ETC MEDIA

103 REVUE D'ARTS MÉDIATIQUES
15 oct. 2014 - 15 févr. 2015 11.50$ 10€

BNLMTL 2014.ORG

L'avenir (looking forward)

22.10.14
04.01.15

Commissaires
Gregory Burke
Peggy Gale
Lesley Johnstone
Mark Lanctôt

BNL MTL La Biennale de Montréal

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL Québec

BNLMTL 2014 est une réalisation de La Biennale de Montréal en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

UBS

Collection Loto-Québec
présentateur de BNLMTL 2014 et partenaire principal du Musée d'art contemporain de Montréal

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Bureau des festivals et des événements culturels Montréal

Canada

Art | Basel

Miami Beach | Dec | 4–7 | 2014

Galleries | 303 Gallery | A | A Gentil Carioca | Abreu | Acquavella | Alexander and Bonin | Ameringer McEnery Yohe | Approach | Arnaud | Art : Concept | Artiaco | B | Baudach | benítez | Benzacar | Berggruen | Bernier/Eliades | Blum & Poe | Boesky | Bonakdar | Boone | Bortolami | BQ | Brito | Gavin Brown | Buchholz | C | Campoli Presti | Carberry | Casa Triângulo | Casas Riegner | Cheim & Read | Chemould | Chouakri | Cohan | Coles | Contemporary Fine Arts | Continua | Cooper | Corbett vs. Dempsey | CRG | Crousel | D | DAN | Dane | Davidson | De Carlo | de Osma | Dee | E | Eigen + Art | elbaz | F | Faria | Foksal | Fortes Vilaça | Freeman | Friedman | G | Gagosian | Galerie 1900 – 2000 | Gavlak | Gladstone | Gmurzynska | González | Marian Goodman | Goodman Gallery | Grässlin | Alexander Gray | Richard Gray | Greenberg | Greene Naftali | Greve | Guerra | Gupta | H | Hammer | Hauser & Wirth | Herald St | Hetzler | Hirschl & Adler | Hoffman | Houk | Hufkens | I | Ingleby | J | Jacques | Rodolphe Janssen | Juda | K | Kaplan | Kasmin | kaufmann repetto | Kelly | Kern | Kewenig | Kicken | Kilchmann | Kohn | König | Kordansky | Kreps | Krinzinger | Kukje/Kim | kurimanzutto | L | Landau | Lee | Lehmann Maupin | Lelong | Lévy | Lisson | Long March | Luhring Augustine | M | Maccarone | Magazzino | Mai 36 | Mara La Ruche | Marconi | Marks | Marlborough | Martin | Mathes | Mayer | McCaffrey | Meier | Meile | mennour | Metro Pictures | Meyer Riegger | Mezzanin | Millan | Miro | Mitchell-Innes & Nash | Mnuchin | Modern Art | Modern Institute | N | nächst St. Stephan | Nahem | Nahmad | Naumann | Navarro | neugerriemschneider | Noero | Nolan | Nordenhake | O | OMR | P | P.P.O.W | Pace | Pace/MacGill | Parrasch | Perrotin | Petzel | Presenhuber | Proyectos Monclova | R | Rech | Reena Spaulings | Regen Projects | Roberts & Tilton | Roesler | Ropac | Rosen | Rosenfeld | Rumma | S | Salon 94 | SCAI | Schipper | Schulte | Shainman | ShanghART | Sicardi | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Skarstedt | Snitzer | Sperone Westwater | Sprüth Magers | Staerk | Standard (Oslo) | Stein | Stevenson | Strina | Sur | T | Taylor | team | Thomas | Thumm | Tilton | Tornabuoni | V | Van de Weghe | Van Doren Waxter | Vermelho | Vielmetter | W | Waddington Custot | Wallner | Washburn | Wentrup | Werner | White Cube | Wolff | Z | Zeno X | ZERO | Zwirner | Nova | 47 Canal | 80m2 | Altman Siegel | Beijing Commune | Bureau | Cervera | Cherry and Martin | Cintra + Box 4 | Instituto de visión | Labor | Layr | Leighton | Leme | Liprandi | Maisterravalbuena | Meessen De Clercq | Mendes Wood | Michael Jon | Francesca Minini | mor charpentier | MOT International | mother's tankstation | Parra & Romero | Peres Projects | Real Fine Arts | Anita Schwartz | Silverman | SKE | Société | Supportico Lopez | T293 | Take Ninagawa | Travesía Cuatro | Wallspace | Positions | Carroll/Fletcher | Central | Clifton Benevento | Crèvecoeur | Fraser | Freedman Fitzpatrick | Gunn | Jongma | Kalfayan | RaebervonStenglin | Ramiken Crucible | Razuk | Revolver | SlyZmud | Spazio A | Subal | Survey | Bergamin | Bjerggaard | Broadway 1602 | Charim | de Torres | Edlin | espaivisor | Fuentes | Greenan | Menconi + Schoelkopf | Tonkonow | Vallois | Y++ Wada | Edition | Cristea | Crown Point | GDM | Gemini G.E.L. | Knust | Nitsch | Pace Prints | Paragon | Polígrafa | Stolper | STPI | Two Palms

UBS

Assurart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

Centre d'artistes
Vaste et Vague

vasteetvague.ca
774, boulevard Perron
Carleton-sur-Mer
Gaspésie, Qc

Conseil des arts et des lettres Québec
Carleton-sur-Mer
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

2014
Nasgwa'tatijig | Partager équitablement
Mawita'jig art et vision autochtones
Phase III
31 octobre au 4 novembre
Activités dans les deux communautés autochtones de la MRC d'Avignon.

Chanson d'eau
Hannah Claus
Montréal
2 au 28 novembre
Exposition d'art autochtone

Les Temps individuels
Catherine Béchard et Sabin Hudon
Montréal
29 novembre au 5 décembre
Résidence - installation
6 décembre au 17 janvier
Exposition en arts médiatiques

2015
L'Institut temporaire d'études littorales
Simon Brown
Saint-Jean-Baptiste-de-Rouville
12 au 24 janvier
Résidence de création
Conférence-performance

8e BIECTR Sélection
Artistes internationaux
Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières
30 janvier au 7 mars
Exposition collective en estampe

20 duos d'écrivains
Emmanuel Kattan/Naïm Kattan
Jean-Simon DesRochers/Robert Lalonde
Martine Audet/Nicole Brossard
Hervé Bouchard/Jean-Pierre Vidal
Geneviève Blais/Denise Desautels
Yann Martel/Émile Martel
Benoît Jutras/Marcel Labine
Étienne Beaulieu/Yvon Rivard
François Guerrette/Jean-Marc Desgent
Guillaume Asselin/Pierre Ouellet
Benoît Vachon/Monique Deland
Filippo Palumbo/Paul Chamberland
Perrine Leblanc/Catherine Mavrikakis
Louise Bouchard/Louise Cotnoir
Christine Palmiéri/Rober Racine
Judy Quinn/Danielle Fournier
Patrick Nicol/Hugues Corriveau
Michaël Trahan/Michael Delisle
Vincent Tinseau/Pierre Dancot
Kim Doré/Louise Dupré
Portfolio Dan Bachasse

les écrits

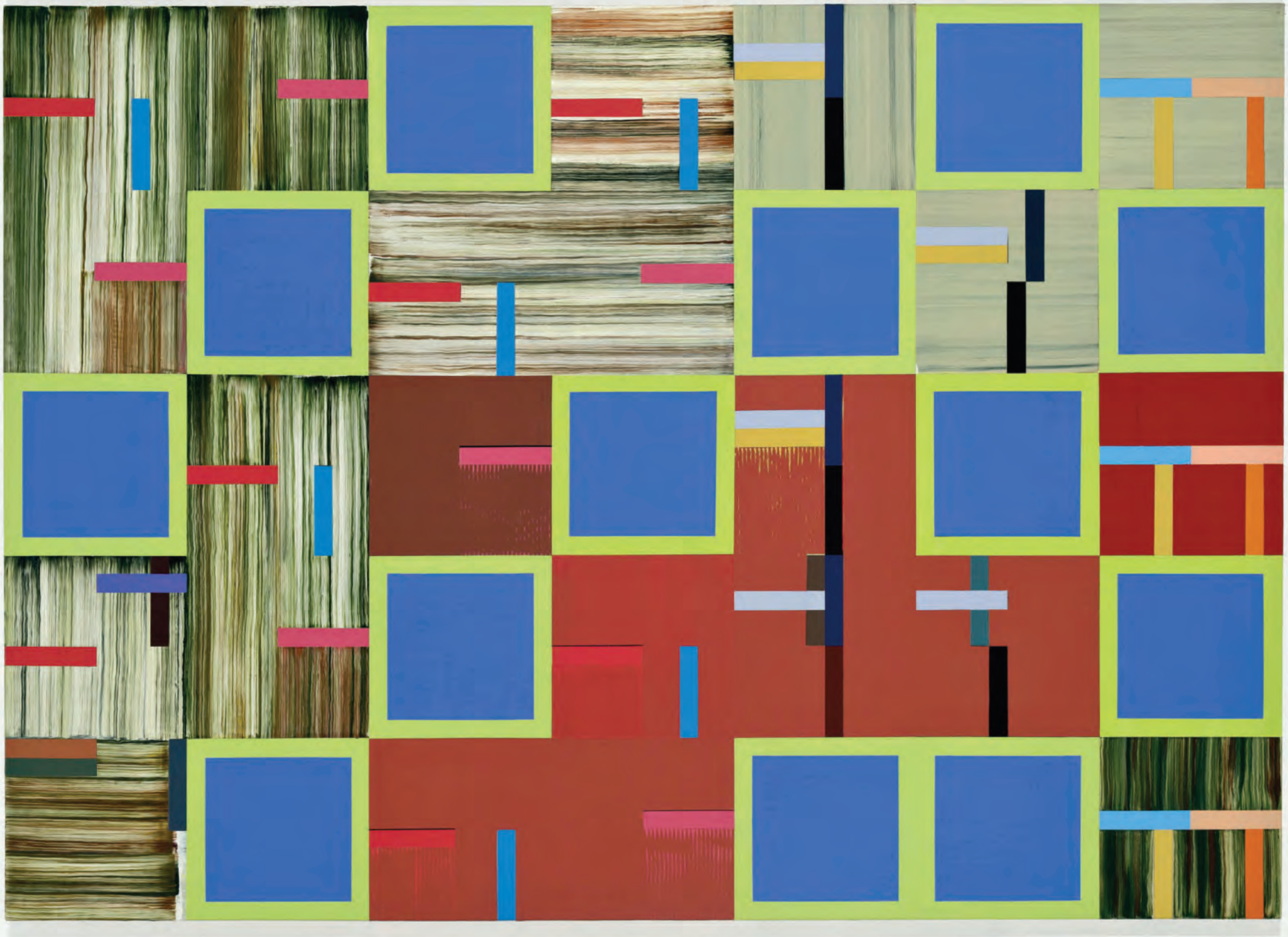
60 ans de création

PASSAGE DE TÉMOINS :
20 DUOS D'ÉCRIVAINS

VOLUME 1

En vente dans toutes les librairies
Le numéro : 18 $ • www.lesecrits.ca

142



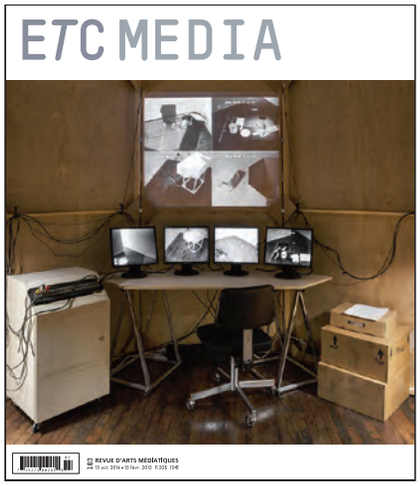
galerie trois points
MONTRÉAL

www.galerietroispoints.com

372 Ste Catherine O | Suite 520 | Montreal (Qc) | H3B 1A2 | Canada

Elmyna Bouchard | Sylvain Bouthillette | Olga Chagaoutdinova | Mario Côté
Michel Daigneault | Evergon | David Gillanders | Clint Griffin
Nathalie Grimard | Milutin Gubash | Anne-Renée Hotte | Mathieu Lévesque
Alex McLeod | Richard Mill | Natalie Reis

Mario Côté | *CS 07(211-245)* | Acrylique sur toile | 178 x 127 cm | 70 x 50 po | 2012



Sébastien Cliche,
Self Control Room, 2014.
Vue de l'intérieur de l'octogone.
Photo : Guy L'Heureux.
Voir p. 49.

ETC MEDIA, nº103, 15 oct. 2014 - 15 févr. 2015. ETC, fondée en 1987, incorporée en 1989 sous la raison sociale Revue d'art contemporain ETC inc., est un organisme sans but lucratif qui a pour objectif la promotion et la défense de l'art contemporain. CONSEIL D'ADMINISTRATION : Isabelle Lelarge, présidente; Colette Mendenhall, vice-présidente; Manon Blanchette, administratrice; André Dufour, administrateur. COMITÉ DE RÉDACTION : Sophie Castonguay, Éric Desmarais, Claudine Hubert, Valérie Lamontagne, Mériol Lehmann, Isabelle Lelarge, Pascale Malaterre. DIRECTRICE ET RÉDACTRICE EN CHEF : Isabelle Lelarge. Directrice adjointe : Pascale Malaterre. Directrice des communications : Arkadi Lavoie Lachapelle. Assistante : Sonia Léger. CORRECTION, RÉVISION, TRADUCTION : Josette Lanteigne (français), Oana Avasilichioaei, Janet Logan (anglais). GRAPHISME : Alain Paradis. CONCEPTION GRAPHIQUE : Isabelle Lelarge. IMPRIMEUR : LithoChic, Québec. DISTRIBUTION : LMPI (Canada); ETC paraît les 15 octobre, 15 février, 15 juin. TARIFS D'ABONNEMENT : individu: 28$ (1 an); 50$ (2 ans); étudiant : 22$ (1 an). Institution : 50$ (1 an); OBNL : 35$ (1 an). Étranger : 75$ individu; 95$ institution. ETC MEDIA est également disponible par abonnement numérique : 15$ (1 an) individu; institution (www.erudit.org). SECRÉTARIAT, PUBLICITÉ ET ABONNEMENT : C.P. 660, Succursale de la Station, Prévost, QC J0R 1T0, Canada. Tél. 450-335-0951; COURRIER ÉLECTRONIQUE : etc.artactuel@videotron.ca. SITE WEB : www.etcmontreal.com. Facebook : ETC LA revue de l'art actuel. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité des auteurs. Tous droits de reproduction et de traduction réservés ©ETC MEDIA. ETC MEDIA est une revue publiée par le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, de Patrimoine canadien, et de la Conférence régionale des élus des Laurentides (CRÉ). Membre de la SODEP. Indexée dans Érudit, Repère, Canadian Periodical Index, ARTbibliographies Modern, Art Index et Art Abstracts. Dépôts légaux (sur parution) : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 2368-030X (imprimé); ISSN 2368-0318 (en ligne); ISBN 978-2-924114-070 (revue numérique). Imprimé au Canada.

Conseil des arts et des lettres Québec
CRÉ Laurentides
Canadian Heritage Patrimoine canadien

EXPOSITION DE
FRÉDÉRIC LAVOIE
ARTISTE EN RÉSIDENCE
MUSÉE McCORD

DU 12 DÉCEMBRE 2014
AU 15 MARS 2015
690, RUE SHERBROOKE OUEST | 514 398-7100
McGILL | MUSEE-MCCORD.QC.CA
24 The Gazette montrealgazette.com LA VITRINE .COM Culture et Communications Québec CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

EXPOSITIONS

Oraison (tentative)
Nadia Myre

du 8 novembre au 13 décembre 2014
vernissage le 8 novembre à 17 h

Commande d'œuvre soutenue par le Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts

OBORO 4001, rue Berri, # 301, Montréal (Qc) H2L 4H2 | 514 844-3250 | oboro@oboro.net | **www.oboro.net**

FONDATION
du
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DES LAURENTIDES

Encan 09-11-14

Regardez bien

Jean-Luc Verna, *Mort-fée*, 2012 (en vente à l'encan). Courtoisie Air de Paris, Paris.

103 Dans ce numéro

Heather Dewey-Hagborg.
P. 38.

11 ÉDITORIAL
Isabelle Lelarge

12 UT PICTURA VIDEO. BILL VIOLA ET LE FICTIONNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART
Florence Chantoury-Lacombe

20 UT PICTURA VIDEO. BILL VIOLA AND THE FICTIONALIZATION OF ART HISTORY
Florence Chantoury-Lacombe

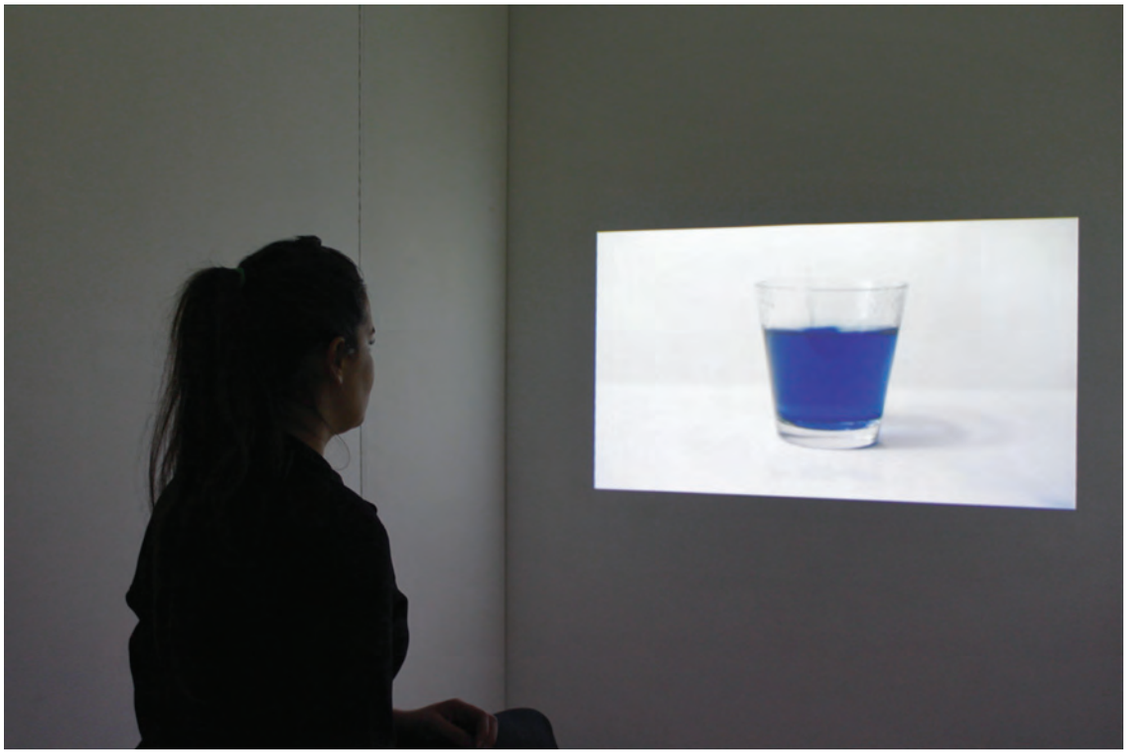
27 GRUPMUV VERS UNE PRATIQUE AUTOCRÉATIVE : CULTIVER L'OBSERVATEUR SENSIBLE
Francine Dagenais

32 GRUPMUV TOWARDS A SELF-CREATIVE PRACTICE: CULTIVATING A SENSIBLE OBSERVER
Francine Dagenais

38 *STRANGER VISIONS*, DE HEATHER DEWEY-HAGBORG
Élène Tremblay

44 *STRANGER VISIONS* BY HEATHER DEWEY-HAGBORG
Élène Tremblay

Sébastien Cliche.
Photo : Guy L'Heureux.
P. 49.



Anna Raimondo.
Photo : Léa Belooussovitch.
P. 63.

49 SÉBASTIEN CLICHE : *SELF CONTROL ROOM*
Sylvain Campeau

53 WWW.LAYAR.COM
Pascale Malaterre

54 TRANSFER: OUT OF THE BROWSER, INTO THE GALLERY SPACE
Pau Waelder

57 TRANSFER : HORS LIGNE, DANS L'ESPACE GALERIE
Pau Waelder

59 PORTFOLIO *BLING* DE SÉBASTIEN PESOT

63 TENSION ACOUSTIQUE. ÉCOUTER LE CONTEMPORAIN
Rosanna Gangemi

67 ACOUSTIC TENSION. LISTENING TO THE CONTEMPORARY
Rosanna Gangemi

103 Dans ce numéro

Kerstin Ergenzinger, Tom Laepple. Photo : Gridspace.
P. 82.

74 *TABLES D'ÉCOUTE*, DE MARIO CÔTÉ : TRADUCTION DU MUSICAL AU PICTURAL
Marie-Claude Lacroix

83 UNE HISTOIRE NATURELLE. TOUCHER L'AMBIGUÏTÉ DE KERSTIN ERGENZINGER ET THOM LAEPPLE CHEZ OBORO
Daniel Canty

89 THE CITY ON THE EDGE OF FOREVER : THE DIGITAL ENVIRONMENT OF PAUL-EMILE RIOUX
James D. Campbell

93 ALAIN LAFRAMBOISE : PAR DELÀ LE MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE
Florence Chantoury-Lacombe

97 CHRISTA BLÜMLINGER, *CINÉMA DE SECONDE MAIN : ESTHÉTIQUE DU REMPLOI DANS L'ART DU FILM ET DES NOUVEAUX MÉDIAS*
Marie Claude Mirandette

N'EST PAS INVISIBLE QUI VEUT

Il y a cette jeune créatrice, Lana Newstrom, qui raconte aux médias qu'elle est la première artiste – ou la seule – à exposer et à vendre du vide. Elle s'attire parfois des commentaires positifs mais, surtout, de la réprobation pour ce « commerce » de « l'invisibilité » qui, de surcroît, est très rentable pour elle. Mais comment peut-on faire de l'argent à partir de rien, pense la majorité des gens ?

Après avoir été partagée plus de 40 000 fois sur les réseaux sociaux, on apprend finalement que son histoire était un leurre, que cette soi-disant créatrice de New York n'existe pas, qu'elle ne vend pas d'œuvres invisibles auprès d'une classe fortunée et qu'elle serait plutôt la machination d'un groupe de deux journalistes de la CBC, rattachés à l'émission satirique *This Is That*.

Cette petite histoire médiatique d'un canular déployé au grand jour aura été égayante pour certains, mais carrément déplacée pour d'autres. Elle aura révélé (encore et encore) à quel point l'art contemporain est si souvent perçu de façon hypocrite et satirique, et combien nous sommes ignorants de cet art actuel qui resplendit pourtant de par le monde, au fil des musées, des galeries, des centres d'exposition et autres.

Nous sommes certes interpellés par cette manœuvre, car nous sommes des dizaines et des dizaines de milliers à travailler pour que l'art actuel s'ouvre à tous les publics. Le créateur Tino Sehgal – que nous présentions dans notre numéro précédent – est l'exemple actuel le plus notoire d'une œuvre à priori invisible qui rejoint et émeut pourtant de nombreux publics.

Les arts médiatiques, l'art conceptuel et minimal, l'art audio sont directement touchés par ce sarcasme. Il y a néanmoins un paradoxe qui nous semble positif dans le fait que la créatrice inventée, pour sa propre défense, évoque le degré d'imagination du spectateur pour faire accepter (ou vendre) du « vide ». C'est un bon point ! Un moment charnière où on ne sait plus si nous sommes dans l'amour ou dans le déni de l'art.

Heureusement, l'histoire se termine bien à ICI ETC MEDIA 103. Dénonçons ceux qui nous dénigrent.

Photo : Source Twitter

NOT INVISIBLE EVEN WHEN YOU WANT TO BE

The media has recently reported on a young artist, Lana Newstrom, who claims to be the first—even the only—artist to exhibit and sell invisible art. Though she has received some positive reviews, overwhelmingly she is criticized for this "commerce" of "invisibility," which is apparently very profitable for her. Yet most people wonder, how can one get money for nothing?

After being shared on social networks more than 40 000 times, we finally discover that her story is a spoof, that this so-called New York artist does not exist or sell invisible works to the wealthy, and that she is the machination of two CBC radio parodists from the program *This Is That*.

This brief media hoax, now brought to light, has seemed amusing to some and blatantly inappropriate to others. The story reveals (over and over) to what extent contemporary art is so often hypocritically and satirically perceived, and how many of us know nothing about this art that nevertheless engages many people through museums, galleries, art centres and other venues.

This scheme certainly makes us think, as we represent thousands and thousands who work to ensure that contemporary art finds all types of audiences. The art of Tino Sehgal—presented in our last issue—is the most widely known contemporary example of work that is a priori invisible yet reaches and touches a broad audience.

Media art, conceptual and minimal art, and audio art are directly targeted by this sarcasm. Yet a positive paradox arises from the fact that, in her defence, the invented artist calls for the viewer's heightened imagination in order to accept (or sell) the "invisible." An excellent point! And also a turning point where we no longer know if we love or refuse art.

Fortunately, the story ends well here. Stay tuned to ETC MEDIA 103: let's denounce those that disparage us.

Isabelle Lelarge
Translation: Oana Avasilichioaei

Bill Viola,
The Dreamers.

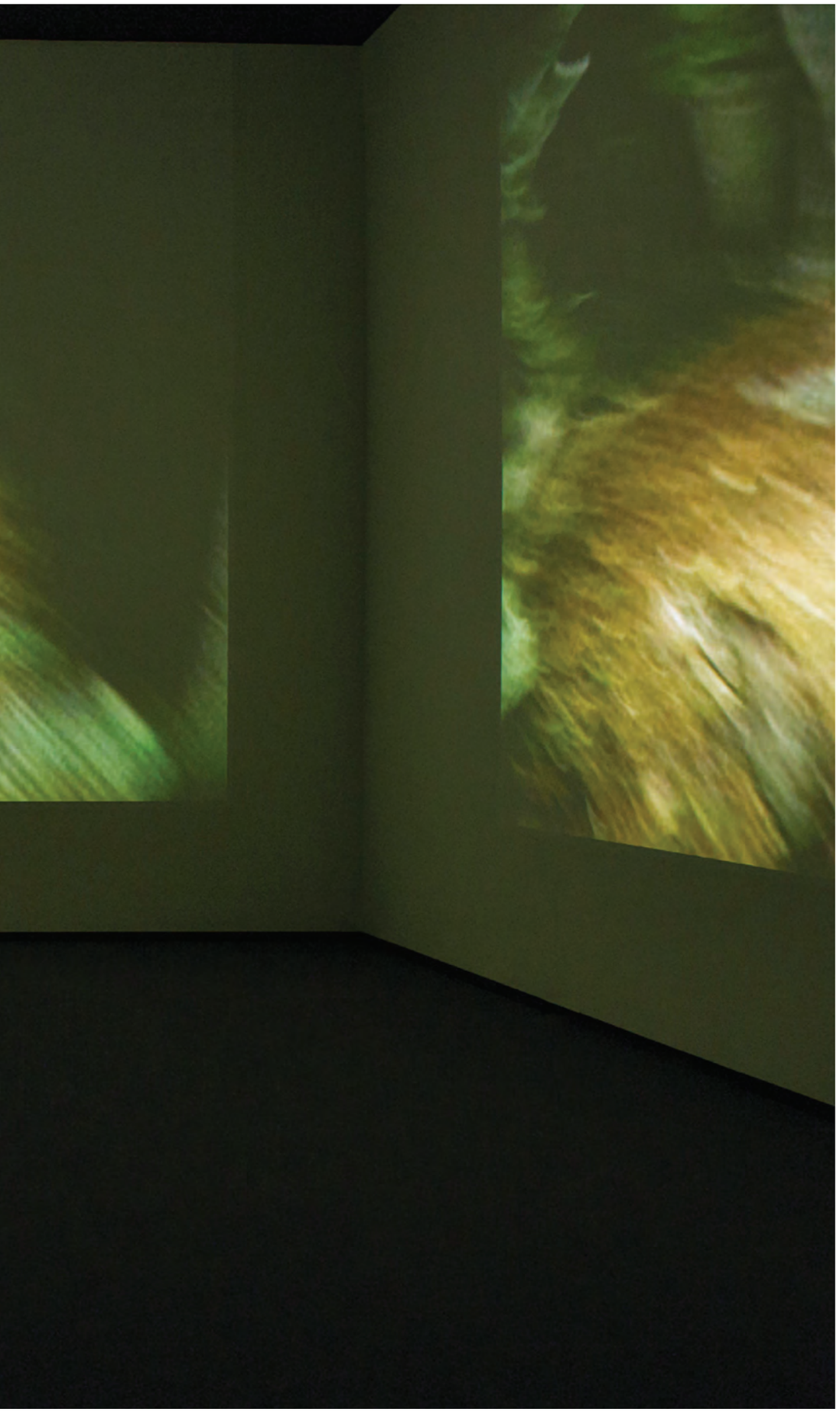
UT PICTURA VIDEO.

BILL VIOLA

ET LE FICTIONNEMENT

DE

L'HISTOIRE DE L'ART



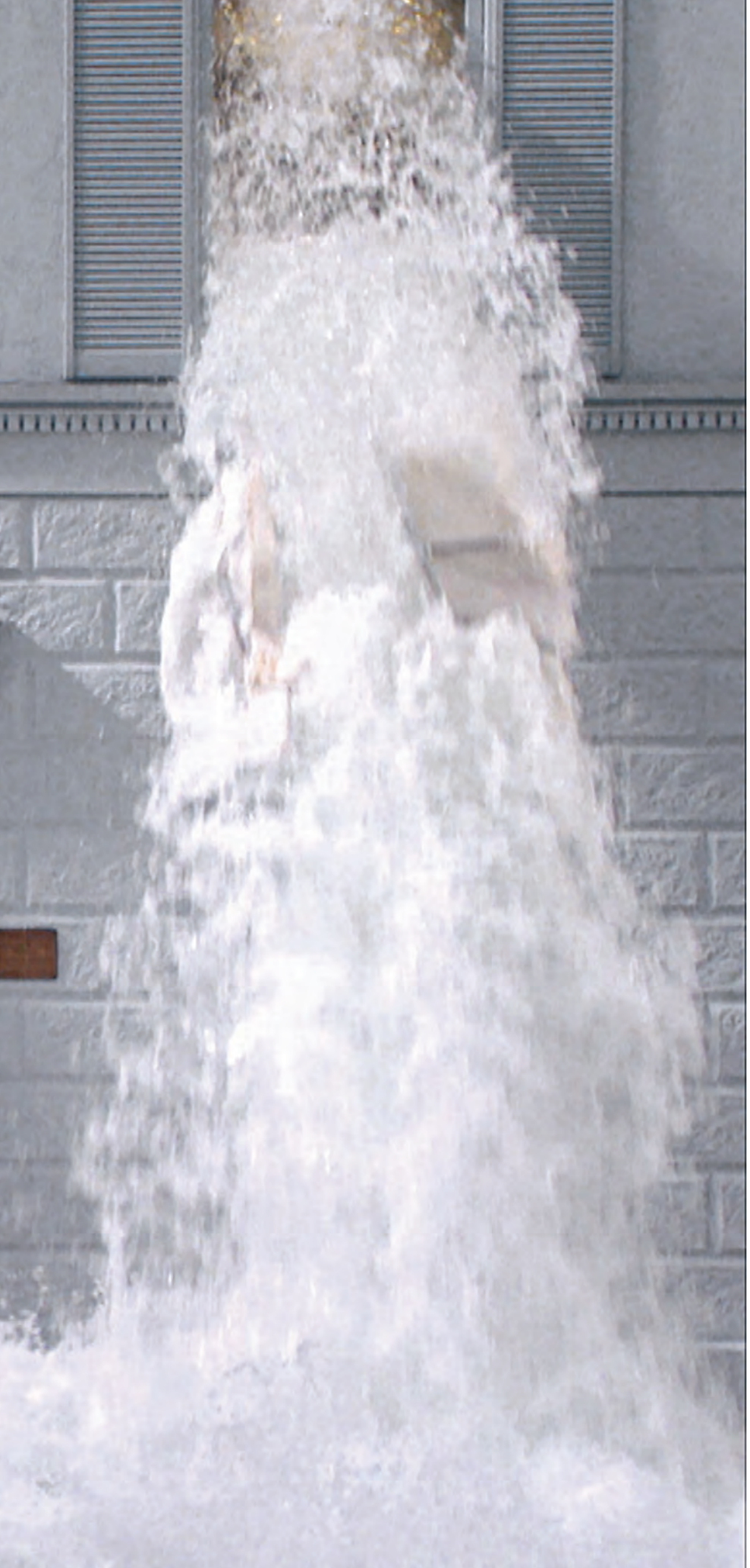
Bill Viola, *Sleep of Reason 2*. Vue de l'exposition.
Photo : Didier Plowy/Rmn-Grand Palais, Paris, 2014.

À la faveur de l'obscurité, la rétrospective de Bill Viola au Grand Palais[1] présente un vaste ensemble de sa production artistique où une vingtaine d'œuvres créées entre 1977 et 2013 se révèlent au public parisien. Tout un pan de sa carrière qui recoupe plus de 7 heures d'enregistrement comprenant des tableaux vivants et des installations monumentales s'ouvre dans un paysage muséographique tirant parti des contraintes architecturales du lieu. Dès le début du parcours, le visiteur est frappé par l'une des premières pièces, *The Veiling* (1995), une salle obscure accueillant neuf grands voiles suspendus comme des écrans semi-transparents et montrant une forêt toute en volume. Les images de personnes évoluant dans des paysages nocturnes sont projetées sur des voiles translucides parallèles. Cette création d'espaces brumeux où la narration laisse la place à l'expérience immersive est peut-être l'installation qui renvoie le plus directement à la définition que donne l'artiste de son art : sculpter le temps. La portée symbolique de l'œuvre vidéo de Bill Viola a fait qu'invariablement, son œuvre vidéographique a été interprétée dans une visée métaphysique. On ne compte plus les articles qui font acte d'interprétation de ses œuvres comme modèles archétypes du rêve, où l'on nous répète que les vidéos de Bill Viola n'en finissent pas de nous parler des processus de la vie, de la naissance, de la mort. Pourtant, en dehors de cette compréhension commune du travail de Bill Viola, on peut observer dans sa production une manière très particulière de positionner le spectateur face à des épreuves de temporalités hétérogènes. En usant des dernières technologies de la vidéo et de vieilles caméras, Bill Viola compose un univers pensé, minutieusement calculé qui semble déployer dans le temps un fascinant paysage intérieur.

Plus que de simples citations, les références aux œuvres d'art anciennes se manifestent dans sa production artistique comme des points de départ de variations qui orientent une composition et impulsent un mouvement. Dans *The Quintet of the Astonished* (2000), l'artiste établit un dialogue avec *Le Christ bafoué* de Hieronymus Bosch. Dans un espace physique clos, chaque personnage est entièrement absorbé par sa propre expérience émotionnelle. La pantomime du tableau se fige dans la reconstitution imitée qu'en donnent les corps. Le geste peint devient geste suspendu, comme s'il s'agissait de déployer dans le temps les transformations d'un visage empreint de passion. Les portraits ont été filmés en 35 mm à une cadence d'images/secondes élevée, puis transférés en vidéo numérique. Avec ce procédé, la continuité diachronique du temps est rompue et ce sont plutôt des niveaux temporels d'une logique intérieure de l'être qui sont captés. C'est le monde non visible de la mémoire, des sentiments, des conflit d'émotions que Bill Viola réussit à montrer à travers cette vidéo.

Les projections de grandes dimensions de Bill Viola ne sont pas absentes de l'exposition. Avec

529



Bill Viola, *Going Forth by Day 2*, 2002.
Photo: Didier Plowy/Rmn-Grand Palais,
Paris, 2014.

Going Forth by Day (2002), Le Grand Palais présente un ensemble rarement montré en raison de ses dimensions. Dans un environnement très imposant, composé de cinq projections sur les murs d'une vaste salle obscure, l'artiste réalise une coordination narrative entre les écrans. Une sorte de *all over* aux dimensions anthropométriques qui implique totalement le spectateur. Le long du mur ouest, nous accompagnons une procession ininterrompue de trois grandes projections contiguës d'individus de tous âges qui marchent dans une même direction, *The Path*. Les films ont été tournés par une caméra ultra-rapide à la vitesse de 300 images/seconde, avant d'étirer au maximum le déroulement au montage. Le ralenti renvoie à la méditation, c'est un procédé courant chez Bill Viola.

Ce ne sont pas seulement des références répétées à l'art ancien dont témoigne la production de Bill Viola. Des vidéos telles que *Chott-el-Djerid* (1979) ou encore *Walking On The Edge* (2012) nous racontent les talents de coloriste du vidéaste, et ce sont plutôt Monet et Rothko qui sont convoqués dans ces paysages en voie d'abstraction. Dans *Chott-el-Djerid*, l'écran expose des surfaces étranges et

Bill Viola, *Walking on the Edge.*

inquiètes, la caméra explore des régions invisibles à l'œil nu. Ce paysage de lumière et de chaleur offre le mouvement des images dilatées sous l'effet du soleil du désert et présente un phénomène optique, le mirage, qui par excellence n'existe pas. Dans *Walking on the edge,* deux silhouettes marchent vers nous en partant de très loin. Sur fond de montagne sèche et du miroitement de la chaleur, l'image nous raconte l'extrême distance psychologique d'un père et de son fils, tels deux étrangers dont les corps se rencontrent physiquement dans un espace sans aucune connivence affective. Avec la série *Catherine's Room,* Viola expose sa méthode de réappropriation des représentations et plus particulièrement de l'art pictural. En citant les scènes d'intérieurs des primitifs italiens, ici la prédelle d'Andrea di Bartolo, *Sainte Catherine en prière* (dernier quart du 14e siècle), l'artiste travaille de nouveau des temporalités disparates. Dans un espace monacal, la vie d'une femme se déroule devant nos yeux à travers la répétition d'occupations quotidiennes. Le dénouement de temps croise plusieurs temporalités, celle du for intérieur de cette femme, de l'égrainement de la journée et celle des variations des saisons, suggérées par les modifications de la lumière à la fenêtre. Avec *The Reflecting Pool* (1977), nous sommes happés par le trucage vidéo et par le montage d'images : un corps plongeant suspendu dans l'air et qui disparaît peu à peu alors qu'un corps sort de l'eau. On pourrait penser que Bill Viola interroge les potentialités perceptuelles de l'eau ou encore la présence transitoire de la lumière sur une surface de réflexion mais, optiquement, par les jeux d'ombre et de lumière, de surfaces, d'effacement de l'image, de mouvements informes, Bill Viola nous oblige à voir que les images convoquent toujours spatialité et temporalité.

L'exposition se clôt avec *The Dreamers,* une installation composée de sept grands écrans plasma, dans une même salle où 7 **personnes, ni mortes ni vivantes**, sont immergées dans le fond d'un cours d'eau. Dans cette paix subaquatique, Bill Viola invite le visiteur à se laisser porter par la lente variation des images. Les expériences visuelles auxquelles nous convie Bill Viola marquent la spécificité de la vidéo dans sa capacité à témoigner de ce qui excède nos capacités de perception.

Florence Chantoury-Lacombe

Bibliographie

Bill Viola. Visioni Interiori, cat. exp. Palazzo delle Esposizioni, Rome, 21 octobre 2008-6 janvier 2009, Rome, Giunti 2008, p. 14-35.

Entretien filmé de M. Kidel, *Bill Viola. The Eye of the Heart : a portrait of the artist*, Paris, Calliope Media Production et Arte France, 2004.

Raymond Bellour & Bill Viola, « An interview with Bill Viola », *October,* vol. XXXIV, automne 1985, p. 91-119.

[1] La rétrospective *Bill Viola* a été présentée au Grand Palais, à Paris, du 5 mars au 21 juillet 2014.

Ut Pictura Video.
Bill Viola
and the Fictionalization of Art History

Bill Viola, *Going Forth by Day 2*, 2002.
Photo: Didier Plowy/Rmn-Grand Palais, Paris, 2014.

The Bill Viola retrospective at the Grand Palais[1] presents an extensive survey of his artistic production, in which some twenty works created between 1977and 2013 are exhibited in darkened galleries to the Parisian public. Moving paintings and monumental installations, spanning his carrier in seven hours of recording, give on to a museological landscape that makes the most of the museum's architectural constraints. Right from the outset of the exhibition, the visitor is struck by one of the first works, *The Veiling* (1995): nine large veils suspended like semitransparent screens show a voluminous forest in a darkened room. Images of people moving through nocturnal landscapes are projected into parallel layers of translucent cloth. This work of hazy spaces, in which the narrative makes way for an immersive experience, is perhaps the installation that most directly reflects the artist's own definition of his art: sculpting time. The symbolic impact of Bill Viola's video art has meant that, invariably, his video works are interpreted through a metaphysical lens. Countless articles have put forward interpretations of Bill Viola's works as archetypal models of dreams, or have told us repeatedly that his videos are ongoing tales of the processes of life, birth and death. Apart from this common understanding of Bill Viola's work, one can nevertheless observe in his production a very particular way of placing the viewer before heterogeneous examinations of temporality. By using the latest video technologies and old cameras, Bill Viola composes a thoughtful and meticulously calculated world that seems to reveal with time a fascinating inner landscape.

More than just simple citations, the references to old works of art in his artistic production appear as starting points of variations that guide the composition and drive the movement. In *The Quintet of the Astonished* (2000), the artist creates a dialogue with *Christ Mocked (The Crowning with Thorns)* by Hieronymus Bosch. Inside a closed physical space, each person is completely absorbed by their own emotional experience. The pantomime of the painting is rooted in the imitated reconstitution the bodies provide. The painted gesture becomes a suspended gesture, as though revealing with time the transformations of a face in the throes of powerful feelings. The portraits were shot on high-speed 35 mm film,

Bill Viola, *Going Forth by Day 2*, 2002.
Rmn-Grand Palais, Paris, 2014.

Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001. Performer : Weba Garretson.
Photo: Kira Perov.

Bill Viola, *The Sleep of Reason*, 1988. Video/sound installation; 62 min.
Photo: Kira Perov.

Bill Viola, The *Sleep of Reason 2*. Exhibition View. Photo: Didier Plowy/Rmn-Grand Palais, Paris, 2014.

and then transferred to digital video. Through this process, the diachronic continuity of time is ruptured to capture instead the temporal shifts of a being's inner logic. Bill Viola succeeds in showing the invisible world of memories, feelings and emotional struggle through this video.

Bill Viola's large-scale projections are also present in the exhibition. With *Going Forth by Day* (2002), the Grand Palais presents a series that is rarely shown due to its dimensions. In an imposing environment, composed of five projections on the walls of a vast darkened gallery, the artist creates a narrative cycle between the panels—a kind of "all-over" of anthropometric dimensions that fully implicates the viewer. Along the left wall, we accompany a continuous procession of three large adjacent projections of individuals of all ages who are walking in the same direction of *The Path*. The films were shot with a high-speed camera at 300 frames per second, then maximally slowed during the post-production editing process. Slow motion reflects meditation; this is a standard process for Bill Viola.

His video works do not only bear frequent references to Medieval and Renaissance art. Videos such as *Chott-el-Djerid* (1979) or *Walking on the Edge* (2012) convey the talented colourist in the video artist, while evoking Monet and Rothko in landscapes that are in the process of being abstracted. In *Chott-el-Djerid*, the screen exposes strange and unsettling surfaces; the camera explores regions that are invisible to the naked eye. A landscape of light and heat offers the motion of images distorted in the desert sun and portrays an optical phenomenon, the mirage, which, above all, does not exist. In *Walking on the Edge*, two figures walk towards us from afar. Against a background of arid mountains and shimmering heat, the image depicts the immense psychological distance between a father and his son as two strangers whose bodies physically meet in a space without any affective complicity. In the series *Catherine's Room*, Viola depicts his method of reappropriating representations, particularly from pictorial art. By referencing the interior scenes of early Italian painters, in this case Andrea di Bartolo's predella, *St. Catherine of Siena Praying* (completed in the last quarter of the 14th century), the artist again works with disparate temporalities. Inside a monastic space, a woman's life takes place before our eyes through the repetition of daily tasks. Time's denouement intersects several temporalities of the woman's conscience, the hours ticking by and the variation of seasons, suggested by the changing light in the window. Before *The Reflecting Pool* (1977), we are caught off-guard by the video's special effects and image editing: a diving body is suspended in the air, then fades while a body emerges from the water. One could think that Bill Viola is examining the perceptual potential of water or again the transient presence of light on a reflecting surface, yet through the play of shadow and light, surfaces, amorphous movements and the image's erasure, Bill Viola optically compels us to see that images always summon spatiality and temporality.The exhibition concludes with *The Dreamers*, an installation composed of seven large plasma displays mounted in one room, in which seven people, neither dead nor alive, are immersed in a stream. Bill Viola invites visitors to let themselves be carried away by the slow variation of images in this underwater calm. The visual experiences to which Bill Viola bids us underscore video's specific ability to show that which exceeds our ordinary ability to perceive.

Florence Chantoury-Lacombe
Translation: Oana Avasilichioaei

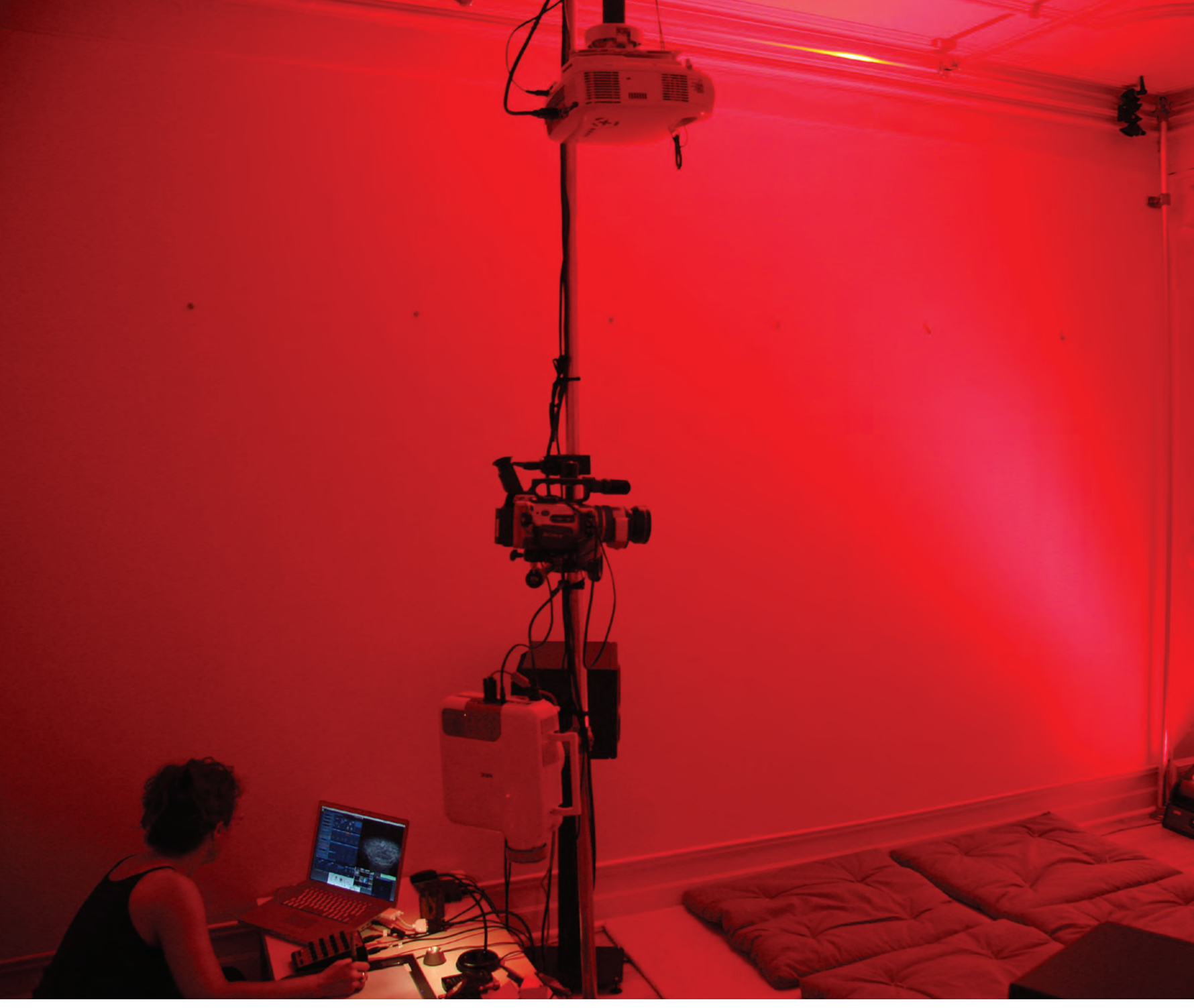
Bibliography

Viola, Bill. *Visioni Interiori*. exh. cat. Rome: Giunti GAmm, 2008. 14-35.

Viola, Bill. *Bill Viola. The Eye of the Heart: a Portrait of the Artist*. By M. Kidel. Paris: Calliope Media Production and Arte France, 2004.

Viola, Bill. "An interview with Bill Viola." By Raymond Bellour. *October* 34 (1985): 91-119.

[1] The Bill Viola retrospective was shown at the Grand Palais, in Paris, from March 5 to July 21, 2014.



Ælab, *LSCDC*, 2008.
Installation performative (2008-en continu).
Flevoland, Montréal. Photo : Jacques Perron.

Grupmuv. Vers une pratique autocréative : cultiver l'observateur sensible

Depuis 2008, les membres du Grupmuv, Gisèle Trudel (ainsi que Stéphane Claude, son associé chez Ælab), Michel Boulanger et Thomas Corriveau réalisent de nombreux événements et œuvres dans divers lieux d'activités, qui mettent en jeu une grande variété de moyens[1]. Ils trouvent leur point de convergence dans une pratique expérimentale qui fait appel à l'image et se gardent bien de privilégier une seule de ces disciplines, supports ou technologies, prisant davantage une pluralité d'incarnations possibles. La pratique de recherche-création des membres du Grupmuv se fonde sur une conception du dessin comme prolongement des gestes et impulsions du corps, médiatisés et remédiatisés, ayant, entre autres desseins, celui d'établir un terrain d'échange entre artistes et spectateurs. Comme nous l'indique le Grupmuv, « la mise en mouvement de l'image demeure un geste de dessinateur[2] », ce qui suggère que le corps sert de fondement même à l'acte de dessiner. Cependant, si le geste est d'une importance primordiale, sa transposition en représentation médiatisée, du corps à la figure et de la figure à l'image, l'est tout autant. Le réel et le virtuel ont ici une place non hiérarchisée, « considérant l'image comme une réalité en soi[3] ». Chercheurs et créateurs opèrent dans un contexte de laboratoire où la recherche mène à la découverte de la connaissance, mais aussi à l'expérimentation du domaine du sensible. La nature exploratoire et intermédiale d'œuvres telles que *Fukushima mes amours* (2011), de Ælab, *Terre blanche* (2011), de Michel Boulanger, et la vidéo que Thomas Corriveau a créée en accompagnement à la scénographie de la pièce *Pour un oui ou pour un non* (2013) témoignent d'un processus mettant en scène ce que le Grupmuv a désigné comme des « marqueurs de subduction[4] », où des éléments qu'on estimait jadis singuliers s'ouvrent aux permutations et, comme des plaques tectoniques, se meuvent, s'imbriquent et s'intervertissent. Chez Ælab, la recherche génère un flux constant de conceptualisations au bout duquel le geste créateur se manifeste dans le monde physique, réel, sous forme d'ambiance, d'élocution, de lumière, de gestes, de mouvements, de sons, de vibrations… En ce sens, il est à noter que l'approche de Trudel emprunte à une conception léonardesque du *disegno*, où le dessin n'est pas conçu comme un art mineur, préliminaire à un autre, mais se veut une discipline en soi, comme la représentation visuelle d'un objet ou d'un stimulus issu du monde réel. Le philosophe Alfred Whitehead soutient que la nature et la conscience de celle-ci

Ælab, *L'espace du milieu*, 2011. Installation et multiprojection. Fonderie Darling, Montréal. Photo : Gisèle Trudel.

sont intimement liées à tout processus d'autoréflexion, définissant ce type de distanciation comme une bifurcation[5]. Il conteste cette notion d'un sujet pour lequel l'acte d'observer est dissocié de ses gestes et expériences. De même, les chercheurs du Grupmuv renoncent au détachement scientifique. Ils préfèrent une approche plus inclusive, ouverte et participative, où les artistes et les spectateurs sont perçus comme des observateurs sensibles. En examinant les conséquences des activités industrielles sur la faune et la flore, Ælab se penche sur les sciences et technologies qui sous-tendent les grands enjeux écologiques. À la suite de la catastrophe écologique de Fukushima en 2011, Ælab produit *Fukushima mes amours*, utilisant des particules pour dessiner des lignes de force à l'aide d'un logiciel 3D. La vidéo d'animation remédiatise la représentation d'émanations de radionucléides provoquées par l'incident nucléaire. L'ascension des particules[6] montre les composantes d'un écosystème, qui passent d'un état à un autre et en resurgissent transformées.Dans sa doctrine des émotions, Whitehead suggère que le sujet est un être sensible qui se construit lui-même à partir de ses expériences de l'univers, qu'il est en quelque sorte la somme de ses expériences sensibles ou préhensions[7]. La préhension jouerait donc un rôle décisif dans le processus créatif, servant de référentiel mnémonique, un concept tout à fait en accord avec la conception du dessin du Grupmuv, pour qui l'événement processuel et fusionnel est lié au mouvement et à la vision, ainsi qu'aux notions de durée et de spatiotemporalité. Allant au-delà des limites du cognitif et s'ouvrant sur le sensible, la préhension sert de terreau fertile à l'auto-créativité[8], où le contenu mnémonique vient conjuguer les notions de changement (Whitehead)[9] et d'actualité en perpétuel devenir (Bergson). Le processus et la méthode d'expérimentation du Grupmuv outrepassent les limites de l'intelligible, intégrant de façon intentionnelle et systématique des éléments associés au sensible. Dans cette perspective, l'œuvre de Michel Boulanger peut sembler se prêter avant tout à une analyse strictement rationaliste de la vision. Il passe toutefois d'un type de dessin fondé sur des coordonnées cartésiennes à un autre, beaucoup plus éthéré, constitué de nuées, et ayant pour leitmotiv les architectures ou paysages de la ferme avec tout ce qu'on y trouve. À partir de 2006, dans les œuvres *Au passage*, *Averse imprévue*, *Prototype*, il fait systématiquement appel au dispositif de réplication pour lier l'intelligible au sensible. Si les dessins de Boulanger rehaussent l'ins-

Michel Boulanger, Extrait de *Terre blanche*, 2011.
Vidéo d'animation 3D numérique, 5 min 48 sec.
© Photo : M. Boulanger.

tabilité de l'image sans jamais offrir de point d'ancrage fixe à l'observateur, ses vidéos d'animation nous laissent tout aussi désorientés. Dans *Terre blanche* (2011), Boulanger nous fait traverser un univers dystopique où la logique est intentionnellement perturbée. À travers de longs travellings, il oppose les réminiscences nostalgiques d'une vie rurale traditionnelle et pittoresque à la triste réalité d'un monde régi par les sociétés multinationales de l'industrie agroalimentaire. En trame sonore, la poésie d'Émilie Hamel contribue à créer une ambiance morose, imprégnée de désabusement. De la culture des humains, il ne reste que vestiges. La vie même semble désormais révolue et, bien que la terre ait été laissée blanche, elle n'est ni intacte, ni riche en potentiel, mais inféconde. En accord avec les autres membres du Grupmuv, Thomas Corriveau adhère au principe d'une interdisciplinarité fondée sur un processus de collaboration où la recherche et la création sont étroitement liées. Sa façon d'aborder la représentation est de mettre en scène la figure dans sa corporalité et dans ses traits physiques. Sans pour autant renier le geste mimétique, il l'intègre plutôt par fragments, provoquant, par exemple, un effet de scintillement en démultipliant sans cesse les contours du corps. Corriveau se sert du mouvement, de ses propriétés démonstratives, objectives et séquentielles, de ses phases successives comme d'un matériau, et il en déploie toutes les caractéristiques pour mieux les subvertir. Étant donné sa prédilection pour une pratique extrême de l'art du portrait, son affinité pour l'œuvre de Nathalie Sarraute n'a rien d'étonnant. Il apporte sa contribution à la production théâtrale *Pour un oui ou pour un non* (produite en 2013) avec une projection vidéo dans laquelle, à l'instar de l'auteure, il sonde les profondeurs de la solitude et de l'angoisse existentielle. Il en dessine les contours à l'aide de la technique de la rotoscopie, à partir d'enregistrements vidéographiques des comédiens qui incarnent les personnages H1 et H2. Les deux protagonistes semblent se perdre dans une mer de leurs propres clones, dans le flux continu, accablant, de boucles animées et de régressions infinies, surgissant de l'obscurité pour mieux y retourner s'y engloutir. L'empirique, le processuel et le sensible constituent les éléments fondamentaux de la pratique du Grupmuv. Qu'il soit étendu, intensifié, transposé en vecteurs ou en formes animées, le dessin trouve sa plus vigoureuse expression dans un rapport interactif avec d'autres artistes, collaborateurs, comédiens, écrivains, musiciens, étudiants et spectateurs. Ce type de pratique du dessin – de l'impulsion au geste médiatisé – fournit à l'observateur conscient et sensible une expérience profonde du processus autocréatif du Grupmuv, où « les choses sont en train de se faire [et tout] est en perpétuel devenir[10] ».

Francine Dagenais

1 Les installations et prestations du Grupmuv ont été présentées dans de nombreux lieux événementiels et expositions, dont entre autres l'Agora de la danse (Montréal), la Galerie B-312 (Montréal), le festival Transmediale (Berlin), Hamilton Artists, Inc (Hamilton), la Maison des artistes visuels francophones (Saint-Boniface), Plein-Sud (Longueuil), le Pukekura Park (New Plymouth, Nouvelle-Zélande).

2 Extrait de la proposition de *Projets de recherche en cours/Création artistique et littéraire*, soumise en 2008-2009. Grupmuv : laboratoire de recherche-création en dessin et image en mouvement/Michel Boulanger/Université du Québec à Montréal. Visiter l'hyperlien suivant : http://www.frqsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/resume_Boulanger.pdf.

3 *Ibid*.

4 Le Grupmuv et ses invités, Andrée-Anne Dupuis Bourret, Katja Davar et Florian Wüst, ont présenté des œuvres lors d'une exposition du même nom tenue à la Galerie B-312, en 2011.

5 « La nature qui est la cause de la conscience est le système conjectural des molécules et des électrons qui affectent l'esprit de manière à produire la conscience de la nature apparente. » Alfred North Whitehead, *Le Concept de nature*, Paris, Vrin, 2006, p. 68.

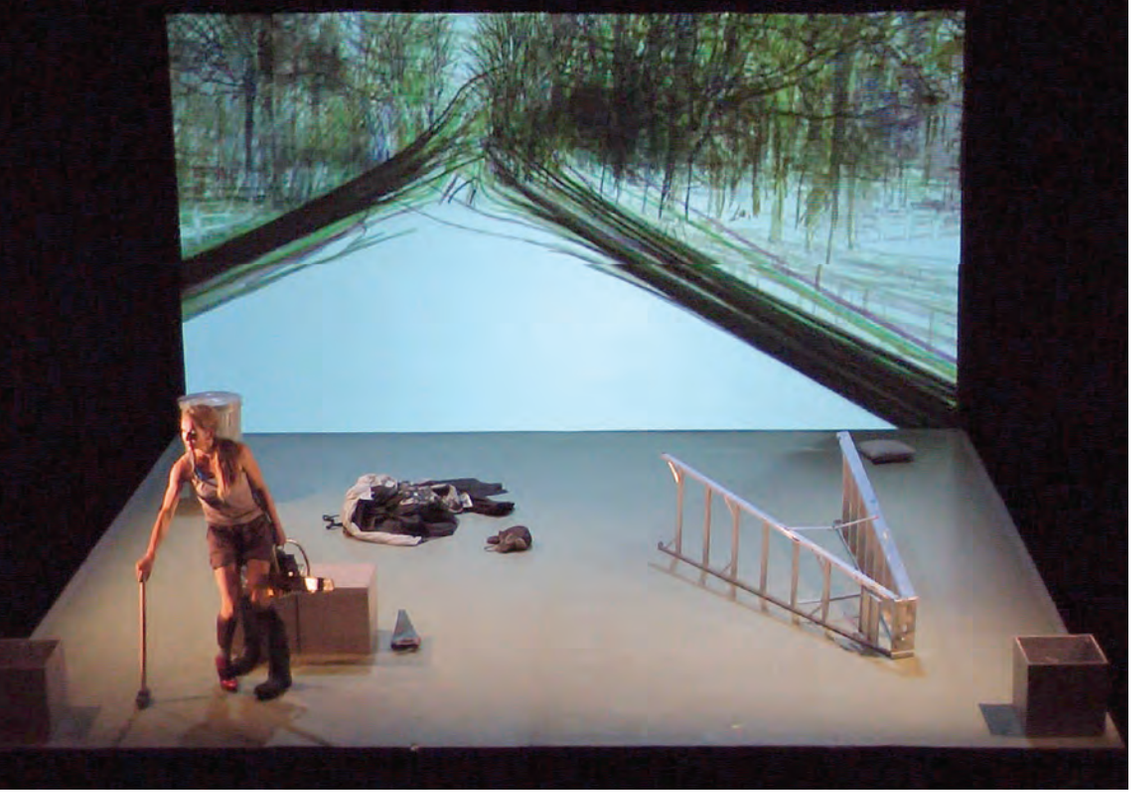
6 Cette animation était une version à échelle réduite de l'animation de particules de 100 pi x 9 pi, présentée sur les fenêtres de la Fonderie Darling, en mars 2011. Visiter l'hyperlien suivant : http://aelab.com/recent/espaceDuMilieu/main.html.

7 « J'utiliserai le mot de préhension pour une appréhension de type non-cognitif, c'est-à-dire une appréhension qui peut être ou non de type cognitif. » Extrait d'Alfred North Whitehead, *La science et le monde moderne*, Frankfurt, Paris, Lancaster, Ontos Verlag, 2006, p. 89.

8 La thématique de l'autocréativité est reprise par de nombreux penseurs, dont Bergson, Whitehead, et plus tard Jean-Paul Sartre. Selon cette logique, la créativité infère la notion de durée (un événement à travers le temps et l'espace) et le processuel laisse entendre l'autocréativité et le devenir. « La créativité du monde est l'émotion vibrante du passé se précipitant dans un fait nouveau transcendant. » Alfred North Whitehead, *Aventures d'idées*, Paris, Cerf, 1993, p. 232.

9 À quelques années près, les deux philosophes sont contemporains.

10 Françoise Dupuy-Sullivan, « Dialogue avec Nathalie Sarraute autour de Jean-Paul Sartre », *Romance Quarterly*, vol. 37, mai 1990, p. 187-192. Sartre a rédigé la préface du livre publié en 1947. Les commentaires de Sarraute sur le *Portrait d'un inconnu* paraissent en p. 188 et 189.



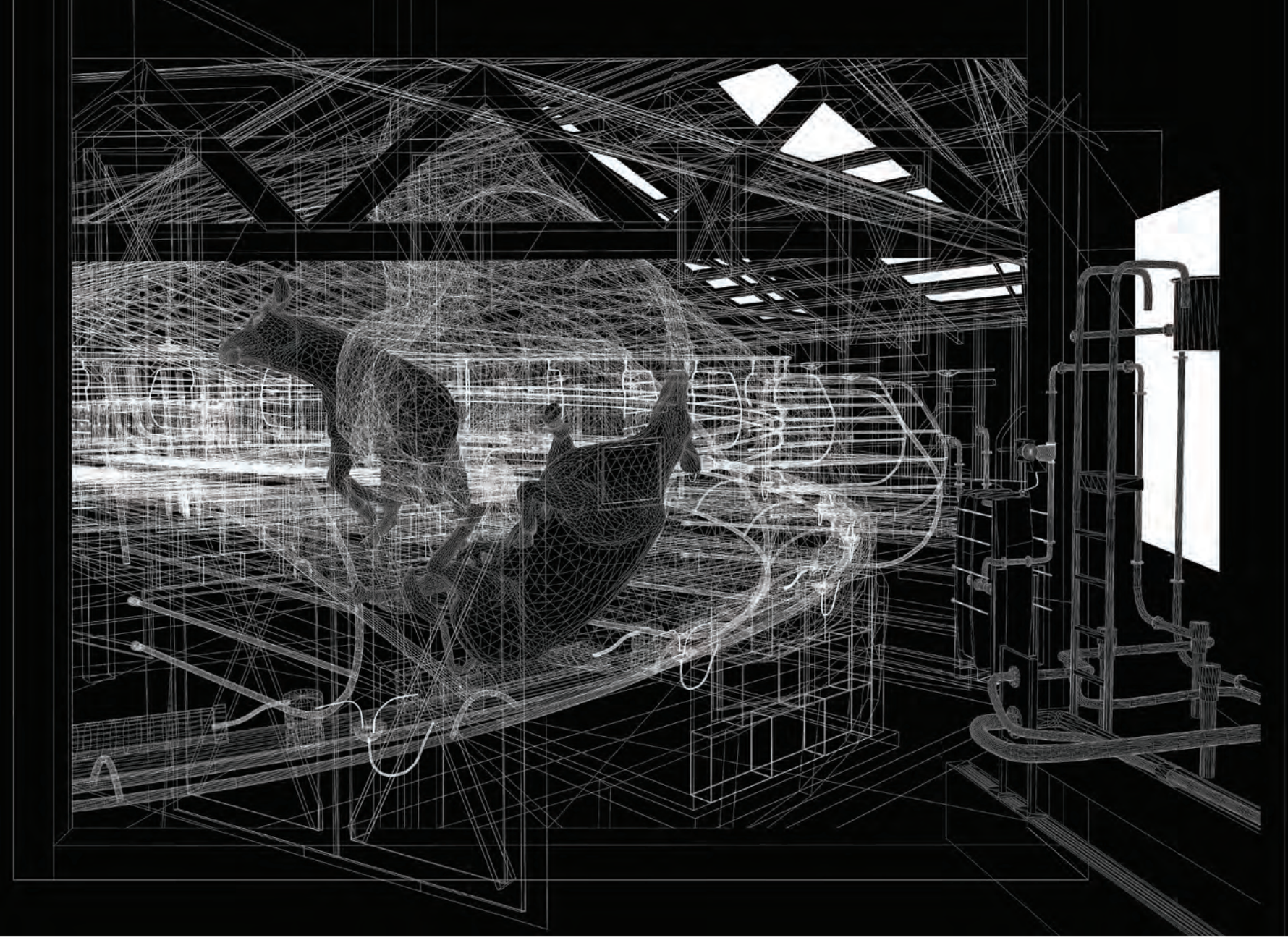
Jusqu'au silence, Agora de la danse, Montreal, October 2011. Choreography and interpretation: Sophie Corriveau. Video projection and scenography: Thomas Corriveau.
© Photo: Nicolas Ruel.

Grupmuv

Towards a Self-Creative Practice:

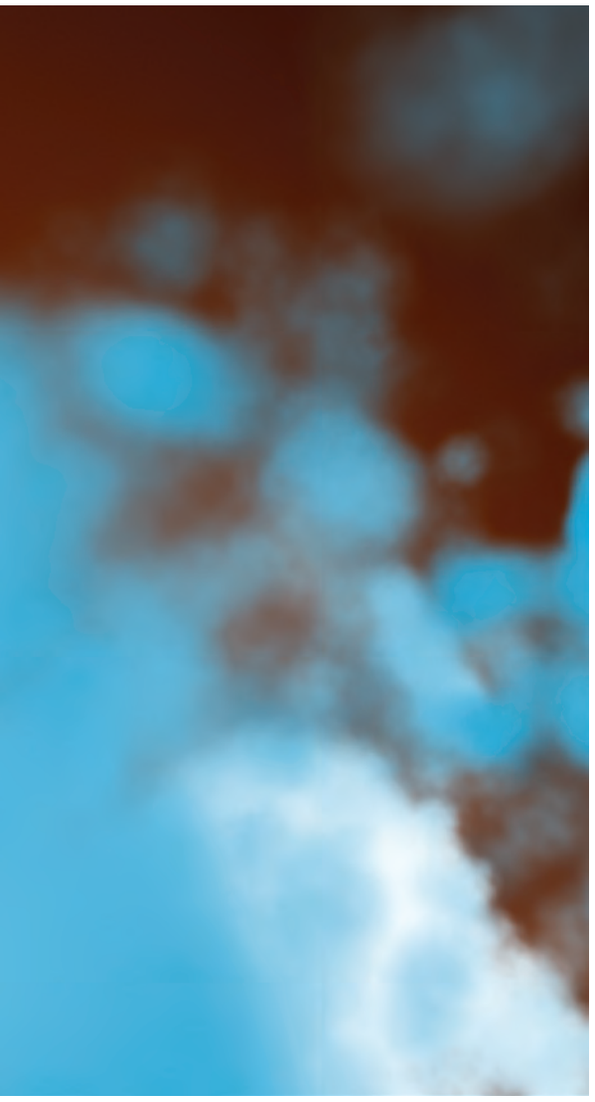
Pour un oui ou pour un non, Théâtre Prospero, Montreal, January 2013. Director: Christiane Pasquier. Video projection: Thomas Corriveau. Actors: Marc Béland, Vincent Magnat.
© Photo: Marilène Bastien.

Cultivating a Sensible Observer



Michel Boulanger, *Salle de traite,* 2013-2014. Inkjet print; 287 X 394 cm. © Photo: M. Boulanger.

Since 2008, the members of Grupmuv—Gisèle Trudel (with Ælab partner Stéphane Claude), Michel Boulanger and Thomas Corriveau—have produced events and works in a wide array of venues, using a great diversity of means.[1] They find their commonality in a practice of experimentation that calls upon a range of image incarnations while being careful to eschew the banner of a single discipline, support or technology, preferring instead a multiplicity of these. Research-creation here centres on a conception of drawing as a practice extending from the body, mediated and remediated in its gestures and impulses in the pursuit, among others, of finding interchange with an audience. For Grupmuv, "giving movement to the image remains a gesture of drawing,"[2] implying that the body is foundational to the act of drawing. And while the gesture is paramount, its transposition into a mediated representation, from body to figure to image, is all the more so. Here, the real and the virtual occupy a non-hierarchical place, "considering the image as a reality in itself."[3] These researchers and creators operate within a laboratory context where inquiry leads to the discovery of knowledge but also of experiences stemming from the realm of the sensible. The exploratory and intermedial nature of works such as Ælab's *Fukushima mes amours* (2011), Michel Boulanger's *Terre blanche* (2011) and the video created by Thomas Corriveau for *Pour un oui ou pour un non* (2013) attest to a process that sets the stage for what the group refers to as "markers of subduction,"[4] in which elements once deemed singular open up to interchange and, like tectonic plates, transfer, shift and imbricate one another. For Ælab, research generates a stream of conceptualizations whereby the creative gesture becomes manifest in the real and physical world as elocution, gesture, light, movement, setting, sound, vibration… In this respect, it is worth noting that Ælab's approach borrows from an understanding of *disegno*, in which drawing is not viewed as a minor preliminary art form, but, in its own right, as a visual representation of a given object or stimulus in the world. Philosopher Alfred Whitehead posits that nature and the awareness of it are inextricably linked to any self-reflection, referring to this process of distanciation as "bifurcation."[5] He contests a conception of the subject for whom observation is severed from their actions and experiences. Similarly, the Grupmuv members forego scientific detachment in favour of a more inclusive, open and participatory approach to their work, in which artists and audience members are viewed as sensible observers. By exploring the science and technology underpinning ecological issues, Ælab reflects on the impact of industrial activities on flora and fauna. In 2011, they produced *Fukushima mes amours*, following the ecological disaster there. The



Ælab, *Fukushima mes amours*, 2011. 3D particle animation. Galerie B-312, Montreal. Animation excerpt: Gisèle Trudel.

video animation remediates the representation of radionuclides discharged into the atmosphere after the incident by drawing the lines of force of particle emanations in 3D software.[6] The ascent of particles shows the components of an ecosystem, which shift from one state to another to emerge transformed. In his doctrine on emotions, Whitehead proposes that subjects are sensible, self-constructed beings, essentially the sum of their prehensions or experiences of the sensible realm.[7] Prehension therefore plays a pivotal role in creativity, serving almost as a mnemonic repository of elements, a conception very much in keeping with Grupmuv's understanding of drawing as a process-oriented, integrative event, closely linked to movement and vision, as well as to duration and spatio-temporality. Going beyond cognitive limits and embracing the sensible, prehension provides a fertile ground for self-creativity,[8] one in which mnemonic content bridges the concepts of change (Whitehead) and actuality in a perpetual state of becoming (Bergson).[9] Grupmuv's process and manner of experimentation exceed the realm of the intelligible, intentionally and systematically integrating elements associated with the sensible. In this way, Michel Boulanger's work may seem to lend itself to a strict rationalist analysis of vision. However, he shifts from Cartesian spatial coordinates to another much more ephemeral kind founded on the structure of clouds and mist, with farm architecture, landscape and paraphernalia as the recurrent leitmotifs. Since 2006, in *Au passage*, *Averse imprévue* and *Prototype*, he has methodically used replication as a device for linking the intelligible to the sensible. While Boulanger's blurred drawings underscore the instability of the image without ever providing a fixed anchor, his video animations leave viewers just as disoriented. In *Terre blanche* (2011), Boulanger leads the observer across a dystopian world where logic is intentionally disrupted. Through long travelling shots, he sets the dreamy reminiscences of quaint, traditional, rural life against the grim reality of multinational agribusiness. Émilie Hamel's accompanying verse sets a bleak tone, steeped in disillusionment. Only the vestiges of human culture remain. All life has long been spent, the earth left white, without colour, neither pristine nor rich in potential, but barren. As with the other Grupmuv members, Thomas Corriveau adheres to interdisciplinarity as a principle founded on collaborative process, in which research and creation are intrinsically linked. Corriveau's approach to representation is to stage the figure, in its corporeality and its physical traits, while not disavowing the mimetic gesture but incorporating it through fragments, tracing the body, allowing it to shimmer through division or boundless multiplication. Movement, then, is one of many materials used. Its demonstrative, objective and sequential properties, its connective phases, are deployed in order to better subvert them. Given his predilection for an extreme practice of portraiture, it is not surprising that Corriveau found an affinity for Nathalie Sarraute's work, contributing a scenographic video projection to her play *Pour un oui ou pour un non* (produced in 2013). His video accompanies Sarraute in probing the depths of solitude and existential angst. Corriveau uses rotoscoping to produce outlines of the actors playing H1 and H2. The two protagonists seem to lose themselves in a sea of their own clones, filing along in endless loops, drifting in and out of the darkness in infinite regress, as if engulfed by it. The empirical, the processual and the sensible constitute the fundamental elements of Grupmuv's practice. Their understanding of drawing, whether extended, intensified, transposed into vectors and/or animated forms, finds its most vigorous expression through interaction with other actors, artists, audience members, collaborators, musicians, students, or writers. This type of practice—from impulse to mediated gesture—provides the alert and sensible observer with a profound experience of Grupmuv's self-creative process, in which "things are in the making, and everything is in a state of perpetual becoming."[10]

Francine Dagenais
Translation: Francine Dagenais

1 Grupmuv's installations and events have taken place in many venues, including Agora de la danse (Montreal), Galerie B-312 (Montreal), Hamilton Artists Inc. (Hamilton), La Maison des artistes visuels francophones (Saint-Boniface), Plein sud (Longueuil), Pukekura Park (New Plymouth, New Zealand) and the transmediale festival (Berlin).

2 Excerpt from the 2008-2009 proposal for a *Projets de recherche en cours/Création artistique et littéraire* grant. Boulanger, Michel. "Grupmuv : laboratoire de recherche-création en dessin et image en mouvement." Université du Québec à Montréal. See: http://www.fqrsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/resume_Boulanger(1).pdf.

3 Op. cit.

4 Grupmuv and their guests Andrée-Anne Dupuis Bourret, Katja Davar and Florian Wüst showed their work in an exhibition of the same name at Galerie B-312, in 2011.

5 "The nature which is the cause of awareness is the conjectured system of molecules and electrons which so affects the mind as to produce the awareness of apparent nature." Whitehead, Alfred North. *The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920. 185. Based on the November 1919 Tarner Lectures delivered at Trinity College. online at http://archive.org/details/cu31924012068593 p. 31. Last consulted April 9, 2014.

6 Although *Fukushima mes amours* was thematically linked to the 100 feet x 9 feet particle animation presented on the windows of Fonderie Darling, in March 2011, it was an entirely new and separate work, produced on a more intimate scale. See: http://aelab.com/recent/espaceDuMilieu/main.html.

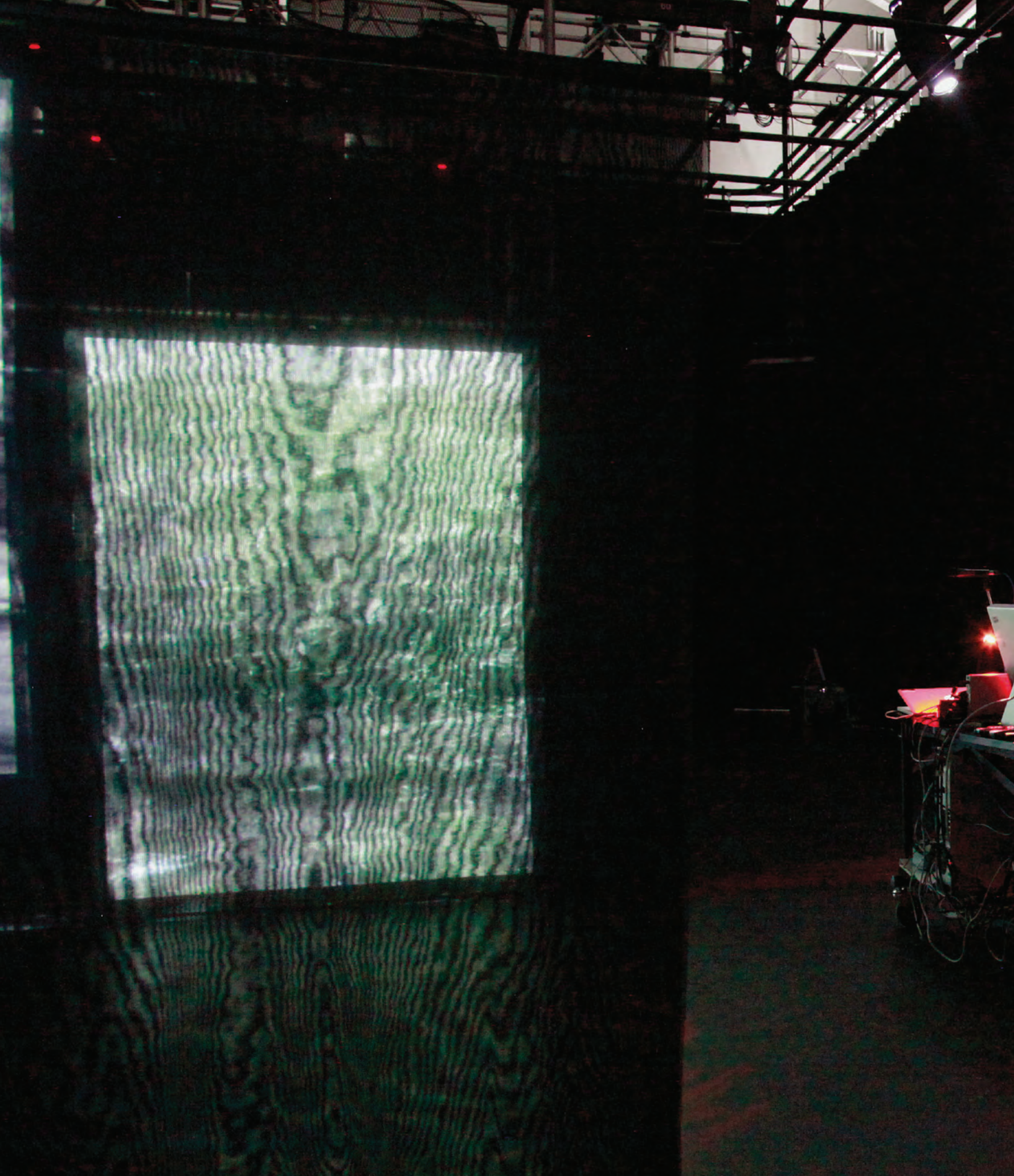
7 "I will use the word prehension for uncognitive apprehension: by this I mean apprehension which may or may not be cognitive." Whitehead, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York: The Free Press, 1967. 101.

8 The theme of self-creativity is one that a number of thinkers such as Bergson, Whitehead and, later on, Jean-Paul Sartre have discussed. In this logic, creativity infers the notion of duration—an event through time and space—and the processual implies self-creativity and the state of becoming. "The creativity of the world is the throbbing emotion of the past hurling itself into a new transcendent fact." Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas*. New York: Free Press, 1967. 177.

9 The two philosophers are contemporaneous, give or take a few years.

10 Dupuy-Sullivan, Françoise. "Dialogue avec Nathalie Sarraute autour de Jean-Paul Sartre." *Romance Quarterly* 37 May 1990: 187-192. Sartre wrote the preface to the book published in 1947. Sarraute's comment on *Portrait d'un inconnu* appears on pages 188 and 189.

Jusqu'au silence, Agora de la danse, Montreal, October 2011. Choreography and interpretation: Sophie Corriveau. Video Projection: Thomas Corriveau. © Photo: Nicolas Ruel.



Æ-lab, *Forces et milieux*, 2011. Performative installation. Agora Hydro-Québec, Cœur des sciences, UQAM, Montreal. Photo: Catherine Béliveau.

Stranger Visions

de

Heather Dewey-Hagborg

L'art du portrait revisité par les techniques récentes de la criminalistique et de l'impression 3D

Heather Dewey-Hagborg,
Side View Faces, Stranger Visions, 2013.

***S**tranger Visions*, de Heather Dewey-Hagborg (2013), a reçu une mention spéciale au concours Vida 15.0 à l'automne 2013 et été présentée à Ars Electronica en septembre 2013. Les têtes réalisées par l'artiste Heather Dewey Hagborg dans sa série *Stranger Visions* s'apparentent aux masques mortuaires du Moyen-âge et aux bustes de l'Antiquité, mais les moyens employés et les processus qui se dissimulent derrière leur réalisation ne relèvent ni du même type de geste ni des mêmes visées. Il ne s'agit plus ici pour l'artiste de prêter son savoir-faire à la représentation fidèle ou améliorée des potentats de sa société, mais de représenter quiconque ayant traversé un espace public à partir de la captation de ses traces génétiques. Concernée par l'appareil policier et les récentes technologies d'analyse de l'ADN, Dewey-Hagborg met en lumière le pouvoir inquiétant de ce système dans le paradigme actuel de la surveillance et de la sécurité tous azimuts. Les artistes ont été et sont encore nombreux à s'approprier les capacités des dispositifs techniques pour concevoir des projets critiques, dystopiques ou utopiques visant à détourner ceux-ci de leur usage courant. Ce faisant, ils posent un « geste qui exhibe un moyen[1] », mettent en place des dispositifs qui se révèlent en tant que tels, qui exagèrent, se dérèglent, se parodient et commentent les appareils sociaux auxquels ils appartiennent et dont ils empruntent les modalités et les composantes. Dans son projet *Stranger Visions*, l'artiste Heather Dewey-Hagborg recueille des cheveux laissés par les gens dans les endroits publics afin de leur faire subir une analyse d'ADN. Elle amasse ainsi des données liées à l'ADN de personnes qui se sont trouvées dans les lieux visités dans le but d'imaginer ce que pourrait être leur portrait en 3D. Dans ce projet, Dewey-Hagborg s'engage dans un processus dérivant de ceux employés en criminalistique et elle se sert des équipements de laboratoire servant à cette fin. À cet égard, elle avoue l'influence sur son travail des nombreuses séries télévisées d'enquêtes policières mettant en scène des employés de laboratoires criminalistiques. De telles séries ont en effet créé un imaginaire du travail criminalistique, projetant une image idéalisée et fictive des possibilités techniques dans ce domaine. L'une des images récurrentes de ces séries, à laquelle l'artiste se réfère, est la reconstitution en 3D des visages de personnes décédées, réalisée à partir du moule de leur crâne. Il existe des similarités entre les méthodes de l'artiste du portrait dessinant ou sculptant des visages et celles des artistes assignés par le milieu policier à la reconstitution des visages des criminels ou personnes disparues. Dans *Stranger Visions*, de Dewey-Hagborg, la main de l'artiste sculpteur est remplacée

Heather Dewey-Hagborg,
Sample 4 – Box, Stranger Visions, 2013.

par une imprimante 3D qu'on a alimentée de données biométriques issues de l'analyse génétique de résidus corporels collectés par l'artiste. Portant des gants de latex et utilisant des sacs de plastique, l'artiste effectue d'abord une cueillette de cheveux, mégots de cigarette, gomme mâchée ou ongles oubliés dans l'espace public. La notion d'indice propre à la représentation photographique qui « pointe vers » une source réelle prend ici un sens littéral, puisqu'il s'agit d'indices corporels tels que ceux recherchés dans les enquêtes criminelles. L'artiste transporte minutieusement l'objet de ses collectes dans un laboratoire communautaire d'analyses de l'ADN où elle peut elle-même procéder à ses analyses. Cela implique pour l'artiste d'acquérir des connaissances scientifiques et de respecter les méthodes et protocoles du laboratoire. Une fois les informations d'ADN obtenues, elle isole certains secteurs liés à traits physiques. Se servant de kits disponibles dans le commerce et d'apprêts personnalisés, elle peut, par exemple, identifier la couleur probable des yeux de la personne, de ses cheveux, de sa peau, et son poids. En ce qui concerne la structure faciale de la personne, la science ne permet pas d'aller plus loin, mais l'artiste souligne que la recherche récente nous fournit des indicateurs intéressants. Elle a d'ailleurs conçu un logiciel lui permettant d'utiliser ses caractéristiques physiques afin de paramétrer une imprimante 3D qui reconstruit à partir de celles-ci des visages en matière synthétique, évoquant la peau. Ainsi, l'image des passants anonymes ayant circulé dans des lieux publics a été possiblement reconstituée, au terme d'un long processus, à partir des données extraites des cheveux, des connaissances en génétique et de l'usage de nouveaux outils comme l'imprimante 3D. Puisque la reconstitution des visages repose sur des probabilités larges associées aux indices obtenus par l'ADN, le résultat final relève donc ici davantage de la science-fiction et de l'anticipation que de la représentation fidèle. Les moyens employés par l'artiste apparaissent démesurés et tortueux, mais semblent tout de même conserver les étapes d'une tradition artistique fondée sur une curiosité première, sur la collecte de matériaux, sur leur analyse et leur traitement puis sur un travail d'extrapolation, dans le but de construire une représentation. L'extrapolation, ici, n'est plus le fait du complexe œil-main, ni de l'imagination ou de techniques de dessin, mais résulte de méthodes de traduction et du transfert de données d'un système à un autre, de l'analyse génétique à l'impression 3D. Les nombreuses étapes entreprises par l'artiste témoignent d'une pratique valorisant autant le processus que les fins. Disposés au mur, ces visages ne sont pas ceux d'empereurs, comme dans la statuaire antique, ni de papes dont les masques mortuaires étaient conservés, mais ceux de simples passants qui ignorent avoir fait l'objet d'un tel intérêt. Ce ne sont pas non plus des visages de criminels ou de victimes, malgré les techniques criminalistiques employées pour les reconstituer, l'unique « crime » des porteurs de ces visages ayant été de s'être déplacés dans l'espace public. Nulle célébrité parmi ceux-ci. Ils apparaissent tels des trophées d'une chasse étrange, ne visant pas l'exotique de l'animal tué en safari, mais la banalité de tout un chacun. Leur reconstitution et apparition improbable en galerie questionnent le visiteur informé de la démarche de l'artiste. Sont-ce là des représentations fidèles de véritables personnes ? Tout ce processus, réalisé en sourdine, souligne l'importance des traces à une époque où les moyens policiers et de surveillance sont décuplés par des techniques sophistiquées et où tous peuvent être traqués dans leurs moindres agissements. Les traces ici ne sont pas celles laissées malgré nous dans l'espace numérique du Web lors de parcours virtuels – que nous savons maintenant accessibles sans restrictions à un appareil de contrôle invisible faisant fi du droit à la vie privée –, mais de vulgaires résidus corporels laissés à notre insu lors de nos déambulations dans l'espace physique. Ce retour à la matérialité des sources à une époque de surveillance des traces numériques, ainsi que la possibilité d'une reconstitution des corps absents à partir de l'ADN mettent l'accent sur l'impossibilité d'échapper à la surveillance des systèmes techniques pour demeurer invisible. Même le plus petit résidu corporel peut donner des indices importants sur notre identité. Mais il attire également l'attention sur le rôle du corps de l'enquêteur-artiste, qui se rend sur le terrain pour récolter physiquement des cheveux. L'artiste déambulant dans l'espace public n'est plus à la recherche de visages intéressants à capter par le dessin d'observation ou la photographie, mais il est à la recherche de minuscules cheveux, quasi invisibles si on n'y porte pas une attention particulière, et desquels elle espère tirer des informations utilisables, des données. L'artiste doit se pencher, examiner au plus près les lieux et mobiliers où elle est susceptible de retrouver ce type de résidus corporels. Dewey-Hagborg porte des gants comme les policiers enquêteurs, examine physiquement les lieux, collecte des indices. Le corps de l'artiste, comme celui de l'enquêteur, est augmenté par les machines du laboratoire médico-légal et la puissance d'analyse des ordinateurs séquençant l'ADN. Les données biométriques et génétiques liées au corps sont collectées par l'appareil policier, douanier et médical. Depuis la mise en place du système d'anthropométrie judiciaire de Bertillon et de son premier laboratoire de police d'identification criminelle en 1870, les techniques se sont raffinées et de nouveaux outils techniques sont apparus. Le nombre des dispositifs au service de desseins de surveillance et de contrôle est en croissance exponentielle depuis la révolution numérique. Ils ne servent plus seulement à viser des suspects préidentifiés, mais ratissent toute l'information qui circule sur le Web et scrutent chaque voyageur en aéroport ainsi que chaque passant arpentant les places publiques. En ce sens, l'appareil de surveillance actuel a la possibilité de capter sous ses radars chacun d'entre nous, accumulant des données quant à notre position, notre apparence ou nos agissements. Ces dispositifs saisissent de façon automatisée et en continu une telle quantité de données que cette dernière ne peut être traitée et forme ce que l'on nomme le *Big data*. Cette masse de données est parcourue par des moteurs de recherche, programmés pour reconnaître des indices, des mots-clés, pour croiser des données de géolocalisation et de consommation, établir des schémas d'activité. Dans ces chaînes d'opérations automatisées, les agents humains travaillent de concert avec les machines informationnelles qui, elles, réalisent la majorité de cette incommensurable tâche. Ils reçoivent des alertes, considèrent les données et jouent parfois le rôle d'interfaces entre les corps physiques des masses humaines qu'ils rencontrent et les machines qui traitent les données. Ils manipulent et collectent des corps, objets et indices d'où seront extraites des données. Les instruments d'analyse utilisés ont la capacité de révéler, d'amener à la présence ce qui était non détecté, non visible[2]. Ce qui est révélé au terme du travail humain-machine est dans le cas des enquêteurs un suspect, un criminel. Dans le cas de Dewey-Hagborg, il s'agit d'un passant quelconque, dont le visage représenté relève davantage de la science-fiction que d'une réelle reconstitution. L'appareil criminalistique est détourné de ses fins policières par Dewey-Hagborg, qui en exploite les possibilités afin de répondre à sa curiosité première, percer le mystère de l'identité de personnes inconnues à partir d'un simple cheveu trouvé. Au fil de son appropriation de toutes les étapes de la criminalistique, elle exploite les limites de ce que la surveillance génétique peut accomplir aujourd'hui et anticipe ce qu'elle pourra accomplir demain, c'est-à-dire la complète reconstitution faciale d'individus à partir de leur ADN. Contrairement au masque mortuaire du Moyen-âge et au buste antique, il n'y a plus d'empreinte directe d'un corps ni d'observation *in presentia* d'un visage célèbre. Ce visage, il n'a jamais été vu par l'artiste qui tente de le reproduire. Il est imaginé par l'artiste et recherché à travers le fantasme technologique des moyens de la crimininalistique et le fantasme scientifique de la puissance de la génétique. Dewey-Hagborg, en se tenant informée des récentes découvertes génétiques sur la structure faciale, parviendra-t-elle à réaliser des portraits fidèles d'inconnus ayant laissé des cheveux dans l'espace public ?

Élène Tremblay

Bibliographie

Giorgio Agamben, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Rivages, 2002.

Don Ihde, *Technics and praxis*, Dordrecht, Pays-Bas, D. Reidel, 1979.

Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil, Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

1 Giorgio Agamben, Giorgio, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*. Traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Rivages, 2002.

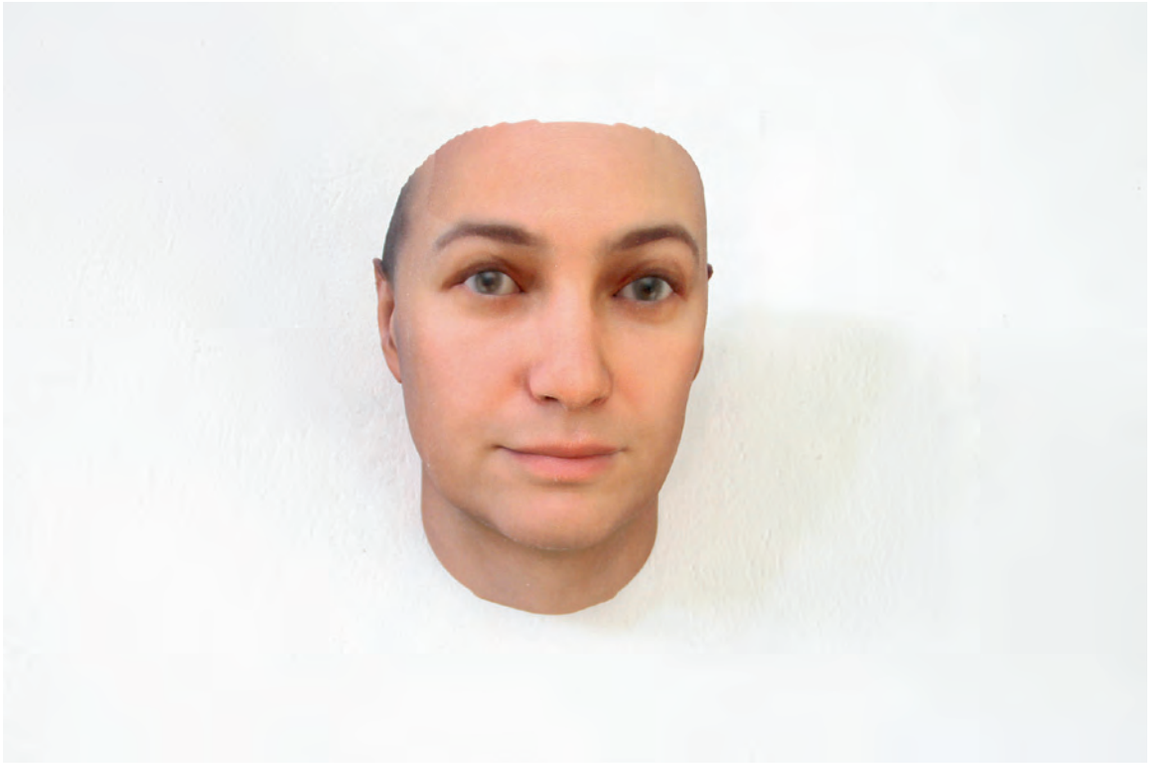
2 Don Ihde, *Technics and praxis*, Dordrecht, Pays-Bas, D. Reidel, 1979.

Heather Dewey-Hagborg,
Sample 4 – Close Up, Stranger Visions, 2013.

STRANGER VISIONS

BY

HEATHER DEWEY-HAGBORG



Heather Dewey-Hagborg, *Sample 4, Stranger Visions*, 2013.

Reinterpreting Portraiture Through New Forensic and 3D Printing Techniques

In her *Stranger Visions*[1] series, artist Heather Dewey-Hagborg creates heads similar to the death masks of the Middle Ages and the busts of antiquity, but the means she uses and the process behind their making do not imply the same type of gesture or intention. Here, it's no longer a matter of the artist applying her know-how to produce accurate or enhanced representations of society's despots, but of her using genetic material collected in public places to represent strangers. Commenting on the police system and new DNA analysis technologies, Dewey-Hagborg calls attention to this system's disturbing power in the current paradigm of ubiquitous surveillance and security.

Many artists have appropriated the technical capabilities of devices to alter their current uses through critical, dystopian or utopian projects. In so doing, they perform "a gesture that is simply a means,"[2] installing devices that reveal their functions, exaggerate, malfunction or parody themselves, and comment on the social systems to which they belong and from which their methods and components are derived.

In her *Stranger Visions* project, Dewey-Hagborg collects hair strands left by people in public places and submits them to DNA analysis. She thus amasses DNA data of strangers who have passed through these places in order to imagine their 3D portraits. In this project, Dewey-Hagborg engages in a process derived from processes employed in forensics, using appropriate laboratory equipment. In this respect, she acknowledges the influence on her work of many crime television series featuring forensic lab specialists. In fact, such series have created a fanciful idea of forensic work, projecting an idealized and fictive image of this field's technical possibilities. One of these series' recurring images, to which the artist refers, is the 3D facial reconstruction of dead people, based on a cast of their cranial remains. There are similarities between the methods used by portrait artists to draw or sculpt faces and those of police sketch artists assigned to render the faces of criminals or missing persons.

In *Stranger Visions*, the sculptor's hand is replaced by a 3D printer supplied with biometric data derived from analyses of the genetic material collected by the artist. Wearing latex gloves and using plastic bags, Dewey-Hagborg first gathers hair strands, cigarette buts, fingernails and chewing gum fallen in public places. The notion of clues that "point to" real sources—characteristic of photographs—is made literal, since it concerns physical evidence like the kind sought in criminal investigations. The artist painstakingly transports the objects collected to a community laboratory for DNA analysis where she can analyze them herself. This means she must acquire scientific knowledge and respect the laboratory methods and protocols.

Once the DNA data is obtained, she isolates certain regions that correlate with physical traits. Using commercially available kits and custom primers, she identifies, for example, the likely colour of a person's eyes, hair, skin, as well as their weight. As concerns a person's facial structure, however, science cannot yet go this far, although the artist points out that recent research can provide some significant indicators. She has written software enabling her to configure a 3D printer to use physical traits to reconstruct faces out of synthetic material that resembles skin. Thus, at the end of a long process, using data extracted from hair, knowledge in genetics and new tools like 3D printers, the portraits of strangers walking in public places may possibly be reconstructed. As the facial reconstructions are based on broad probabilities associated with clues derived from DNA, the final result belongs more to science fiction and prediction than accurate representation.

The artist employs means that appear excessive and tortuous, yet they nevertheless seem to uphold the steps of an artistic tradition founded on initial curiosity, the gathering, analyzing and processing of material, then a process of extrapolation with the goal of creating a representation. Here, the extrapolation is no longer the work of the eye-hand complex, the imagination or drawing techniques, but ensues from methods of translation and data transfer from one system to another, genetic analysis and 3D printing. The many steps the artist undertakes attest to a practice that valorises the process as much as the results.

Mounted on the wall, these portrait sculptures do not bear the faces of emperors of classical statuary, or of popes whose death masks have been preserved, but of common passersby who are unaware of having been the object of such interest. They are not the faces of criminals or victims either, despite the forensic techniques used to reconstruct them; the only "crime" of the bearers of these faces is to have walked in public spaces. No celebrity appears amongst them. They look like the trophies of a strange hunt, meant to depict not the exoticism of animals killed on safari, but the ordinariness of everyone. Their unlikely reconstruction and appearance in the gallery prompt visitors familiar with the artist's work to ask: Are these accurate representations of real people?

The entire process, carried out unobtrusively, emphasizes the significance of traces in an era when the means of policing and surveillance are increased tenfold by sophisticated techniques, and when anyone's simplest actions can be tracked. These are not the traces we unwittingly leave behind in the Web's digital space during our virtual journeys—which we now know are openly available to an invisible monitoring system that disregards the right to privacy—, but the crude body residue we unsuspectingly shed while we move through physical space.

The return to material sources in an era of digital surveillance, as well as the possibility of reconstructing absent bodies based on DNA, stresses the impossibility of eluding surveillance systems and remaining invisible. Even the most negligible body residue can provide significant clues to our identity. Yet this return also draws attention to the role of the body of the artist-investigator, who goes into the field to physically collect the hair. The artist walking in the public space is no longer in search of interesting faces to draw from observation or capture in a photograph, but looks for minute strands of hair, almost invisible if not paying particular attention, from which she hopes to extract useful data. Dewey-Hagborg must bend down and closely examine places and furniture where she is likely to find such body residue. She wears gloves like police investigators, physically examines the premises and collects evidence. The artist's body, like that of the investigator, is augmented by the forensic laboratory equipment and the analytical capabilities of computers used for DNA sequencing.

Biometric and genetic data are collected by police, customs and medical systems. Since the Bertillonage System based on anthropometry and the first police laboratory for criminal identification were set up by Alphonse Bertillon in 1870, the techniques have been refined and new equipment has been developed. The number of tools available for the purposes of surveillance and control has exponentially increased with the advent of the Digital Revolution. These tools are no longer used only to identify suspects, but also to search through all the information circulating on the Web and to scan all travellers in airports and passersby in public places. Thus, the current surveillance system can catch anyone under its radar, compiling data on one's location, appearance and actions. These tools automatically and

Heather Dewey-Hagborg,
Genspace (*DNA laboratory*), *Stranger Visions*, 2013.

Heather Dewey-Hagborg, *Hair Collection*, *Stranger Visions*, 2013.

Heather Dewey-Hagborg, *Sample 2 – Close Up, Stranger Visions*, 2013.

Heather Dewey-Hagborg, *Sample 6-0, Stranger Visions*, 2013.

Heather Dewey-Hagborg, *Sample 3 – Close Up, Stranger Visions*, 2013.

continuously collect such an enormous amount of data that it can only be processed in the form called *big data*. Search engines, programmed to identify clues and key words, and to cross-reference geolocation and consumption data, scroll through these massive data sets and create diagrams of activity. In these chains of automated operations, human agents work together with the informational machines that carry out the majority of this immeasurable task. The human agents receive alerts, consider the data and sometimes act as interfaces between the physical bodies of the human masses they encounter and the machines that process the data. They handle and collect the bodies, objects and clues from which data will be extracted.

The instruments of analysis used have the ability to reveal and make present what had previously been undetected and invisible.[3] In the case of investigators, what is revealed at the end of the human-machine process is a suspect or criminal while, in the case of Dewey-Hagborg, it is a possible passerby, whose facial representation belongs more to science fiction than to a real reconstruction. Dewey-Hagborg divertsto the policing objectives of forensics and explores its possibilities to satisfy her initial curiosity and uncover the mysterious identities of strangers based on a simple strand of hair found. While appropriating all the stages of forensics, she explores the limits of what biological surveillance can now accomplish and predicts what it could accomplish in the future—namely, the complete facial reconstruction of individuals based on their DNA.

In contrast to the death masks of the Middle Ages and the busts of antiquity, there is no longer a direct imprint of a body or an observation *in presentia* of an eminent face. The face has never been seen by the artist who tries to reproduce it. It is imagined by her and sought through the technological fantasy of forensic means and the scientific fantasy of the power of genetics. By keeping abreast of new genetic discoveries on facial structures, will Dewey-Hagborg succeed in making accurate portraits of strangers who have left their hair in public places?

Élène Tremblay
Translation: Oana Avasilichioaei

[1] *Stranger Visions* by Heather Dewey-Hagborg (2013) won a special mention at Vida 15.0 in the fall of 2013, and was exhibited at Ars Electronica in September 2013.

[2] Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Cesare Casarino and Vincenzo Binetti. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000.

[3] Ihde, Don. *Technics and Praxis*. Boston: D. Reidel Publishing Co., 1979.

Bibliography

Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Cesare Casarino and Vincenzo Binetti. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000.

Ihde, Don. *Technics and Praxis*. Boston: D. Reidel Publishing Co., 1979.

Déotte, Jean-Louis. *Qu'est-ce qu'un appareil, Benjamin, Lyotard, Rancière*. Paris: L'Harmattan, 2007.

Sébastien Cliche
Self Control Room

Sébastien Cliche, *Self Control Room*, 2014.
Vue partielle de l'installation. Photo : Sébastien Cliche.

Sébastien Cliche, *Self Control Room*, 2014.
Vue en plongée de l'octogone. Photo : Sébastien Cliche.

C'est anecdotique, je veux bien. Mais tout de même ! Je suis allé plus d'une fois à la Galerie Articule, sur la rue Fairmount. Le hasard veut cependant que cela ait été toujours à vélo. Je m'y rendais cette fois à pied, pour voir l'exposition de Sébastien Cliche[1], et je n'étais pas sûr de ne pas me tromper de direction, ou de rue, toutes mes perspectives étant différentes. Ensuite, il y avait aussi le fait que c'était une décision de dernière minute et que je ne savais plus vraiment quand devait avoir lieu le vernissage. J'étais peut-être en avance, mais il n'y avait pas moyen de le savoir.

La porte d'entrée franchie, je n'étais encore sûr de rien ! Devant moi, il y avait une pièce de plexiglas installée de guingois sur un chariot de transport à panneau. De l'autre côté, à ma droite, une boîte avait été laissée là, encore fermée. Rien pour indiquer que l'exposition était commencée ! Pourtant, le titre était bien visible dans la vitrine : *Self Control Room*.

Il fallait passer outre un mur pour enfin entrer dans la salle principale. Arrivé là, on pouvait voir une table de travail sur laquelle étaient encore éparpillés nombre de retailles, matériaux et outils. Dans un coin s'entassaient des boîtes et du matériel intact. À l'extrême droite de la pièce, élevée sur une table, une maquette reproduisait le lieu même où nous étions. Tout suggérait que le travail de montage n'était pas terminé. L'artiste allait surgir bientôt, surpris en plein travail. Des murs surajoutés se dressaient dans la salle et semblaient dissimuler une autre pièce. Sous la forme d'un grand paravent octogonal, peint en noir, elle s'avançait dans la pièce et formait écran. L'artiste y était peut-être encore, à travailler et tout préparer.

Il fallait entrer là pour comprendre. L'exposition était bel et bien amorcée. Dans la salle que cachaient les murs, on pouvait apercevoir, enfin, la salle de contrôle dont le titre annonçait la présence. En plus de matériel technique et de feuilles qui permettaient des annotations, un projecteur montrait les images reproduites par des caméras que je n'avais pas remarquées, disséminées un peu partout dans l'espace que je venais de quitter. L'image se scindait en plusieurs carrés, comme il sied aux images de

surveillance. Quatre écrans d'ordinateur montraient aussi des images semblables. J'avais donc été pris en image, relayé d'une image à l'autre, et finalement amené jusqu'ici, pour me faire comprendre combien j'avais été mystifié dès mon entrée dans la galerie.

Mais cela ne s'arrêtait pas là. Il y avait plus. J'avais devant moi un ensemble d'images filmées qui ne l'avaient pas toutes été en temps réel. Aux images de la maquette qui formaient un ensemble un rien confondant, analogon parfait de l'espace de la salle d'exposition, s'en ajoutaient certaines qui avaient été saisies en temps réel, alors que d'autres s'offraient avec un certain décalage. Si bien qu'il était difficile de décoder le tout. Une confusion certaine nous envahissait bientôt. D'autant plus qu'une caméra surprenait les entrées de ceux qui étaient sur le point de pénétrer dans la pièce même où j'étais; je ne pouvais me retenir d'appréhender leur venue, alors qu'ils m'avaient sans doute précédé de quelques minutes, sinon de quelques heures, il n'y avait pas vraiment moyen de le savoir. Ou alors je les voyais sortir tout juste alors que je savais bien qu'ils avaient quitté les lieux depuis un moment déjà. Le tout créait évidemment une sorte d'incertitude quant à la présence, réelle ou non, immédiate ou passée, ou alors peut-être future, des visiteurs. On en venait à se questionner quant à la réalité de notre propre présence. Et pas seulement notre réalité de présence dans l'espace, mais dans le temps tout aussi bien. Étais-je vraiment là où je croyais être ? L'étais-je, en plus, au moment où je pensais l'être ? Le doute était d'autant plus permis que je me voyais sur projection, en train d'arriver, comme cela s'était passé il y avait quelques minutes à peine. Ces relais visuels jouaient à cache-cache avec notre propre présence comme avec le temps de celle-ci.

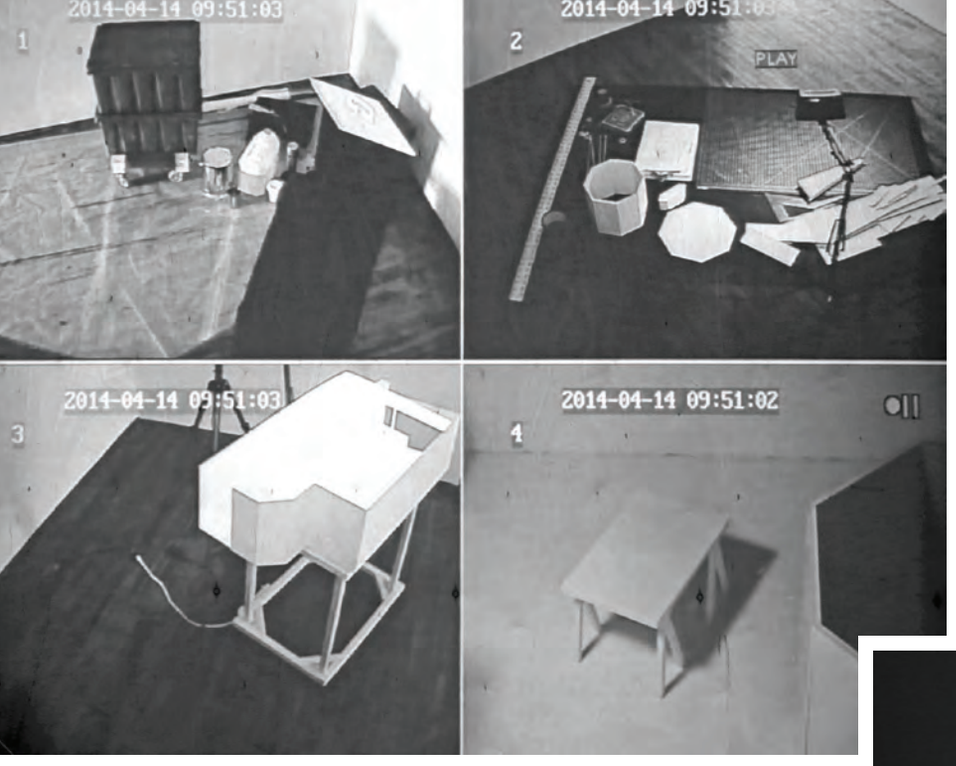
Évidemment, ce splendide jeu de cache-cache élevé à la puissance 10 rappelle les installations de Dan Graham. Lui aussi savait jouer de l'image-miroir pour créer des situations de confusion. Mais l'effort relevait plutôt d'un jeu formel, portant sur la place du spectateur et sur son rapport avec l'œuvre, comme avec l'architecture dans laquelle il était émergé. Il ne créait pas non plus ses installations dans le même environnement qu'aujourd'hui. Il n'y avait pas, en ses œuvres, il ne pouvait y avoir de références clairement évoquées avec la réalité d'une surveillance tous azimuts dont chacun d'entre nous peut être aujourd'hui l'objet. Si bien que nous vivons sans doute, avec *Self Control Room*, une expérience plus existentielle que l'on pouvait sans doute le faire avec les travaux de Dan Graham. Nous sommes aujourd'hui, en tout temps, présences relayées, pouvant habiter, par tous ces médias que nous avons sous la main, en tous lieux, visionnant, écoutant et nous informant à l'aide de ces appareils électroniques des plus sophistiqués. Nous connaissons trop bien ces sortes de mutants téléportés qui hantent nos rues, parlant à un interlocuteur au moyen d'un ensemble écouteur-micro qui n'est pas immédiatement visible, craignant de voir déambuler à nos côtés l'un de ces agités, absents aux autres comme à eux-mêmes, parce que trop fortement médicamentés. Nous serons bientôt rassurés de voir qu'il ne s'agit pas de l'un de ces pauvres hères, mais d'un moderne tâcheron multitâches, moins absent que téléprésent. Or c'est bien à ce spectacle travaillé que nous convie Sébastien Cliche, à cette téléprésence et à cette téléportation continuelle, apanage de nos présences téléchargées et distanciées, dans l'espace comme dans le temps.

L'effet est d'autant plus frappant qu'il met en cause l'intention qui a toujours été celle de l'effort artistique. L'artiste veut créer un analogon de son expérience sur terre, comme il voulait autrefois créer un analogon des merveilles originellement façonnées par Dieu lui-même. Il cherche à inventer un monde comme Dieu a lui-même imaginé le nôtre. Il recherche un effet de présence, des objets et scènes représentés de telle sorte qu'ils semblent d'origine, non pas copie, mais faire premier, *poesis* inaugurale.

Il en va donc comme si cette installation complexe mettait à jour une sorte d'angoisse existentielle. Notre condition humaine est précaire; elle s'inscrit dans un espace et un temps qui sont surtout limités. Cette frénésie de navigation sur les ondes numériques viendrait peut-être combler l'anxiété de ne pouvoir être *présent* (ou simplement être) sur cette terre suffisamment longtemps. Les nouveaux outils technologiques permettent une sorte de multiplication de soi, de nos manifestations et de nos interventions, prolifération de nos occurrences outrepassant lieux et temporalités. Nous sommes donc, d'une certaine manière, *surprésents*, capitalisant au maximum sur toutes les occasions d'être de ce monde. Ou, du moins, veut-on le croire. Mais est-ce que cette fureur de *présences* assure que l'être de ce que nous sommes peut aussi, du même coup, se représenter dans une certaine tangibilité en chacune de ces versions téléportées ? Peut-il espérer coïncider à chaque manifestation distante, à chaque médiation ? Depuis la salle de contrôle de cette installation, observant tous ces spectres agités arpentant encore des lieux où l'être n'est plus que souvenir, il est permis d'en douter. Les conjonctures par lesquelles se transportent des ersatz de présence n'assurent pas une réalité à chacune de ces présences. Elles les rendent plutôt hautement douteuses et contestables. La multiplication n'assure donc pas une plénitude de l'être. Cet être-présent téléchargeable et téléréel a beau décupler les occurrences de ces présences, il n'apparaît pas en chaque instance avec une plus grande plénitude existentielle.

Qui plus est, il lui faut sans cesse être relayé pour pouvoir ainsi apparaître en maints lieux, presque simultanément. Il lui faut un œil presque divin, omniprésent et omniscient. Et il faut à cet œil des aptitudes qu'on pourrait qualifier d'omniscopiques.

Un bref retour en arrière servirait peut-être à nous éclairer quelque peu. Dans les années 1970, Vito Acconci et d'autres ont innové en utilisant la propriété du temps réel que permettaient les nouvelles caméras vidéo. Ils élaboraient des œuvres en prise directe qui pouvaient donner lieu à une interaction immédiate et à des corrections constantes, explorant les possibilités de l'immédiateté de la représentation



Sébastien Cliche, *Self Control Room*, 2014.
Extrait de la projection vidéo. Photo : Sébastien Cliche.

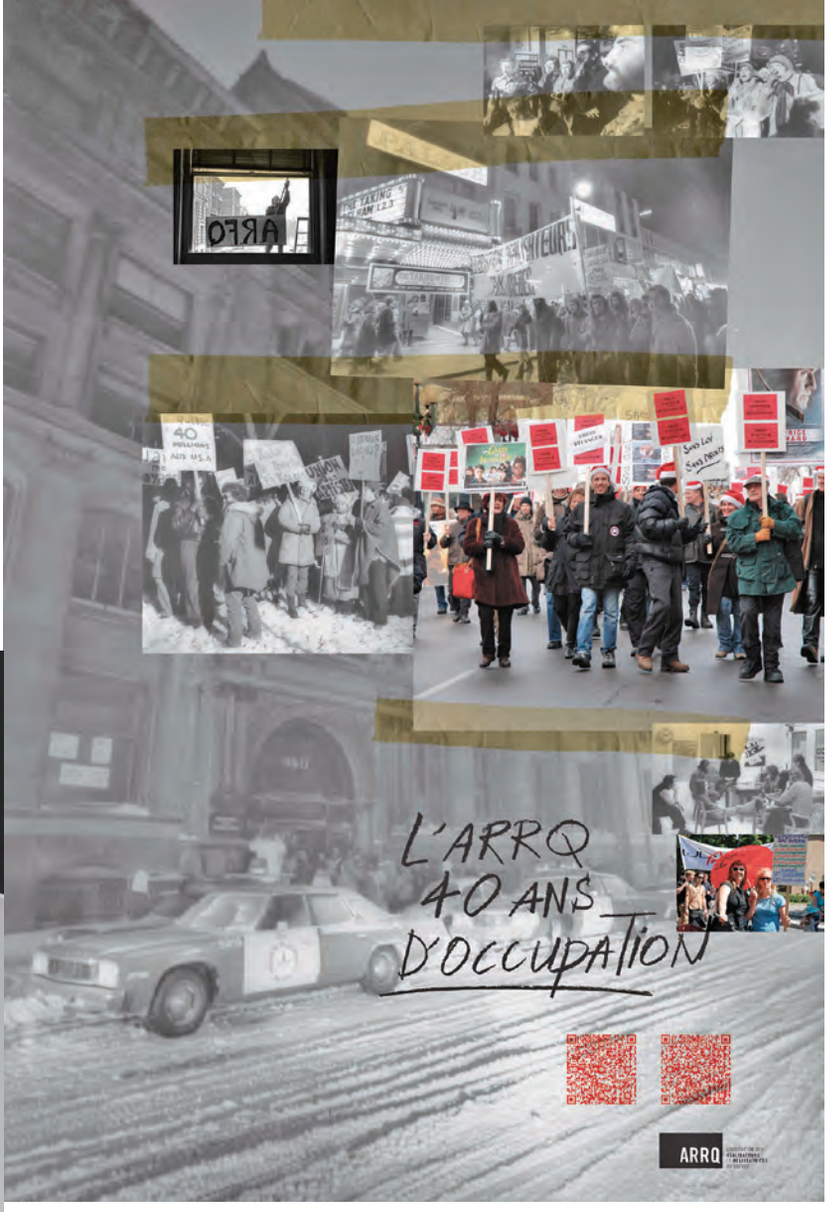
et de la reproduction. Plus rien de tout cela ne nous apparaît très nouveau, ni très innovateur. Le jeu formel dont s'autorise Sébastien Cliche entreprend bien plutôt une sorte d'oscillation constante entre le fait d'être et de ne plus être, d'habiter réellement puis, par procuration d'images enregistrées puis réanimées, de se lover dans le temps présent de la présence, pour enfin ne plus être que déporté. S'agit-il d'une sorte de nostalgie de la présence pleine ? Ou est-ce un jeu pur et simple montrant qu'il est difficile de toujours coïncider à soi ? Il est plutôt évident ici que l'image n'est pas comprise comme pur mensonge, mais comme une autre des modalités par lesquelles l'être existe, révélé à lui-même dans la distance que lui oppose le temps. *Self Control Room* serait une sorte de forgerie existentielle. En cette installation, les images se perdent dans les couloirs du temps réaménagé au gré des apparitions des présences. Et l'être, partout repris et répété, se perd à trop vouloir affirmer ses occurrences.

Sylvain Campeau

1 L'exposition *Self Control Room*, de Sébastien Cliche, a été présentée à la Galerie Articule, à Montréal, du 7 mars au 13 avril 2014.

Sébastien Cliche, *Self Control Room*, 2014.
Détail de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.

Sébastien Cliche, *Self Control Room*, 2014,
image tirée des enregistrements de surveillance.
Photo : Sébastien Cliche.



40 ans, L'ARRQ – 40 ans d'Occupation, en Réalité augmentée. 2014. Cinémathèque québécoise, Montréal.

www.layar.com

De la RÉALITÉ AUGMENTÉE comme mécatronique[1] de sens, dans *Réaliser le Québec, l'expo*, une installation rendant hommage au Cinéma Québécois, souligne les 40 ans de luttes de l'Association des réalisateurs-trices du Québec à partir d'affiches créées pour l'occasion et présentées du 18 septembre au 23 novembre 2014 sur les murs de la Cinémathèque Québécoise à Montréal. Voici le mode d'emploi pour accéder, à partir des images présentées ici, aux Interfaces de cette réalité augmentée : télécharger l'application gratuite, www.layar.com, puis scanner une image pour voir les contenus additionnels.Vous n'avez donc pas rêvé, en voilà un exemple. Faites-vous partie de ces gens qui viennent d'éprouver, à travers ce dispositif informatique conjugué à l'écrit d'une revue, un léger vertige qui vous rappelle vos premiers pas, jadis, sur le Web ? Si tel est le cas, et je vous le souhaite, vous venez de vivre alors, en direct depuis l'écrit, une expérience de réalité augmentée ! Remarquez, au passage, l'architecture exploratoire : une porte virtuelle s'ouvre et vous invite à aller vers d'autres paliers, en rajoutant des strates au propos. D'un point de vue pédagogique, la réalité virtuellement ajoutée se doit d'être indissociable de la réalité qu'elle augmente[2]. Dans le champ de l'art, telle qu'elle vit, là, ses débuts, elle est proche d'une mécanique qui a pour but de mettre en exergue des exercices de style, offerts comme plus-value de sens, puis comme possibles d'un incroyable espace calligraphique, en écho à la « révélation première » de l'image, du média utilisé : la réalité augmentée fait partie du genre transmédia. Il ne s'agit plus de dérive comme dans l'hypertexte classique du Web, avec ses pages agencées par vagues concomitantes. La réalité augmentée est dialogue avec une verticalité paradoxale : le réel vous donne à percevoir la plus grande des poupées russes, alors que la réalité augmentée vous élève jusqu'à la plus petite, cachée[3]. Contemplez ce qui s'ajoute par superposition à l'écran, et vous saisirez la logique spatiale d'approfondissement vers le haut de la recherche : chaque porte est une proposition placée dans le parcours de votre regard. En ne touchant pas l'écran, lui-même en immersion dans le réel capté, la porte se referme et elle est absorbée à nouveau dans l'invisibilité de son lieu virtuel. Sur les murs de la Cinémathèque, vous avez droit à six affiches, disposées comme autant de déclencheurs possiblement cliquables, représentant chacune un des thèmes chers aux forces vives du Cinéma Québécois – oser, exister, interpeller, féminiser, accueillir, rayonner –, le tout cogité par un comité d'experts[4]. Nathalie Coutard, en chef de projet et lumineuse conceptrice-directrice artistique du dispositif exposé, a judicieusement confié à Gabriel Varin la réalisation de cette réalité augmentée. Le but de cette exposition est de transmettre l'épopée des luttes des créateurs-trices de « cette machine à fabriquer du temps » qu'est devenu le Cinéma depuis l'invention du montage. Car le cinéma est aussi une industrie où chaque reconnaissance de droits syndicaux ou de spécificités a été obtenue après longues luttes. On se souviendra de la directrice actuelle de la Cinémathèque, Iolande Cadrin-Rossignol, signant en 1985/1986, en compagnie de Denys Arcand, le premier contrat type rappelant les droits d'auteur des réalisateurs-trices, et non seulement ceux des producteurs.Gabriel Pelletier, président actuel de l'ARRQ, conscient de la venue du Web parmi les joueurs cinéma, est à l'écoute des demandes de tous ces membres, prêts à en découdre pour ne pas se faire avaler gratuitement par le système. Tous ces nouveaux outils créant un espace d'écriture font rapidement évoluer la situation. L'ennemi actif de toutes ces occasions d'exercer la curiosité de l'esprit étant la littéralité, certes, et le manque de moyens prônés par les politiques actuelles. Donc, à tout censeur, à toute censure, salut ! Et si vous n'aimez pas le cinéma, vous pouvez toujours visiter jardins-symphoniques.com, c'est une toute nouvelle expérience musicale, à Québec, en réalité virtuelle !

Pascale Malaterre

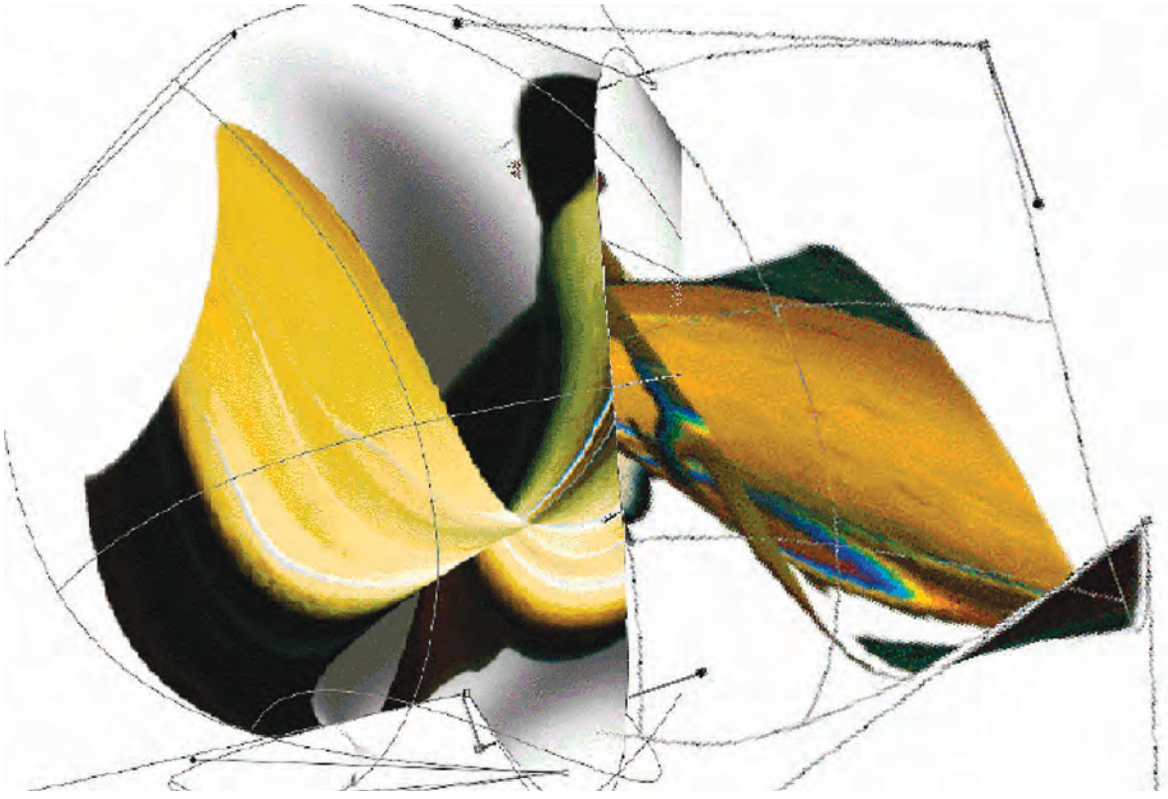
1 fr.wikipedia.org/wiki/Mécatronique (domaine d'ingénierie interdisciplinaire). Dernière consultation le 10 septembre 2010.

2 rire.ctreq.qc.ca/2013/09/invisible-visible/. Dernière consultation le 18 septembre.

3 Entrevue avec Nathalie Coutard, conceptrice de *Réaliser le Québec, l'expo*, à l'Association des réalisateurs-trices du Québec (ARRQ).

4 Jean Châteauvert, Pierre Jutras, Michel Martin, Jean Tourangeau et Pierre Véronneau. Réalisation des Courts-Métrages : Janick Blanchet et Jean Vital Joliat.

Rollin Leonard, still from *360° / Lilia 18*, 2013. 16:9 video.
Courtesy of the artist and Transfer.



Lorna Mills, still from *Double Dulce*,
2013. Animated gif; 1280 x 800 pixels.
Courtesy of the artist and Transfer.

TRANSFER: OUT OF THE BROWSER, INTO THE GALLERY SPACE

TRANSFER (transfergallery.com) is a young New York gallery that has developed an outstanding trajectory in a little more than a year. Directors Kelani Nichole (www.kelaninichole.com), curator and digital product strategist, and Jereme Mongeon (www.jerememongeon.com), content strategist and online marketing specialist, opened the gallery in Brooklyn, in March 2013, to support artists working on the Internet by offering them a physical space where they could exhibit their projects. Exploring "the friction between networked practice and its physical instantiation," TRANSFER has participated in international art fairs and established collaborations with galleries in Europe. Twenty years after the first artistic projects were conceived for the World Wide Web, a new generation of artists is eager to move from the screen to the gallery space.

Transfer started as a gallery that takes online art into a physical space. What generated this particular interest in bringing net art to the white cube?

Kelani had developed a curatorial practice in Philadelphia that was mainly related to screen-based work. She worked with many artists that she met online and thought that they could expand their practice if they took their art into a physical space. The artists were excited to have a gallery space so they started to create new work, and this became the impetus behind the whole project. We opened the space in New York after about four months. The media and artist response has been overwhelmingly positive.

Being able to show artworks online, free from art institutions or the market, was the utopia of net art in the 90s. But now it seems artists need the gallery space, after all…

Yes, there is still a lot of traditionalism caught up with this. We're not saying that the white cube makes the artworks more valuable, it's just a different environment. What is made online should stay online, and we think that if the artwork belongs in a browser, it probably doesn't belong in our gallery because anyone could look at it anywhere. We think that it would be a little pretentious to put an online piece on a white wall and expect people to come look at it in a web browser. So, it's an area of conceptual struggle for us: we try to put together a coherent program, but we also challenge the artists because they have to think of how to translate their ideas into the physical space, and sometimes this leads to a different kind of artwork.

To what extent are the physical artworks derivative of their net-based artworks? Do the artists conceive their pieces in terms of the art market?

It depends on the artist. Some artists have a very broad interdisciplinary practice; they work with video as well as performance art, for instance, and they move very easily into the gallery space. They have a clear idea of what they want to do, and it may not be related to their online practice. On the other hand, we have people like Rollin Leonard, who established a very clear connection between his online practice and the work he presented in the gallery, although I would not call it derivative, because there is enough uniqueness in the way the online work was physically instantiated.

The artists we work with generally don't think about the art market, which is not to say they are not savvy about it. We are an emerging art gallery working with emerging artists, so most of them are less concerned with sales and more interested in having a show. We sometimes talk about it but we don't reject an artwork just because it won't be marketable. We try not to be in a position where we need to sell art, although of course we're not opposed to selling. But the gallery is not our main source of income: we work professionally in other fields, which is how we afford to run this space.

There is a certain taboo in openly admitting that your objective is to sell art, although that is one of the main roles of an art gallery.

Yes, it's considered in poor taste to be too commercial, but at the same time galleries in general are businesses. Businesses need to make money, and artists need to get paid so they can mature their practice. The worst thing that can happen is that an artist gives up because they make more money somewhere else. As gallery owners, we are always trying to do the best for the work and the artists, while trying not to go crazy into debt. You have to walk a thin line. But it is not only an economic investment; we are investing in the historical moment and in ourselves, in fact, in our own development as people.

Who is your target audience?

Right now it seems to be a small amount of people. We are trying to see who the collecting audience is. In our limited experience, we have found that most people interested in new media art have a somewhat experimental taste, or they want to bet on the future appreciation of these artworks. In terms of a broader audience, it tends to be young people, a very diverse group, which are used to consuming and producing media content.

There seems to be a renewed interest in digital art in the art market, partly thanks to the much advertised and controversial "Post-Internet" label. What is your opinion about this?

We try to avoid these labels, but they inevitably creep into the discussion as attempts to sort out the new tendency that is coming into view in the contemporary art world right now. Before we even opened our doors we were labelled a "Net Art" gallery and our programming was aligned with various similar labels such as "New Aesthetic" and "Glitch." "Post–Internet" is another label and one with which Marisa Olson has done some interesting work (we're delighted to be hosting her solo exhibition at our space in 2015), and I have been quite inspired by a recent exhibition from Karen Archey and Robin Peckham at the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing titled "Art Post-Internet." This is a long answer to say we are sympathetic to the reasons these labels are being applied to today's avant-garde, but believe they are limiting when they function as faddish indicators for work that deserves much more serious critical discourse.

You have participated in the UNPAINTED Media Art Fair. Is it more convenient for you to participate in a specialized art fair than in a conventional art fair?

This fair experience was a pivotal moment for us. It was our second fair, but our first booth with walls (Moving Image—a specialty fair for mediated/screen-based works—was our first). At UNPAINTED we tested out new formats and learned a great deal by being surrounded by so many European dealers and collectors. This is where we became friendly with XPO Gallery and realized that their program and ours are kindred spirits. This relationship has continued to develop, and now we have a partnership that represents some shared objectives as regards the market for artworks in the digital age.

Rick Silva, still from *Render Garden*, 2014. Realtime 3D application. Courtesy of the artist and Transfer.

In terms of the technical requirements of the artworks, do you have to invest in equipment, or do the artists bring their own?

It depends. We don't really work with artworks that are very technologically focused per se. Our artists use digital technology as part of their cultural background, so the equipment they use is what anyone might use every day. We usually need flat screens, sometimes computer screens or tablets, but since our main focus is the physical instantiation much of the work we show in our gallery is in more traditional formats: prints, sculpture, assemblage, and so on.

And these are usually produced by the artists themselves?

Typically, yes. When there is something a little more technologically aggressive, it's usually the artist who does it. For instance, Carla Gannis did a projection map piece in her show *<legend></legend>* and she figured out all the software components. We usually assist the artists as much as we can, and in most cases we haven't had anything so challenging that we couldn't figure out.

Isn't there a bit of fetishism in the conception of the artwork as an object?

First there is the pragmatic aspect of it: we need to have some way of delivering the artwork and maybe it is just common sense to make the delivery mechanism elegant somehow. You know, it is art after all. In terms of fetishism: yes, it is a fair criticism anytime you do something with objects. Obviously, there are some traditional aspects of the art market that may never change. People still want the precious object, they still want scarcity, something we deal with when we are working with objects that can be almost infinitely and identically reproduced. It is a difficult issue that hasn't been solved yet. We are constantly in dialogue with our artists and with other galleries about it, and with collectors too. It is an ongoing conversation.

Why did you decide to set up an online store? What advantages will it bring?

The online store is an experiment in soft launch. You can visit and purchase, but we are still working out how to support the process before mass-promoting the offering. The store was launched to offer international access to items and publications from TRANSFER and our artists, in larger editions at a lower price point. Many artists are collecting their contemporaries and online distribution makes sense to support this aspect of the practice, reaching an international audience of peers and young collectors. Nothing in the store is over $1000 and works are generally in large editions of 25+. TRANSFER maintains a separate inventory of work available for acquisition by collectors.

What direction will Transfer take in the next few years?

We are signing a three-year lease, and we will continue to invest in our space to activate computer-based practices in aggressive physical encounters with viewers. Market activity has always been secondary to our intention; this is shifting in some ways, but we're eager to preserve the artist-first spirit in which the space was conceived. We've been working closely with a number of our artists to define a new mode of support together—first with Lorna Mills and Rollin Leonard, then with Rick Silva with our debut of new work at UNPAINTED, and with Daniel Temkin who we presented during Frieze week in NYC. Also, Clement Valla is the first artist we're partnering with XPO Gallery to share inventory and connect practices across a trans-Atlantic space, NYC <--> INTERNET <--> PARIS. A second collaboration with Rollin Leonard will be opening in all three spaces simultaneously in 2015.

Pau Waelder

Clement Valla, *Surface Survey*, vue d'installation. Photo : Mike Garten, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Transfer.

TRANSFER : HORS LIGNE, DANS L'ESPACE GALERIE

La Galerie Transfer (transfergallery.com), une jeune galerie new-yorkaise, a réussi à développer une trajectoire exceptionnelle en un peu plus d'un an. Ses deux directeurs, Kelani Nichole (www.kelaninichole.com), conservatrice et stratège en produits numériques, ainsi que Jereme Mongeon (www.jerememongeon.com), stratège de contenu et spécialiste du marketing en ligne, ont ouvert la galerie à Brooklyn en mars 2013. Leur objectif était de soutenir les artistes qui travaillent sur Internet en leur offrant un espace physique où présenter leurs projets. Dans une démarche visant à explorer « la friction entre la pratique en réseau et son instanciation physique », Transfer a participé à des foires d'art internationales et établi des collaborations avec des galeries européennes. Vingt ans après la réalisation des premiers projets artistiques conçus pour le Web, une nouvelle génération d'artistes est impatiente de passer de l'écran à l'espace galerie.

Transfert a commencé comme une galerie amenant l'art en ligne dans un espace physique. D'où est venu cet intérêt particulier pour le transfert de l'art du Net dans l'espace du cube blanc ?

Dans le cadre de son travail de conservatrice à Philadelphie, Kelani s'était surtout intéressée aux œuvres produites sur écran. Après avoir travaillé avec de nombreux artistes rencontrés en ligne, elle a pensé que ces derniers pourraient étendre leur pratique en transférant leur art dans un espace physique. Heureux de pouvoir occuper un espace de galerie, les artistes se sont mis à créer de nouvelles œuvres, et cette impulsion a porté l'ensemble du projet. Quatre mois plus tard, nous avons pu ouvrir un espace à New York. La réaction des médias et la réponse des artistes furent extrêmement positives.

Être capable de montrer des œuvres en ligne, indépendamment des institutions et du marché de l'art, était une des utopies du Net art dans les années 90. De nos jours, il semble que les artistes aient aussi besoin de l'espace de la galerie.

Oui, il y a encore beaucoup de traditionalisme dans le milieu de l'art. Nous ne disons pas que le cube blanc confère une plus-value aux œuvres, mais qu'il s'agit seulement d'un environnement différent. Ce qui est créé en ligne devrait rester en ligne, et nous pensons que si une œuvre a été produite pour être visualisée avec un navigateur, elle n'a probablement pas sa place dans notre galerie parce qu'il est possible de la regarder de n'importe où. Nous pensons qu'il ne servirait à rien de projeter sur un mur blanc une œuvre produite en ligne en espérant que les gens viendront la regarder au moyen d'un navigateur Web. Nous sommes donc dans un imbroglio conceptuel : nous essayons de mettre sur pied un programme cohérent, mais nous devons aussi inciter les artistes à penser à la manière de traduire leurs idées dans l'espace physique, ce qui les conduit parfois à produire un autre genre d'œuvres d'art.

Dans quelle mesure les œuvres d'art physiques sont-elles dérivées de leurs contreparties basées sur Internet ? Les artistes conçoivent-ils leurs œuvres en fonction du marché de l'art ?

Cela dépend de l'artiste. Certains artistes ont une pratique interdisciplinaire très large; ils travaillent avec la vidéo ainsi que l'art de la performance, par exemple, et ils n'ont aucune difficulté à transposer leurs œuvres dans l'espace de la galerie. Ils ont une idée claire de ce qu'ils veulent faire, et ce qu'ils veulent faire peut ne pas être lié à leur pratique en ligne. D'autre part, nous avons des gens qui, tel Rollin Leonard, établissent un lien très clair entre la pratique en ligne et le travail présenté en galerie. Toutefois, dans le cas de Leonard, je ne dirais pas que le second est dérivé de la première, car sa façon de présenter physiquement les œuvres produites en ligne est assez unique.

En règle générale, les artistes avec lesquels nous travaillons ne pensent pas au marché de l'art, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas conscients de son influence. Nous sommes une galerie d'art émergent travaillant avec des artistes émergents, ce qui signifie que la plupart d'entre eux sont moins préoccupés par les ventes que par la possibilité de faire connaître leur travail. Certes, il nous arrive de parler du marché de l'art, mais nous ne rejetterions pas une **œuvre pour le seul motif qu'elle est dépourvue** de valeur marchande. Nous essayons de ne pas être contraints de vendre pour survivre, même si, bien sûr, nous ne sommes pas opposés à la vente d'œuvres d'art. La galerie n'est pas notre principale source de revenus : nous sommes des professionnels œuvrant dans d'autres domaines, ce qui nous permet de réaliser nos projets dans l'espace galerie.

Un certain tabou empêche les galeristes d'admettre ouvertement que leur objectif est de vendre de l'art, même si c'est l'un des rôles principaux d'une galerie d'art.

Oui, il est considéré de mauvais goût d'être trop commercial, mais dans les faits, la plupart des

galeries sont des entreprises. Or les entreprises ont besoin de faire de l'argent, et les artistes ont besoin de se faire payer pour faire évoluer leur pratique. La pire chose qui puisse arriver est qu'un artiste abandonne son art parce qu'il peut faire plus d'argent ailleurs. En tant que propriétaires d'une galerie, nous essayons toujours de faire au mieux pour soutenir les œuvres et les artistes, tout en essayant de ne pas trop nous endetter. La ligne est mince. Mais il ne s'agit pas uniquement d'un investissement économique. Nous investissons dans le moment historique et en nous-mêmes, dans notre propre développement comme personnes.

Quel est votre public cible ?

À l'heure actuelle, il semble se composer d'un petit nombre de personnes. Nous essayons de repérer ceux qui sont des collectionneurs. Bien que limitée, notre expérience nous a permis de constater que la plupart des gens qui s'intéressent à l'art des nouveaux médias ont un goût quelque peu expérimental, à moins qu'ils ne veuillent faire un pari sur l'appréciation future de ces œuvres d'art. Quant au plus large public, il a tendance à être jeune, représentant un groupe très diversifié d'internautes familiarisés avec la consommation et la production de contenus multimédia.

Il semble y avoir un regain d'intérêt pour l'art numérique dans le milieu du marché de l'art, en partie grâce à l'étiquette controversée, mais largement diffusée d'art « post-Internet ». Quelle est votre opinion à ce sujet ?

Nous essayons d'éviter cette étiquette, mais elle s'insinue inévitablement dans la discussion comme tentative de décrire une nouvelle tendance qui émerge dans le monde de l'art actuel. Avant même l'ouverture de notre galerie, cette dernière a été étiquetée comme une galerie d'« art Web ». Quant à notre programmation, on l'a assimilée à la « nouvelle esthétique » ou au « glitch art ». L'art « post-internet » est une autre étiquette sur laquelle Marisa Olson a porté un regard intéressant. En 2015, elle présentera une exposition solo à la Galerie Transfer. J'ai aussi été très inspiré par une récente exposition de Karen Archey et Robin Peckham au Ullens Center for Contemporary Art à Beijing, intitulée « Art post-Internet ». Voilà une longue réponse pour dire que nous sommes sensibles aux raisons pour lesquelles de telles étiquettes sont appliquées à l'avant-garde actuelle, mais nous pensons qu'elles sont limitatives lorsqu'elles sont utilisées comme descripteurs superficiels de travaux qui mériteraient un discours critique beaucoup plus substantiel.

Vous avez participé à UNPAINTED, la foire allemande dédiée aux arts médiatiques. Est-il plus facile pour vous d'intervenir dans une foire spécialisée que dans une foire d'art classique ?

Cette expérience a été un moment charnière pour nous. C'était notre deuxième foire, mais notre premier stand avec cimaises (déjà, nous avions participé à Moving Image, une foire dédiée aux arts médiatiques et sur écran). Avec UNPAINTED, nous avons pu tester de nouveaux formats. Nous avons aussi beaucoup appris en étant entourés par tant de marchands et collectionneurs européens. C'est à cette occasion que nous nous sommes rapprochés de la XPO Gallery, dont le programme est très proche du nôtre. Cette collaboration a continué à se développer, et maintenant, nous avons un partenariat qui nous permet de partager certains objectifs en ce qui concerne le marché des œuvres d'art à l'ère numérique.

En ce qui concerne les exigences techniques des œuvres, devez-vous investir dans l'achat d'équipements ou si les artistes fournissent le matériel nécessaire à leur exposition ?

Ça dépend. Nous ne présentons pas d'œuvres très axées sur la technologie. Nos artistes font appel à la technologie numérique dans le cadre de leur contexte culturel, de sorte que le matériel qu'ils utilisent est identique à celui que beaucoup de gens utilisent quotidiennement. D'ordinaire, nous utilisons des écrans plats, des écrans d'ordinateur ou des tablettes, mais étant donné que nous nous intéressons surtout à l'incarnation physique des œuvres numériques, une bonne part du travail que nous exposons dans notre galerie est présenté dans des formats plus traditionnels, la gravure, la sculpture, l'installation, etc.

Règle générale, ces dernières sont-elles produites par les artistes eux-mêmes ?

Oui, le plus souvent. Quand il ya quelque chose d'un peu plus poussé sur le plan technologique, c'est habituellement l'artiste qui s'en charge. Par exemple, Carla Gannis a intégré elle-même tous les composants logiciels nécessaires à la projection cartographique figurant dans son spectacle *<legend> </legend>*. Nous assistons les artistes autant que nous le pouvons, et il est rare que nous rencontrions des difficultés techniques telles que nous ne parvenons pas à trouver une solution.

N'y a-t-il pas un reste de fétichisme dans la conception de l'œuvre d'art comme un objet ?

Il y a d'abord la dimension pragmatique de l'œuvre : nous avons besoin d'un moyen de présenter l'œuvre et cela relève peut-être du simple bon sens de donner à ce processus une certaine élégance. C'est de l'art, après tout. Pour ce qui est du fétichisme, c'est une critique juste chaque fois que vous faites quelque chose avec des objets. Évidemment, il y a certains aspects traditionnels du marché de l'art qui ne changent jamais. Les gens recherchent toujours l'objet précieux, la rareté, et ce sont là des facteurs dont nous devons tenir compte lorsque nous travaillons avec des objets qui peuvent être reproduits à l'identique, et ce, presque à l'infini. C'est une question difficile qui n'a pas encore été résolue. Nous sommes en dialogue constant avec nos artistes et avec d'autres galeries à ce sujet, ainsi qu'avec les collectionneurs. Et cet échange se poursuit toujours.

A. Bill Miller, *Grigworks*.

Pourquoi avez-vous décidé de mettre en place une boutique en ligne ? Quels en seront les avantages ?

La boutique en ligne est une expérience de lancement en douceur. Vous pouvez visiter la boutique virtuelle et faire des achats, mais nous travaillons encore sur la façon de soutenir le processus avant la promotion de l'offre à grande échelle. La boutique a été lancée pour offrir un accès international à des œuvres et publications de Transfer et de nos artistes, dans des éditions plus larges et à des prix plus bas. Beaucoup d'artistes collectionnent les œuvres de leurs contemporains. La distribution en ligne est une façon logique de soutenir cet aspect de la pratique, d'atteindre un public international de pairs et de jeunes collectionneurs. Tous les articles offerts valent moins 1000.00 $ et la plupart des œuvres sont éditées à plus de 25 exemplaires. Transfer possède un fonds distinct regroupant les œuvres destinées aux collectionneurs.

Quelles seront les orientations de Transfer dans les prochaines années ?

Nous avons un bail de trois ans, et nous allons continuer d'investir dans notre espace pour stimuler les pratiques artistiques faisant appel à l'informatique dans des rencontres physiques dynamiques avec les spectateurs. L'activité du marché a toujours été un aspect secondaire pour nous. Cette situation est en train de changer, à certains égards, mais nous sommes désireux de préserver la volonté de placer l'artiste au centre de nos préoccupations, car c'est l'esprit dans lequel l'espace a été conçu. Nous travaillons en étroite collaboration avec un certain nombre de nos artistes à définir un nouveau mode de soutien mutuel. Nous l'avons fait d'abord avec Lorna Mills et Rollin Leonard, puis avec Rick Silva, lors de notre participation à la foire UNPAINTED, puis avec Daniel Temkin, que nous avons présenté lors de la semaine de la Frieze Art Fair de New York. Aussi, Clement Valla est le premier artiste nous exposons en partenariat avec la XPO Gallery, dans le but de partager notre fonds et de regrouper nos pratiques dans un espace transatlantique : NYC INTERNET PARIS. En 2015, une seconde collaboration avec Rollin Leonard sera lancée dans les trois espaces simultanément.

Pau Waelder

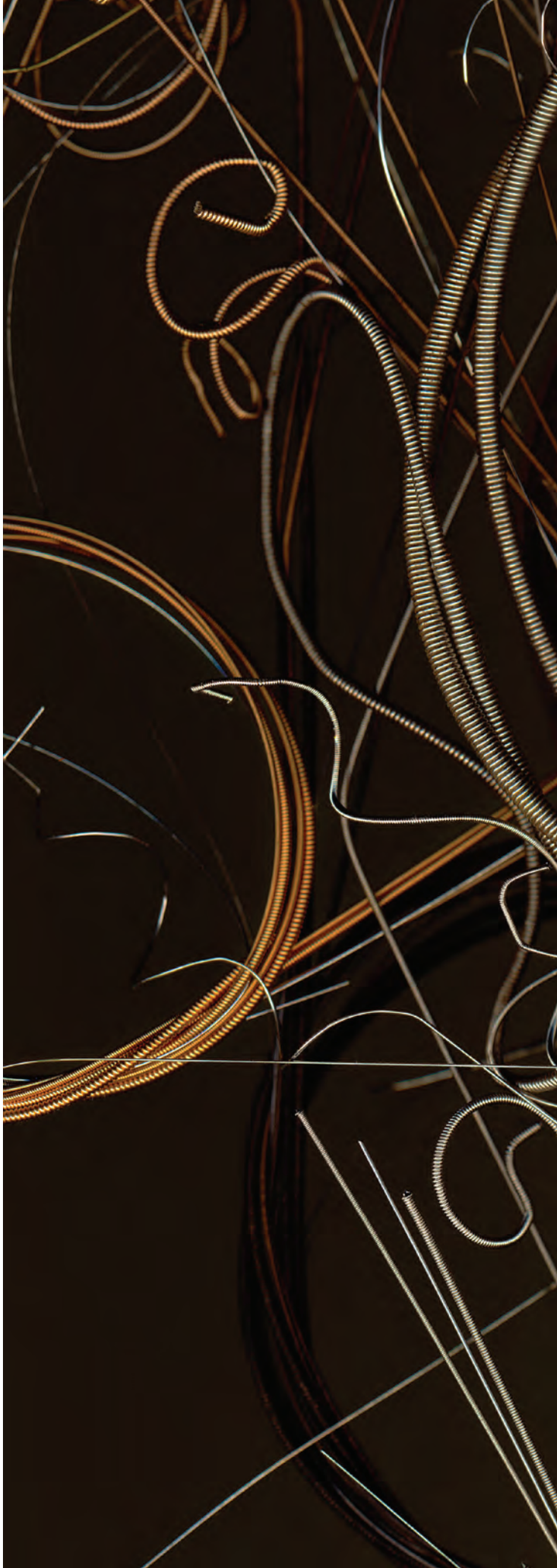
Sébastien Pesot, *Bling 1*, 2014. Installation vidéo. Photographie.

PORTOFLIO

SÉBASTIEN PESOT

BLING

Bling *conclut le triptyque amorcé avec mes précédentes séries photographiques* Crash *et* Pavillon*. Dans le cas de* Bling *(2014), des cordes de violons, de guitares et de basses reprennent la forme du cercle comme éléments de composition, tendant parfois vers une sorte de chaos organisé ou à l'inverse, de manière épurée. Les cordes, ainsi disposées, deviennent des éléments abstraits en filiation avec la peinture moderniste notamment le dripping. Comme pour les séries précédentes, ces objets métalliques résonnants servent autant à produire des sons, des « blings », qu'à révéler, une fois numérisés, l'éclat du métal magnifé qui s'apparente à une évocation « bling bling » des bijoux. Cette démesure, pourtant sourde puisqu'aucun son n'est produit en image, est rendue davantage par la composition de ses entrelacs de cordes qui brillent comme autant de chaînes que portent fièrement les chanteurs de rap. La démarche artistique de Sébastien Pesot se concentre sur l'exploration de la plasticité de l'image et du sens. Après avoir principalement réalisé des monobandes, il s'applique maintenant à sortir l'image du cadre de l'écran en la réinjectant dans le monde matériel, par son déploiement dans l'espace physique.*



Sébastien Pesot, *Bling 3*, 2014.
Installation vidéo. Photographie.

Sébastien Pesot, *Bling 2*, 2014.
Installation vidéo. Photographie.

Tension acoustique
Écouter le contemporain

Stay, illusion!
If thou hast any sound,
or use of voice,
Speak to me.
W. Shakespeare, *Hamlet*

Avril 1952, festival de Cannes. Projection du film sans pellicule et sans écran de François Dufrêne, *Tambours du Jugement Premier*. Dans la salle, des bruits para-acousmatiques de Marc'O, Gil Wolman, Guy Debord et Dufrêne : répartis dans l'espace, ils énoncent des aphorismes ou produisent des sons tandis que le dispositif d'éclairage ne cesse de s'enclencher et de s'éteindre, engendrant des effets cinétiques[1]. Le cinéma du lettrisme, mouvement primordial auquel le situationnisme doit beaucoup, invente ici l'action en lieu et place de l'image. Sa radicalité, soixante ans plus tard, ne cesse de fonctionner comme un fantôme qui hante les esprits sans que l'on sache réellement mesurer son impact sur l'histoire de l'art. Et nous, nous aimons les spectres parlants, surtout s'ils ont quelque chose de fort à dire à qui sait les écouter.

Écouter, voilà un mot surgissant avec une certaine ponctualité dans le monde des idées de l'art « contemporain », qui se déploie à travers des manifestations polyphoniques de revendication de la primauté de l'écoute sur le *voir* et, à partir d'innombrables micro-explosions artistiques, c'est la notion même d'essence de l'art qu'il remet constamment en question. Si l'étude de l'entrecroisement entre l'art et le son marque tout le parcours de la modernité et les relations synesthésiques entre différents langages expressifs de la communication, dans les toutes dernières décennies de notre siècle, on observe facilement un regain d'intérêt évident pour la pratique de l'écoute visant à penser autrement notre sensibilité « politique ». Les artistes qui interpellent ce sens à un niveau supérieur aux autres utilisent principalement le médium de l'installation et de l'action pour exposer/créer une narration qui se dévoile avec notre attention, concentration – et constance – auditive, notre sensibilité et capacité de compréhension de ce qu'on entend ou que l'on pourrait « entendre[2] ». Parmi eux, une certaine partie interroge/emploie le médium pour soulever des interrogations, voire défendre des causes et mettre en question tout ordre conventionnel. Par conséquent, le destinateur qui fait l'expérience de ces « objets » sonores, lesquels, avec l'espace acoustique, et moins sur la réflexion déclenchée par la représentation des pratiques audio, car il est manifestement plus risqué, en matière de réception de projet, d'exposer le volatile, l'immatériel, l'invisible, le silence, le bruit, le discours, c'est-à-dire de demander, par la sollicitation d'un sens implicite, un effort de nature essentiellement auditive-cognitive-imaginative-conceptuelle. C'est néanmoins le parcours de trois expositions-prétextes qui cette année ont interpellé et provoqué les visiteurs/écouteurs, liant, comme avec un fil rouge imaginaire, le Luxembourg, l'Italie et la Belgique.

Emeka Ogboh, *The Ambivalence of 1960*.
© Patrick Galbats, avec l'aimable autorisation du Casino Luxembourg.

Anna Raimondo, *Me, Lucia and everyone who is listening*, 2014. Installation sonore interactive, Arduino, 2 radios, transmetteurs. Avec l'aimable autorisation de ArteContemporanea, Bruxelles. Photo : Clementine Delahaut.

Berit Fischer, jouissent de la *parrhèsia*[3] – où un dire-vrai, sans réserve, ouvre pour celui qui l'énonce un espace de risque – ne peut qu'être considéré comme actif, réactif, dans l'attente et dans l'action.

La convergence entre art et son est allusion à une sensorialité totale, antithétique au mutisme des musées caractérisés par la domination de l'élément visuel. De ce fait et pourtant, les expositions de plus en plus nombreuses qui abordent le thème du son sont souvent centrées sur la traduction visuelle de

Les modes d'écoute et d'incarnation des sons sont aussi variés que leurs modes de production. Sans se perdre dans le grand univers des « *sound studies* », le Casino, dans la capitale du Grand-duché, lors de ces jours, se présente comme une majestueuse boîte sonore, élégante et discrète, qui invite à raisonner sur l'*écoute* en tant qu'enjeu narratif sociopolitique, à travers une sélection de productions des dernières

années qui, à l'aide de différents médias, cherchent à interpeller ce sens primaire d'une façon exclusive ou prédominante pour faire passer des messages qui par le médium de la vue – d'ailleurs on a quasiment tout vu… – n'interpellent plus. Ce « show » où on ne montre pas grand-chose tire son titre de l'anglais ancien : *hlysnan*, « écouter ». De même, *HLYSNAN : The Notion and Politics of Listening* – avec comme chefs d'orchestre la susmentionnée Berit Fischer et Kevin Muhlen –, est déclinée en une exposition collective qui a le prolongement d'une publication des déclarations des artistes conviés[4], des performances et des workshops, se focalisant non seulement sur l'acte actif de l'audition – qui renvoie habituellement à une perception automatique ou passive du son –, mais plus spécifiquement sur l'écoute intentionnelle, pénétrante, immersive.

L'œuvre d'art en tant qu'action, geste, attitude, évènement, mais aussi prise de position, qui existe dans son immanence tant que notre oreille est tendue, tant que le dispositif de transmission est allumé…

Une partie des recherches proposées porte sur le geste vocal dans des situations spécifiques comme les discours politiques, les contextes juridiques ou les techniques d'enregistrement et leur impact sur la documentation, l'écriture et la (re) création de l'histoire, de même que sur le façonnement de notre culture et de notre réalité. On explore, entre autres, la « réparation » dans son essence oxymorique – il faut bien détruire pour reconstruire, nous suggère encore une fois Kader Attia, qui explore la réappropriation à travers la résistance d'un oiseau contre la déforestation –, ainsi que le silence comme essence de l'attente dans les prélèvements sonores de Marco Godinho. Et si Yoko Ono peut appeler à tout moment au Casino, et n'importe qui peut décrocher grâce à *The Telephone Piece* (1971), il ne faut pas oublier que deux ans avant, Walter De Maria, avec *Art By Telephone*, avait exploré semblablement le potentiel conceptuel de ce médium[5]. Quant à Emeka Ogboh, avec *The Ambivalence of 1960* – un collage d'extraits de discours célèbres tenus lors des cérémonies officielles accompagnant la déclaration d'indépendance du Nigéria en 1960 –, il montre comment des *public speeches* ont su, notamment à cause des espoirs placés dans l'indépendance, endosser toutes les utopies du peuple nigérian. Quarante-cinq ans

Valerie Tevere & Angel Nevarez, *What we might have heard in the future*.
© Patrick Galbats. Avec l'aimable autorisation du Casino Luxembourg.

plus tard, les mêmes discours apparaissent comme des symboles de rêves brisés : un même cadre sonore a donc totalement changé de signification en l'espace de quelques décennies, suscitant maintenant des sentiments diamétralement opposés.

Si le Casino fait l'éloge de l'expérience du vide, de la constance et de la réceptivité à travers une découverte individuelle, voire intime, qui insiste sur des sujets de nature sociale et politique, jusqu'en novembre, la Fondation Prada, à Venise, convie à se laisser emporter par *Art or Sound*, exposition encyclopédique de Germano Celant aux peintures bruiteuses, aux sculptures mélodiques et aux ready-made de tout genre. Un labyrinthe de sifflements et vacarme comprenant 137 œuvres dont les sons se poursuivent d'un espace à l'autre en s'entrecroisant jusqu'à une érudite cacophonie. S'y produisent de nombreux aventuriers sophistiqués qui proviennent de différents mondes et époques à la recherche de la conversion des images en sons, et vice-versa, ou d'une interaction avec le public pour faire surgir une quelconque sonorité, à mi-chemin entre la performance, l'expérimentation sonore et l'installation. On pense notamment au précurseur *Number Runners* (1979), de Laurie Anderson, mais aussi aux plus récents *Crossfading Suitcase* (2004), de Loris Gréaud, et *Marble SonicTable* (2011), de Doug Aitken.

Et de ce fracas bien concerté émerge, embrassant frontalement nos réflexions, *Imagine (Double Psaltery)* (2012), une série d'instruments musicaux réalisés par le protéiforme artiste mexicain Pedro Reyes, qui a trouvé sa propre manière de se révolter symboliquement contre la violence dans son pays en détournant des outils de mort pour en faire des outils de vie[6]. Utilisant tout type d'armes à feu parmi les quelque 6700 saisies par le gouvernement mexicain à Ciudad Juárez, ville ayant une fort mauvaise réputation, l'artiste a créé 50 intruments qui forment un véritable orchestre.

Art et activisme comme clé de lecture aussi de toute la recherche d'Anna Raimondo[7], véritable voix à voir qui, chez Arte Contemporanea, à Bruxelles – lieu propice à l'expérimentation avec un penchant marqué pour les jeunes plasticiens et une claire intention de supporter entre autres des expériences qui mettent en jeu l'ouïe –, présente un travail où le médium est éminemment servi par les cordes vocales de l'artiste et où les critères relèvent d'une « esthétique relationnelle[8] » – l'art comme état de rencontre, de l'interhumain, de la proximité, de la résistance au formatage social où interviennent les notions de proximité et d'immédiateté. Anna Raimondo conçoit ses œuvres comme des interstices sociaux, qui en plus de leurs valeurs marchandes ou sémantiques, se transforment en invitation à participer au processus complexe et contagieux d'une prise de conscience civile associée à l'écoute. L'artiste interpelle sans donner de réponses, ou bien elle donne des réponses sans être interpellée. Sa voix, dans toute son unicité et singularité, comme toute voix, s'impose comme enjeu principal d'étude et d'intervention. Dans le solo « Beyond Voice. Me, you and everyone who is listening », elle parcourt l'espace urbain pour investir les territoires acoustiques des autres. La voix, agent contaminé et contaminant, surpasse les frontières conventionnelles entre domaine public et privé. Dans la vidéo *Encouragements* (2014), après avoir recueilli des expressions d'encouragement rendues par des femmes d'âges, origines et antécédents sexuels et religieux différents, l'artiste les diffuse en se promenant dans les espaces publics de Bruxelles. En utilisant ces textes dans un imaginaire dialogue sur son portable, elle sème comme des graines des mots dérangeants, tendres, troublants, autres. L'effet vaguement ludique, immédiat, est assuré, mais l'étalement et la porosité de la parole mise en circuit d'une façon poétiquement accidentelle sont certes imprévisibles.

Dans une autre vidéo, nous sommes face à un verre qui se remplit goutte à goutte jusqu'au débordement. Pendant ce temps, une voix répète comme un mantra le mot *Mediterraneo* – titre de l'œuvre – qui au fur et à mesure se dégrade jusqu'à l'inintelligibilité et la disparition, comme noyé. Autant l'image que le son, dans ce cas, rendent bien la métaphore, mais le résultat, au vrai, n'est pas le même. Essayer d'écouter seulement la voix sans avoir aucune idée de l'image provoque un effet plus fort que le contraire. Si le ou les messages arrivent dans chacun des cas, l'effet empathique ne se produit que grâce à l'intervention de la voix, qui nous retient, en nous traversant jusqu'à risquer de nous emporter avec elle.

La voix de l'artiste est aussi celle de la coprotagoniste de *Me, Lucia Farinati and whoever be listening* (2014), un collage dadaïste issu d'une conversation entre Lucia Farinati et Anna Raimondo : le ping-pong vocal est diffusé par deux radios[9] (au fait, en Belgique, cette année, on fête le centenaire de la radio) placées l'une devant l'autre dans le bureau de la galerie. Parmi les créations exposées, on remarque la liste de lecture d'un *Gender Karaoke* (2013), collation de chansons célèbres appartenant à différentes périodes et contextes culturels, et projetant une image problématique de la femme qui se révèle tristement actuelle[10]. L'artiste, qui en a fait un Karaoké où le genre des sujets des chansons est inversé, invite le public à chanter ses textes. L'effet d'épatement est aisément atteint, comme le démontre une vidéo qui accompagne l'installation.

Les situationnistes auraient sûrement bien aimé certaines provocations intelligentes d'Anna Raimondo aux oreilles qu'elle rejoint aujourd'hui à travers ses errances, un son qui égare et un mot qui dévoile.

Pour terminer, tout en restant dans le Royaume, il vaut la peine de citer l'expérience de « Un-Scene II », exposition en cours au Wiels en 2012, qui esquissait quelques-unes des questions qui animent la production de ce qui pourrait être appelé la scène artistique belge émergente, faisant usage de médiums aussi variés que la photographie, la peinture, la sculpture, l'installation, la performance ou la vidéo. À la place d'un catalogue, ô surprise, un vinyle en édition limitée a été produit, vu que manifestement, tous les artistes travaillaient aussi, d'une manière ou d'une autre, avec le son. L'aventure de la B.O. de l'art est donc loin d'être finie !

Rosanna Gangemi

1 « La salle "obscure" était plongée dans le noir, y compris l'écran. Seules, aux quatre coins, des lampes de poche éclairaient le texte des quatre "diseurs" : Wolman et Marc'O, chargés des "aphorismes" (parlés pour le premier, chantés pour le second), Debord lisant les images et moi déclamant les poèmes phonétiques. » Extrait d'*Une action en marge du Festival de Cannes 1952*, in F. Dufrêne, *Archi-Made*, Ensba, 2005.

2 Du latin *intendere*, « tendre vers », en français et aussi en italien, mais il est désuet; le verbe a le double sens d'écouter et de comprendre en même temps. Intéressant, à ce propos, est aussi le verbe italien *sentire*, qui engage l'ouïe et tous les autres sens ainsi que les sentiments.

3 B. Fischer, *On the Notion and Politics of Listening, dans [Hlysnan] The Notion and Politics of Listening, édité* par B. Fischer, catalogue de l'exposition éponyme publié par Casino Luxembourg, 2013. La *parrhèsia* trouve une incarnation dans la dramatique radio proposée comme une installation, *What we might have heard in the future (2010/2014)* d'*Angel Nevarez & Valerie Tevere*, présentée au Casino. Le scénario *est dans le catalogue susmentionné*. Toujours à propos de la *parrhèsia*, voir aussi Michel Foucault, *Discourse and Truth : the Problematization of Parrhesia*, publié sous la direction de J. Pearson, Northwestern University Press, Evanston Ill., 1985.

4 B. Fischer, *[Hlysnan], ibid*.

5 Installée dans l'exposition phare « Live in your Head : When Attitudes Become Form » à la Kunsthalle Bern en 1969 (exposition recréée à la Fondation Prada en 2013), l'œuvre se composait d'un téléphone accompagné par l'avertissement que l'artiste aurait pu moduler comme suit : « If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you », en anglais, mais aussi en allemand. La même année, Jan van der Marck présente au MCA de Chicago l'exposition « *Art By Telephone* », qui consiste à proposer à un ensemble d'artistes de formuler oralement une œuvre à distance par l'intermédiaire d'une communication téléphonique. Le projet renvoie au précédent historique de *Telephone Pictures* (1922) de Lazlo Moholy-Nagy, une série de trois tableaux de composition identique, mais de formats différents, que l'artiste a fait réaliser par une compagnie d'enseignes émaillées à partir d'instructions transmises par téléphone. En 2013, avec « Art By Telephone… Recalled », l'expérience a été renouvelée simultanément dans six lieux différents dans le monde.

6 D'ordinaire, ces engins sont enterrés après avoir été détruits. En 2008, pour dénoncer le niveau alarmant d'homicides au Mexique, son pays natal, Pedro Reyes décide de fondre le métal de 1527 armes au rebut pour en faire autant de pelles qui serviront à planter 1527 arbres : *Palas por Pistolas.*

7 *La vie en bleu*, *radio piece* aux *field recordings* et aux *hydrophonic recordings*, a gagné le « first prize for the best soundscape » au concours PIARS Sonic Arts Award, à Rome, en 2014.

8 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998.

9 L'artiste, avec Younes Baba-Ali, a créé *Ici. Maintenant. Où ?*, une proposition tirée de leur plateforme « Saout Radio » pour la 5e Biennale de Marrakech, projet participatif de déambulation sonore dans les taxis de Marrakech.

10 Un exemple pour tous : la chanson pour enfants (!) *Il était un p'tit cordonnier*.

Acoustic Tension Listening to the Contemporary

Stay, illusion!
If thou hast any sound,
or use of voice,
Speak to me.
W. Shakespeare, *Hamlet*

April 1952, Cannes Film Festival. The screening of *Tambours du jugement premier* by François Dufrêne, a film without screen or film. The theatre is charged with the "para-acousmatic" sounds of Marc'O, Gil Wolman, Guy Debord and Dufrêne: dispersed through the space, they recite aphorisms or produce sounds while the house lights flash on and off, creating a kinetic effect.[1] Here, lettrist cinema, foundational to the Situationist art movement, invents action instead of image. Sixty years later, its radicalism still haunts our minds like a phantom without our being able to really measure its impact on art history. And we love outspoken spectres, especially if they have something powerful to say to those who know how to listen.

Listening periodically surges in the "contemporary" art world of ideas to claim the primacy of *listening* over *seeing* through polyphonic manifestations, and to question the very essence of art through innumerable artistic micro-explosions.

If the path of modernity and the synaesthetic relationships between various expressive languages of communication are marked by an investigation of how art and sound intersect, we easily notice a renewed interest, in recent decades, in the practice of listening intent on rethinking our "political" consciousness. The artists who most compellingly investigate this meaning mainly use the mediums of installation and action to expose/compose a narrative that is revealed through our auditory attention, focus and perseverance, our sensibility and ability to comprehend what we hear or could "hear."[2] Some of these artists question/use the medium to raise questions, defend causes or challenge conventions. Consequently, the recipient of these sound "objects" that, according to Berit Fischer, engage in *parrhesia* [3]—in which telling the truth, without reservation, creates a space of risk for the teller—can only be considered as active, reactive, in expectation and in action.

The convergence of art and sound implies total sensory immersion, antithetical to the silence of museums dominated by the visual element. Despite increasingly frequent exhibitions around the subject of sound, the focus is often on the visual rendering of acoustic space, rather than the reflection triggered by representations of audio practices, for it is obviously riskier, as regards the reception of the project, to exhibit the volatile, the immaterial, the invisible, the silent, the noisy, the discursive, that is, to demand, by soliciting an implicit meaning, effort of an auditory-cognitive-imaginative-conceptual nature. This is nevertheless the course of three exhibitions-pretexts that have raised questions and provoked visitors/listeners this year, tracing an imaginative common thread between Luxembourg, Italy and Belgium.

Loris Gréaud, *Crossfading Suitcase*, 2004.
Courtesy of FNAC, Paris and Fondazione Prada.

Installation view of *Art or Sound*, presented at Prada Fondation, Venice, 2014. Front: Laurie Anderson, *Numbers Runners*, 1979. Back: William Anastasi, *The World's Greatest Music*, 1977. Courtesy of Prada Fondation.

The modes of listening and embodying sounds are as varied as are their modes of production. Without getting lost in the vast world of "sound studies," the Casino, in the capital of the Grand Duchy, has become a majestic sound box for the days of the exhibition, elegant and understated, inviting visitors to consider listening as a narrative of socio-political issues through a selection of recent work in various mediums, exclusively or predominantly exploring this primary sense in order to convey messages that can no longer be explored through the medium of sight (since, in any case, we have already seen almost everything). The title of this "show," in which nothing much is shown, comes from an Old English word, *hlysnan*, "to listen." *HLYSNAN: The Notion and Politics of Listening*, with the abovementioned Berit Fischer and Kevin Muhlen as its conductors, includes a group exhibition and an accompanying publication with contributions by the participating artists,[4] performances and workshops, focusing on the active act not merely of hearing—which typically refers to automatic or passive sound perception—but rather specifically on intentional, deep, immersive listening. The artwork, understood as action, gesture, attitude, event, but also as taking a position, exists in its immanence as long as our ears are alert and the transmission apparatus is on...

Some of the investigations concern the vocal gesture in specific situations like political speeches and legal

You're a
good boy

Anna Raimondo, *Gender Karaoke*, 2013. Site-specific participative sound installation (karaoke, dvd, projector, par lights). Courtesy of the artist and ArteContemporanea, Bruxelles. Photo: Léa Beloussovitch.

contexts, or recording techniques and their impact in regard to documenting, writing and (re)creating history, and shaping our culture and reality. Among other aspects, the exhibition explores the contradictory essence of "repair"—we must first destroy in order to rebuild, as proposed once more by Kader Attia, who explores reappropriation via a bird's resistance to deforestation—, and silence as essential to waiting in Marco Godinho's sampling of sounds. And while Yoko Ono can call the Casino at any time and have anyone answer thanks to *The Telephone Piece* (1971), we must not forget that, in 1969, Walter De Maria similarly explored the conceptual potential of this medium in *Art By Telephone*.[5] Emeka Ogboh shows how public speeches could support the utopian ideals of the Nigerian people, chiefly thanks to the hope placed in independence, in *The Ambivalence of 1960*, a collage excerpted from famous speeches given during the official ceremony of Nigeria's declaration of independence in 1960. Forty-five years later, the same speeches seem symbolic of broken dreams: the meaning of the same audio framework has thus completely altered in a few decades to now evoke diametrically opposed sentiments.

While the Casino emphasizes the experience of emptiness, of perseverance and receptivity through individual, even intimate discovery, focusing on social and political subjects until November 2014, the Prada Foundation urges visitors to let themselves be transported by *Art or Sound*, an encyclopaedic exhibition of noisy paintings, melodic sculptures and ready-mades of all kind curated by Germano Celant. A clamorous labyrinth of hisses and screeches contains 137 works, whose sounds persist from one space to another to intersect in an erudite cacophony. Many sophisticated adventurers are showcased; they come from different parts of the world and eras to explore the conversion of images into sounds and vice versa, or interact with the public to create any kind of resonance, halfway between performance, sound experiment and installation. Of note is the precursor *Number Runners* (1979) by Laurie Anderson, but also the more recent *Crossfading Suitcase* (2004) by Loris Gréaud, and *Marble Sonic Table* (2011) by Doug Aitken.

Imagine (Double Psaltery) (2012) emerges from this skilfully arranged din to tackle our reflections head-on. This series of musical instruments was made by the versatile Mexican artist Pedro Reyes, who has found his own way of symbolically revolting against the violence in his country by reshaping instruments of death into instruments of life.[6] Using all kinds of firearms, 6700 of which were seized by the Mexican government in Ciudad Juárez, a city with a bad reputation, the artist created a true orchestra of 50 instruments.

Art and activism are also crucial to the research of Anna Raimondo,[7] a voice to be reckoned with. In Brussels, at Arte Contemporanea—a place of experimentation with a marked interest in young visual artists and a clear aim of supporting experiments that involve the sense of hearing—she is presenting a work whose medium makes full use of the artist's vocal cords and whose criteria entail "relational aesthetics"[8]—art as a state of the encounter, the inter-human, proximity, resistance to social formatting, in which notions of proximity and immediacy operate. Anna Raimondo conceives of her works as social interstices, which, in addition to their market or semantic value, transform into invitations to participate in the complex and contagious process of developing a social conscience that is associated with listening. The artist questions without providing answers, or rather provides answers without being questioned. Her voice, in all its uniqueness and particularity, stands out as the main focus of the investigation and the intervention. In the solo show *Beyond Voice. Me, you and everyone who is listening*, she traverses the urban space to intrude into others' acoustic territories. The voice, a contaminated and contaminating agent, overcomes the conventional boundaries between public and private spheres. In the video *Encouragements* (2014), after having collected the encouragements of women of varied ages, origins, sexual and religious backgrounds, the artist walks through Brussels' public spaces broadcasting them. By using these texts in an imaginary conversation on her cell phone, she sows words like grains that are disturbing, tender, troubling and other. The immediate, somewhat playful effect is certain, although the extent and porosity of speech being circulated in a poetically accidental manner are definitely unpredictable.

In another video, we see a glass being filled drop by drop until it overflows. During this time, a voice repeats the word *Mediterraneo*—the work's title—like a mantra, which gradually deteriorates until it becomes unintelligible and disappears, as though drowned. In this case, both the image and the sound express the metaphor well, but the result is in fact not the same. Listening only to the voice without seeing the image is more effective that doing the opposite. Whether or not the message is carried across, a feeling of empathy only occurs thanks to the intervention of the voice, which captivates and penetrates us until it carries us along with it.

The artist's voice is also the co-star of *Me, Lucia and everyone who is listening* (2014), a Dadaist collage taken from a conversation between Lucia Farinati and Anna Raimondo. Their vocal ping-pong is broadcast by two radios[9] (Belgium celebrates the centenary of the first radio broadcast this year) facing each other in the gallery's office. Of note, among the works exhibited, is the reading list of *Gender Karaoke* (2013), a collection of famous songs taken from various times and cultural contexts, which convey a problematic representation of women that is sadly still current.[10] The artist, setting up a karaoke in which the genders of the songs' subjects are reversed, invites the public to sing her songs. A feeling of amazement is easily achieved, as shown in a video accompanying the installation.

The Situationists would certainly have appreciated how Anna Raimondo intelligently provokes those whose ears she reaches with her wandering sounds and disclosing words.

To conclude, and keep to the Kingdom of Belgium, it is worth mentioning *Un-Scene II*, an exhibition presented at WIELS in 2012, which sketched out some of the questions driving the art-making of what some might call the emerging Belgian art scene, through varied mediums such as photography, painting, sculpture, installation, performance and video. Instead of an exhibition catalogue, surprise, surprise, a limited edition vinyl record was produced, since all the artists also worked, in one way or another, with sound. The adventure of art's soundtrack is thus far from over![11]

Rosanna Gangemi

Translation: Oana Avasilichioaei

1 "The 'sombre' theatre, including the screen, was sunk in darkness. In the four corners of the hall, flashlights lit the texts of the four 'tellers': Wolman and Marc'O, were in charge of the 'aphorisms' (spoken at first, then sung), Debord read the images and I declaimed phonetic poems." From Dufrêne, François. "Une action en marge du Festival de Cannes 1952." *Archi-Made*. Paris: Ensba, 2005. (Trans.)

2 The French term *entendre* (to hear) comes from the Latin *intendere*, "tendre vers" (tend or strive towards) in French, and also in Italian, although this meaning is obsolete; the French verb simultaneously means to listen and to understand. Of note is also the Italian verb *sentire*, which involves hearing and the other senses, as well as emotions.

3 Fischer, Berit. "On the Notion and Politics of Listening." *[Hlysnan] The Notion and Politics of Listening*. exh. cat. Ed. B. Fischer. Luxembourg: Casino Luxembourg, 2013. *Parrhesia* finds its incarnation in a radio drama offered as installation, *What we might have heard in the future* (2010/2014) by Angel Nevarez & Valerie Tevere, presented at the Casino. The script is in the aforesaid catalogue. Relative to *parrhesia*, also see Foucault, Michel. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. Ed. J. Pearson. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

4 *Ibid*.

5 Installed in the crucial exhibition *Live in your Head: When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle Bern, in 1969, (an exhibition that was recreated at the Prada Foundation in 2013), the work consists of a telephone and an advertisement bearing the artist's statement in English and German: "If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you." That same year at the MCA in Chicago, Jan van der Marck presented the exhibition *Art By Telephone*, which involved asking a group of artists to orally relay instructions via the telephone for fabricating their works. The project referred to the historical precedent *Telephone Pictures* (1922) by Lazlo Moholy-Nagy, a series of three paintings of identical composition but varied format, which the artist had made by an enamel sign factory based on instructions given over the telephone. In 2013, the experience was repeated concurrently as *Art By Telephone… Recalled* in six different places in the world.

6 Typically, once weapons are dismantled, they are buried. In 2008, to denounce the alarmingly high number of homicides in Mexico, his native country, Pedro Reyes decided to melt the metal of 1527 scrapped weapons to make the shovels needed to plant 1527 trees: *Palas por Pistolas*.

7 *La vie en bleu*, a radio piece of field and hydrophonic recordings, won first prize in the soundscapes category of PIARS-Sonic Arts Award 2014, in Rome.

8 Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.

9 The artist, together with Younes Baba-Ali, created *here. now. where?*, a participatory project of sonic ambulation in the taxis of Marrakech, curated by Saout Radio at the 5th Biennale of Marrakech.

10 For example, a children's song (!) called "Il était un p'tit cordonnier" [He Was a Little Shoemaker].

11 For a special issue on contemporary art in Belgium, Maïté Vissault discussed the exhibition *Un-Scene II*: "Ceci n'est pas une scène." *ETC* 99 June-Oct. 2013: 16-23.

Doug Aitken, *Marble Sonic Table*, 2011. Courtesy of the artist and the Eva Presenhuber Gallery, Zurich, 303 Gallery, New York, and Prada Fondation.

Anna Raimondo, *Me, Lucia and everyone who is listening*, 2014. Interactive sound installation (arduino, 2 radio transmitters, 2 radios). Courtesy of ArteContemporanea, Bruxelles. Photo: Léa Beloussovitch.

TABLES D'ÉCOUTE DE **MARIO CÔTÉ** TRADUCTION DU MUSICAL AU PICTURAL

Artiste et professeur à l'Université du Québec à Montréal où il enseigne depuis 1989, Mario Côté est également actif dans plusieurs groupes de recherche (ARC_DANSE, 2011-2014; L'audible et le visible, 2009-2012; ARC_PHONO, 2005-2012). Dans sa pratique d'artiste, Côté conjugue peinture et vidéo au sein d'une démarche artistique interdisciplinaire où il opère un glissement d'un médium à l'autre de manière remarquable, proposant ainsi une pratique artistique caractérisée par la dualité. Il travaille cependant chaque médium séparément, diversifiant de ce fait ses sujets de recherche qui demeurent néanmoins parallèles.

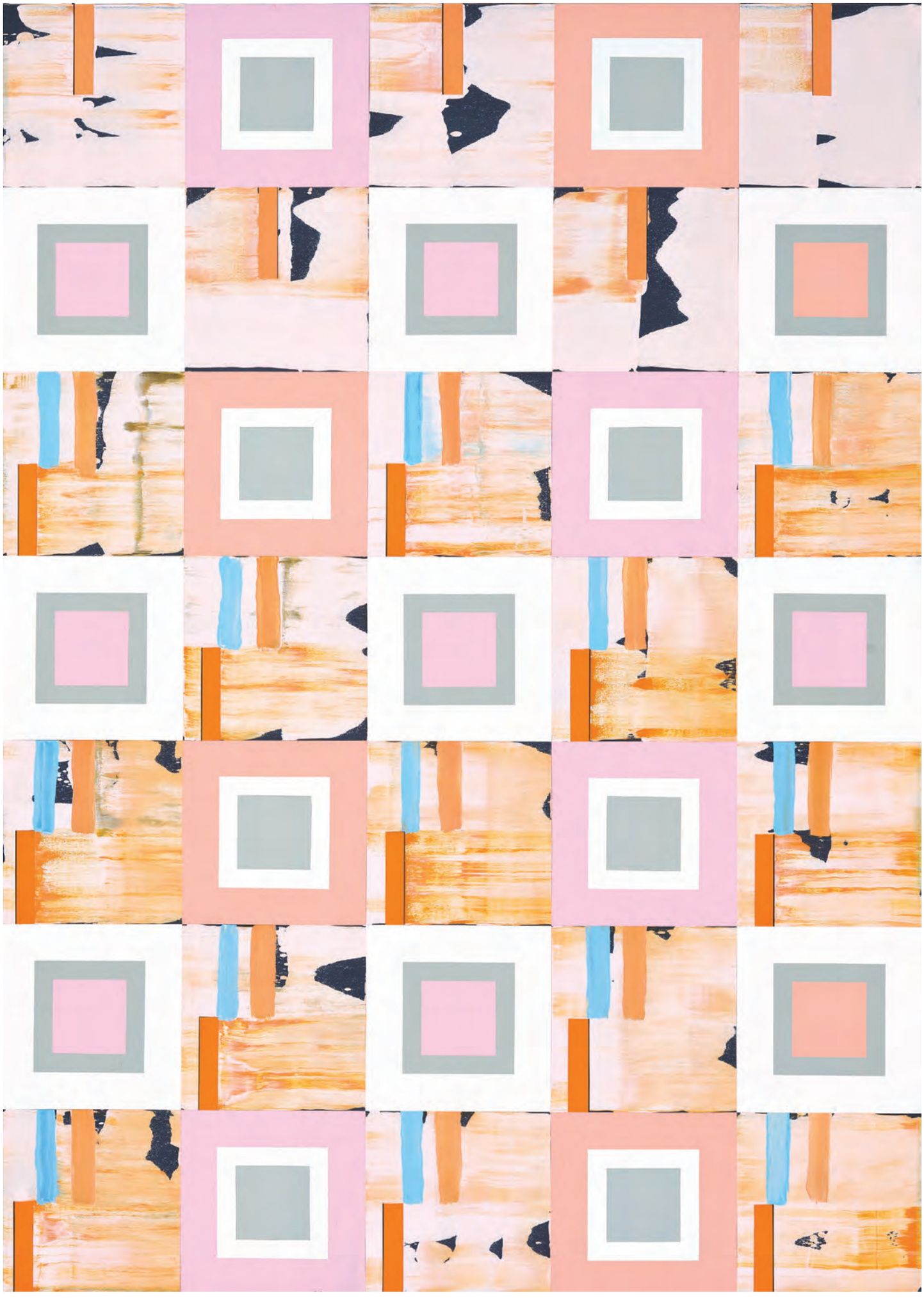
Avec l'exposition *Tables d'Écoute*, présentée l'automne dernier à la Galerie Trois Points, l'artiste nous transporte au cœur de sa démarche picturale, au cœur de ce que nous pourrions définir comme une symétrie chromatique.

Traduction de l'audible au visible

Dans cette exposition[1], l'artiste transpose visuellement le médium musical ou sonore dans le médium pictural. La première salle de la galerie expose plusieurs tableaux inédits de la série *CS*, dont la source d'inspiration est une œuvre de Morton Feldman intitulée *Crippled Symmetry* (1983). Les toiles qui y sont exposées reprennent différents passages musicaux de cette pièce maîtresse de Feldman. Afin de bien distinguer les passages utilisés, l'artiste les mentionne dans le titre en utilisant des crochets : *CS 06 [176-210]* (2012). Ce travail de longue haleine démontre la présence récurrente de leitmotive qui se rapportent principalement aux couleurs et aux formes auxquelles l'artiste fait appel. Les multiples carrés colorés et les nombreuses lignes visibles ont pour objectif premier de reproduire visuellement l'agencement des notes, des silences ainsi que du rythme sur la portée. Selon l'artiste, les traits picturaux, qui s'étendent sur plus d'un carré, sont en fait la représentation des notes dont le son produit dans l'œuvre de Feldman résonne et se poursuit sur la mesure suivante[2]. D'abord perçus en arrière-plan, ces éléments musicaux se retrouvent également sur certaines œuvres, par le jeu de la superposition des différents plans et des différentes couleurs juxtaposées les unes aux autres.

Toujours en quête d'un avancement de la peinture, Mario Côté aborde également cette série sous un autre angle esthétique. En tentant de prendre du recul relativement à ses nombreux projets en cours, l'artiste développe plusieurs de ses œuvres en utilisant comme technique picturale la peinture à numéro. À l'aide d'une charte chromatique prédéfinie, il peint les différentes parties en suivant son instinct, comme le démontre la *Planche d'abstraction no 1* (2013). Cette idée serait également présente au cœur de la série *CS*, puisque l'exposition incluait des *Planches de travail*. Ces dernières exposent tout le processus de construction derrière cette série (*Planche de travail 06* [2012]). Toujours en suivant ce protocole chromatique précis, l'artiste ne fait pas que s'inspirer de *Crippled Symmetry*, il tente de reconstruire visuellement la mélodie. Ces planches de travail se trouvent à être en quelque sorte être le brouillon de la composition finale, mais elles permettent de saisir toutes les caractéristiques propres à la démarche de l'artiste, qui peuvent nous échapper lors de notre premier contact avec les œuvres. La mise en exposition proposée par Patrice Loubier joue également avec l'aspect spéculaire des œuvres, bien que leurs couleurs divergent. Les œuvres semblent vouloir se répondre, engageant ainsi un dialogue : un dialogue entre la musique et la

Mario Côté, *CS 11 (351-385)*, 2011-2012.
Acrylique sur toile;
178 x 127 cm.
Galerie Trois Points, Montréal.
Photo : Guy L'Heureux.



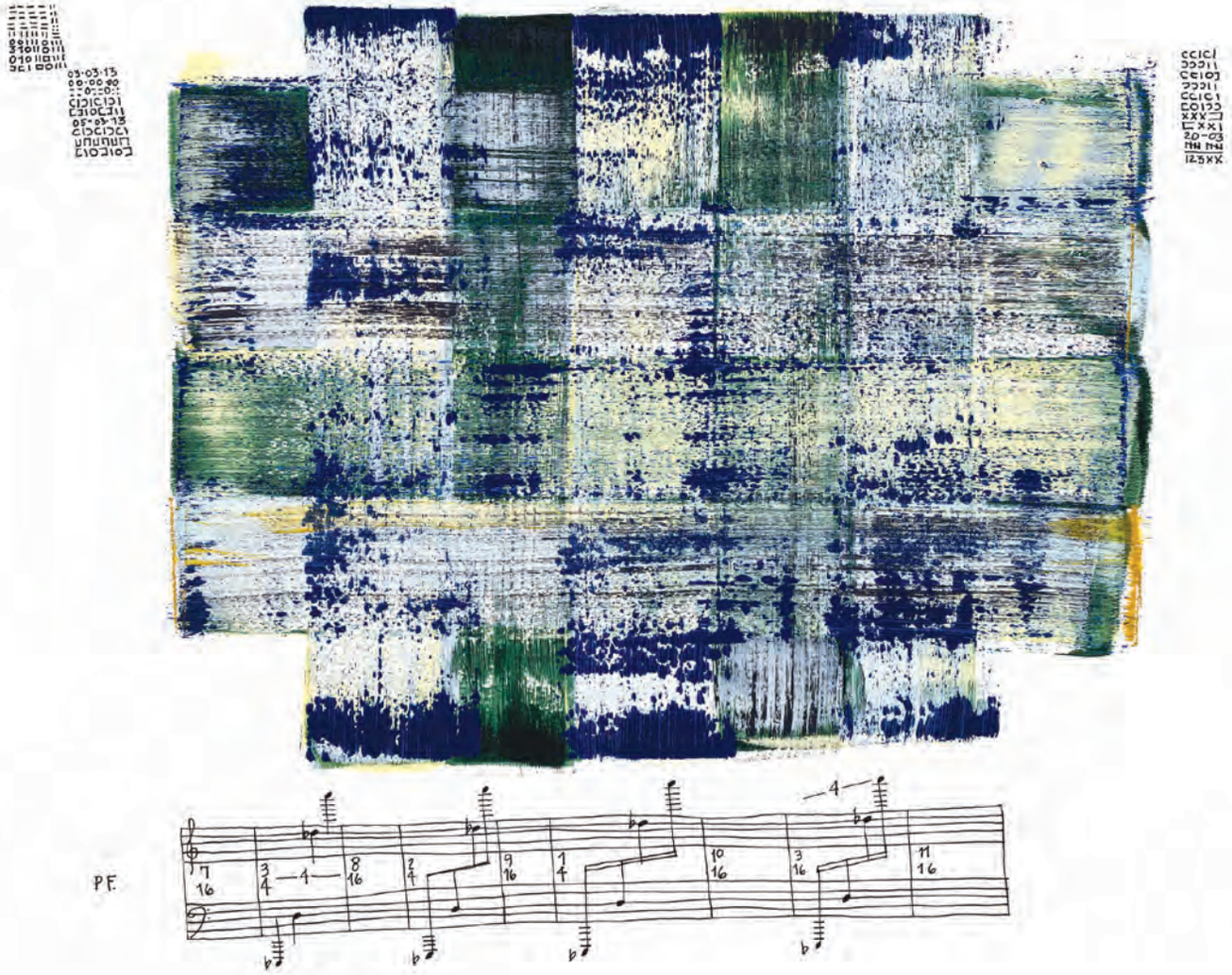
peinture, dans la transposition d'une forme à l'autre.
Bien que cette série résulte de plusieurs années d'expérimentation, l'exposition présente une seconde série qui attire tout particulièrement notre attention : *C.S. P. 1 à 7* (2012-2013). Cette dernière semble aussi vouloir appuyer tout le processus créatif que supposent les tableaux de la série *CS*. Simples griffonnages résultant de conversations téléphoniques, l'artiste y laisse libre cours à sa créativité. Contrairement à la série *CS* qui se contente de mentionner dans le titre le passage musical représenté, le passage est ici repris dans sa forme originale, avec la représentation d'une portée et de notes clairement visibles en dessous de l'œuvre picturale. La facture des œuvres semble reproduire une portée en raison des coups de pinceau qui balayent la partie inférieure de celles-ci. Dans *C.S P.3* (2012), seule une petite portion de la partie supérieure n'a pas subi le même traitement pictural, ce qui évoque les notes aiguës contenues dans le passage. Les couleurs utilisées par Mario Côté établissent un lien direct avec la musique : les couleurs sombres (vert forêt, indigo) représentent les notes graves de la mélodie, alors que celles qui sont plus claires (beige, blanc) ou attrayantes (orange, beige, bleu pâle, bleu électrique) évoquent davantage les notes aiguës.
L'artiste tend à établir le lien entre le médium sonore et sa pratique picturale. Au cours de la dernière décennie, la démarche esthétique de Mario Côté a exploré un aspect que l'on pourrait qualifier d'expérimental. Les *Dessins d'enregistrements* (2003) que l'artiste effectue lors d'un court laps de temps prédéfini transposent visuellement les bruits ambiants qu'il entend (auto, camion, vent, etc.). Cette succession linguistique est entrecoupée par des traits, plus ou moins longs, venant incarner, à première vue, deux possibilités : la première concorderait avec une absence de bruits précis tandis que la deuxième symboliserait l'accumulation de bruits ambiants indiscernables. Effectués de manière automatique, ces dessins viennent appuyer sa quête d'interprétation sonore par une recherche visuelle. Reprenant par le titre l'idée même de la toile comme support plus que visuel, l'exposition *Tables d'Écoute* vient confirmer que la peinture tend à être, dans ce cas précis, non seulement un lieu de transposition musicale, mais également le début d'une nouvelle réflexion picturale.

Lectures performatives

En marge de cette exposition avait lieu, le 9 novembre 2013, une soirée de lectures performatives. Quelques artistes ont offert au public présent leurs impressions et leur compréhension des œuvres sous la forme de différents médiums : pour Chantale Laplante et Julian Stein, ce fut le médium sonore, pour Steve Giasson, il s'agissait d'une performance visuelle, alors que Sophie Castonguay proposait une performance réceptive. Cette soirée témoigne d'un travail de réflexion des artistes sur le travail de Mario Côté, mais elle témoigne aussi du fait que la démarche créative de cet artiste constitue une source d'inspiration pour plusieurs d'entre eux, voire même le point de départ de nouvelles œuvres.
La collaboration sonore offerte par Chantale Laplante (en direct de son atelier de Tokyo) et Julian Stein (en direct de la Galerie Trois Points) témoigne des pratiques musicales des deux artistes. Rappelant les *Dessins d'enregistrements* de Mario Côté, les bruits entendus sont ceux d'objets du quotidien que le spectateur tente de décoder du mieux qu'il peut. On distingue notamment des bruits de pas, des bruits associés à l'ouverture de cannettes de boissons, à celui d'un brossage de dents, de clochettes et du vent.
Dans le même ordre d'idées, la performance de Sophie Castonguay semble reprendre les diverses techniques auxquelles Mario Côté fait appel. Équipés de casques d'écoute, les participants sont subjugués par l'aspect sonore de la performance, refaisant du même coup l'exercice antérieurement proposé par Côté. Il en va de même avec la série *Crippled Symmetry* où, toujours habités par le bruit, les participants observent les tableaux présentés dans la galerie en identifiant des couleurs : orange, bleu, rouge, vert. N'ayant pas accès à l'enregistrement sonore proposé aux participants, nous supposons qu'il s'agit de l'œuvre phare de Feldman, et que les couleurs nommées sont celles auxquelles ils associent chaque passage.
En ce qui a trait à la performance visuelle de Steve Giasson, il s'agissait plus particulièrement d'une lecture performative proposant un angle précis de sa démarche propre, l'écriture conceptuelle. Reprenant plusieurs détails qui nous sont de prime abord étrangers, l'artiste vient circonscrire le contexte au sein duquel Feldman compose *Crippled Symmetry*, mais également ce qui semble avoir inspiré Mario Côté pour cette série.
Ces trois performances confirment l'idée que le travail de Mario Côté s'avère être un point de départ important puisqu'il a permis à d'autres artistes de nourrir leur propre réflexion. Le travail de traduction du visuel au pictural proposé par Côté se renverse avec ces performances, de sorte que le son préalablement saisi et transposé sous la forme du médium pictural effectue un retour vers la forme sonore. C'est ainsi que l'exposition *Tables d'Écoute* et cette soirée de lectures performatives ont permis une expérience visuelle qui transite entre le sonore et le pictural.

Marie-Claude Lacroix

1 *Tables d'Écoute* de Mario Côté a été commissariée par Patrice Loubier, et présentée à la Galerie Trois Points, à Montréal, du 12 au 16 novembre 2013.
2 Mario Côté, entrevue de Marie-Claude Lacroix, le 11 mars.



Mario Côté, *CS-P.6*, 2012-2013.
Dessin d'enregistrement.
Galerie Trois Points, Montréal.
Photo : Guy L'Heureux.

176 SILENCE

177 V SOL♭ 7 DO 13 LA# 11 SI 12
H LA# 11 SI 12 SOL♭ 7 DO 13 (1)

178 V SOL♭ 7 DO 13
H LA# 11 SI 12

179 V LA# 11 SI 12 SOL♭ 7 DO 13
H SOL♭ 7 DO 13 LA# 11 SI 12

180 V LA# 11 SI 12 SOL♭ 7 DO 13
H SOL♭ 7 DO 13 LA# 11 SI 12

181 V LA# 11 SI 12 SOL♭ 7 DO 13
H SOL♭ 7 DO 13 LA# 11 SI 12

182 V LA# 11 SI 12 SOL♭ 7 DO 13
H SOL♭ 7 DO 13 LA# 11 SI 12

183 V LA# 11 SI 12
H SOL♭ 7 DO 13 (1)

184 V SOL♭ 7 DO 13
H LA# 11 SI 12

185 SILENCE

186 V LA# 11 SI 12
H SOL♭ 7 DO 13 (1)

187 SILENCE

188 V SOL♭ 7 DO 13
H LA# 11 SI 12

189 V LA# 11 SI 12
H SOL♭ 7 DO 13

190 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

191 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

192 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

193 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

194 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

195 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

196 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

197 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

198 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

199 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

200 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

201 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

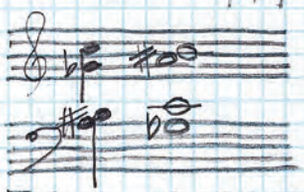
202 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

203 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

204 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

205 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

177



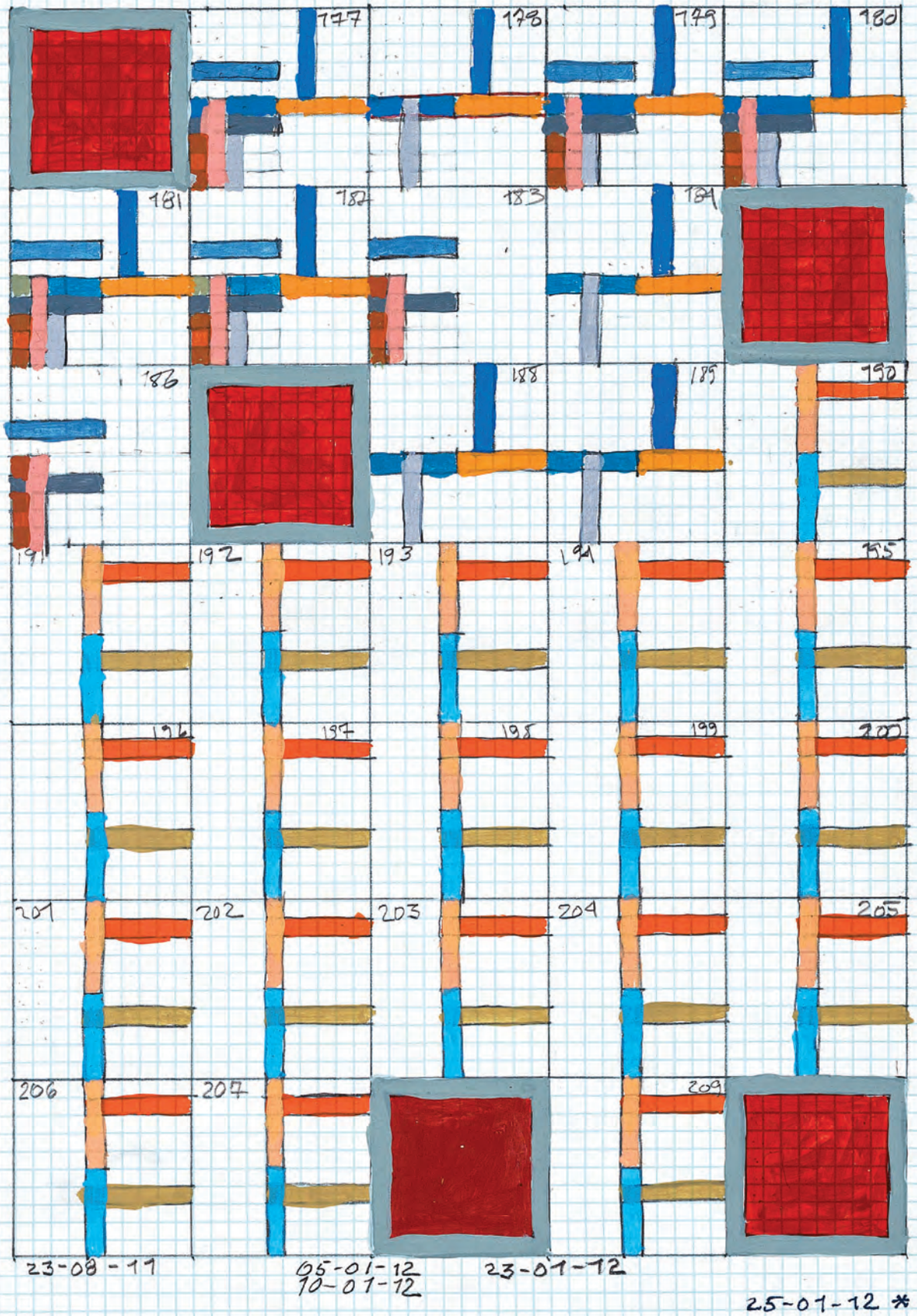
206 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

207 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

208 SILENCE

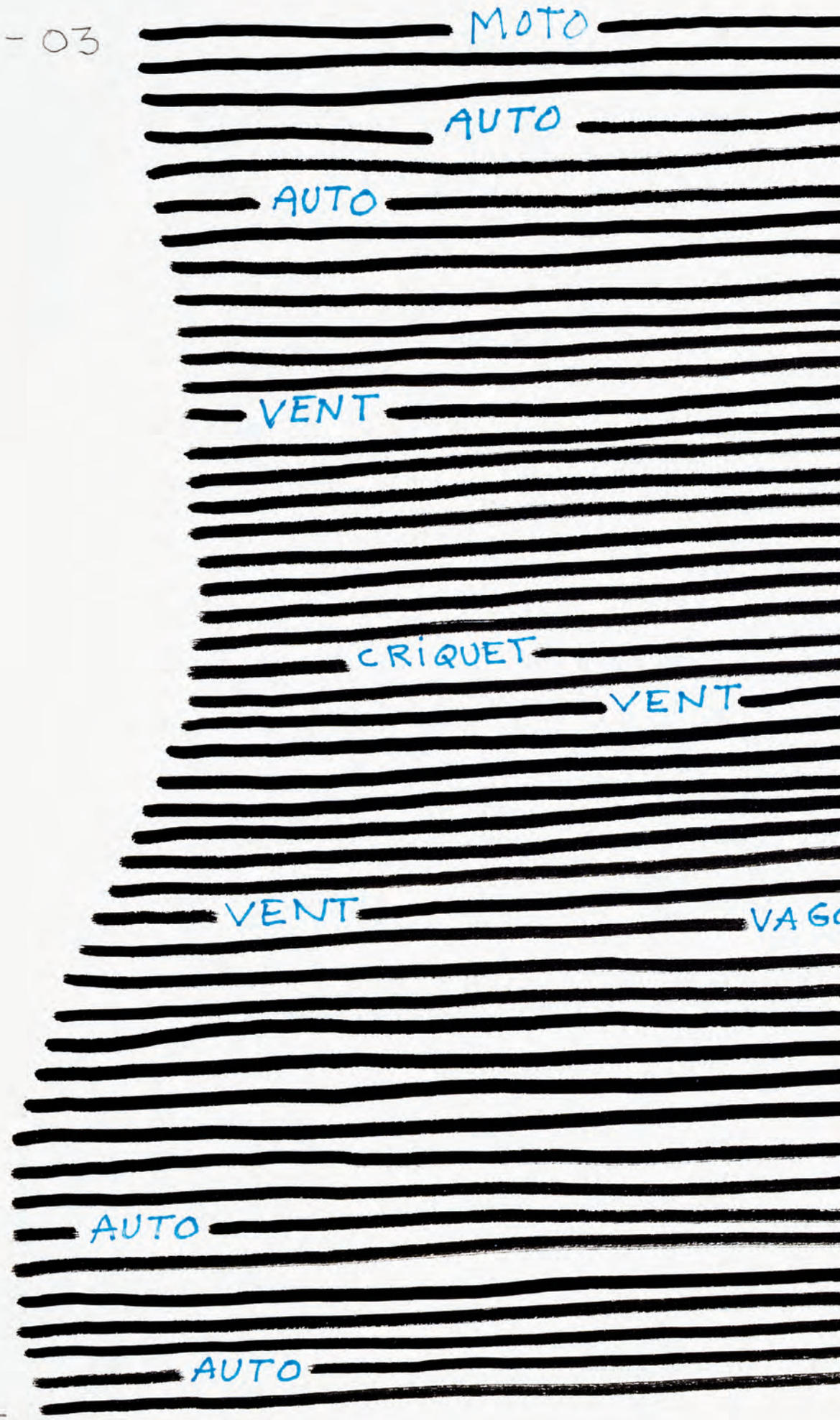
209 V DO 5 RE 15
H MI♭ 4 RE♭ 14

210 SILENCE



Mario Côté, Planche de travail nº 6, 2012.
Acrylique et crayon sur papier millimétré;
28 x 43 cm. Galerie Trois Points, Montréal.
Photo : Guy L'Heureux.

19-08-03



MARIE-ANNE

MONTREAL

Mario Côté, Dessin d'enregistrement *19-08-03*, 2003. Galerie Trois Points, Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

Kerstin Ergenzinger, Tom Laepple,
Toucher l'ambiguïté/Touching Ambiguity.
Oboro, Montréal. Photo : Gridspace

Une histoire naturelle
Toucher l'ambiguïté
de
Kerstin Ergenzinger
et Thom Laepple
chez OBORO

Kerstin Ergenzinger, Tom Laepple, *Toucher l'ambiguïté/Touching Ambiguity*. Oboro, Montréal. Photo : Gridspace.

Kerstin Ergenzinger et Thom Laepple fabriquent des systèmes nerveux. Non seulement ont-ils récemment donné naissance à une petite fille au nom lumineux d'Elin[1], mais leurs installations cinétiques et réactives présentent certaines des apparences du vivant. Je ne peux m'empêcher, en considérant le prénom photosensible de leur première-née, de penser à l'attention délicate de leurs dispositifs, tournés vers nous avec la révérence d'un tournesol pour la radiance solaire.

Kerstin est artiste. Thom est physicien. Ensemble, ils déploient les artifices de ce que j'appellerai une science naïve, *scientia simplex*, libérée du seul carcan de la mesure, et renouant avec les approximations de l'histoire naturelle. Cette archaïque appellation, empruntée par les Lumières à la *Naturalis Historiæ*[2] de Pline, évoquait l'art de décrire, à travers le langage, et le dessin d'observation, les objets trouvés dans la nature. L'art de Kerstin et Thom renouvelle la méthode de l'historien naturel en nouant avec la matière un pacte d'observation réciproque, où l'attention humaine s'adjoint son regard aveugle. Ils offrent à notre curiosité des confections métaphoriques que l'on pourrait situer quelque part sur l'échelle des êtres entre le sujet et l'objet. Leurs ensembles sculpturaux amalgament des matériaux industriels à des instruments de mesure raffinés depuis des siècles, dont ils détournent l'usage. Ces instruments intégrés aux dispositifs recèlent le principe moteur de paysages sensibles, attentifs aux remous infimes de la présence humaine.

Ce printemps dernier, ils présentaient, à l'espace d'OBORO à Montréal, un ensemble d'œuvres – deux automates fabriquées en collaboration, ainsi qu'un mobile et une série de dessins de Kerstin – intitulé pour l'occasion *Toucher l'ambiguïté*, titre qui évoque une membrane fine où l'expérience humaine s'accorde aux vibrations d'un horizon matériel.

L'essaim vibratoire de *Whiskers in Space*[3], une *Étude sur l'écoute, le bruit et le pré*, déployait ses antennes sur le plancher de bois franc de la grande salle. On pourrait naïvement traduire le titre *Whiskers in Space* par *Moustaches dans l'espace*. L'image du chat du Cheshire, son sourire suspendu dans les airs devant Alice, s'impose immédiatement à l'esprit littéraire. La technicité du dispositif incline pourtant à favoriser une nomenclature davantage scientifique. L'anatomiste appelle *vibrisses* les organes des sixièmes sens cachés dans la barbe des animaux.

Un anémomètre ultrasonique, unité nerveuse centrale du dispositif, trônait au milieu d'un amas de fils électriques. On devinait, disposés ça et là, de petits cubes d'acier qui devaient jouer le rôle de relais synaptiques pour l'essaim de lamelles de styromousse verticales, qui, d'un grésillement sourd, s'animait en de gracieuses, très lentes contorsions.

Ces vibrisses semblaient aveuglément sonder l'espace, animées par quelque curiosité inaccessible à nos sens. Mais le tout, davantage que des moustaches fauves ou l'herbe d'un pré, rappelait une formation sous-marine, sargasse ou banc de corail, perturbée par le passage d'un plongeur, et destinée à l'inertie dès l'extraction de son médium. Les états changeants de la matière, quoi qu'on en dise, portent la trace d'une magie primaire, qui a tout à voir avec le milieu où s'affirme leur présence. Cherchant sans le savoir le secret de ces airs qu'embrouillent nos regards et nos pas, et de la conscience qui les porte.

Notre pensée flotte à une infime distance de la surface des choses. Elle doit, la plupart du temps, s'y prendre à deux fois pour affirmer sa fidélité au réel. Ces êtres de confection ont droit à leur propre mode d'existence. La métaphore d'un cerveau est sans doute trop affirmée, trop proche de nos intentions pour s'appliquer aux vibrisses.

On sait aujourd'hui que la valse des méduses en grands fonds et les courants de notre conscience relèvent du même substrat. Nœuds neuronaux, franges axonales, dentelle dendritique… pulsations de la pensée – les tissus nerveux présentent, des organismes les plus simples aux plus complexes, une structure invariante. Le schéma de la matière est tel que de la démultiplication du même surgit la conscience d'elle-même ; ce ne sont que la taille, la forme et le nombre de neurones qui diffèrent, et, partant, la

myriade de comportements qu'ils rendent possibles.
Cela dit, la pensée lente des végétaux, dénués de neurones, passe par un éventail complexe de processus électrochimiques codés dans leur patrimoine génétique. Elle opère à une échelle invisible à l'œil nu, mais nous sommes des êtres métaphoriques, et le mouvement d'une plante, en accéléré, pourra nous sembler celui d'un animal captif d'une durée étrangère[4].
Scientia simplex. La réalité commune de la pensée organique est électrique. Les vibrisses sont le véhicule d'une pensée naïve. Les filaments étales qui articulent l'essaim sont tramés dans un alliage qui s'échauffe au passage d'un flux électrique et se refroidit en accord avec les remous de l'air. La mesure de ces différentiels est relayée aux vibrisses par des boîtes d'acier bardées de résistances[5]. À leur signal, le filament érectile qui sert d'échine à ces lamelles de polypropylène extensible se raidit et se tord. S'étonnera-t-on que le plastique qui leur prête corps soit couramment utilisé dans la fabrication des aéroplanes miniatures ? La pensée est un médium invisible où s'affirme le sens des choses. Il suffit de s'approcher assez près de la matière pour commencer à croire qu'elle aussi pense par métaphores.
Chez Oboro, le visiteur était accueilli par un croquis à la mine du doigt de Kerstin, planté dans son oreille. Kirsten m'assure l'avoir réalisé en Suède, où le Dr Linnæus (1707-1778) et ses collègues esquissèrent les principes du *Systema naturæ*[6], vaste nomenclature du vivant dont l'écho adamique perdure. La rumeur de l'installation, filtrant depuis la salle proche, invitait à suivre ce geste de la main et ce signal audible, pour glisser le long de la ligne d'horizon du mur. Trois dessins de formations minérales, glanés au Musée minéralogique et géologique d'Harvard, témoignages fragmentaires de l'autobiographie géologique du monde, entament le parcours. Ils cèdent la place à des formations nuageuses, flottant sur les prés, puis à leur ombre portée sur des reliefs montagneux. Ces relevés ont été réalisés au Wyoming, le long de la ligne de division des eaux, qui court du détroit de Béring à celui de Magellan, répartissant l'emprise des océans Pacifique, Atlantique et Arctique sur l'écoulement des eaux continentales.
Au début de cet enchaînement, le doigt et l'oreille nous rappelaient que ces pierres, ces paysages et nous-mêmes partageons avec la matière sonore à nos pieds une origine commune, et que nos organes sensoriels sont une extension du paysage.
À la charnière des deux salles, les nervures d'une arantèle recouvrent l'angle des murs : des filins, animés d'un souffle subtil, s'entremêlent avec des traits à la mine. Le mobile réduit le bouillonnement d'un geyser – le Lonely Star du parc Yellowstone – à ses linéaments. Comme l'empreinte des nuages sur le flanc des montagnes, son élévation répond à l'étalement des vibrisses à nos pieds. Et il évoque, comme les autres relevés, une modélisation des bifurcations réplicatives de la nature : le patron d'une émergence, qui nous convoque dans l'espace d'une nerveuse schématisation.
Ligne de division continentale, dessins à la ligne, mouvements de la matière. La pensée, nous assurent certains cognitivistes, en calibrant constamment l'image des choses et nos vues de l'esprit, produit, à chaque moment, un feuilleté d'esquisses qui stabilisent la présence du monde en nous[7]. Une part des choses transite dans l'espace d'un regard, au fond de l'ouïe, ou au creux d'une main, et la matière se fond de nouveau en nous. Nous sommes ce que nous sommes parce que la matière coupe à travers nos consciences et nos corps, à la recherche de son foyer. L'aller-retour des surfaces aux volumes reconduit l'orbite elliptique qui rallie nos vues de l'esprit à l'emprise des choses, et nous ramène à l'horizon de notre présence au monde. La ligne de division des êtres, malgré sa résilience, est une frontière constamment redessinée, transparente comme le ciel.
Le paysage se poursuit de l'autre côté du mur. À l'écart dans l'obscurité de la petite salle, la corolle de *Rotes Rauschen,* suspendue comme un nuage portatif, nous convie à assister à l'éclosion d'un son. Un sismographe, posé sur le plancher de la salle, enregistre les infimes tressaillements du ballant de bronze fixé à son extrémité. Il réagit aux moindres secousses des pas des visiteurs, qui se voient ainsi honorés de la prérogative des tremblements de terre. Les variations sur l'axe des *x*, des *y*, et des *z* – largeur, longueur, profondeur – sont relayées par trois fils artériels au mobile, lequel s'anime de légers mouvements.
La rumeur de *Rotes Rauschen* répond à celle des vibrisses. Le visiteur qui se risque sous le mobile glisse la tête à l'intérieur de la sonorité des sols, et se verra enveloppé par le *bruit rouge* qui nervure la pièce. Afin de visualiser ce que le monde donne à entendre, l'acoustique propose une modélisation calquée sur les fréquences du spectre lumineux. Dans la palette des couleurs sonores, la fréquence rouge est celle des ondes lentes – mouvements souterrains des séismes, ressacs océaniques, élans des grands vents. En anglais, on appelle aussi le bruit rouge, dont la schématisation correspond au mouvement brownien[8], *random walk noise*.
Qui se souvient que l'ancien français *randon*, en traduisant le hasard anglais, a donné lieu à la *randonnée* ? *Rotes Rauschen*. *Rumeur randon*. Fragilité tendue des sols, écho hasardeux de nos pas sur la membrane tendue des choses. La réalité est en équilibre instable. La langue porte en elle un écho qui révèle le monde à lui-même.
Les histoires naturelles ont besoin de mots pour se conclure, et d'une hypothèse pour commencer. Avant qu'elles ne trouvent leur nom, les choses sont-elles tout à fait elles-mêmes ? Elles ne le sembleront jamais plus une fois qu'on les aura nommées.
Kerstin me confie qu'elle a emprunté le nom des vibrisses aux *trichites,* excroissances météoritiques de graphite, observables parmi les débris de la formation des systèmes solaires, qui pourraient, selon certains astronomes, se révéler utiles dans l'observation de la matière noire, ce résidu mystérieux de la création[9].
Vibrisses ou trichites. Chat ou météore. Graphite des astres et des croquis. Étoile solitaire d'un geyser. Un jour, un couple d'humains marche le long de la ligne de division des eaux. Dans l'ombre portée du ciel. Sous leurs pieds, un son s'amasse. Ils suivent la ligne d'horizon en eux. Vues de l'esprit et présence des choses. Le dessin du monde n'existe pas seul. Des systèmes nerveux tournent leur regard aveugle, leur ouïe sourde vers nous. Nous nous reconnaissons en eux. Une pièce peut contenir un paysage. Une pièce peut contenir une vague de fond. Une petite fille au nom solaire d'Elin ouvre les yeux sur la lumière du

Kerstin Ergenzinger, Tom Laepple, *Toucher l'ambiguïté/Touching Ambiguity*. Oboro, Montréal. Photo : Paul Litherland.

Kerstin Ergenzinger, Tom Laepple, *Toucher l'ambiguïté/Touching Ambiguity*. Oboro, Montréal. Photo : Gridspace.

monde, sans laquelle aucune image n'est possible[10]. Un jour, elle prononcera son nom. Elle aussi ne sera, et ne sera plus jamais, qu'elle-même. Du point de vue de nulle part[11], la réalité partage une seule substance. Elle est métaphorique.

Daniel Canty

1 Kerstin et Thom – dont le nom a quelque chose de scandinave – vivent à Berlin, en allemand. Le nom d'Elin a tout à voir avec les débordements de la vie. En suédois, en gallois ou en ancien français, ce nom commun de petite fille désigne la lumière, ou une grande beauté, d'une naissance illustre. En finnois, *elin*, dérivé d'*elää*, le verbe vivre, signifie « organe », et sert de préfixe au lexique du vivant.

2 Les 37 volumes de l'encyclopédie de Pline, compilés en 77-75 av. J-C. et consacrés à tous les aspects du monde naturel, serviront de modèle aux encyclopédistes des Lumières. Les sujets abordés comprennent, aux côtés des rubriques scientifiques, une discussion des arts de la sculpture et la peinture, ces objets d'une création secondaire, qui répondent aux apparences du monde.

3 *Whiskers in space. A study about listening, noise and meadows*, installation cinétique réactive, 2010-2011.

4 Je tiens ces belles observations d'Oliver Sacks, dans un essai récent, « *The Mental Life of Plants and Worms, Among Others* », *The New York Review of Books*, 24 avril 2014, qui revisite les classiques de l'observation des êtres simples, de Darwin à Pavlov.

5 Je tiens à remercier Kerstin Ergenzinger et Thom Laepple, qui ont eu la bonté de préciser mes intuitions par un relais électronique Montréal-Berlin.

6 La première édition du *Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*, publiée en latin à Leyde, date de 1735. Elle est le fruit d'un travail collectif soutenu, encadré par Linné sur des décennies. La dixième et dernière édition paraît en 1758.

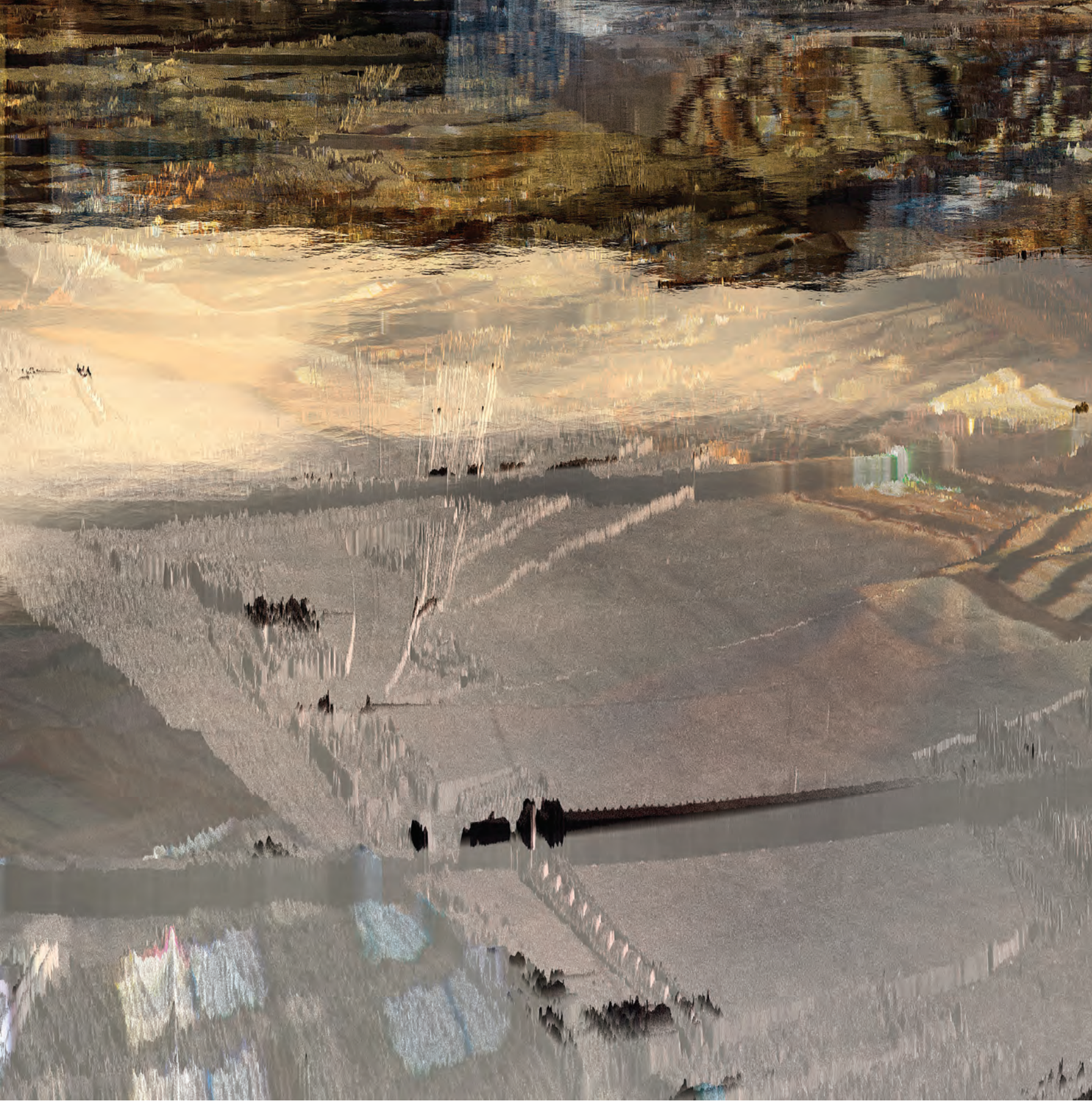
7 Le neurologue anglais David Marr développe cette thèse dans son essai fondateur, publié à titre posthume, *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, New York, W. H. Freeman and Company, 1982.

8 Le *mouvement brownien* permet d'aborder mathématiquement la trajectoire d'une grosse particule soumise au brassage moléculaire d'un fluide. On doit sa première description au botaniste écossais Robert Brown (1773-1858), braquant son microscope sur le pollen immergé d'une belle fleur mauve du Nouveau Monde, *Clarkia pulchella*.

9 Dans « Graphite Whiskers in CV3 Meteorites », *Science*, vol. 320, nº 91, 4 avril 2008, p. 91-93, Marc Fries et Andrew Steele assurent que les éclats de graphite qui brouillent la vision des astronomes pourraient être utiles à la compréhension de la création.

10 Paul Klee reconnaissait dans la lumière solaire, source du visible, le principe nécessaire de l'art.

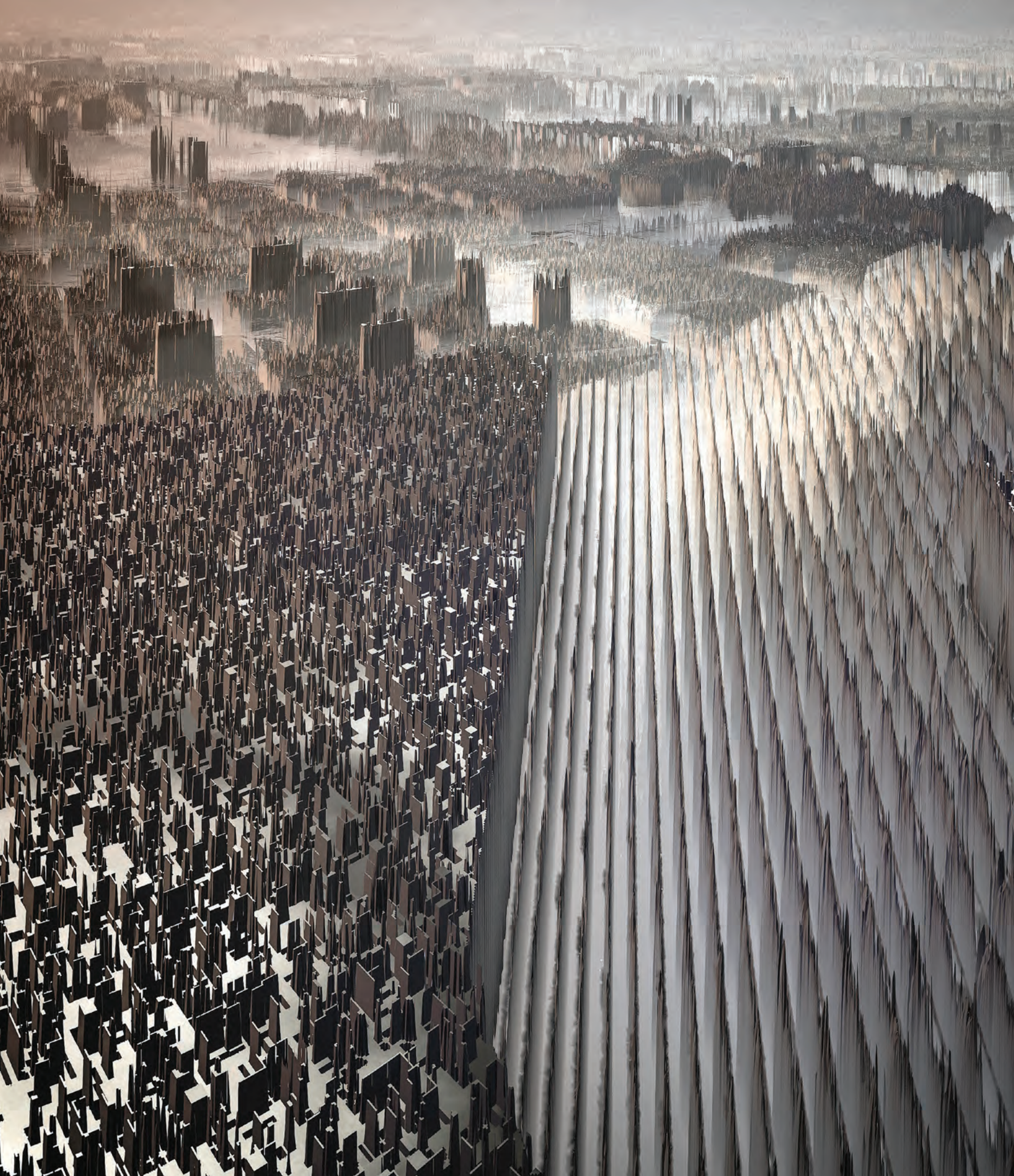
11 J'emprunte cette image au philosophe Thomas Nagel, qui nomme ainsi le détachement et l'engagement propres à une pensée personnelle du monde. Cf. *The View from Nowhere*, Oxford University Press, 1989.

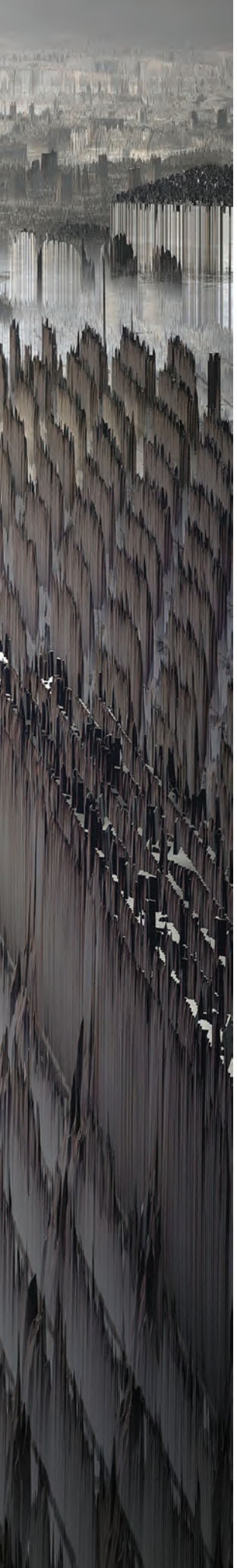


Paul-Émile Rioux,
MYC23.

THE CITY ON THE EDGE OF FOREVER:

THE DIGITAL ENVIRONMENT OF PAUL-EMILE RIOUX





Paul-Émile Rioux, *Suburb*.

In "The City on the Edge of Forever," the penultimate episode of the first season of the American science fiction television series *Star Trek* (broadcast on April 6, 1967), the crew of the starship USS Enterprise discover a portal through space and time, a living time machine called "The Guardian of Forever." Captain James Kirk and First Officer Spock are permitted by the machine to pursue a crazed Dr. McCoy through the portal in order to repair the timeline that he has breached, accidentally altering history and murdering their collective future. Kirk and Spock arrive in New York City during the 1930s Great Depression, make the repair and return through the portal. The Guardian then says, "Time has resumed its shape. All is as it was before. Many such journeys are possible. Let me be your gateway."

Montreal-based digital artist Paul-Emile Rioux repeats the Guardian's mantra in his recent *Landcuts* images (comprising the interrelated *City*, *Downtown* and *Suburb* sequences): "Let me be your gateway." Our destination and itinerary: posthuman cities of the future that read alternately as utopian and dystopian. They form remarkably holistic images: seamless, dimensionally rich and layered formal wholes into which we readily project. They are at once exhilarating and disturbing. They have a sweepingly alien cast that reminds us of the best speculative fiction about cities of the future. Upon first seeing them, I must confess that I thought, quite involuntarily, of surrealist Yves Tanguy's masterwork *Multiplication of the Arcs* (1956), although there are no stylistic similarities whatsoever.

Rioux's images demonstrate a sophisticated order of combinatorial play, and employ sundry devices from 3D models of topography and other sources harvested from the vast archive of the Internet. Indeed, the "cut" in "landcut" is a piece of land that the artist frames, constructs and grows by blending other cuts taken from landscape photography, product shots or 3D models of topography, all reinterpreted through digital techniques and upon which he has superimposed his own highly seductive surfaces. Here is the inner city understood as a legion of restless signifiers, not as a static singularity. His synthetic landscapes are profoundly multiple and profoundly destabilizing.

Rioux experiments with various maquettes in order to determine and calibrate the final result. He favours the panorama (up to 20 feet in length) as format and prints in his own studio. The resultant semiotic palimpsests are based upon a systemic deconstruction and reformulation of landscape, and are modular in the sense argued for digital objects—meaning they are made up of objects put together to form larger objects, and each piece maintains its independence as it accretes expansive and auratic sense to the whole.

One might suggest that our increasingly interactive relationship with media through the computer—the fact that we are more-or-less continually "plugged-in"—primes us for an ever-deeper and richer appreciation of Rioux's work: Google, Wiki, FB—all windows are simultaneously accessible on the desktop in a nanosecond. Rioux's images hearken back to the vast floating advertisements in Ridley Scott's prescient film *Blade Runner*—set in a dystopian future (2019) to which most inner cities have now caught up, given the ubiquity of digital signs and moving image advertisements—and forwards to the incarnation of Paul Virilio's *City of Panic*.

Rioux's cities on the edge of forever possess unusual gravitas, breathtaking vistas and epic sweeps. They embody an iteration of simplicity upon which all modern computing is based. Indeed, their endless structural facades emulate the extraordinary computational power of electrified binary numbers. Here, untold legions of busy nanobots seem to be at work building and testing existing definitions of place, space and emplacement. Indeed, the "building blocks" inside these serial cities replicate until a certain threshold of density has been reached in their matrices. At that point, a tuning-fork-like vibrancy builds inside the restless core of the work and spreads outwards as aura. I say "restless" because the core itself seems to be digitally morphing into myriad equivalences and disparities even as we view the artwork as its own uniquely worked, unfettered whole.

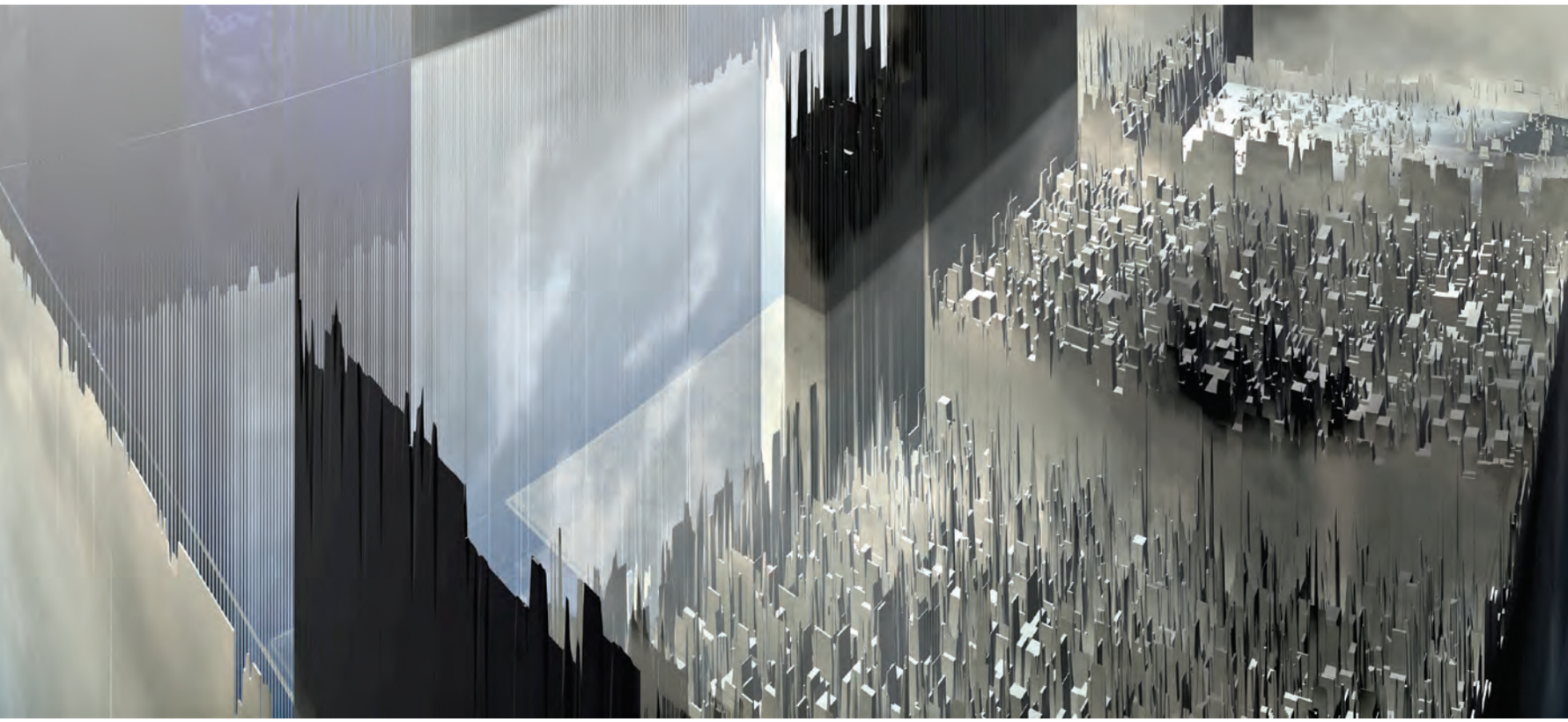
All three recent series highlight what I call their status as "immanent structures," in the sense that French philosopher Gilles Deleuze means it.[1] As a formative value, he uses the term to indicate a pure immanence, a phenomenal embeddedness, and it is most useful to consider it in terms of Rioux's work wherein the pure plane seems synonymous with an infinitely unfolding field or quintessentially smooth space without inflective division; here is a rhizomatic entity with innumerable tendrils that reach up and over the threshold of eternity like weeds, spreading throughout hyperspace like wildfire. In his final essay entitled "Immanence: A Life," Deleuze writes: "It is only when immanence is no longer immanence to anything other than itself that we can speak of a plane of immanence."[2]

In Rioux's cities, such as *B1*, massive structures seem to walk on water, as though on huge stilts, floating against gravity in an aqueous space—like the aqueous humour located in the anterior and posterior chambers of the human eye—with all the grace of equilateral polygons in amazing fractal profusion. In *B3*, the multiplying edges of the structures suggest fractal geometries beyond our ken. These weird structures seem to mutate and spontaneously multiply like dividing cells across the broad array of the cityscape. In other works from the *City* series, the fractal dimensionality of silver and black monoliths reminds us of the omniscient icon of Arthur C. Clarke's and Stanley Kubrick's cinematic masterpiece *2001: A Space Odyssey*.

We have the sense in Rioux's work of an indigenous, progressively unfolding network of forces, architectonic clones, binary connections, myriad relations and endless morphologies. For instance, in *Suburb B3-1*, the fractal geometry of an infinitely mutating suburbia seems to extend way beyond the framing edge. In *B3-3* and *B3-4*, the long, rectilinear, structural expanses again palpably suggest an infinity loop, as though one could fold space into an entirely open, self-regenerative system. Somehow, the immanence in question folds back upon itself in algorithmic fashion.

Indeed, in this context we could cite Paul Virilio—cultural critic, architect, urban planner and former director of the École Spéciale d'Architecture in Paris—who argues in his seminal *City of Panic* that cities everywhere have been subjected to political and technological terror throughout the last century.[3] Virilio speaks eloquently of the construction of *identikit* places, the proliferation of gated communities, the progressively widening net of surveillance, the sheer cataclysm of the *now*. As we examine Rioux's works, we side with Virilio's belief that future states will not have to defend themselves against external threats, but against the internal threats proliferating within their own dense and multi-layered metropolises.

Virilio developed the notion of the "Overexposed City" as a radically intense and dynamic city, whose aspect is being continually



Paul-Émile Rioux, *Downtown*.

reconstructed by electronic screens. With this he alludes to one of his key themes: the dematerialization of the city under the impact of information technologies. According to Virilio, these technologies have altered how human beings perceive time. Chronological and historical time has given way to the real time of computer screens and television sets, where everything appears instantaneously. Real time annuls the notion of physical distance, since the faster we move around the world, the less we appreciate its vastness. Virilio discusses the disappearance of real space as running parallel to the disappearance of local or historical time, or rather that the "urbanisation of real space" gives way to "urbanisation in real time." This new form of creating a city is based on computing and television logic, and is characterized by an architecture constructed with materials that are highly processed and finishes that are extremely polished, shiny, like luminous skins.[4] Similarly, the complex modular architecture of Rioux's cities is being constantly deconstructed and reconstructed by software that mirrors the impact of information technologies. Consider *Downtown 1*, in which the tiered sentinels seem to be multiplying like binary code, blossoming like Mandelbrot fractals across the surface of the downtown core and far beyond.

Rioux's work is the manifestation of a future that has already arrived, in one sense, and one that is still being born, in another. It is a future that, like a proverbial supernova, is still accelerating and irradiating at warp speed across cyberspace. At the heart of our existential void, Rioux builds highly intricate digimorphic structures that investigate salient issues of being and dwelling, becoming and inhabitation. His work is interrogatory and genetic in the extreme. His "cities on the edge of forever" possess myriad dovetailed nodal points, signs and rhizomes, as well as a fractal dimensionality and a simply immeasurable aura. These semiotic palimpsests may well belong to tomorrow's dream worlds, but they are being bravely built in his studio today.

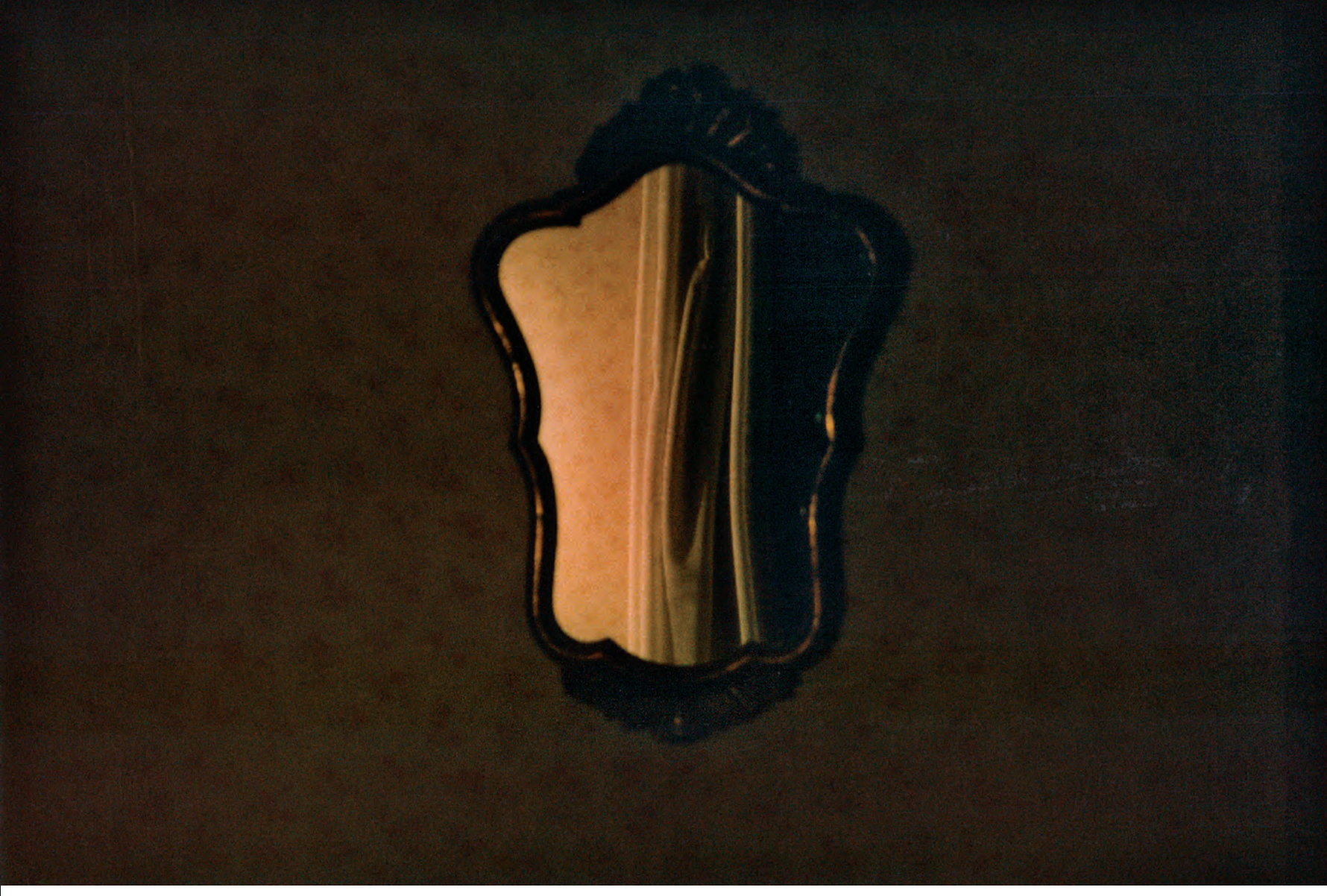
James D. Campbell

1 Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on A Life.* 2nd ed. Trans. Anne Boyman. Brooklyn: Zone Books, 2005. 25.

2 *Ibid*.

3 See Virilio, Paul. *City of Panic*. Trans. Julie Rose. London: Berg Publishers, 2007.

4 See Virilio, Paul. "The Overexposed City." *Zone 1/2*. Ed. Michel Feher and Sanford Kwinter. Brooklyn: Zone Books, 1993. 14-31, and "The Third Interval: A Critical Transition." *Rethinking Technologies*. Ed. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 3-10.



Alain Laframboise (019).

ALAIN LAFRAMBOISE PAR DELÀ LE MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE

L'objet, justement, n'était réductible à aucune discipline particulière et, les rendant toutes énigmatiques, aidait à mettre en questions leurs postulats mêmes[1]…
L'image photographique est toujours plus qu'une image : elle est le lieu d'un écart, d'une estafilade sublime entre le sensible et l'intelligible, entre la copie et la réalité, entre le souvenir et l'espérance[2].

Chaque objet trouve une histoire. Telle pourrait être l'amorce de ce texte consacré à la rétrospective d'Alain Laframboise au Musée d'art contemporain des Laurentides[3]. Il suffirait de montrer que l'on touche bien sûr des objets, que leur nature même d'objets est de ne jamais pouvoir être touchés que partiellement, ou par une certaine main, en un certain sens, avec une certaine force. Et par là, nous dirions que la phénoménologie avait raison, que l'objet est d'une certaine manière inaccessible dans sa globalité, car sa représentation est mouvante, son en-soi est pour nous hermétique. Nous pourrions également ajouter qu'avec la psychanalyse, l'objet est devenu flou. Puisque tout objet de notre esprit est travaillé par l'inconscient, il n'est donc plus saisissable. De plus, Baudrillard nous a montré que les objets n'épuisent pas leur sens dans leur matérialité et leur fonction pratique. Mais en fait, ce n'est pas l'objet qui nous importe, mais plutôt le faiseur d'objets. Avec son appareil photographique, ses boîtes architecturées, ses sculptures d'assemblage et plus récemment sa caméra vidéo, Alain Laframboise revisite nos histoires d'objets. Sur les pas de Merleau-Ponty, l'artiste joue d'une évidence sensible, celle de notre être au monde. Partant du postulat que l'art est une manifestation exemplaire en raison du rapport particulier qu'il entretient avec l'apparaître des phénomènes, Alain Laframboise interroge le lien originaire qui nous unit au monde par les images.

Dans la première salle du musée, la corrélation image-médium-corps fait l'enjeu d'une puissante investigation poétique. Entre l'image, le médium – le support matériel et technique *au moyen* duquel une image se matérialise – et le corps, lieu d'existence de l'être, Alain Laframboise présente une dialectique de ces notions dans une appréhension visuelle des corps morts. Entre photographies d'œuvres d'art et photographies d'êtres dans le monde, l'artiste joue sur l'ambiguïté d'une proximité liée à la distance et à la séparation. Une première photographie d'une barque inondée ouvre la série *Nicolaas* (1995), alors que le dernier tirage expose un miroir. Reflets de l'eau, reflets du miroir, tous deux dotés d'un pouvoir de réflexion, viennent encadrer des portraits, des paysages, des détails du tableau de Rembrandt, *La leçon d'anatomie du docteur Tulp*, telle une paire de guillemets au pouvoir heuristique. Le miroir, centre des réflexions sur

l'identité, sur la représentation de soi, de l'être au monde, métaphorise le rapport de tout individu à la représentation, comme fascination narcissique, stade du miroir lacanien ou encore pouvoir d'illusion de l'image. Mais si le miroir comme l'appareil photo instaurent une situation d'échange entre le regardant et le regardé, le cadavre bouscule cet ordre établi. Le corps mort annule l'altérité pendant que l'image du cadavre apporte au spectateur la possibilité d'entrevoir, de se représenter la mort. La dimension esthétisante des images du corps mort donne ici une place à ces images interdites et l'association entre vie et trépas se cristallise dans un *memento mori* visuel aux couleurs chaudes. Ici, la photographie devient une mélanographie ou l'art de constituer des formes avec du noir et l'image, comme le rappelle Hans Belting, est une expérience de la mort, elle présente ce qui n'est pas en elle, mais peut y apparaître[4].

Un inframonde des images

Comprendre le lien originaire qui unit l'être au monde, c'est aborder la question centrale des images du corps, mais aussi celle du corps des images. Car une œuvre artistique est d'abord celle d'un corps, d'une force se déployant dans un environnement matériel. À travers la corrélation image-médium-corps, que l'on peut également appréhender par la représentation du corps ouvert dans les boîtes d'assemblage de *La leçon d'anatomie III et IV*, Alain Laframboise met en avant la relation double du cadavre à l'image; les deux sont privés de vie et seul le cadavre se mue en une image éphémère. Cette recherche sur la tripartition image-médium-corps est traversée par une autre image, bien particulière, celle de l'image par excellence du corps, l'ombre. Avec *Circumscrit* ou encore *Ritratto*, de la série *Pictura* (1995), l'ombre en tant que médium naturel du corps est capturée par la photographie. Saisissant portrait d'une quasi-absence du corps, la photographie arrime cette image fugitive, liée en permanence au corps, et nous ramène aux pouvoirs du corps des images et aux croyances animistes. Dans une esthétique de la demi-teinte que l'on rencontre dans les photographies de *Série noire* (1992), l'ombre aborde les relations de l'espace et du temps. Ce sont des situations de clair obscur qui jouent sur la valeur de la profondeur. Comme le souligne Junchiro Tanizaki dans son *Éloge de l'ombre*, le monde qui se révèle dans l'ombre est un monde hors du temps, suspendu et éternel[5]. L'ombre a souvent été employée comme la métaphore de l'inconscient, alors que la lumière était celle de la conscience. Usant de son appareil photographique comme un pâle allumeur de réverbères, Alain Laframboise dénonce cette illusion de l'identité. Il établit une traversée des ombres qui apparaît davantage comme une réfutation métaphorique de cette irréductible fiction qui définit le sujet. Toutes ces histoires d'objet ne parlent-elles que de mélancolie ? « L'ombre de l'objet est tombée sur le moi », disait Freud[6]. Par cette phrase énigmatique, mais sublime, il soulignait l'impossibilité pour le sujet de se départir de l'objet disparu.

Les images, lieu de production d'humanité

Au contraire des iconographes actuels qui cherchent dans les livres la clé de l'énigme, la formule magique qui interprèterait l'image dans sa totalité sans jamais ne regarder aucune image, Alain Laframboise n'a cessé d'explorer, de fouiller les images et l'inconscient des images. Contre cette idée que l'image n'est pas donnée à voir ou à regarder, mais à lire, il a édifié une pratique photographique riche et foisonnante dans laquelle il est préférable de faire valoir la contingence, de privilégier le devenir à l'histoire, ou encore, d'affirmer la puissance des milieux et des ambiances. Alain Laframboise s'est rallié à ces observateurs qui pensent que la vision ne peut être comprise comme une rationalité froide et mesurée qui développerait ses pouvoirs depuis l'esprit. En se refusant à expliquer un monde déjà donné, il

Alain Laframboise, *Ritratto*.

Alain Laframboise. *Chemin 1*.

s'inscrit dans la pensée postmoderne et tente plutôt de décrire un monde toujours à faire, dans des processus et des mouvements de mise en relation, de différenciation ou d'actualisation. Dans ce travail de déconstruction, l'artiste dépasse la vision tautologique du monde, il déconditionne son regard pour appréhender l'analyse des structures sédimentées qui forment la représentation.

Conçu comme un musée portatif, la boîte à figures *Sans titre (Bombe)*, de 1985, renvoie aux artistes du mouvement Dada, lesquels ont utilisé toutes sortes d'objets de récupération pour réaliser leurs assemblages. Alain Laframboise fabrique des sculptures en assemblant différents objets, choisis pour leurs qualités formelles et pour leur signification symbolique. Mais bien au-delà de cette combinaison de supports et de figures, c'est un art érudit, savant, un art combinatoire usant de métaphores figuratives où se produit une coïncidence des images. Les boîtes à figures sont marquées par des enchevêtrements de références, de silhouettes de personnages du monde des beaux-arts. Cette petite société picturale et sculpturale renvoie à la concordance des images qui se produit dans l'esprit du spectateur, composé de toutes les histoires des images qu'il a vues au cours de sa vie. Dans cette sculpture d'assemblage, l'artiste manipule les citations visuelles, il élabore le libre jeu d'un art combinatoire avec les matériaux du souvenir. Le lieu des images que questionne Alain Laframboise semble aussi celui qu'il a fréquenté durant de nombreuses années, l'amphithéâtre de la faculté. La boîte à figures avec sa fenêtre épiphanique ouverte sur le monde évoque cette *camera obscura* qu'est l'amphithéâtre où le regard se transforme en une expérience propre à chaque individu. Et cette expérience peut bien avoir un caractère dangereux, comme l'évoque le mécanisme horloger de *Sans titre (Bombe)* en suggérant une explosion minutée, comme la transformation ontologique de l'être que produisent indéniablement nos usages d'images. N'est-ce pas, aujourd'hui, par la seule médiation de l'image que nous faisons l'expérience de l'Histoire ?

Les images ont une importance qui dépasse les limites de leur existence singulière. Pour le professeur que fut Alain Laframboise, le rôle de passeur d'un patrimoine iconique met en avant la question de la transmission des images. Dans sa pratique artistique, il s'est engagé dans des processus dynamiques où les images sont transformées, oubliées, redécouvertes pour être réinterprétées autrement. Autour d'un processus qui met en lumière la mémoire culturelle, l'artiste élabore une fine réflexion sur le devenir des images. Ainsi, échange et glissement entre divers médiums sont une pratique récurrente chez Alain Laframboise. Les *vedute*, dispositifs élaborés à partir d'anciennes images, mettent en évidence le caractère de bricolage expérimental du travail d'Alain Laframboise. Bricolage d'images, ici de diapositives, des images aujourd'hui mortes devenues matériau scénographique servant à exposer un paysage urbain chargé de connotations historiques. La ruine, objet figuratif, fragment d'architecture, construit ici un cadre de la narration et introduit une dimension temporelle[7]. Mais ces objets figuratifs renvoient aussi à d'autres assemblages savants des artistes de la Renaissance, telles les architectures des entrées solennelles[8]. Couches de sédimentation de la mémoire, les *vedute* d'Alain Laframboise mettent en place un dispositif de transmission pour des images mortes, elles agencent ainsi une valeur poétique du souvenir. Les diapositives fossilisées par la transformation du document en œuvre d'art racontent bien la poésie de la présence au monde qu'est la mémoire, cette capacité de la trace à se charger de mémoire.

Dans cette reformulation historique des objets qui caractérise le travail d'Alain Laframboise se tisse une trame où l'enjeu est bien de capter un présent de formes. *Peinture d'histoire*, de la série *Figures*, présente la rencontre de petites sculptures et statuettes dans une obscurité savamment organisée. Ce rassemblement de personnages aboutit à un condensé d'images; le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, *La Liberté guidant le peuple*, de Delacroix, toutes

les Suzanne au bain de l'art occidental, viennent se superposer à cette installation-citation. Cette photographie met en évidence les processus figuratifs liés à la mémoire des situations passées et impliquées dans les activités de l'imagination. Elle cristallise les enchaînements qui fonctionnent à partir de la représentation mentale des objets, de leur transformation, et des rapports spatio-temporels de l'esprit, tel le figural de Jean-François Lyotard, ce régime sémiotique dans lequel ce qui est montré n'est pas le produit fini d'un processus de mise en forme, mais l'espace ouvert au processus en œuvre[9]. C'est donc ici la pratique visuelle du montage qui est donnée à voir, l'expérience d'une mémoire encodée où se joue une tension singulière entre document et histoire.

Au fil des années, Alain Laframboise élabore une approche spatialisée de la représentation. Dans la série de photographies *Visions domestiques I*, les petites figurines savamment disposées ne sont pas simplement des objets photographiés. Le dispositif a réussi à renverser la hiérarchie du photographe regardant son objet pour poser, de manière unique, le regard de l'objet et lui conférer une dignité historique. Alain Laframboise accorde de l'« espace » au regard d'un objet dans la composition. L'artiste a exploité la thèse d'un espace qui n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses. Ce n'est pas une représentation qui serait le résultat du cliché, mais une représentation-processus dans laquelle l'image est pensée comme une puissance. La démarche proposée étant qu'au lieu de se saisir de l'image, il faut plutôt se laisser saisir par elle. Avec *Visions domestiques I*, l'artiste agence ses dispositifs photographiques de manière à ce que les objets acquièrent un pouvoir plastique et produisent des espaces dont ils dépendent. Alain Laframboise a exploré la manière par laquelle une reproduction bidimensionnelle se charge de représenter un objet tridimensionnel. Comme s'il s'agissait de mettre au centre du dispositif visuel les marques claires de cette réduction d'un volume à une surface. C'est par un effort sculptural s'appuyant sur une volumétrisation que le photographe pallie ce que l'on pourrait considérer comme une insuffisance du médium. Ce petit jeu entre peinture, sculpture et photographie se joue également dans les œuvres de la série *Visions domestiques III*. Ces photographies exposent les puissances chromatiques des verts, des rouges, des jaunes et des bruns dans une atmosphère marquée par une ambiguïté entre teintes chaudes et froides. L'artiste s'amuse aux sculptures coloriées et à la mise en scène de natures mortes solitaires. Ces arrangements photographiques nous font franchir le pas de la proximité optique à l'intimité tactile, la texture qui produit l'image par contact.

La fabrication des images, les représentations mentales, la figurabilité, tous ces processus figuratifs liés à la mémoire des situations passées et impliquées dans les activités de l'imagination font partie de cette anthropologie visuelle dont Alain Laframboise a tissé son patrimoine iconique. Plus récemment, en collaboration avec Louis Cummins, l'artiste a investi les images en mouvement par l'intermédiaire de la vidéo. Dans *Chemin*, le dispositif convoque le spectateur à la présentation répétitive d'une série de poupées formant une boucle fermée. Sur une plateforme circulaire apparaît d'abord une poupée, puis deux et trois et, à chaque giration, une nouvelle poupée trouve une place sur cette scène, où elles sont installées en file indienne. Cette temporalité répétitive renvoie au pouvoir d'attraction des jouets d'optique du XIX[e] siècle, comme le phénakistiscope, produit à cette période charnière du pré-cinéma et des images en mouvement. Dans un murmure de petites notes répétitives qui finissent par occuper tout l'espace, une accélération de la vitesse de déroulement des images entraîne le tournoiement endiablé des poupées, telle une ronde sans fin au mouvement perpétuel engendrée par la giration rapide du disque qui induit un flux inaltérable des images où ces dernières s'emballent. Par le procédé du *compositing*, la superposition des images, l'artiste porte une attention particulière aux images mentales, à l'imagination et à la mémoire. Dans le triptyque musical que présente la vidéo *Rumeurs*, les boîtes à musique sans âge qu'on remonte et qui tournent et tournent encore en remontant le temps, en le démontant, en l'annihilant sont bien les images souvenirs de chacun, lente mélodie oubliée que l'on retrouve lorsque l'on fait jouer la boîte à musique et qui fait surgir des images dans notre esprit.

Les photographies d'Alain Laframboise travaillent l'expérience intime de la perception. Tout ce que nous sommes capables de penser provient à des degrés de sublimation divers de notre insertion corporelle dans un monde qui nous affecte sensiblement et dont nous n'avons jamais fini de faire le tour. C'est l'enjeu des photographies de l'artiste de décrire cette humaine condition et les modalités originelles d'affectation de notre être par le monde. Autant dire que le travail d'Alain Laframboise est une réévaluation du travail de l'espace qui débute par une tentative de réhabilitation du corps et de la perception, mais, surtout, c'est la poursuite ininterrompue et raffinée d'une anthropologie comparée du regard et des relations des humains aux images.

Florence Chantoury-Lacombe

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

AMFREVILLE, Marc, « Le Poids de l'ombre », *Miranda* [en ligne], 2013, en ligne depuis le 31 octobre 2013, consulté le 12 janvier 2014. http://miranda.revues.org/3491.

BAUDRILLARD, Jean, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël, 1980.

FREUD, Sigmund, « Deuil et Mélancolie », *Métaphychologie,* Paris, Gallimard, 1986.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksiek, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

MURRAY, Karl-Gilbert, *Alain Laframboise : Le sens du quotidien*, au Musée d'art contemporain des Laurentides de Saint-Jérôme, du 9 février au 23 mars 2014, Saint-Jérôme, Éditions du Musée d'Art contemporain des Laurentides, 2014.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *La Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, 2002.

TANIZAKI, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Paris, Verdier, 2011.

VISENTIN, Hélène, « Des tableaux vivants à la machine d'architecture dans les entrées royales lyonnaises (XVI[e]-XVII[e] siècles) », *Dix septième siècle*, 2001, vol. 3, n° 212, p. 419-428. Consulté le 18 décembre 2013. www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2001-3-page-419.htm.

1 Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000, p. 13.

2 Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005, p. 26.

3 *Alain Laframboise : Le sens du quotidien*, au Musée d'art contemporain des Laurentides de Saint-Jérôme, du 9 février au 23 mars 2014, commissaire et auteur du catalogue, Karl-Gilbert Murray, éditeur MACL, 2014, 64 p.

4 Hans Belting a consacré un ouvrage à ces questions de relation du corps à l'image, où il proposait à la discipline de l'histoire de l'art de renouveler ses méthodes et son savoir dans une anthropologie des images. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

5 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Paris, Verdier, 2011, p. 42.

6 Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *Métapsychologie,* Paris, Gallimard, Folio Essais, 1986, p. 157.

7 Pierre Francastel s'est éloigné de l'idée d'une figuration construite par rapport à une norme, en démontrant que l'objet visuel de la Renaissance est constitué d'objets et de lieux figuratifs. La notion d'objet figuratif désigne des objets matériels porteurs de significations, mais détournés de leurs usages d'origine sans que leur apparence soit modifiée. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël, 1980.

8 Ces grands bricolages proches des décors de théâtre, des installations éphémères de machines et d'architectures comportaient souvent un arc de triomphe et marquaient l'entrée triomphale d'un souverain dans une cité. Ces systèmes de représentation de l'événement, de l'image du pouvoir royal, étaient souvent accompagnés de cortèges solennels avec chars et dénotaient le caractère collectif de ces manifestations artistiques. Alain Laframboise a été un membre actif du Groupe de recherche sur les entrées solennelles (GRES) à l'Université Concordia. À propos des entrées solennelles, voir Hélène Visentin, « Des tableaux vivants à la machine d'architecture dans les entrées royales lyonnaises (XVI[e]-XVII[e] siècles) », *Dix septième siècle*, 2001, vol 3, n° 212, p. 419-428. www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2001-3-page-419.htm.

9 Jean-François Lyotard définit cette notion de figural dans son ouvrage *Discours, figure*, Paris, Klincksiek, 2002.

Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main : Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, Collection d'esthétique, 2013, 392 pages.

Citation, appropriation, détournement, reprise. Autant de stratégies à l'œuvre dans nombre de dispositifs multimédiatiques contemporains. À l'âge du « couper/coller » et du tout numérique, plusieurs artistes ont fait de la revisitation d'images filmiques préexistantes leur matériau de prédilection. Dans l'essai qu'elle consacre à l'utilisation du *found footage*, Christa Blümlinger explore les principales assises et quelques-unes des manifestations récentes de cette pratique polymorphe de récupération. Selon l'auteure, le cinéma constituerait, pour les arts numériques et multimédiatiques, un vaste répertoire formel auquel on ne cesse de s'abreuver, comme jadis les artistes de la Renaissance l'avaient fait de l'art de l'Antiquité. On lui rend hommage, on le détourne, on se l'approprie par la citation directe, l'emprunt formel, le pastiche affiché ou dissimulé, afin de le remédiatiser sous de nouvelles formes, décuplant ses strates sémantiques.

Cette prolifique remédiation aurait donné lieu à une relative confusion des genres et des nomenclatures que Blümlinger entend rectifier en élaborant une topographie des remplois des images en mouvement dans l'art contemporain. Ce qui lui permet d'esquisser les pratiques actuelles en matière de reprise de matériaux cinématographiques, tout en interrogeant leur temporalité, leur référentialité et leur matérialité afin « de les situer à la fois sur le plan de la théorie du cinéma et sur un plan esthétique ».

Les trois premiers chapitres de cet ouvrage posent les assises du sujet. Après un bref survol des principales configurations à l'œuvre dans les domaines de l'art et de l'histoire du cinéma, l'auteure s'attarde à l'un des mythes fondateurs du cinéma : *L'arrivée d'un train en gare*, des frères Lumière. Elle évoque, à travers le principe de la répétition, l'intérêt archéologique du film contemporain d'avant-garde – en particulier celui de Ken Jacobs, Bill Morrison, Al Razutis et Peter Tscherkassky – pour le cinéma des premiers temps en général – et ce film en particulier –, de même que pour les dispositifs précinématographiques qui ont particulièrement marqué la seconde moitié du XIX[e] siècle.

Dans le chapitre 3, elle aborde des formes plus marginales et radicalement subjectives de réappropriation. Les œuvres de Matthias Müller et Dietmar Brehm y sont ainsi convoquées comme autant d'incarnations d'une esthétique de la mélancolie de l'éphémère ou encore dans une perspective de collectionnisme hautement personnel.

Après s'être attaché à explorer l'historicité esthétique du remploi, l'ouvrage prend une orientation plus théorique en jetant les bases d'une réflexion sur les liens entre l'histoire et la mémoire à travers l'archive. Intitulé « Archive et historiographie », le chapitre 4 élabore une conception théorique de l'archive conférant à sa matérialité un rôle central qui permet de reconsidérer le documentaire cinématographique à la lumière de la distinction épistémologique entre document et monument. Ici, les films de Yervant Gianikian et d'Angela Ricci Lucchi, reposant sur le déchiffrement des matériaux d'archives, sont convoqués, en plus de nombreuses références aux œuvres de Peter Forgasz et Lisl Ponger.

Le chapitre 5 fait la part belle à deux figures de proue de l'avant-garde française : Chris Marker et Jean-Luc Godard. Blümlinger démontre que le montage, tel que pratiqué par Marker, induit un dialogue entre Histoire et histoire du cinéma posant les images filmiques de l'espace mémoriel du XX[e] siècle comme préfigurations des mémoires virtuelles du XXI[e] siècle. Quant au travail de Godard, il explore des figures spécifiques de l'assemblage, du remontage et du collage basées sur une esthétique très personnelle du fragment. Ses célèbres *Histoire(s) du cinéma* en constituent l'ultime incarnation. Les deux derniers chapitres sont consacrés à l'installation et à la performance multimédiatiques. L'auteure s'intéresse plus particulièrement aux effets produits par l'introduction de pratiques filmiques avant-gardistes dans l'espace d'exposition des arts plastiques, ainsi qu'au déplacement du regard et de la mise en réseau des espaces dans l'univers numérique virtuel, dans ce qu'elle qualifie de « post-images de cinéma ».

À travers cette série de textes, Blümlinger parvient à exposer de manière convaincante les principales opérations signifiantes et processus de recyclage à l'œuvre chez quelques artistes emblématiques de l'art du remploi des 20 dernières années. Ces stratégies sont intimement liées aux notions d'archive et de mémoire, dans une perspective archéologique, symbolique ou encore expressive. Ainsi, le cinéma du remploi élaborerait une mémoire culturelle reflétant la principale fonction de l'archive, quelque part entre se souvenir et oublier, entre incorporer et mortifier. L'auteure parvient aussi à dégager de ce corpus les forces qui sous-tendent ces reconfigurations visuelles; ainsi rend-elle compte avec acuité de leur portée matérielle, autant que de leurs qualités esthétiques et de leur charge affective. Car au-delà des qualités formelles des images à l'œuvre dans ces remplois, c'est leur dimension esthétique de vestiges qui est convoquée, tout comme leur portée affective liée à une certaine idée de mélancolie et de la ruine.

À partir d'analyses formelles spécifiques, Blümlinger établit une véritable cartographie des diverses formes d'expression de cette pratique et de leurs

champs conceptuels correspondants, ce qui lui permet d'élaborer une « symptomatique du passage » – de l'image originale au remploi – mettant en évidence les divers modes d'historicité, de temporalité et de figurabilité qui y sont à l'œuvre. Son questionnement s'inscrit à n'en pas douter dans le vaste champ de la théorie des images ayant donné lieu, depuis une quinzaine d'années, à une véritable « fièvre de l'archive », dans une volonté d'explorer l'historicité et la transversalité du phénomène très contemporain de la réutilisation[1] (ou selon sa nomenclature, du remploi). Il s'en dégage une certaine culture de l'image dans des œuvres interrogeant la spécificité et l'historicité du cinéma; ainsi, entre le documentaire et la fiction, l'authentique et la falsification, la réalité et l'imagination, l'indice et l'icône, se dessine une nouvelle topologie du langage cinématographique reposant en partie sur le glissement sémantique induit par le recours au *found footage* et à son remploi dans des dispositifs multimédiatiques. La transposition de ces « images préexistantes » dans de nouveaux appareils mettrait à l'œuvre un « au-delà du cinéma » interrogeant ses fondements mêmes. Un cinéma « du retour » qui renvoie tout à la fois à l'histoire du cinéma, à son langage spécifique, à son image propre et qui témoigne, de facto, d'une réelle transformation des valeurs au cours de laquelle les traditionnelles oppositions conceptuelles sont déplacées, redéfinies, voire supprimées au profit de ce que Blümlinger désigne comme des « post-images de cinéma ». Un essai riche qui devrait faire date.

Marie Claude Mirandette

1 La question de l'archive est au cœur de nombreuses recherches menées depuis une quinzaine d'années dans divers secteurs des sciences humaines, comme en témoignent les récentes publications dans ce domaine. L'auteure a d'ailleurs dirigé un numéro récent de la revue *Cinémas* portant sur ce thème, *Attrait de l'archive*, *Cinémas*, nº 24, printemps 2014.

Le futur est obsolète.

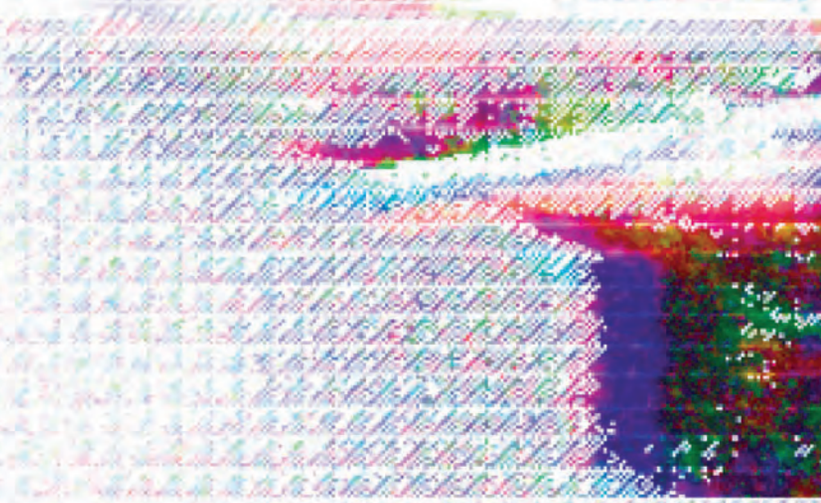
ZERO FUTUR(E)

The future is obsolete.

Studio XX présente/presents

Les HTMlles
Festival féministe d'arts médiatiques
+ de culture numérique
-
11e édition
7–15 novembre 2014

The HTMlles
Feminist festival of media arts
+ digital culture
-
11th edition
November 7–15, 2014



Montréal (QC), Canada | htmlles.net | htmlles11.tumblr.com | #zerofuture | @LesHTMlles

PARTICIPANT-E-S 2014 PARTICIPANTS

Diyan Achjadi (Vancouver)
Frances Adair McKenzie (Montréal)
claRa apaRicio yoldi (Londres)
APO33 : Jenny Picket (Nantes)
et Julien Ottavi (Nantes)
avec Shelly Knotts (Birmingham),
Eva Ursprung (Graz),
Kadet Kuhne (San Francisco),
Elpuedelchina (Santiago du Chili),
Keiko Uenishi (Vienne),
Antye Greie-Ripatti (Hailuoto)
Sandra Araújo (Porto)
Alisha B. Wormsley (Pittsburgh)
Alison Ballard (Londres)
Tatiana Bazzichelli (Berlin)
Madelyne Beckles (Montréal)
Véronique Binst (Bruxelles)
tobias c. van Veen (Vancouver)
Aïsha C. Vertus (Montréal)
micha cárdenas (Toronto)
Gaby Cepeda (Lima)
Amy Chartrand (Montréal)
Cristine Brache (Londres)
Valérie d. Walker (Montréal)
Jessie Daniels (New York)
Jess Dorance (Montréal)

Lisa E. Harris (Houston)
FemHack (Montréal)
Francesca Fini (Rome)
Linda Franke (Cologne)
Raphaële Frigon (Montréal)
Angela Gabereau (Montréal)
Émilie Gervais (Marseille)
Christina Goestl (Vienne)
Anne Golden (Montréal)
Beate Hecher (Vienne)
Faith Holland (New York)
Nantali Indogo (Montréal)
Myriam Jacob-Allard (Montréal)
Markus Keim (Vienne)
Bobbi L. Kozinuk (Vancouver)
Ytasha L. Womack (Chicago)
Jenny Lin (Montréal)

Sharrae Lyon (Ottawa)
Jessica MacCormack (Montréal)
Julie Matson (Montréal)
shawné michaelain holloway (Chicago)
Emilie Monnet (Montréal)
Mehreen Murtaza (Lahore)
Nnedimma Nnebe (Montréal)
Sonia Paço-Rocchia (St-Joseph-du-Lac)
The Pre-Lubed Sisters (Montréal)
Nelly-Ève Rajotte (Montréal)
Sabrina Ratté (Montréal)
Lisa Reihana (Auckland)
Marlène Renaud-B. (Montréal)
Nadia Seboussi (Montréal)
Coral Short (Montréal)

PARTENAIRES PUBLICS | PUBLIC PARTNERS

PARTENAIRES CULTURELS | CULTURAL PARTNERS

PARTENAIRES MÉDIA | MEDIA PARTNERS

PARTENAIRES PRIVÉS | PRIVATE PARTNERS

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

25 octobre au 23 novembre 2014

Artothèque

La nouvelle collection 2015

Dessin, Peinture, Photographie, Estampe, Technique mixte

VERNISSAGE : Dimanche 26 octobre, à 14 h

29 novembre 2014 au 11 janvier 2015

COZIC – Le projet code couronne

VERNISSAGE : Dimanche 30 novembre, à 14 h

17 janvier au 1er mars 2015

Barbara Dickstein, Lise-Hélène Larin, Victoria Leblanc, Susan Scott, Brigitte Radecki et Marion Wagschal

VERNISSAGE : Dimanche 18 janvier, à 14 h

Image : Cozic

HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.ville.pointe-claire.qc.ca

GALA
DES ARTS
VISUELS
2014
10 DÉCEMBRE
THÉÂTRE
RIALTO

G
A V
14

Une collaboration de l'AGAC,
du RAAV et du RCAAQ

Conseil des arts et des lettres Québec
Société de développement des entreprises culturelles Québec
Montréal

ERRATA

En page du 8 du numéro 102 d'ETC MEDIA, les vignettes de 2 photographies doivent être ainsi lues.
Droite : détail de l'installation d'Erin Sexton. Photo : Justin Desforges. En bas, à gauche : l'œuvre est d'AElab, *Milieux associés*. Photo : GRIDSPACE. Toutes nos excuses aux créateurs et à l'auteure Esther Bourdages.

De plus, nous tenons à informer les lecteurs qu'une erreur s'est glissée dans le numéro 102, à la page 30, dans la traduction anglaise de l'article « L'artiste deviendrait-il démiurge », de Sophie Castonguay. Le concept d'« action subie » d'Henri Bergson qui à été traduit par « real action » aurait du être traduit par « action received », tel que traduit dans *Matter and Memory*, par Paul, Nancy M. (2014).

PROFESSION ARTISTE

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

www.RAAV.org
raav@raav.org

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC

RÉSEAU
ARTACTUEL
Le site à consulter pour tout savoir sur l'art actuel au Québec —
rcaaq.org — 514.842.3984
FORMATS
Librairie spécialisée en art actuel, littérature théorique et critique —
librairieformats.org — 514.842.5579
Deux initiatives au service de l'art actuel
rcaaq
REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC
2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4
Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
SDEVM

NOUVEAUX ESPACES
DE RECHERCHE ET DE PROTOTYPAGE EN ART
la chambre blanche
(418) 529-2715 • info@chambreblanche.qc.ca
Québec
Québec
ville de québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
BoîteBleue

CAMPUS SAT
CENTRE DE FORMATION EN ARTS TECHNOLOGIQUES
SAT.QC.CA/CAMPUS
SOCIÉTÉ DES ARTS TECHNOLOGIQUES

praxis
AIR CANADA
Bloc 8 - OCTOBRE 2014
Marie-Claude Gendron
Pilar Macias
Lalie Douglas
34, Blainville O.
Sainte-Thérèse
450-434-7648
www.praxisartactuel.org
image d'archive de l'écrasement d'avion de 1963 à Blainville., projet de M.C. Gendron

Place à l'Art

www.lorangebleue.ca | www.lithochic.com
T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866
2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9

L'Orange bleue
Place à l'imagination

LithoChic
Place à l'impression

COLLABORATEURS

Essayiste, théoricienne et historienne d'art, **Francine Dagenais** œuvre dans le milieu des arts visuels et médiatiques depuis plus de vingt ans. Ses textes ont paru dans de nombreuses revues spécialisées, dont *Art Tomorrow* et *Intermédialités*. Le texte, « L'Embranchement biomachinique », est publié dans le recueil *Drone* du Mois de la photo à Montréal, en 2013. Son travail de commissaire l'a amenée à organiser plusieurs événements et expositions pour des centres d'artistes, universités et organismes tels que ISEA. Elle vit à Montréal.

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

Sylvain Campeau est poète, critique d'art, essayiste et commissaire d'exposition. Il a publié cinq recueils de poésie ainsi qu'un essai sur la photographie. Deux nouveaux essais ont vu le jour récemment : *Chantiers de l'image*, en 2011 aux Éditions Nota Bene, et *Imago Lexis. Sur Rober Racine*, aux Éditions Triptyque, en 2012.

Daniel Canty est écrivain, réalisateur, éditeur, commissaire et traducteur. Pendant cinq années consécutives, il a été le commissaire au sommet international sur les nouveaux médias, Interactive Screen, où il a créé par la même occasion l'espace Web consacré aux arts numériques au Canada, « Horizon Zero». Il réalise de nombreux films, des interfaces poétiques et narratives pour le Web et le public, ainsi que des livres aux formes graphiques complexes. On retrouve sur son site http://danielcanty.com la totalité de son travail : traductions, projets, installations, romans, autour de la thématique du quotidien.

Florence Chantoury-Lacombe est critique d'art et enseignante d'Histoire de l'art, spécialiste de l'art de la Renaissance italienne. Elle vit à Montréal et à Paris et poursuit des recherches sur les arts visuels et le changement climatique. Elle a publié aux éditions Hermann, *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14-17e siècle*, et elle prépare actuellement une monographie critique sur les arts visuels à Venise.

Rosanna Gangemi est rédactrice en chef de la revue internationale d'art contemporain *DROME Magazine*, qu'elle a cofondée en 2004. Sociologue des médias, journaliste, essayiste et conférencière, elle s'intéresse aux relations entre les langages artistiques et les mutations de la société moderne et contemporaine. Depuis 2012, elle vit à Bruxelles.

En tant qu'éditrice et rédactrice en chef d'ETC MEDIA, **Isabelle Lelarge** a ouvert la voie à de nombreux auteurs, critiques, et créateurs. Ses intérêts toujours renouvelés pour l'Histoire de l'art et la critique d'art l'amènent, aujourd'hui, à s'intéresser à de nouvelles approches du travail de critique, tout en se consacrant exclusivement aux arts médiatiques et numériques. En tant que directrice de l'AGAC, elle a commissarié plusieurs expositions au Québec comme à l'étranger, ainsi que les premières éditions de la foire internationale d'art contemporain ELAAC, à Montréal. De plus, elle a organisé plusieurs colloques en critique d'art.

Pascale Malaterre est une éternelle pionnière en nouveaux médias (d'*Ex-Voto* sur le Web en 1996 jusqu'à ses derniers travaux de vidéoperformance à l'imprimante 3D), féministe (le site *La Femme cryptée* faisant jurisprudence en 1997 suite à des menaces de mort), elle laisse en plan un doctorat à l'UQÀM (scolarité complétée) pour traverser la problématique des Fablabs. Elle renoue, ici, avec l'écriture pour la vénérée ETC MEDIA où elle directrice adjointe.

Formée en design, Histoire de l'art (baccalauréat, maîtrise et PhD en cours) et cinéma (mineure et maîtrise), **Marie Claude Mirandette** fut conservatrice des arts graphiques au Musée des beaux-arts de Montréal, puis professeure d'Histoire de l'art et de cinéma au collégial. Collaboratrice de longue date à de nombreuses revues et journaux, elle est adjointe à la rédaction à la revue *Ciné-Bulles*.

Élène **Tremblay** est professeure adjointe au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle a obtenu une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia à Montréal (1996) et un doctorat de l'Université du Québec à Montréal en études et pratiques des arts (2010). Elle a publié en 2013, *L'insistance du regard sur le corps éprouvé, pathos et contre-pathos*, aux éditions FORUM, Udine, Italie. Artiste et commissaire d'expositions, elle s'intéresse à la vidéo, au web, aux technologies mobiles ainsi qu'à l'art programmé.

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

UL

CAMPUS SAVOIR

TIMEMENT UNE MEILLEURE ARTISTE.

JE BÂTIS MON AVENIR À L'UNIVERSITÉ LAVAL.

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS

- Six séminaires répartis sur deux sessions.
- Démarche pédagogique avancée et autonome de recherche-création en arts visuels et en design graphique.

MAÎTRISE INTERDISCIPLINAIRE EN ART (FORMATION À DISTANCE)

- Approche pédagogique flexible et en continuité avec la pratique artistique professionnelle.
- Cours à temps plein ou à temps partiel.
- Les échanges se déroulent sur une plateforme de communication Web au moment qui convient à l'étudiant.

ulaval.ca/futursetudiants
1 877 893-7444

UNIVERSITÉ LAVAL

Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design