce constat : la conquête de l'Ouest par des aventuriers du Vieux Monde a été élevée à un degré aussi mythique que le triomphe de l'individualisme de la classe moyenne et de sa réussite grâce à l'utopie fordienne génératrice de manières de vivre, d'un nouvel urbanisme et d'un système de consommation sans égal. Ces signes de progrès sont remis en question dans toute l'œuvre de Whidden qui, par la marche et la récupération industrielle, nous rappelle peut-être aussi l'aspiration, aujourd'hui, au minimalisme et à la lenteur convoitée par bien des individus de plus en plus attentifs au rythme de la nature (résultats d'une enquête menée par Vies Mobiles). Le progrès associé à l'évolution technologique et industrielle, l'amélioration constante des moyens de transport et de communication sont des sujets qui sont explorés par plusieurs artistes de cette exposition remettant en cause les déplacements facilités ou empêchés selon votre rang social, votre origine, votre statut.

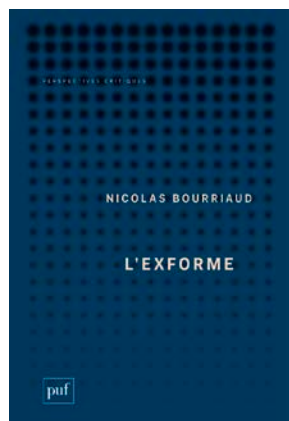
Tous ne sont pas égaux dans ce monde de mobilité croissante. Les bénéfices du progrès matérialisent des obstacles pour certains. Le regard de Whidden sur le colonialisme visant à faire prospérer de nouveaux modèles parfois au détriment de peuples fondateurs en dit long sur les ambitions aveugles des décideurs du progrès.

1. L'exposition regroupait aussi les œuvres de Sylvie Bonnot, Alain Bublex, BP : Richard Bellon/Renaud Layras/Frédéric Pohl, Claire Chevrier, Olivier Culmann, Caroline Delmotte/Gildas Etevenard, Patricia Di Fiore, Tim Franco, Wang Gongxin, Vincent Jarousseau, Hans Haacke, Laua Henno, Clive Lamming, Géraldine Lay, Le Corbusier, Jean Leveugle, Jürgen Nefzger, Gael Peltier, Félix Pinquier, Catherine Poncin, Marion Poussier, Laurent Proux, Thomas Sauvin, Ishan Tankha, Swann Thommen, Ferjeux van der Stigghel, Marie Velardi et Ai Weiwei.

Élisabeth Recurt est historienne de l'art, critique d'art et professeure en histoire de l'art/arts visuels. Longtemps collaboratrice pour la revue *ETC.*, publiant des textes pour opuscules et catalogues, participant à des jurys, elle a renoué avec l'écriture fictive qui était à la base de ses performances alors qu'elle avait une pratique artistique. La littérature a donc pris en partie le relais sans restreindre son vif intérêt pour l'art public, le mode installatif et la multidisciplinarité.

Nicolas Bourriaud,
L'exforme. Art, Idéologie et rejet

Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques »,
2017, 141 p.



Paru dans sa version française, à l'automne 2017, *L'exforme* de Nicolas Bourriaud a été précédé de deux autres versions, l'une en espagnol (2015) et l'autre en anglais (2016). Directeur de La Panacée, à Montpellier, et auteur de livres tels *Formes de vie* (Denoël, 1999), *Postproduction* (Les presses du réel, 2002) ou *Radicant* (Denoël, 2009), Bourriaud nous propose désormais une histoire de l'art moderne et contemporain associée à l'idée de déchets humains, matériels, intellectuels, sous-produits inévitables de la Révolution industrielle. Or, le déchet n'est donc pas seulement celui que nous produisons au sein d'un système de consommation, mais celui qui s'associe, notamment, aux exclus, aux laissés-pour-compte de l'histoire officielle. En somme, ce qui marque l'esthétique de notre temps, c'est l'« exforme », ce qui désigne « la forme en tant que prise dans une procédure d'exclusion ou d'inclusion » dès lors que ce qui est rejeté par la société est remis en scène par les artistes afin de dénoncer le processus de triage qui s'opère au sein des discours normatifs.

Pour développer ce point de vue sur l'art des deux derniers siècles, Bourriaud réfère d'abord à Gustave Courbet. Avec son réalisme, Courbet révèle en image ce qui est souvent mis hors de notre vue. Tout art participe d'un matérialisme qui donne vie aux petits riens du quotidien. Dans ce contexte, Bourriaud réfère à Walter Benjamin et à son histoire matérielle des objets, mais aussi à celui qui se montre sensible aux prolétaires, ceux qui, aujourd'hui, représentent les minorités sociales, ethniques, sexuelles ou politiques. S'ajoute encore à cela la

psychanalyse et la notion d'inconscient, mais aussi la pensée de Georges Bataille concernant l'hétérologie, l'informe, le tout autre, le chaos. Enfin s'associe à cette liste le nom de Louis Althusser comme penseur de l'idéologie considérée comme construction d'une « fantasmagorie ». En définitive, associée à l'exforme, l'image du déchet conduit à une théorie générale à propos de la figure de l'exclusion et suppose l'inconscient, l'idéologie, l'Histoire à partir desquels l'art devient un outil optique permettant de mieux comprendre le monde tel qu'il va.

Dès lors, les artistes contemporains vont s'emparer de thèmes qui ont été abandonnés par l'économie de la production. Ils vont, au sein d'une archéologie du présent, faire advenir le passé refoulé et réécrire l'histoire en développant de nouveaux récits. Dans ces circonstances, l'art est un modèle d'inclusion. Il introduit, sous diverses formes plastiques, ce qui a été rejeté. S'y trouve alors ce que l'on pourrait appeler une « esthétique de la récupération ». C'est sans doute ainsi que cet intérêt pour les déchets revêt une dimension politique. Il en est de même lorsqu'il s'agit d'accomplir une relecture critique du passé afin de donner, comme pour les *Culturals Studies*, une voix aux diverses minorités. Et que dire de la culture populaire que les artistes exposent de diverses manières dans une perspective de « sauvetage historique » ? Tout en souhaitant tordre « le cou à l'Idéal », l'art d'aujourd'hui pense « le monde à l'état précaire ». Il expose « le caractère non définitif du monde », sa nature « transitoire et circonstancielle ». Ce qui amène justement Bourriaud à signaler, de façon plutôt programmatique, qu'aujourd'hui, on peut percevoir aussi dans les pratiques artistiques le rêve d'une activité sans déchets.

La thèse défendue par l'auteur est certes stimulante en vue d'éclairer des enjeux esthétiques en ce début du 21^e siècle, mais à la suite de Benjamin ou de Bataille, elle n'est pas entièrement nouvelle. Aussi, en procédant avec peu de descriptions d'œuvres comme c'était le cas dans ses ouvrages antérieurs, mais en préférant entremêler concepts théoriques, figures historiques et pratiques artistiques, son propos est loin d'être parfaitement clair. Par conséquent, on aurait souhaité qu'il puisse dépasser ces fondements théoriques et développer une pensée sur la condition du déchet qui lui soit originale.

– André-Louis Paré



Manif d'art 9 – La biennale de Québec

Québec, Éd. Manif d'art et Musée national des beaux-arts du Québec, 2019, 163 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Ce catalogue accompagne l'exposition présentée du 16 février au 21 avril 2019. Intitulée *Si petits entre les étoiles, si grand contre le ciel* – d'après une chanson de Leonard Cohen –, cette 9^e édition, qui regroupait près de 50 artistes locaux, nationaux et internationaux, était sous la responsabilité du commissaire Jonathan Watkins, directeur de la Ikon Gallery (Birmingham). Chaque œuvre retenue et exposée, soit au Pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, sinon dans les différents lieux d'exposition, se trouve associée à la pratique spécifique des artistes dans un court texte signé par la commissaire adjointe Michelle Drapeau et accompagné d'une reproduction de l'œuvre telle que présentée, pour la majorité, dans le lieu même de l'exposition. Dans son texte de présentation, le commissaire Watkins souligne en quoi les paroles du poète « servent de clé pour comprendre cette biennale ». Il rappelle également comment l'expression artistique, et particulièrement la sensibilité autochtone, contribue « à nous sensibiliser au fait que notre regard sur les choses, tout comme notre système de valeur, est le fruit de notre culture ». Deux courts essais, de John K. Grande et de Marie Muraciole, complètent cette réflexion en soulignant, chacun à sa façon, plusieurs aspects importants soulevés par certaines œuvres retenues par le commissaire. Enfin, une section est consacrée aux jeunes commissaires invités à présenter, sous des thèmes variés, des artistes de leur choix. Conception graphique : Paquebot Design. (A.-L. P.)



Libre DHC/ART

Montréal/Munich, Fondation PHI/Hirmer Verlag, 2018, 300 p. Ill. couleur. Fra. Édition anglaise également disponible.

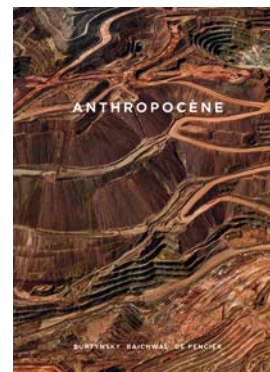
Fondée en 2007 par Phoebe Greenberg, dans le Vieux-Montréal, DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, « sans mandat de collectionner », mais organisme caritatif entièrement « consacré à la présentation de l'art contemporain du monde entier », fêtait, en 2017, ses dix premières années d'existence. Après *L'offre*, exposition en forme de cadeau et autour du concept du don, voici un somptueux ouvrage qui retrace les 26 expositions que le public a pu voir gratuitement depuis 2007. Parmi celles-ci, beaucoup d'expositions monographiques, dont celles de Marc Quinn, Sophie Calle, Christian Marclay, Eija-Liisa Ahtila, Jenny Holzer, John Currin, Berlinda De Bruyckere, Ryoji Ikeda (et bien d'autres), ponctuées d'à peine quelques expositions de groupe. Les premières années sont, pour l'essentiel, commissariées par John Zeppetelli (aujourd'hui directeur du Musée d'art contemporain de Montréal), une fonction aujourd'hui assurée par Cheryl Sim, commissaire et directrice générale de DHC/ART. Quatre textes ponctuent la riche documentation photographique. Celui de Sarah Thornton est, avant tout, une déambulation parmi les activités, les gens et les lieux physiques de la Fondation. Le critique et journaliste Jan Verwoert propose *L'intérêt de la séduction*, soumis à l'occasion de l'exposition *L'offre*. Est également présentée une rare discussion avec l'équipe responsable de l'éducation autour de son approche pédagogique et des caractéristiques qui s'en dégagent. Finalement, une passionnante enquête menée par l'artiste Jon Knowles pose des questionnements liés à la diffusion, la circulation et la consommation d'images d'œuvres d'art, d'expositions en ligne auprès de commissaires, stratèges, critiques et artistes. Design graphique : Orysia Zabeida. (E. L.)

Land		Beaufort Scale of Wind Force		
Force	Scale	Beaufort	Scale	Notes for use on Land
0	0-1	0	0	Calms, smoke rises vertically
1	1-3	1	1	Smoke drifts slowly in smoke drifts, but not by sea breeze
2	3-4	2	2	Wind felt on face; leaves rustle; smoke now raised by wind
3	4-5	3	3	Leaves and small twigs in constant motion; wind now raised by sea
4	6-10	4	4	Ripples on land; leaves in great motion; wind now raised by sea
5	11-16	5	5	Small twigs in great motion; wind now raised by sea
6	17-21	6	6	Large twigs in motion; wind now raised by sea
7	22-27	7	7	Whole trees in motion; wind now raised by sea
8	28-33	8	8	Whole trees in motion; wind now raised by sea
9	34-40	9	9	Whole trees in motion; wind now raised by sea
10	41-47	10	10	Whole trees in motion; wind now raised by sea
11	48-54	11	11	Whole trees in motion; wind now raised by sea
12	55-61	12	12	Whole trees in motion; wind now raised by sea
13	62-68	13	13	Whole trees in motion; wind now raised by sea
14	69-75	14	14	Whole trees in motion; wind now raised by sea
15	76-82	15	15	Whole trees in motion; wind now raised by sea
16	83-89	16	16	Whole trees in motion; wind now raised by sea
17	90-96	17	17	Whole trees in motion; wind now raised by sea
18	97-103	18	18	Whole trees in motion; wind now raised by sea
19	104-110	19	19	Whole trees in motion; wind now raised by sea
20	111-117	20	20	Whole trees in motion; wind now raised by sea
21	118-124	21	21	Whole trees in motion; wind now raised by sea
22	125-131	22	22	Whole trees in motion; wind now raised by sea
23	132-138	23	23	Whole trees in motion; wind now raised by sea
24	139-145	24	24	Whole trees in motion; wind now raised by sea
25	146-152	25	25	Whole trees in motion; wind now raised by sea
26	153-159	26	26	Whole trees in motion; wind now raised by sea
27	160-166	27	27	Whole trees in motion; wind now raised by sea
28	167-173	28	28	Whole trees in motion; wind now raised by sea
29	174-180	29	29	Whole trees in motion; wind now raised by sea
30	181-187	30	30	Whole trees in motion; wind now raised by sea
31	188-194	31	31	Whole trees in motion; wind now raised by sea
32	195-201	32	32	Whole trees in motion; wind now raised by sea
33	202-208	33	33	Whole trees in motion; wind now raised by sea
34	209-215	34	34	Whole trees in motion; wind now raised by sea
35	216-222	35	35	Whole trees in motion; wind now raised by sea
36	223-229	36	36	Whole trees in motion; wind now raised by sea
37	230-236	37	37	Whole trees in motion; wind now raised by sea
38	237-243	38	38	Whole trees in motion; wind now raised by sea
39	244-250	39	39	Whole trees in motion; wind now raised by sea
40	251-257	40	40	Whole trees in motion; wind now raised by sea
41	258-264	41	41	Whole trees in motion; wind now raised by sea
42	265-271	42	42	Whole trees in motion; wind now raised by sea
43	272-278	43	43	Whole trees in motion; wind now raised by sea
44	279-285	44	44	Whole trees in motion; wind now raised by sea
45	286-292	45	45	Whole trees in motion; wind now raised by sea
46	293-299	46	46	Whole trees in motion; wind now raised by sea
47	300-306	47	47	Whole trees in motion; wind now raised by sea
48	307-313	48	48	Whole trees in motion; wind now raised by sea
49	314-320	49	49	Whole trees in motion; wind now raised by sea
50	321-327	50	50	Whole trees in motion; wind now raised by sea
51	328-334	51	51	Whole trees in motion; wind now raised by sea
52	335-341	52	52	Whole trees in motion; wind now raised by sea
53	342-348	53	53	Whole trees in motion; wind now raised by sea
54	349-355	54	54	Whole trees in motion; wind now raised by sea
55	356-362	55	55	Whole trees in motion; wind now raised by sea
56	363-369	56	56	Whole trees in motion; wind now raised by sea
57	370-376	57	57	Whole trees in motion; wind now raised by sea
58	377-383	58	58	Whole trees in motion; wind now raised by sea
59	384-390	59	59	Whole trees in motion; wind now raised by sea
60	391-397	60	60	Whole trees in motion; wind now raised by sea
61	398-404	61	61	Whole trees in motion; wind now raised by sea
62	405-411	62	62	Whole trees in motion; wind now raised by sea
63	412-418	63	63	Whole trees in motion; wind now raised by sea
64	419-425	64	64	Whole trees in motion; wind now raised by sea
65	426-432	65	65	Whole trees in motion; wind now raised by sea
66	433-439	66	66	Whole trees in motion; wind now raised by sea
67	440-446	67	67	Whole trees in motion; wind now raised by sea
68	447-453	68	68	Whole trees in motion; wind now raised by sea
69	454-460	69	69	Whole trees in motion; wind now raised by sea
70	461-467	70	70	Whole trees in motion; wind now raised by sea
71	468-474	71	71	Whole trees in motion; wind now raised by sea
72	475-481	72	72	Whole trees in motion; wind now raised by sea
73	482-488	73	73	Whole trees in motion; wind now raised by sea
74	489-495	74	74	Whole trees in motion; wind now raised by sea
75	496-502	75	75	Whole trees in motion; wind now raised by sea
76	503-509	76	76	Whole trees in motion; wind now raised by sea
77	510-516	77	77	Whole trees in motion; wind now raised by sea
78	517-523	78	78	Whole trees in motion; wind now raised by sea
79	524-530	79	79	Whole trees in motion; wind now raised by sea
80	531-537	80	80	Whole trees in motion; wind now raised by sea
81	538-544	81	81	Whole trees in motion; wind now raised by sea
82	545-551	82	82	Whole trees in motion; wind now raised by sea
83	552-558	83	83	Whole trees in motion; wind now raised by sea
84	559-565	84	84	Whole trees in motion; wind now raised by sea
85	566-572	85	85	Whole trees in motion; wind now raised by sea
86	573-579	86	86	Whole trees in motion; wind now raised by sea
87	580-586	87	87	Whole trees in motion; wind now raised by sea
88	587-593	88	88	Whole trees in motion; wind now raised by sea
89	594-600	89	89	Whole trees in motion; wind now raised by sea
90	601-607	90	90	Whole trees in motion; wind now raised by sea
91	608-614	91	91	Whole trees in motion; wind now raised by sea
92	615-621	92	92	Whole trees in motion; wind now raised by sea
93	622-628	93	93	Whole trees in motion; wind now raised by sea
94	629-635	94	94	Whole trees in motion; wind now raised by sea
95	636-642	95	95	Whole trees in motion; wind now raised by sea
96	643-649	96	96	Whole trees in motion; wind now raised by sea
97	650-656	97	97	Whole trees in motion; wind now raised by sea
98	657-663	98	98	Whole trees in motion; wind now raised by sea
99	664-670	99	99	Whole trees in motion; wind now raised by sea
100	671-677	100	100	Whole trees in motion; wind now raised by sea

The Work of Wind: Land

Berlin/Mississauga, K. Verlag/Blackwood Gallery (University of Toronto), 2018, 336 p. Color ill. Eng.

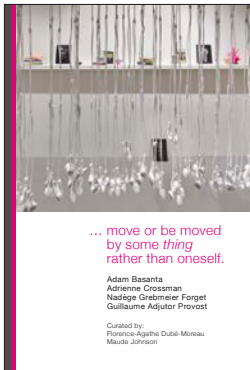
This book, the first of three, is published as part of much larger curatorial and editorial instantiations based on a measurement tool—the Beaufort Scale of Wind Force—created in 1806, by the British sea admiral Sir Francis Beaufort as a thirteen levels index measuring the effects of wind force, from 0 (Calm) to 12 (Hurricane). *The Work of Wind: Air, Land, Sea* appropriates this Beaufort Scale as an organizing device (a readymade index) for curating a site-specific exhibition, a public program of more than 20 events, and this publication (two additional volumes are forthcoming in 2019). The project also includes a 6-issues broadsheet publication series made available for free (in print and PDF) by The Society for the Diffusion of Useful Knowledge (SDUK). *The Work of Wind: Land*, edited by Christine Shaw, director/curator of the Blackwood Gallery, and Etienne Turpin, philosopher, is not about wind. The Beaufort Scale is used otherwise, read as a “poetic document that reveals much about civilization and its barbarism (...)” This magnificent “book-as-exhibition,” richly illustrated, thoroughly edited and graciously published by K. Verlag, gives the “reader-as-exhibition-viewer” a wide range of multidisciplinary approaches (from artists, curators, scientists, designers, poets, oceanographers, architects, anthropologists, art historians, media archaeologists, geologists, sociologists, economists, physicists, geographers) on contemporary art that addresses questions of climate change, environmental justice, land use, decolonialization, sustainability, political mobilization. Readers will happy to welcome this rich collection and will wait eagerly for the forthcoming volumes. Design: Katharina Tauer. (E. L.)



Anthropocène

Toronto, Éd. AGO, en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada et la Fondation MAST, 2018, 256 p. Ill. couleur. Fra. Éditions anglaise et italienne également disponibles.

Le terme anthropocène caractérise une nouvelle époque de la terre marquée par les changements, les modifications d'ordre humain ayant un impact sur les écosystèmes. Issu d'une collaboration entre le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, l'Institut canadien de la photographie, et coproduit par la fondation MAST (Bologne, Italie), cet ouvrage regorge de photographies et de prises de vue percutantes et prenantes de cette nouvelle ère que l'être humain a mise en œuvre, illustrant ainsi la fragilité et la complexité de notre planète. Présenté par Edward Burtynsky, photographe, Jennifer Baichwal, scénariste, et Nicholas de Pencier, cinéaste, ce livre réunit une série de textes rédigés, notamment par ces trois artistes. On y trouve également ceux de différents auteurs, dont Sophie Hackett, conservatrice à l'Art Gallery de l'Ontario, Colin Waters, Jan Zalasiewicz, Karla McManus, Urs Stahel et Andrea Kunard. Ces écrits sont principalement liés au noyau du projet artistique qui est d'explorer l'empreinte humaine sur les écosystèmes de notre monde et de déployer une réflexion sur les changements climatiques aujourd'hui. Le catalogue *Anthropocène* est publié à la suite d'une exposition du même nom et d'un documentaire, présentés initialement au Musée des beaux-arts de l'Ontario, du 28 septembre 2018 au 6 janvier 2019, et au Musée des beaux-arts du Canada, du 28 septembre 2018 au 24 février 2019. Elle sera aussi présentée au MAST du 16 mai au 22 septembre 2019. (S. S.)



... move or be moved by some thing rather than oneself.

Toronto, Critical Distance Centre for Curators, 2018, 76 p. Colour ill. Eng/Fra.

... move or be moved by some thing rather than oneself is published in conjunction with the exhibition of the same title that Florence-Agathe Dubé-Moreau and Maude Johnson curated and presented in 2018 at Critical Distance Centre for Curators (CDCC), in Toronto, which featured the works of Adam Basanta, Adrienne Crossman, Nadège Grebmeier Forget and Guillaume Adjutor Provost. They used a partial quote by choreographer Yvonne Rainer, published in 1968, to question their curatorial project—“... move or be moved by some thing rather than oneself”—that allows curators (and artists) to explore whether such a “thing” that applies to bodies in motion and choreography can also be applied to ideas, disciplines and discourse? More precisely, “What does the approach to an exhibition through the double lens of curating and choreography involve?” Although this project is not about Yvonne Rainer and her experience of dance, performance, moving oneself, film and use of technology, she is subtly there for some readers. When one thinks of the use of sound and the visitors bodies in the exhibition space (Basanta), when one “problematizes the public structures of the exhibition (...) through a selection of archival images” (Grebmeier Forget), or filming the repetition of actions and repetitive motions (Adjutor Provost), or being an artist with a queer approach to art (Crossman), Yvonne Rainer is present, in the interstices. The publication contains two curatorial essays, a checklist, biographies and an interesting section with the artists and curators in conversation. Graphic Designer: Sam Mogelonsky. (E. L.)



Bill Vazan. All over la planète

Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2018, 184 p.
Ill. noir et blanc et couleur. Fra/Eng.

« Œuvre emblématique de notre histoire culturelle » réunissant vingt-cinq institutions muséales, *Wordline* de Bill Vazan est cependant peu connu du public, essentiellement parce que la matérialisation finale de l'œuvre était sous la forme d'un livre, proche du *scrapbook*, publié par Vazan à 500 exemplaires, et dont la diffusion s'était surtout limitée aux bibliothèques et centres de documentation en art. VOX, centre de l'image contemporaine, poursuit ici son travail archéologique et pédagogique de toute première importance en publiant de véritables outils de travail, toujours constitués de recherches iconographiques impeccables, de chronologies et de bibliographies commentées. Le présent ouvrage n'échappe pas à cette exigence, d'autant que VOX avait déjà débroussaillé (en 2007) la production conceptuelle des années 1960 et 1970 de Vazan, avec une importante exposition et une précédente monographie. Le présent ouvrage comprend des essais de Marie J. Jean, de Robert Graham et de Zoë Tousignant et inclut une riche section sur 34 projets de *land art* de Vazan, de 1969 à 2007. Ce livre accompagne judicieusement la réédition (quarante-six ans après) de *Worldline/Ligne mondiale 1969-71* (1971) et dont la réimpression (à l'identique) est également de 500 exemplaires. Inutile de dire qu'il faut se dépêcher et se procurer ces deux ouvrages afin d'en assurer une plus grande dissémination. Design graphique : Dominique Mousseau, dont le travail vient de remporter le Premier prix 2018 dans la Catégorie Beaux Livres de la Société Alcuin pour l'excellence en conception de livres au Canada. (E. L.)



Buveurs de quintessences

Montréal, Éd. Fonderie Darling, 2019, 114 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Ce catalogue accompagne l'exposition collective *Buveurs de quintessences* présentée à l'hiver 2018, à la Fonderie Darling (Montréal), ainsi qu'à l'hiver 2019, au Casino Luxembourg — Forum d'art contemporain. Le titre de l'exposition renvoie à un poème de Charles Baudelaire dans lequel il est fait mention de la « perte d'auréole » que subit l'artiste moderne. Lui-même inspiré par ce poème, Walter Benjamin y entrevoit la perte d'aura et la remise en question des principes fondamentaux en art. Directrice artistique de la Fonderie Darling et commissaire de l'exposition, Caroline Andrieux rappelle, dans son texte, les questions esthétiques soulevées par ce projet ayant pour thème la notion de vide. Elle inscrit cette conception artistique dans les pratiques s'étant développées durant les années 1960 avec Yoko Ono, Agnes Martin, Robert Barry et Gordon Matta-Clark. Son texte se poursuit avec la présentation de divers travaux d'artistes montréalais, canadiens et européens — Fortner Anderson, Steve Bates, Marie-Claire Blais, Olivia Boudreau, Claude Closky, Marie Cool, Fabio Balducci, Alexandre David, Adriana Disman, Kitty Kraus, Stéphane La Rue, Kelly Mark et János Sugár — lesquels « articulent cette même recherche d'expérience esthétique autour du vide, comprise comme intention critique et comme inspiration spirituelle ». Dans son texte, Thierry Davila, historien de l'art et philosophe, revient essentiellement à une présentation des œuvres. On y trouve également un texte-performance de Fortner Anderson. Abondamment illustré, ce catalogue mérite, pour son propos, notre attention. Dommage, toutefois, que la mise en page du sommaire ainsi que celle des textes ou des notes en bas de pages diminuent son appréciation globale. (S. S.)

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

Conseil d'administration / Board of Directors

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

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fiset, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

Mélanie Boucher, Peter Dubé, André-Louis Paré,
Bénédicte Ramade, Aseman Sabet, Bernard Schütze,
Mathieu Teasdale

**Adjoint à l'administration - abonnements et site web /
Administrative Assistant - Subscriptions and Website**

Éric Legendre

Assistante à la production / Production Assistant

Sarah Sébille

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Nathalie Bachand, Marina Barsy Janer, Mathieu Beauséjour,
Pamela Bianchi, Alex Burchmore, Sylvain Campeau,
Marie-Charlotte Carrier, Ray Cronin, Sara Nicole England,
Geneviève Gendron, Annie Gérin, Yam Lau, Éric Legendre,
André-Louis Paré, Camille Paulhan, Jean-Michel Quirion,
Jean Pierre Raynaud, Élisabeth Recurt, Camille Richard,
Julia Roberge Van Der Donckt, Aseman Sabet, Mateusz
Sapija, Sarah Sébille, Mathieu Teasdale, Manon Tourigny,
Sarah Ève Tousignant, Yoann Van Parys, Francesca Zappia

Traduction / Translation

Janet Logan

Révision française / French Copy Editor

Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan, Aseman Sabet

Marketing et publicité / Marketing and Advertising

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Marquis Imprimeur

Distribution

Magazines Canada
Les presses du réel (Europe)

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

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

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

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

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



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 122 (Printemps-Été 2019)

No. 122 (Spring-Summer 2019)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :
Bibliothèque et Archives nationales du Québec;
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)

ISSN : 1923-2552 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-47-6 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-48-3 (PDF)

ESPACE art actuel a déployé les meilleurs efforts pour
retrouver tous les titulaires des droits des photographies
et des œuvres reproduites dans ses pages. Si certains
n'avaient pas été contactés, qu'ils veuillent bien se faire
connaître auprès de l'éditeur. / ESPACE art actuel has
made every efforts to find all persons who hold the
rights to photographs and works published in its pages.
Any such rights holder who has not been contacted is
asked to get in touch with the publisher.

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 30 \$ (26 \$ étudiant/student), US 61 \$,
International 92 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 112 \$,
International 174 \$

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 45 \$, US 76 \$, International 107 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

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

espace

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

Tél. : 514 907-6147

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com



espace

Campagne de financement Fundraising Campaign

À l'occasion de sa campagne de financement 2019-2020, ESPACE art actuel vous propose une œuvre d'art multiple signée et numérotée d'un ou d'une artiste. Chaque œuvre vous sera expédiée avec le dernier numéro de la revue.

For the 2019-2020 fundraising campaign, ESPACE art actuel is proposing an artwork multiple, signed and numbered by the artist. The work will be sent to you with the most recent issue of the magazine.



Simon Bilodeau, *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche, dessin #5*, 2014. Graphite sur papier / Graphite on paper, 28 x 22 cm.
Imprimé au jet d'encre sur papier moab 300 naturel / Inkjet print on moab 300 natural paper. Avec l'aimable permission de l'artiste. / Courtesy of the artist.

Pour ce n° 122 (dossier : *De la destruction*), une œuvre de l'artiste **Simon Bilodeau**, tirée à 20 exemplaires, et intitulée *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche, dessin #5* vous est proposée.

Depuis une dizaine d'années, la pratique de l'artiste multidisciplinaire Simon Bilodeau se déploie à travers une esthétique laissant entrevoir une civilisation désenchantée. Posant un regard cynique et cinglant sur le monde actuel, Bilodeau nous propose d'en imaginer les restes, les déchets, suggérant par ses tableaux et sa prise en charge de l'espace d'exposition les sites archéologiques du futur. Détenant un baccalauréat et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, son travail a été exposé au Canada, aux U.S.A., en Angleterre, en Allemagne, et en Italie. Il est représenté par la galerie Art Mûr (Montréal/Berlin).

For issue no. 122 (Theme : *On Destruction*), ESPACE presents **Simon Bilodeau's** work, titled *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche, dessin #5*, an edition of 20 copies.

For the past ten years, Simon Bilodeau's multidisciplinary practice has displayed an aesthetics that shows his disenchantment with our civilization. His cynical and scathing look at today's world enables us to envision the loss and waste that will occur, suggesting the archeological sites of the future in his paintings and installations. Simon Bilodeau holds a Bachelor's and a Master's degree in Visual and Media Arts from Université du Québec à Montréal. His work has been exhibited in Canada, the United-States, England, Germany and Italy. He is represented by Art Mûr Gallery (Montreal/Berlin).

100 \$ CAD

+ taxes et frais de poste / taxes and shipping cost

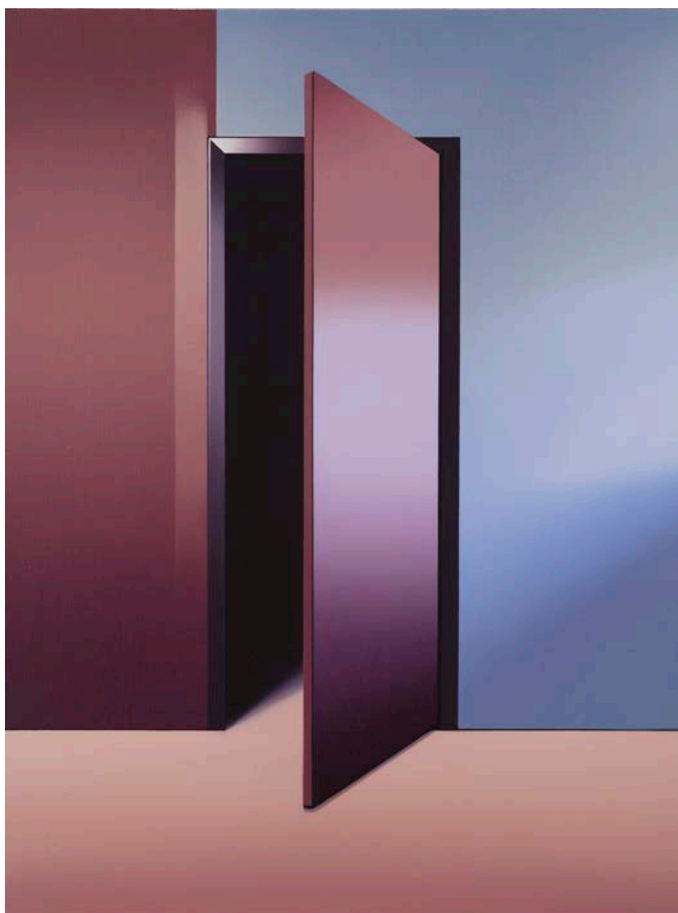
Pour commander / To order:
espaceartactuel.com
info@espaceartactuel.com
514 907-6147

AXENEO7

Jennifer Lefort In Perpetuity

Du 19 juin
au 3 août 2019

80, rue Hanson,
Gatineau (QC), J8Y 3M5
axeneo7.com



Un ouvrage
sur le travail
de Pierre Dorion
Textes:

Vincent Bonin
et Eli Kerr

Lancement
Mardi 18 juin à 17h
Librairie Le Port de tête

Librairie Le Port de tête:
262 Avenue du Mont-Royal E,
Montréal

Éditeur et distributeur:
Occurrence espace d'art
et d'essai contemporains
108-5455 De Gaspé, Montréal



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

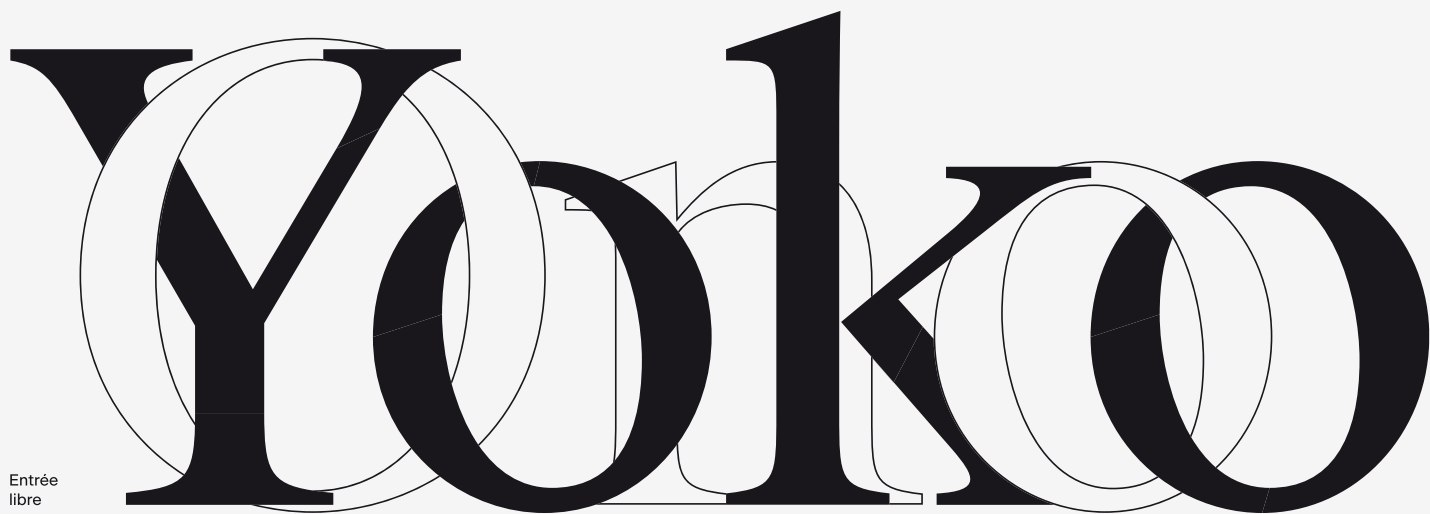


LIBERTÉ CONQUÉRANTE
GROWING FREEDOM

Les instructions de Yoko Ono
L'art de John et de Yoko

25.04.2019
– 15.09.2019

Fondation Phi
pour l'art contemporain



Entrée
libre

Period rooms

8 expérimentations artistiques
À partir du 12 juin 2019

Marie J. Jean
Commissaire d'exposition

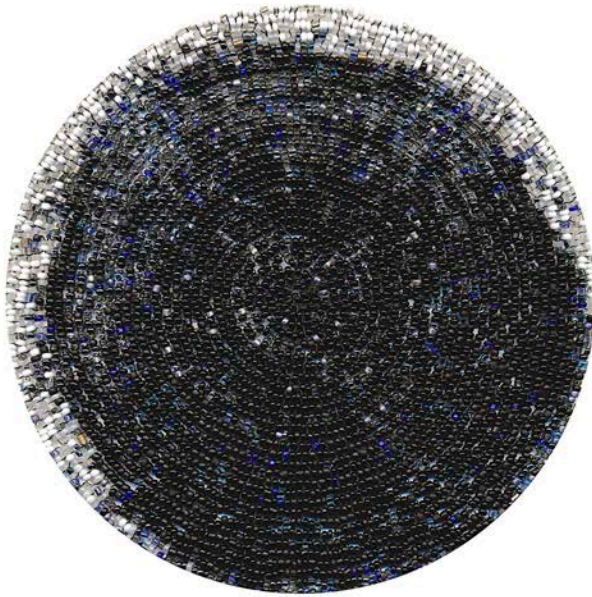
Steve Bates
Thomas Bégin
Pierre Dorion
Frédéric Gravel
Jacqueline Hoàng Nguyễn
Jocelyn Robert
Claire Savoie
Klaus Scherübel

Dans les intérieurs de :
Fondation Guido Molinari
Château Dufresne : Musée et lieu historique patrimonial
Lieu historique national de Sir-George-Étienne-Cartier
Château Ramezay : Musée et site historique de Montréal
Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal
VOX, centre de l'image contemporaine

www.periodrooms.ca

Cet événement est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par le programme
Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cet investissement de 35M\$,
le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans
l'ensemble du Canada. Projet financé dans le cadre de l'Entente sur le développement
culturel de Montréal conclue entre la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec.

DU 22 JUIN AU 8 SEPTEMBRE 2019



Nadia MYRE
ORAISON MÉDITATION RÉPIT
ORISON MEDITATION RESPITE



Michel DEPATIE
ASHU TAKUSSEU :
LA TRAVERSÉE PHOTOGRAPHIQUE

Samedi 20 juillet à 15 h rencontre avec Michel Depatie

Centre d'exposition
de **VAL-DAVID**

ENTRÉE LIBRE 11 h à 17 h
tous les jours durant l'été
merc. au dim. reste de l'année
2495, rue de l'Eglise, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

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

PROGRAMMATION

LANCEMENT — 15 JUIN 2019

PROGRAMMATION HORS LES MURS

LABORATOIRE-RÉSIDENCE

CLUB DE LECTURE

CLUB VIDÉO

VILLA — VÉHICULE D'ARTS
ACTUELS ET NUMÉRIQUES

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

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

verticale.ca

2019 | 20

GALERIE DE L'UQAM PRINTEMPS 2019



IMAGE : Manuel Mathieu, *Lye*, 2018, techniques mixtes sur toile, Collection Hydro-Québec

26 avril - 4 mai 2019 | Vernissage : 25 avril, 17 h 30

PASSAGE À DÉCOUVERT 2019

Finissant-e-s du baccalauréat en arts visuels et médiatiques, UQAM

17 mai - 22 juin 2019 | Vernissage : 16 mai, 17 h 30

OVER MY BLACK BODY

Commissaires : Eunice Bêlidor et Anaïs Castro

Artistes : Nakeya Brown, Marilou Craft, Stanley Février, Erika DeFreitas, Amartey Golding, Manuel Mathieu, Chloé Savoie-Bernard
Exposition présentée dans le cadre du 50^e anniversaire de l'UQAM

**MAUDE ARÈS. L'ALGUE FLOTTE DANS UNE RIVIÈRE,
AMENÉE PAR LE DÉBIT DE L'EAU, ELLE S'AGRIPE À
LA PIERRE, ELLE Y RESTE LONGTEMPS**

Visitez notre site web complètement revampé !
galerie.uqam.ca

PARTENAIRES :



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
en langues
du Québec

UQAM
50 ans d'audace

offta



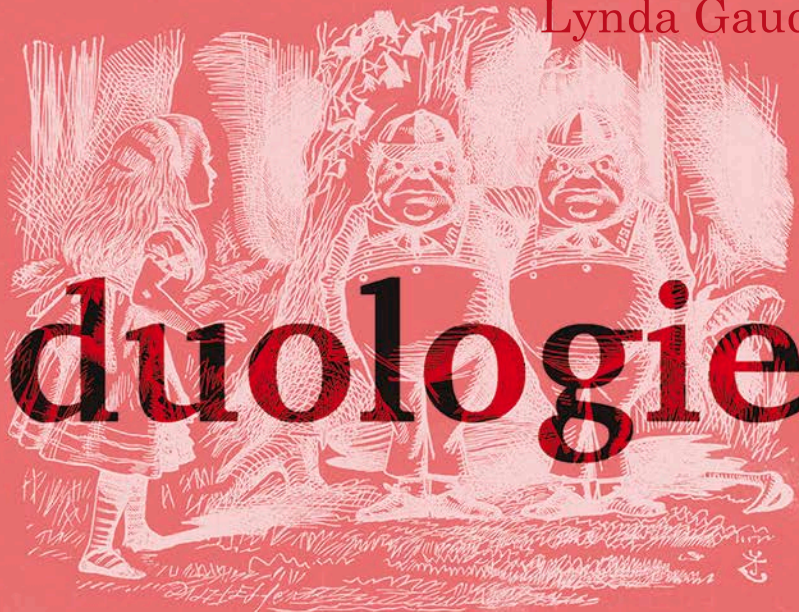
DARE-
DARE

2019-2020

Jennifer Alleyn + Raphaëlle de Groot
Nady Larchet + Stéphanie Nuckle
Sarah C. Poirier + Anne Bérubé

2020-2021

Manon Tourigny + Amber Berson
Didier Morelli + Sylvie Tourangeau
Lynda Gaudreau + Michelle Lacombe



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
en langues
du Québec



SCULPTURES

Études sur la sculpture (XIX^e-XXI^e siècle)

La première revue universitaire française consacrée exclusivement à la sculpture du XIX^e siècle à nos jours

- >>> **Sculpture et performance**, n° 1 - 2014
- >>> **La sculpture et la guerre**, n° 2 - 2015
- >>> **Qu'est-ce que la sculpture moderne, contemporaine ?**
n° 3 - 2016
- >>> **La sculpture et le vivant**, n° 4 - 2017
- >>> **Voir la sculpture**, n° 5 - 2018

Vente

- > En librairies
- > En ligne :

lcdpu.fr ou purh.univ-rouen.fr

Commandes libraires
CID (FMSH-Diffusion)



Presses universitaires de Rouen et du Havre
purh@univ-rouen.fr

MB
Michel Bernier

MÉTALLIER D'ART
MICHEL BERNIER
514-285-2669

PASSAGES INSOLITES

Un projet
XE MURO
ARTS PUBLICS

Parcours d'art public

VIEUX-PORT | PLACE-ROYALE | PETIT-CHAMPLAIN
SAINT-ROCH

20 juin au 14 octobre 2019

passagesinsolites.com

Québec

VILLE DE
QUÉBEC

*l'accent
d'Amérique*

Endgame (Coulrophobia)
©Max Streicher



MONTREALFRINGE.CA 514.849.FEST





DU 7 JUILLET AU 25 AOÛT 2019

MAGALIE COMEAU • IVANOVSTOEVA
LISETTE LEMIEUX • MARTIN MESSIER
JAMES NIZAM • JOSÉE PELLERIN
ÉTIENNE REY

Commissaires : Émilie Granjon et Laurent Lamarche
Pique-nique vernissage : Dimanche 7 juillet à 12 h

Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac – Lakeshore

514 630-1254 | pointe-claire.ca



Engagée envers
les créateurs d'ici

**LA
FABRIQUE
CULTURELLE.tv**

Webster et Sophie Cadieux
Ambassadeurs

#**LA
FAB**   





Danse + Théâtre

22 mai au
4 juin 2019

Marc Béland

+ Alix Dufresne

Marie-Claire Blais

+ Stéphanie Jasmin

+ Denis Marleau

Ali Chahrour

Steven Cohen

Serge Aimé Coulibaly

Sorour Darabi

Daria Deflorian

+ Antonio Tagliarini

Danièle Desnoyers

Pascale Drevillon

+ Geoffrey Gaquère

Clara Furey

Catherine Gaudet

Frédéric Gravel

Simon Grenier-Poirier

+ Dorian Nuskind-Oder

Stefan Kaegi

Anna Karasińska

Jaha Koo

Lara Kramer

+ Émilie Monnet

Christian Lapointe

Martin Messier

Dana Michel

Marlene Monteiro Freitas

Wajdi Mouawad

Evan Webber

+ Frank Cox-O'Connell

13^e édition
Montréal

fta.ca



OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEMPORAIN



Printemps-été
2019

Expositions

13 avril au
15 juin 2019
A Large Inscription/
A Great Noise
Adam Basanta

Dynamique interne/
Internal Dynamics
Jo-Anne Balcaen

Discussion publique
Samedi le 25 mai 2019 -
15h à 16h30
Adam Basanta et
Eli Kerr

Samedis ensemble
en familles
4 mai et 15 juin 2019
13h à 16h

Nouvelle publication!

ARCHI-FÉMINISTES!
Art contemporain,
théories féministes

Éditeur
OPTICA, centre d'art
contemporain

Sous la direction de
Marie-Ève Charron,
Marie-Josée Lafortune,
Thérèse St-Gelais

Livre à couverture souple
160 pages / 111
Textes FR + EN
ISBN 978-2-922085-15-0
35\$
Commande en ligne:
distribution@optica.ca

Adam Basanta,
A Large Inscription, 2018.
Installation, médium mixte,
microphone, amplificateurs,
gravier, métal, moteur,
pièces électroniques,
dimensions variables.
Avec l'aimable permission
de l'artiste.
Crédit : Emily Gan

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

tél. 514 874 1666
optica.ca

STUDIO



FÉMINISMES + ART + TECHNOLOGIE + SOCIÉTÉ
FEMINISMS + ART + TECHNOLOGY + SOCIETY

+ résidences
+ expositions
+ performances
+ ateliers
+ activités éducatives
+ festival HTMLles
+ radio XX Files

studioxx.org

**À l'écoute
du milieu
des ARTS**

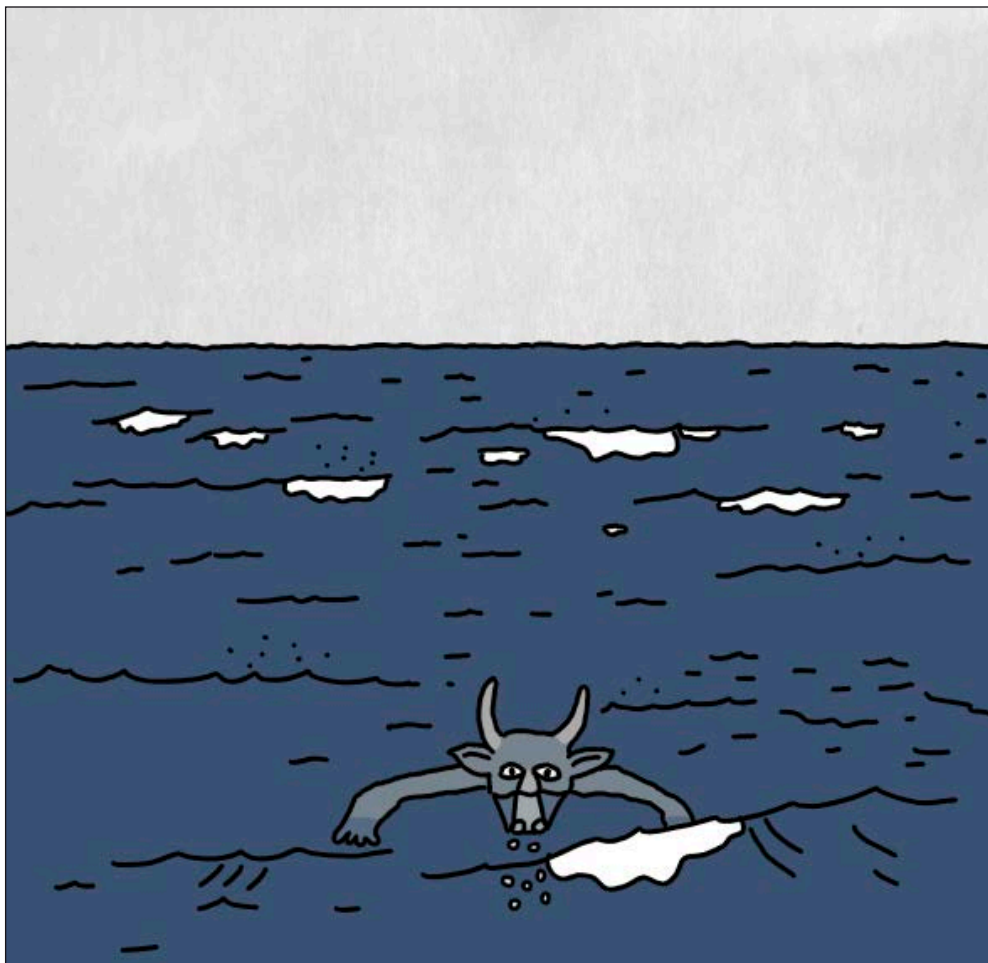
**PETRIE
RAYMOND**

SOCIÉTÉ DE COMPTABLES PROFESSIONNELS AGRÉÉS
-SÉNCL-

255, BOUL. CRÉMAZIE EST, BUREAU 1000
MONTREAL (QUÉBEC) H2M 1L5
T 514 342-4740 F 514 737-4049
PETRIERAYMOND.QC.CA

reseauartactuel.org

**RÉSEAU
ART
ACTUEL**



DIANE OBOMSAWIN

LES MONDES

Commissaire : Nicole Gingras

DU 25 MAI AU 4 AOÛT 2019

© Diane Obomsawin, *L'évasion du Minotaure* (détail), 2009
Bande dessinée animée
Crédit photo : D. Obomsawin

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

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



LE VIVOIR

boutique et ateliers

levivoir.com

CONTEMPLER

S'IMMERGER

**SE LAISSER
SURPRENDRE**

NOUVEAU À SAINT-JEAN-PORT-JOLI

MOMENTA 2019

Biennale de l'image

La vie des choses



Anouk Kruthof, *Folly*, 2017, impressions au jet d'encre sur tapis antidérapants (caoutchouc), fibre de verre, peinture, métal, chaussures à DEL, câbles à gaz.

5 sept – 13 oct
Montréal

13 expositions, 39 artistes, 20 pays
momentabiennale.com



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Québec

Montréal

Canada

TOURISME /
MONTRÉAL

INSTITUT
FRANÇAIS

Représentation
générale
de France à Québec

M
mondrian
Fond

ELEKTRA Festival international d'art numérique

Expériences immersives

11 – 16 juin 2019

USINE C / SAT / CINÉMATHÈQUE
QUÉBÉCOISE

Montréal – Québec – Canada

ELEKTRA International Digital
Art Festival Immersive Experiences
June 11 – 16 2019

Usine C / SAT / Cinémathèque
Québécoise



1700
LA
POSTE

DU MERCREDI AU DIMANCHE

11H À 18H

1700 RUE NOTRE-DAME O.

Jean-pierre Carotque

DU 22 MARS AU 23 JUIN 2019

En kiosque jusqu'au / On newsstands until
13/09/2019

Poste publication 40009185



12\$ CA 10€