

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

Migrations_Frontières
Migrations_Borders



Couverture/Cover:

Gerald Machona, *People From Far Away*, 2012. Image tirée de la vidéo/Still from video.

Photo : Avec l'aimable permission de la Goodman Gallery, Afrique du Sud/Courtesy of the Goodman Gallery, South Africa.

espace

éditorial / editorial

2

MIGRATIONS, FRONTIÈRES ET... CRÉATION
MIGRATIONS, BORDERS AND... CREATION
André-Louis Paré

Migrations_Frontières
Migrations_Borders

12

(No)Where To Go from Here

NULLE PART OÙ ALLER
Bernard Schütze

24

**Milutin Gubash :
migrer en formation**

MILUTIN GUBASH: FLOCK MIGRATION
Chantal T. Paris

34

inSite :

**l'évolution d'un modèle expositionnel ancré
dans un territoire hautement politisé**

INSITE: THE EVOLUTION OF AN EXHIBITION MODEL
IN HIGHLY-POLITICIZED TERRITORY
Geneviève Chevalier

42

**François Morelli.
L'impossibilité d'une île**

FRANÇOIS MORELLI:
THE IMPOSSIBILITY OF AN ISLAND
Bernard Lamarque

52

Le b.a.-ba des frontières

BORDERS 101
Michael Blum

entretien / interview

62

Aram Han Sifuentes: The Politics of an Immigrant

Aram Han Sifuentes : la politique d'une immigrante
by/par André-Louis Paré

événements / events

70

Wir sind alle Berliner : 1884-2014

Wir sind alle Berliner: 1884-2014
Gauthier Lesturgie

essai

76

Antagonisme de l'art « hors les murs »

Dominique Sirois-Rouleau

comptes rendus / reviews

80 **Yinka Shonibare MBE : Pièces de résistance**

Gabrielle Desgagné-Duclos

85 **Allison Moore and Arthur Desmarteaux:**

The Future in Ruins, Today
Edwin Janzen

87 **Chih-Chien Wang : mémoire perdue, mémoire recrée**

Annie Lafleur

88 **Bêtes noires – Pelt (Bestiary) d'Ingrid Bachmann**

Julie Alary Lavallée

90 **L'État archipel de Catherine Bolduc**

Julie Héту

91 **Vessna Perunovich, la Pénélope des liens et des limites**

Philippe Boissonnet

93 **Crépuscule: Jennifer Macklem**

Lilly Koltun

94 **Public Studio. Conflits d'intérêt(s)**

Laurent Vernet

96 **Robert Therrien: Reimagining the Readymade**

Ariane Belisle

97 **Les eaux profondes de Patrick Coutu**

Éric Legendre

99 **Folklore Futur : retrouver l'animation des êtres
et des choses**

Marie-Hélène Lemaire

101 **56^e édition de la Biennale de Venise : No future**

Bénédicte Ramade

livres / books

104 **Aborder les bordures.**

L'art contemporain et la question des frontières

104 **Joseph Beuys. Art, politique et mystique**

105 ouvrages reçus / selected titles

Migrations, Borders and... Creation

At the mention of human migration, we think immediately of people across the globe who are obliged to leave their native countries in search of safer territory. The reasons for these forced migrations may be political, economic, ethnic, religious, or even, as is more and more often the case, climatic. While most of these migrations have been occurring since the development of nation-states and the establishment of new borders, we must admit that our age has “produced more refugees, migrants, displaced persons, and exiles than ever before in history.”¹ Considering the extent of these displacements and in order to circumvent the lucrative market for smugglers, Catherine Wihtol de Wenden, a specialist in international migration, advocates for the right to migrate and the right to mobility, even if such notions are not always welcomed with open arms.²

The arts give a multi-faceted view of the migratory phenomenon. Unlike statistical data, this theme is presented in the form of stories and objects symbolizing the experience of exile. As a visual depiction of both reality and fiction, film offers a particularly rich medium for conveying the hardships faced by migrants. Mati Diop’s short film *Atlantiques* (2009) is remarkable on this point. A young man from Dakar, looking out at the sea with two friends by an evening campfire, relates his failed journey as a stowaway;³ undertaken in a precarious vessel, his near-fatal odyssey bears no resemblance to that of Ulysses. Despite its risks, the boat is indeed one means of transportation that makes it possible to leave one territory for another. This has been the subject of Cuban artist Kcho’s (Alexis Leyva Machado) drawings and sculptures since the 1990s. These include works entitled *Columna Infinita*, which feature boats stacked in vertical columns.⁴ Kcho also makes use of other objects associated with the sea, such as oars; *Milagro* (2014), in which oars have been assembled in the shape of a cross, plainly embodies the hope of finally reaching a better place.

Algerian artist Adel Abdessemed similarly evokes the metaphor of exile in a work entitled *Hope* (2011-2012), an immense boat laden with garbage bags cast in resin that one imagines to be filled with clothes. At times suspended in the air, as it was for an exhibition at the Centre Georges Pompidou,⁵ *Hope* calls to mind the image of clandestine crossings of the Mediterranean. Barthélémy Toguo’s *Road to exile* (2008) also pursues the same theme. Surrounded by glass bottles, this work calls attention to the risks with which any migrant is faced.⁶ The sea is far from being a secure route of travel, especially for those without papers. In the film *Clandestin* (Stowaways) (1997), Denis Chouinard tells the horrific tale of six illegal migrants confined to a container on a cargo ship. Invented in 1956 for the purposes of boosting international trade, these containers, when used for human transportation, can be deadly. Allan Sekula and Noël Burch’s film essay *The Forgotten Space* (2010) reveals the history of spaces used for the movement of goods. Its focus, of course, is not stowaways, but rather the migrant condition of workers in the global maritime economy.⁷

Migrations, frontières et... création

Lorsqu'il est question de migrations humaines, spontanément nous pensons aux personnes qui, de par le monde, sont dans l'obligation de quitter leur pays pour un autre considéré plus sécuritaire. Les raisons de ces migrations forcées sont multiples : politique, économique, ethnique, religieuse, voire de plus en plus climatique. Et même si la plupart de ces migrations existent depuis le développement des États-nations et l'apparition de nouvelles frontières, il nous faut admettre que « notre époque a produit plus de réfugiés, de migrants, de personnes déplacées, d'exilés, qu'il n'y en a jamais eu dans l'histoire¹ ». Devant l'ampleur de ces déplacements obligés et pour contourner le marché lucratif des passeurs, Catherine Wihtol de Wenden, spécialiste des migrations internationales, plaide pour un droit de migrer, un droit à la mobilité, même si l'hospitalité n'est pas toujours au rendez-vous².

Dans le domaine artistique, le phénomène migratoire se présente sous divers aspects. Contrairement aux données statistiques, celui-ci se montre sous forme de récits, mais aussi de productions d'objets symbolisant l'expérience exilique. Comme mise en image d'une situation vécue ou fabulée, le cinéma est particulièrement fécond à faire ressentir le drame personnel de ces individus aux destins brisés. *Atlantiques* (2009), le court métrage de Mati Diop, est remarquable sur ce point. La nuit venue, un jeune homme dakarais raconte à deux amis, près d'un feu et devant la mer, l'échec de sa traversée³. Sa triste odyssée n'a rien à voir avec celle d'Ulysse, d'autant qu'avec une embarcation aussi précaire, la mer a failli l'engloutir. Ainsi, malgré le danger que cela comporte, le bateau est un des moyens de transport permettant de quitter une terre pour une autre. L'artiste Kcho (Alexis Leyva Machado) en dessine ou en présente sous forme de sculpture depuis les années 1990. Parmi ses œuvres, certaines montrent des bateaux entassés les uns sur les autres à la verticale et ont pour titre *Columna Infinita*⁴. Dans sa pratique, l'artiste cubain utilise aussi plusieurs autres objets associés à la mer, dont les rames. *Milagro* (2014), une œuvre rassemblant en croix plusieurs rames, suggère sans détour l'espoir de réaliser le rêve de se rendre là où tout semble meilleur.

Avec une œuvre intitulée *Hope* (2011-2012), l'Algérien Adel Abdessemed reste aussi dans la métaphore de l'exil. Il s'agit cette fois d'une immense barque remplie de sacs-poubelle moulés en résine et qu'on imagine plein de vêtements. L'œuvre, parfois suspendue comme lors de son exposition au Centre Georges-Pompidou⁵, nous amène à l'esprit l'image des traversées clandestines sur la Méditerranée. Enfin, il y a *Road to exile* (2008) de l'artiste Barthélémy Toguo. Entourée de bouteilles de verre, cette œuvre souligne les risques encourus par celui qui migre vers un nouveau monde⁶. Comme voie de circulation, la mer est loin d'être sûre. Encore moins pour celui qui s'embarque sans papiers. Dans le film *Clandestin* (1997), Denis Chouinard raconte l'horrible histoire de six migrants illégaux confinés dans un conteneur rangé dans un cargo. Lorsqu'il sert de lieu de transit pour les humains, le conteneur peut être mortifère. Inventé en 1956, sa fonction initiale est de maximiser le commerce international. Le film-essai *The Forgotten Space* (2010), d'Allan Sekula et Noël Burch, raconte l'histoire de ces espaces dédiés à la circulation des marchandises. Certes, il n'est pas question ici de clandestins, mais de la condition migrante des travailleurs au sein de l'économie maritime mondiale⁷.

The sea may be a commonly chosen route, but migratory movement also takes place on land, as many artists have shown. Thomas Mailaender's *Les voitures cathédrales* (2004), for example, comprises a series of photographs: views from the side and back of various types of cars, each loaded with suitcases, boxes and colourful bags. There is also *Bottari Truck*, Korean artist Kimsooja's installation that features a truck brimming with tied bundles.⁸ All of these "containers on four wheels" conjure images of following road maps, crossing borders and seeking out the warmest welcomes. They recall the migratory journeys described in Bouchra Khalili's *Mapping Journey Project*, eight videos tracing clandestine voyages throughout the Mediterranean region. These are coupled with *The Constellations*, silkscreen prints that turn each voyage into a stellar constellation, freed from the physical and cultural obstacles posed by geographical borders.

In the words of Marc Augé, in the age of globalization, borders "are never erased, they are redrawn."⁹ Borders, therefore, are always a factor of sociocultural identification. Yet from a migratory perspective, movement wavers between loss and potential. According to Said's analysis, exile may well be a first step towards escaping the self. Migration thus fosters a "passage of the subject."¹⁰ A passage that offers hope for new practices of freedom within dual, even multiple, identities. A sense of belonging that contributes to creating a more inclusive society.¹¹

This issue includes articles by artist Michael Blum, who kindly agreed to our request for a personal contribution on the theme of borders as a human construct; by art historian and curator Geneviève Chevalier, who describes the evolution of the Mexican-American event inSite, inaugurated in 1992; by Bernard Lamarche, who analyses some of artist François Morelli's cross-cultural work; by Chantal T. Paris, who focuses on the oeuvre of Serbian-born artist Milutin Gubash; and by Bernard Schütze, who, based on the diverse artistic practices of Gerald Machona, Tanja Ostojić, Adrian Paci, the Raqs Media Collective and Nadia Seboussi, dares to propose that within migration lies a promise. Aram Han Sifuentes rounds out this issue with a discussion of his work in relation to the condition of immigrants in the textile industry. In addition, Gauthier Lesturgie's article in the "Events" section presents an exhibition marking the 130th anniversary of the Berlin Conference in which 14 European countries divided up the African continent for its resources.

Translated by Michelle Wong

André-Louis Paré

1. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, 1993, 332.

2. Catherine Wihtol de Wenden, *Atlas des migrations. Un équilibre mondial à inventer*, Paris: Éditions Autrement, Collection Atlas/Monde, 2012.

3. *Atlantiques* (production: Le Fresnoy) was presented in 2010 at the second edition of Ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, which was entitled *Ce qui vient* (curator: Raphaëlle Jeune).

4. A version of *Infinite Column* was shown from September 1-29, 1996, at the Centre International d'art contemporain de Montréal during an exhibition of Kcho's work entitled *Para olvidar*.

5. *Hope* was exhibited at the Centre Georges Pompidou during a retrospective of Adel Abdessemed's work entitled *Je suis innocent*, held from October 3, 2012, to January 7, 2013.

6. A variation of this work was shown in the summer of 2014 at the Musée québécois de culture populaire during the Biennale Nationale de sculpture contemporaine de

Trois-Rivières and, more recently, at Galerie Samuel Lallouz in an exhibition titled *Africa* that took place from March 31 to June 30, 2015.

7. Sekula and Burch's film essay was presented at the Musée d'art contemporain de Montréal from January 21 to March 15, 2015. A brief review of Sekula's *Ship of Fools/The Dockers' Museum* can be found in the "Books Received" section, 106.

8. *Bottari Truck* was initially a performance, first given in Korea in 1997 and became a video titled *Cities on the Move - 2727 Kilometer Bottari Truck*. It is also mentioned in Julie Alary Lavallée's article "Kimsooja Unfolding", in *ESPACE*, no. 107.

9. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris: Éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2012, 19. My translation ("ne s'effacent jamais, elles se redessinent").

10. Seloua Luste Boulbina, "La migration des idées," *Rue Descartes*, Collège international de Philosophie, Paris, no. 78, 2013.

11. On the experience of exile, which encourages thinking about a more inclusive society, see Alexis Nuselovici's (Nous) *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, September 2013.

Même si la mer est souvent la route empruntée, le flux migratoire s'exerce également par voie terrestre. Plusieurs artistes en témoignent. Pensons, par exemple, à une série de photographies intitulée *Les voitures cathédrales* (2004) de Thomas Mailaender, présentant différents véhicules vus de côté ou de l'arrière, chargés de valises, de boîtes et de sacs multicolores. Mais il y a aussi *Bottari Truck*, une installation de la Coréenne Kimsooja, qui montre un camion rempli de baluchons⁸. Pour tous ces « conteneurs sur quatre roues » il s'agit de suivre les cartes routières, de traverser des frontières et de se rendre là où l'accueil sera favorable. Il est question de ces trajets migratoires dans *Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili. Composés de huit vidéos, ces projets cartographient des voyages clandestins dans l'aire méditerranéenne. Elles sont accompagnées par *The Constellations*, des sérigraphies qui traduisent chaque trajet en constellations d'étoiles, lesquelles, dans le ciel, s'éloignent des obstacles physiques et culturels qu'incarnent sur terre les frontières.

Comme le dit Marc Augé, à l'ère de la mondialisation, les frontières « ne s'effacent jamais, elles se redessinent⁹ ». Ainsi, elles constituent toujours un facteur d'identification socioculturel. Toutefois, dans une perspective migratoire, le déplacement tague entre la perte et le projet. L'exil, tel que l'analyse Saïd, peut être justement un tremplin vers une sortie de soi. Dès lors, la migration favorise un « passage du sujet¹⁰ ». Un passage qui donne à espérer de nouvelles pratiques de la liberté au sein d'une appartenance double, voire multiple. Appartenance qui contribue à développer une société plus inclusive¹¹.

Ce dossier propose des textes de l'artiste Michael Blum, à qui nous avons demandé une contribution personnelle sur le thème de la frontière comme construction humaine; de l'historienne de l'art et commissaire Geneviève Chevalier qui nous présente l'évolution de l'événement américano-mexicain inSite, débuté en 1992; de Bernard Lamarche qui analyse certaines actions transculturelles de l'artiste François Morelli; de Chantal T. Paris dont le texte se concentre sur l'œuvre de l'artiste d'origine serbe Milutin Gubash et de Bernard Schütze qui, à partir de diverses pratiques artistiques (Gerald Machona, Tanja Ostojić, Adrian Paci, Raqs Media Collective et Nadia Seboussi), ose penser que la migration recèle une promesse. Pour compléter ce dossier, Aram Han Sifuentes nous entretient sur son travail lié à la condition des immigrantes de l'industrie textile. Aussi, dans la section « Événement », Gauthier Lesturgie présente une exposition célébrant le 130^e anniversaire de la rencontre de Berlin, où quatorze pays d'Europe se sont partagé l'Afrique en vue de l'exploitation de ses ressources.

André-Louis Paré

1. Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Éd. Fayard, 2000, p. 459.
2. Catherine Wihtol de Wenden, *Atlas des migrations. Un équilibre mondial à inventer*, Paris, Éditions Autrement, Collection Atlas/Monde, 2012.
3. *Atlantiques* (production : Le Fresnoy) a été présenté en 2010 lors de la deuxième édition des Ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain qui avait pour titre *Ce qui vient* (commissaire : Raphaëlle Jeune).
4. Une version de *Columna infinita* a été présentée du 1^{er} au 29 septembre 1996 au Centre International d'art contemporain de Montréal lors d'une exposition de Kcho intitulée *Para olvidar*.
5. *Hope* a été présentée au Centre Georges-Pompidou lors d'une rétrospective consacrée à l'œuvre d'Adel Abdessamed intitulée *Je suis innocent* et qui eut lieu du 3 octobre 2012 au 7 janvier 2013.
6. Une variante de cette œuvre a été présentée à l'été 2014, au Musée québécois de culture populaire, dans le cadre de la Biennale Nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières et, plus récemment, à la Galerie Samuel

- Lallouz lors d'une exposition qui eut lieu du 31 mars au 30 juin 2015 et intitulée *Africa*.
7. Le film-essai de Sekula et Burch a été présenté au Musée d'art contemporain de Montréal du 21 janvier au 15 mars 2015. Une courte recension présentant le projet *Ship of Fools/The Dockers' Museum* de Sekula se trouve dans la section « Livres reçus », p. 106.
8. *Bottari Truck* a été initialement une performance faite d'abord en Corée en 1997 et qui a donné lieu à une vidéo intitulée *Cities on the Move – 2727 Kilometer Bottari Truck*. Le texte de Julie Alary Lavallée, « Kimsooja Unfolding », publié dans le n° 107 de la revue ESPACE, en fait également mention.
9. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éd. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2012, p. 19.
10. Seloua Luste Boulbina, « La migration des idées », *Rue Descartes*, Collège international de Philosophie, Paris, n° 78, 2013.
11. Sur l'expérience exilique qui donne à réfléchir à une société plus inclusive, voir d'Alexis Nuselovici (Nouss), *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013.

- P. 6 : Kcho, *Columna Infinita*, 2008. Sculpture en bronze/ Bronze sculpture, 60 x 70 x 30 cm. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.
- P. 7 : Kcho, *Milagro*, 2014. Bois, métal et corde/Wood, metal and rope, 340 x 278 cm. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.
- P. 8 : Nadia Seboussi, *Zone de transit # 2, Exil/Exit* (de George Brecht à Doug Aitken, 1961-2013), 2014. Sculpture en néon et verre soufflé/Neon light and hand-blown glass sculpture. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.
- P. 9 : Allan Sekula et Noël Burch, *The Forgotten Space*, 2010. Images tirées du film/Stills from the film, 112 mn. Photo : © Icarus Films.
- P. 10 : Bouchra Khalili, vue de l'exposition/View of the exhibition *Here and Elsewhere*, 2014, New Museum, New York. Photo : © Benoit Pailley.
- P. 11 : Bouchra Khalili, *The Constellations*, 2011. Figure 8, sérigraphie sur papier BFK Rives/ Silkscreen print on BFK Rives paper, 60 x 40 cm. Photo : © Bouchra Khalili /Avec l'aimable permission de la Galerie Polaris, Paris/Courtesy of the Polaris Gallery, Paris.

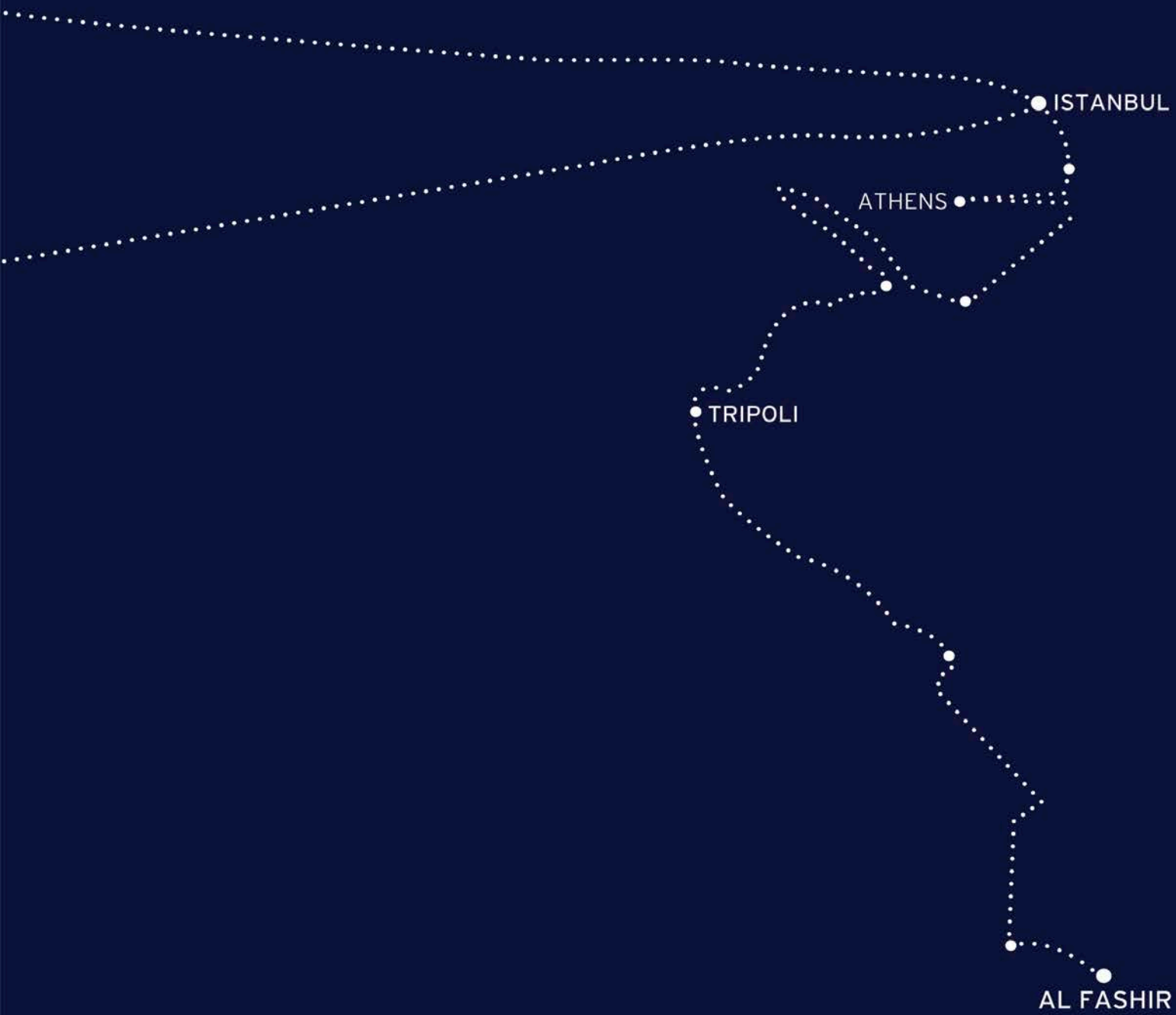












(No)Where to go from Here

Bernard Schütze

Migration as the errant movement of populations across the planet, though hardly a new phenomenon, is among the most salient and pressing features of our globalized world. The ongoing migration of people, willed or not, searching for safety or better lives elsewhere due to any number of causes, including war, famine, dire political and economic conditions, and increasingly, climate change, needs to be thought of in correlation to capitalist globalization with its unimpeded flow of goods, finances and information. From a political and cultural perspective, migration brings the "other" into proximity and thus expands (or contracts) notions of territory, and challenges modes of co-existence and belonging (with various dynamics ranging from happy intermingling and hybridization to xenophobic exclusion and racist aggression). Moreover, globalization's transnational flows have also been characterized by the mobility of people who have

Nulle part où aller

En tant que mouvement de populations en errance sur la planète, la migration n'est pas un phénomène nouveau, mais elle compte parmi les traits les plus fondamentaux et les plus urgents de notre univers mondialisé. Que ce soit par choix ou autrement, la migration actuelle de gens en quête de sécurité ou d'une vie meilleure pour diverses raisons – entre autres, la guerre, la famine, des conditions politiques et économiques difficiles et, de plus en plus, les changements climatiques – doit être pensée en lien avec la mondialisation capitaliste et sa libre circulation de biens, de capitaux et de renseignements. D'un point de vue politique et culturel, la migration place l'« autre » dans notre aire de proximité, élargit (ou contracte) les notions de territoire et met à mal certains modes de coexistence et d'appartenance (selon diverses dynamiques, allant de la mixité et de l'hybridation heureuses à l'exclusion xénophobe et à l'agressivité



Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, 2007. Video/Vidéo, 4 mn 32 sec.
Photo: Courtesy of the artist and of the Kaufmann Repetto Gallery, Milan/New York/
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Kaufmann Repetto, Milan/New York.



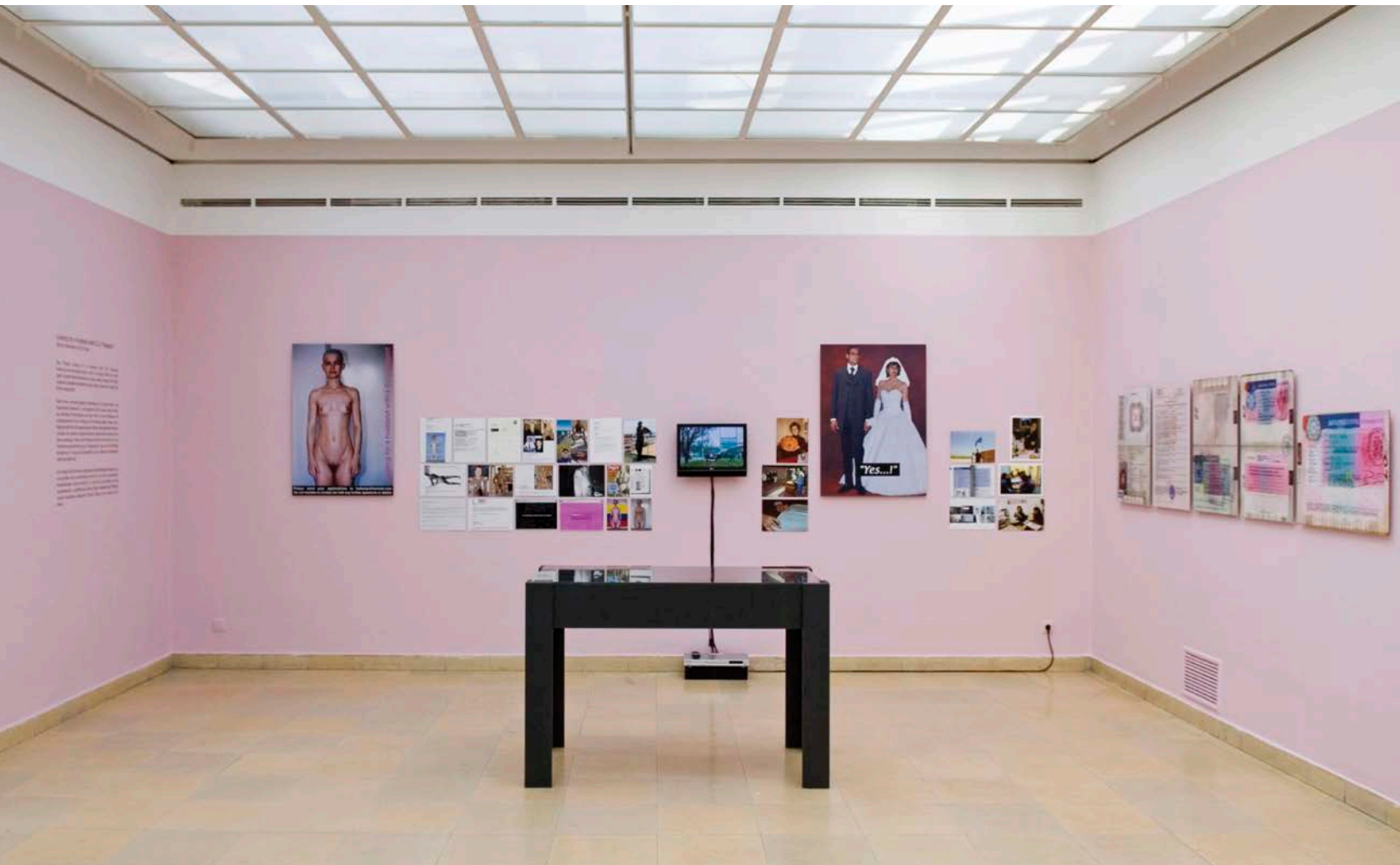
the means and status to travel in the circuits of the global economy. On one hand, a sheltered mobility that is premised on privilege and relative wealth, and on the other, the uncertain mobility of transience, which constantly comes up against borders, legal impediments and all too often hardship, exploitation, violence and even death. In this sense, steadily growing migration, the movement of people impacted by the mounting inequalities of finance capitalism, is an expression of the devastating conditions that underpin globalization and its onward march.¹

Despite the indignation and outrage that the treatment and fate of refugees, displaced people and economic migrants often triggers, I will consider migration here from a more promising perspective, one in which the phenomenon challenges deep-seated notions of territorial belonging and citizenship anchored in the nation-state, and thus opens the way for imagining other, more just ways of inhabiting the earth. Furthermore, drawing on the Deleuzian concept of nomadism, migratory mobility can be conceived of as movement across smooth spaces in which populations (however small or large) escape biopolitical control, precisely because migratory subjectivity is multiple, innumerable, unidentified and thus ungovernable. However, since this fluid nomadic movement is also marked by an absence of rights, recognition and representation, it transits at the threshold between imperceptibility (becoming

imperceptible in order to pass through borders) and visibility and audibility (the necessity of being recognized and heard in order to claim political and social rights). This constant overlap between the visual/audible and the imperceptible, the invention and/or negation of identity (fabricated ID papers, or undocumented, *sans papiers* 'status') and the narratives of both personal and collective histories, resonate with artistic practices accustomed to aesthetically and conceptually exploring such registers. It is along these lines that I will explore several contemporary art projects that work with, through and around migration along distinct, yet often intertwining paths.

In the her long-term participatory web project, performance and installation *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–2005, Serbian artist Tanja Ostojic placed an eponymous ad on the web. The experience led to a lengthy exchange of emails with various suitors, until she finally entered into a more serious exchange with a German man who was to become her “husband.” The process, from the first meeting to the obtaining of temporary residence papers and the eventual divorce in 2005, was documented through videos, a website and various performances. For this project, Ostojic harnessed a migration option—marriage—to intersect a personal trajectory with the social and political issues of gender, libidinal economy and unequal power relations. Aside from raising these questions in a self-avowed cynical stance, the project also shows how art can make use of migration as a performative (understood here in its speech act sense): her artistic project performed a migratory act in a very real and literal sense, actualizing what it stated in its titular intention.² However, by explicitly stating the artistic strategy behind the migratory tactic, Ostojic foregrounds tactical posturing, identity tweaking and toying with institutional bonds as effective means to legitimately cross a border erected on an un-level playing field.

Border crossing also plays a prominent role in other migration-related art projects, but instead of an action to be performed, it is viewed within a broader historical context of displacement, transit and exile. For instance, in her ongoing exhibition project *Zone de transit* (first shown at the artist-run centre Skol in 2014), Nadia Seboussi, a Montreal-based artist of Algerian origin, overlapped personal narratives of displacement with a visual exploration of the human and affective dimensions that inform migration in a global context. In the video works *Parcours I* and *Parcours II*, three Algerians recount their journeys to various transit zones, in the course of their flight from the brutal political reality of 1990s Algeria. In interweaving these stories with nocturnal images of the cities they each set out to reach, the artist translates the tension between the harshness of an actual journey and an imagined, idealized destination that remains a vague elsewhere. The documentary-rooted approach of the videos is complemented with conceptual and poetic visual elements: a red neon sign alternately flashes the words “exit” and “exile,” conveying an affective state that wavers between the expectation of a better future and the melancholy of leaving one’s homeland. And in the video sculpture *Le monument vivant des déplacés* (2013 –), TV monitors of various sizes—piled up to form a sort of wall—act as so many windows for individual close-up gazes of migrants from all around the world. In its transit through lived narratives, affective evocation and portraiture of multiplicity, the *Zone de transit* exhibition aesthetically embodies the complex movement of migration in which singular experiences inflect and envelop global and historical forces.



Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–2005.
 P. 14: The "ad" from the participatory web project, combined media installation/Tiré de la publicité du projet web participatif, installation de médias combinés.
 P. 15: Detail from the installation/Vue de l'installation.
 Photos: Borut Krajnc Courtesy of the artist/Avec l'aimable permission de l'artiste.

raciste). De plus, les mouvements transnationaux de mondialisation sont également marqués par la mobilité de gens disposant des moyens et du statut requis pour voyager dans les circuits de l'économie mondiale. Il y a, d'une part, une mobilité protégée qui repose sur le privilège et sur une relative richesse et, d'autre part, la mobilité incertaine de gens en transit qui se heurtent constamment aux frontières, aux obstacles légaux et, trop souvent, à la misère, à l'exploitation, à la violence, voire à la mort. En ce sens, la migration toujours plus grande, le mouvement de gens touchés par le gouffre sans cesse creusé par le capitalisme financier sont l'expression des conditions dévastatrices que sous-tendent la mondialisation et son avancée¹.

Malgré l'indignation souvent déclenchée par le traitement accordé aux réfugiés, aux gens déplacés et aux migrants économiques, et par le sort qui leur est réservé, je considérerai ici la migration d'un point de vue plus prometteur, à partir duquel on peut observer que ce phénomène

bouscule certaines notions d'appartenance et de citoyenneté territoriales, qui sont profondément enracinées dans l'État-nation, et qu'il ouvre ainsi la voie à l'invention de manières autres et plus justes d'être sur Terre. Puis, puisant dans le concept deleuzien de nomadisme, il est possible de concevoir la mobilité migratoire comme un mouvement à travers des espaces lisses où des populations (grandes et petites) échappent au contrôle biopolitique, précisément parce que la subjectivité migratoire est multiple, innombrable, non identifiée et donc ingouvernable. Cependant, puisque ce mouvement nomade fluide est également marqué par une absence de droits, de reconnaissance et de représentation, il transite au seuil de l'imperceptibilité (devenir imperceptible afin de passer à travers les frontières), de la visibilité et de l'audibilité (la nécessité d'être reconnu et entendu pour revendiquer des droits politiques et sociaux). Ce chevauchement constant entre le visuel-audible et l'imperceptible, l'invention et la négation de l'identité (fausses pièces d'identité ou absence de documentation, soit le statut de sans-papiers) et les récits d'histoires à la fois personnelles et collectives, résonne dans des pratiques artistiques déjà portées à une exploration esthétique et conceptuelle de ces registres. C'est en ces termes que je me pencherai sur plusieurs projets artistiques contemporains qui travaillent avec celles-ci, à travers et autour de la migration, en utilisant des parcours distincts mais souvent entrecroisés.

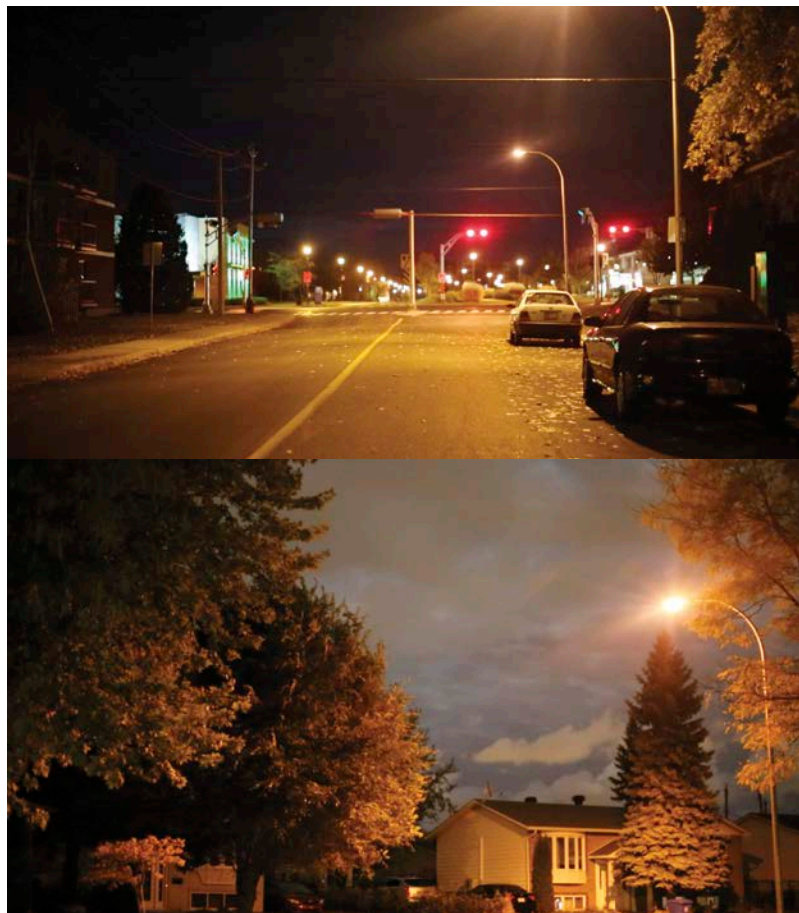


Nadia Seboussi, *Monument vivant des déplacés*, 2013-2014. Video sculpture - TV monitors of various sizes/Installation vidéo-sculpturale avec moniteurs, divers formats (Tribute to/Hommage à Num Jan Paik). Photo: Courtesy of the artist/Avec l'aimable permission de l'artiste.

Dans son projet participatif, sa performance et son installation à long terme sur le Web, réunis sous le titre de *Looking for a Husband with EU Passport* (2000-2005), l'artiste serbe Tanja Ostojić a affiché une annonce éponyme. L'expérience a donné lieu à un abondant échange de courriels avec divers prétendants, jusqu'à ce qu'elle ait finalement une correspondance plus soutenue avec un Allemand qui allait devenir son « mari ». À partir de la première rencontre jusqu'à l'obtention de papiers de résidence temporaire, puis le divorce final en 2005, le processus a été documenté par des vidéos, un site Web et diverses performances. Pour ce projet, Ostojić s'est saisie d'une option de migration – le mariage – pour faire s'entrecroiser un parcours personnel et des enjeux sociopolitiques liés au genre, à l'économie libidinale et à des relations de pouvoir déséquilibrées. En plus d'adopter une position cynique avouée pour soulever ces questions, le projet montre également comment l'art peut utiliser la migration de manière performative (le mot « performatif » étant entendu ici dans son sens linguistique d'acte de parole) : son projet artistique procédait à un acte de migration, dans un sens très réel et littéral, en réalisant ce qui était déclaré dans l'intention du titre². En énonçant explicitement la stratégie artistique soutenant son procédé migratoire, Ostojić se sert d'une posture tactique, d'une modification identitaire et d'un jeu sur des liens institutionnels pour traverser efficacement et légitimement une frontière érigée sur un terrain de jeu inégal.

La traversée de frontières joue également un rôle de choix dans d'autres projets artistiques liés à la migration, mais plutôt que d'être performée, elle apparaît dans un contexte historique élargi de déplacement, de transit et d'exil. Par exemple, dans son projet d'exposition en cours, *Zone de transit* (d'abord présenté à Skol, centre d'artistes autogéré, en 2014), Nadia Seboussi, une artiste d'origine algérienne établie à Montréal, a fait se chevaucher des récits personnels de déplacement et une exploration visuelle des dimensions humaines et affectives qui font partie de la migration dans un contexte mondial. Dans les vidéos *Parcours I* et *Parcours II*, trois Algériens racontent leurs voyages à travers différentes zones de transit au moment où ils fuyaient la réalité politique brutale de l'Algérie des années 1990. En entremêlant ces récits avec des images nocturnes des villes qu'ils cherchent à rejoindre, l'artiste traduit la tension entre la dureté réelle du voyage et l'idéal d'une destination imaginée qui demeure un vague ailleurs. L'approche ancrée dans le documentaire de ces vidéos s'accompagne d'éléments visuels de nature conceptuelle et poétique : une enseigne au néon rouge projette les mots « exit » et « exil », transmettant un état affectif qui oscille entre l'attente d'un avenir meilleur et la mélancolie associée au fait de quitter sa patrie. Et dans la sculpture vidéo *Le monument vivant des déplacés* (2013 -), des écrans de télévision de différents formats, empilés pour former une sorte de mur, sont autant de fenêtres sur des regards individuels, en gros plan, de migrants du monde entier. Dans son transit parmi ces récits vécus, cette évocation affective et ce portrait de multiplicité, l'exposition *Zone de transit* incarne de manière esthétique un mouvement complexe de migration dans lequel les expériences individuelles modulent et enveloppent des forces mondiales et historiques.

Gerald Machona, artiste du Zimbabwe, s'intéresse également à des enjeux de transit, de déplacement et d'exil, mais plutôt que de puiser dans une migration performée (Ostojić) ou dans des récits enracinés dans l'idiome d'un essai documentaire et visuel (Seboussi), il teste ses réflexions sur une figure qu'il a lui-même imaginée : *l'Afronaut*.



Nadia Seboussi, *Zone de transit, parcours #1*, 2014.
Stills from the video/Images tirées de la vidéo.
Photos: Courtesy of the artist/Avec l'aimable permission de l'artiste.

S'inspirant d'une esthétique afro-futuriste, la figure de Machona se présente affublée d'une combinaison spatiale dont le tissu est composé de billets de banque zimbabwéens déclassés qui ont été cousus ensemble. Apparu dans plusieurs itérations – notamment comme sculpture dans *Ndiri Afronaut (I am an Afronaut)* (2012), personnage principal dans le film *People from Far Away* (2012) et dans diverses performances de l'artiste –, l'Afronaut parle de l'expérience de l'artiste en tant qu'étranger et, de manière plus générale, de la migration des ressortissants zimbabwéens en Afrique du Sud et outre-mer dans la foulée de l'effondrement politique et économique du pays. La figure explicitement extraterritoriale de l'Afronaut résume finement à la fois les sources des mouvements migratoires – nécessité économique, explicitée par la transformation d'une devise dévalorisée en tissu précieux – et les périls liés à la migration à travers des territoires inhospitaliers où une armure peut aider à se protéger des rayons toxiques de la xénophobie et d'un racisme ouvertement exprimé. Par sa figure de l'Afronaut, Machona déclenche une réflexion à la fois amusée et sérieuse sur l'expérience du migrant telle qu'incarnée dans la dépossession économique, le fait d'être étranger, l'altérité radicale et le déplacement dans un lointain ailleurs.



Gerald Machona, *Ndiri Afronaut (I am an Afronaut)*, 2012. Decommissioned Zimbabwean Dollars, Foam Padding, Fabric, Wood, Perspex Rubber, Plastic Tubing, Nylon Thread and Gold Leaf/Dollars zimbabwéens retirés, rembourrage en mousse, tissu, bois, fil de nylon et feuille d'or.
 P. 19: **Gerald Machona**, *People From Far Away*, 2012. Stills from the video/Images tirées de la vidéo.
 Photos: Courtesy of the Goodman Gallery, South Africa/Avec l'aimable permission de la Goodman Gallery, Afrique du Sud.

Zimbabwean artist Gerald Machona also focuses on issues of transit, displacement and exile, but rather than drawing on performed migration (Ostojic), or on narratives rooted in a documentary and visual essay idiom (Seboussi), he bounces his reflections off an imagined figure of his devising, the *Afronaut*. Drawing on the Afrofuturist aesthetic, Machona's figure takes the stage in the guise of a multi-coloured spacesuit in which the fabric consists of carefully sewn together decommissioned Zimbabwean bank notes. Having appeared in several iterations—notably as a sculpture *Ndiri Afronaut (I am an Afronaut)* 2012, as the central character in the film *People from Far Away* (2012) and in the artist's various performances—the Afronaut speaks of the artist's experience as a foreigner and more broadly of the migration of Zimbabwean nationals to South Africa and abroad, in the wake of the country's political and economic collapse. The explicitly extra-territorial Afronaut figure cleverly encapsulates both the roots of migratory movements—economic necessity, made explicit through transforming valueless money into valuable fabric—and the perils of migrating through inhospitable territories, where protective armour can help to shield one from the toxic rays of xenophobia and outright racism. Through his Afronaut figure, Machona triggers an at once humorous and serious reflection on the migrant experience as embedded in economic dispossession, alienness, radical alterity and far away journeying.

In his video *Centro di Permanenza Temporanea* (2007), Albanian artist Adrian Paci explores another dimension inherent in migration and displacement: the notion of deferred travel, indefinite waiting and intangible borders. The short video shows an abandoned gangway on which a group of people are left helplessly behind, while airplanes are seen taking off and landing all around them. Paradoxically and quite tellingly, it is precisely the migrants' imperceptibility, non-recognition and exclusion from territorial belonging that Paci foregrounds by framing the (undocumented) group's flagrant visibility and Kafkaesque immobility against the backdrop of crisscrossing airplanes carrying invisible (documented) passengers, who are granted access to the global circuits of hypermobility. This tension between the immobility of perpetual waiting and mobility of global travel, between visibility and invisibility is approached from a more historically inflected perspective in New Delhi-based arts Raqs Media Collective's video installation *The Impostor in the Waiting Room* (2004).

The notion of waiting in relation to travel and migration, both in its historical manifestations and in the current postcolonial context is central to Raqs' perambulations through what they call the "antechambers of modernity," the ramification of which they explore in *The Impostor in the Waiting Room*.³ The installation's main element is a video featuring a man in a waiting room who is constantly changing costumes as he morphs from character to character, one of whom is the quintessential British figure clad in a bowler hat, suit and umbrella, here invariably shown with his back turned to the viewer. The display also includes light boxes alluding to diaspora movements, and a facsimile of an 1831 letter from the reform-minded Indian nationalist Ram Mohan Roy, protesting yet another denial of his French visa. The trope of the waiting room, as a space of perpetual deferment, and the figure of the impostor, as someone who plays with identity to attain a place, status or identity that he or she does not have legitimate access to. Through this figure of 'illegitimate' identity and this ambivalent, neither-here-nor-there space, Raqs invites reflection on contemporary forms of migration in light of the



historical inheritance of colonialism and the unequal opportunity of modernity. In nomadically defying fixed identity positions, Raqs' impostor both highlights and challenges the exclusionary nature of territorial borders by suggesting more fluid and hospitable forms of mobility in an increasingly transnational and hybrid world.

Though migration is approached from a wide variety of ways in each of the projects explored above, they all involve a situated and, to varying degrees, lived involvement with the phenomenon and the broader geopolitical forces that underpin it. Viewed through an aesthetic lens, the highly charged political context and harsh, and all too often, intolerable humanitarian reality of migration is cast here in experiential and conceptual terms that speak at once to the senses and to cognition. In this regard, the projects variously mobilize specific aesthetic means to foreground facets of the migratory experience: visual and discursive tactics to destabilize fixed identity positions in view of challenging physical or impalpable borders (Ostovic, Machona, Raqs); the tension between visibility and imperceptibility and, concomitantly, perceptions of foreignness (Paci, Machona); and the affective and temporal dimensions inherent in mobility and the search for an elusive elsewhere (Paci, Raqs, Seboussi). To echo Rancière, these projects engage in a "distribution of the sensible" and thus provide both visibility and audibility for migrant, nomad and minoritarian populations. Above and beyond this crucial step to make visible and audible, to acknowledge and welcome the migratory reality, there is another important space of reflection that these interventions open up: where one can rethink the very notion of how the world is inhabited and of how populations are distributed on the earth's territories, and to ask why so many are condemned to move constantly, while having nowhere to go. In this view, one could think of more hospitable forms of mobility, ones that are not restricted to the fortunate few. The 1% barons of the world who move about freely, while far too many are forced to flee from territories made increasingly uninhabitable—through global capitalist exploitation, local conflicts and climate change—only to come up against borders created to protect the sole interests of those who are at the root of the migrants' current predicament. As both a form of witnessing and a means of mobilizing the senses and the mind, art can go some ways—though never alone—to advance the notion of a nomadic mobility in which we all belong to the earth, rather than the earth belonging only to those with the right address. To conclude, I would like to turn to very recent events in which these possibilities were embodied and made visible, not through art, but by way of a spray-painted slogan on a migrant's t-shirt, which reads, "Please open the way."⁴ Resonating with both the projects addressed and the broader implication of migration, this direct phrase can be heeded as both a situated plea to simply have one's existence, one's presence acknowledged, and as a global call to imagine a more open world in which borders no longer unjustly block the way of so many.



1.

A recent Amnesty International report (June 2015) estimated that there are now 60 million refugees throughout the world; more than any time since the end of World War 2. For 2013, the UN estimated the number of international migrants (refugees, displaced people, economic migrants) at 230 million. Though it is impossible to fully assess the total number of the world's migrants (international and the far larger numbers of internal migrants), it is clear that a significant part of the global population is either migratory or directly affected by migration. For the full Amnesty report see: "The Global Refugee Crisis: A Conspiracy of Neglect," Amnesty International, Web. <http://static.guim.co.uk/nl/1434356535972/The-Global-Refugee-Crisis-a.pdf>. Accessed on June 17, 2015. For the UN data, see: "International Migration Report 2013," United Nations, Web. http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/migration/migrationreport2013/Full_Document_final.pdf#page=7. Accessed on June 20, 2015.

2.

In regard to the overlap of art as an enabling tool for migration, two activist-inclined initiatives are worth mentioning here: the Austrian collective WochenKlausur (www.wochenklausur.at) commissioned seven migrants to work on a 'social sculpture' at the 1997 Steirischer Herbst arts festival. This allowed them to bypass strict immigration laws and ensured legal Austrian residency for the migrants. The collective continues to work with migration and other social justice issues to this day. The NGO freeDimensional (freedimensional.org) makes use of international artist residencies—among other things—to provide shelter for artists and cultural workers in high-risk areas who are under threat due to their artistic work or political views.

3.

Raqs define this spatial trope as follows: "The image of the 'waiting room' gestures towards the sense of incompleteness and elsewhere that fills those spaces of the world about which the overriding judgment is that they are insufficiently modern—that they are merely patchy, inadequate copies of 'somewhere else' [...] Most of the world, in fact, inhabits such antechambers of modernity. We know such antechambers well; we are at home in them, everywhere." See: "The Impostor in the Waiting Room," in *Raqs Media Collective*, Web. <http://www.raqsmediacollective.net/resultCC.aspx?id=92&type=works>. Accessed on June 14, 2015.

4.

The t-shirt and a banner with the same slogan featured prominently in media reports of a standoff between Italian and French border police and a group of migrants, who are seeking entry into France from Ventimiglia, on the Italian Riviera (June 16, 2015). For the images see: Nick Gutteridge, "Mind your own business!" UN official blasted for ordering Britain to take MORE refugees," in *Express*, Web. www.express.co.uk/news/uk/584522/Top-UN-official-blasted-Tory-Mps-ordering-Britain-take-more-Mediterranean-refugees-Syria. Accessed on June 20, 2015.

Bernard Schütze is an independent art critic and curator. His essays have been published in numerous art magazines and he has written various catalogue articles and artist monographs. He has presented talks at several arts events in Canada and Europe. Originally from Germany, he lives and works in Montréal.



Raqs Media Collective, *Impostor in the Waiting Room*, 2004. Variable dimensions, video, text, printed images, chicken wire, wood/Dimensions variables, vidéo, texte, images imprimées, fil de poulailler, bois. Photos: Courtesy of the artists/Avec l'aimable permission des artistes.

Dans sa vidéo *Centro di Permanenza Temporanea* (2007), l'artiste albanais Adrian Paci explore une autre dimension inhérente à la migration et au déplacement : la notion de voyage différé, d'attente indéfinie et de frontières intangibles. La brève vidéo montre une passerelle isolée sur laquelle on voit un groupe de gens désespérément abandonné pendant que, tout autour d'eux, des avions décollent et atterrissent. Paradoxalement et lumineusement, ce sont précisément l'imperceptibilité des migrants, leur non-reconnaissance et leur exclusion de l'appartenance territoriale que met en relief Paci en cadrant la visibilité flagrante et l'immobilité kafkaïenne du groupe (non documenté) contre la toile de fond des avions qui sillonnent le ciel avec leurs passagers invisibles (mais documentés), à qui l'on donne accès aux réseaux mondiaux de l'hypermobilité. Cette tension entre l'immobilité de l'attente perpétuelle et la mobilité du voyage mondial, entre visibilité et invisibilité, est approchée d'un point de vue plus historiquement infléchi dans l'installation vidéo *The Impostor in the Waiting Room* (2004) du groupe artistique Raqs Media Collective, établi à New Delhi.

La notion d'attente en lien avec le voyage et la migration, à la fois dans ses manifestations historiques et dans son contexte postcolonial actuel, est au centre des déambulations du Raqs dans ce que le collectif appelle les « antichambres de la modernité » et dont il explore les ramifications dans *The Impostor in the Waiting Room*³. L'élément principal de la vidéo présente un homme dans une salle d'attente qui change constamment de costume, passant d'un personnage à un autre, dont l'un est la figure britannique par excellence portant chapeau melon, veston et parapluie, laquelle est invariablement montrée de dos. La présentation comprend également des boîtes lumineuses évoquant des mouvements de diaspora et le fac-similé d'une lettre de 1831 de Rām Mohan Roy, nationaliste et réformateur indien, dans laquelle il proteste contre un autre déni de son visa français. Le trope – ou la métaphore – de la salle d'attente,

comme espace de renvoi perpétuel, et la figure de l'imposteur, soit quelqu'un qui joue avec l'identité pour obtenir un lieu, un statut ou une identité auxquels il ou elle n'a pas légitimement accès, représentent cette figure de l'identité « illégitime » et cet espace ambivalent entre ici et là. À la lumière de l'héritage historique du colonialisme et des chances de réussite inégales offertes par la modernité, le Raqs invite ainsi à une réflexion sur les formes contemporaines de la migration. En défiant les positions identitaires fixes, l'imposteur du Raqs met en relief et à mal la nature d'exclusion des frontières territoriales en suggérant des formes fluides et accueillantes de mobilité dans un monde de plus en plus transnational et hybride.

Bien que la migration soit abordée de fort diverses façons, dans chacun des projets précédemment explorés, tous comportent un engagement circonscrit et, à différents degrés, vécu avec le phénomène et les forces géopolitiques élargies qui le sous-tendent. Vus à travers un prisme esthétique, le contexte politique hautement chargé et la réalité humanitaire de la migration, difficile et trop souvent intolérable, sont présentés ici en termes expérientiels et conceptuels qui s'adressent à la fois aux sens et à la cognition. Ainsi, les projets mobilisent divers moyens esthétiques spécifiques pour mettre en relief des facettes de la migration comme expérience : tactiques visuelles et discursives pour déstabiliser des positions identitaires figées afin de contester des frontières physiques ou impalpables (Ostojić, Machona, Raqs) ; tension entre visibilité et imperceptibilité, et, de manière concomitante, perceptions de l'état d'étranger (Paci, Machona) ; et dimensions affectives et temporelles inhérentes à la mobilité et à la recherche d'un ailleurs insaisissable (Paci, Raqs, Seboussi). Pour reprendre Rancière, ces projets s'engagent à un « partage du sensible » et fournissent donc à la fois une visibilité et une audibilité aux populations migrantes, nomades et minoritaires. Au-delà de cette étape cruciale, consistant à rendre visible et audible, à reconnaître et à accueillir la réalité migratoire, il existe un autre important espace de réflexion qui est ouvert par ces interventions, où l'on peut repenser la notion même des modes d'habitation du monde et de distribution des populations sur les territoires de la Terre, et où l'on



peut se demander pourquoi ils sont si nombreux à être condamnés à un déplacement constant, tout en n'ayant nulle part où aller. À cette fin, on pourrait penser à des formes de mobilité plus accueillantes qui ne sont pas réservées à une poignée de chanceux. Le 1% que constituent les magnats du monde se déplace librement alors que d'autres, trop nombreux, sont obligés de quitter des territoires devenus de plus en plus inhabitables – par l'exploitation capitaliste mondiale, les conflits locaux ou les changements climatiques – pour finalement se confronter à des frontières créées pour protéger les intérêts de ceux qui sont à la source de la situation difficile à laquelle se confrontent actuellement les migrants. À la fois comme forme de témoignage et moyen de mobiliser les sens et l'esprit, l'art peut faire quelque chose, mais jamais isolément, pour promouvoir la notion d'une mobilité nomade dans laquelle nous appartenons tous à la Terre, où elle n'est pas la seule propriété de ceux qui ont la bonne adresse.

Enfin, j'aimerais me tourner vers des événements très récents au cours desquels ces possibilités se sont incarnées et ont été rendues visibles, non pas par l'art, mais au moyen d'un slogan peint à la bombe aérosol sur le t-shirt d'un migrant et qui disait « Please open the way¹ » [S.V.P., ouvrez la voie]. En résonance avec les projets abordés ici, tout autant qu'avec le phénomène élargi de la migration, cette interpellation directe peut être considérée à la fois comme une supplication, tout simplement pour le droit à la vie, pour que soit reconnue sa propre présence, et comme un appel mondial pour imaginer un monde plus ouvert où les frontières ne serviraient plus à bloquer injustement la voie à de si nombreuses personnes.

Traduit par Colette Tougas

1. Un récent rapport d'Amnistie internationale (juin 2015) estime qu'il y a maintenant 60 millions de réfugiés à travers le monde ; c'est davantage qu'à n'importe quel moment depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour 2013, l'ONU a évalué le nombre de migrants internationaux (réfugiés, personnes déplacées, migrants économiques) à 230 millions. Bien qu'il soit impossible de mesurer complètement le nombre de migrants à travers le monde (migrants internationaux et migrants internes en nombre encore plus élevé), il est clair qu'une partie importante des populations mondiales est soit en migration, soit directement atteinte par la migration. Pour consulter le rapport d'AI, voir : « The Global Refugee Crisis : A Conspiracy of Neglect », Amnistie Internationale, En ligne. <http://static.guim.co.uk/ni/1434356535972/The-Global-Refugee-Crisis-a.pdf>. Consulté le 17 juin 2015. Pour les données de l'ONU, voir : « International Migration Report 2013 », Nations Unies, En ligne. http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/migration/migrationreport2013/Full_Document_final.pdf#page=7. Consulté le 20 juin 2015.

2. Concernant l'art comme outil facilitant la migration, deux initiatives à tendance activiste méritent d'être mentionnées ici. Le collectif autrichien Wochen Klausur (www.wochenklausur.at) a demandé à sept migrants de travailler à une « sculpture sociale » durant le festival des arts Steirischer Herbst en 1997 ; conséquemment, cela a permis aux migrants de contourner les lois sur l'immigration et leur a assuré une résidence autrichienne légale. Le collectif continue à s'intéresser à la migration et à d'autres enjeux



Adrian Paci, Home to Go, 2001. Colour photograph/Photographie couleur, 150 x 150 cm.
Photo: Courtesy of the artist and Kaufmann Repetto Gallery, Milan/New York/
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Kaufmann Repetto, Milan/New York.

de justice sociale. L'ONG freeDimensional (freedimensional.org) se sert de résidences internationales d'artistes, entre autres, pour offrir un refuge aux artistes et aux travailleurs culturels vivant dans des zones à haut risque et qui sont menacés en raison de leur travail artistique ou de leurs opinions politiques.

3. Le Raqs définit ainsi ce trope spatial : « L'image de la "salle d'attente" signale le sentiment d'incomplétude et la sensation d'être ailleurs qui remplissent ces espaces du monde qui, de l'avis général, ne sont pas suffisamment modernes ; ils ne sont que des copies brouillonnes et inadéquates d'un "ailleurs" [...]. En fait, le monde vit majoritairement dans de pareilles antichambres de la modernité. Nous connaissons bien ces antichambres ; nous y sommes chez nous, partout. » Voir : « The Impostor in the Waiting Room », dans *Raqs Media Collective*, En ligne. <http://www.raqsmediacollective.net/resultCC.aspx?id=92&type=works>. Consulté le 14 juin 2015.

4. Le t-shirt et une bannière arborant le même slogan sont parus souvent dans les comptes rendus, dans les médias, d'un affrontement entre les polices frontalières italienne et française et un groupe de migrants cherchant à entrer en France via Ventimiglia, sur la Riviera (15 juin 2015). Pour des images, voir : Nick Gutteridge, « "Mind your own business!" UN official blasted for ordering Britain to take MORE refugees », dans *Express*, En ligne. www.express.co.uk/news/uk/584522/Top-UN-official-blasted-Tory-Mps-ordering-Britain-take-more-Mediterranean-refugees-Syria. Consulté le 20 juin 2015.

Bernard Schütze est critique d'art et commissaire indépendant. Ses essais ont été publiés dans plusieurs revues d'art, et il a écrit divers articles de catalogues d'expositions et des monographies d'artistes. Il a prononcé des conférences dans le cadre de plusieurs événements artistiques, principalement au Canada et en Europe. D'origine allemande, il vit et travaille à Montréal.

Adrian Paci, Centro di permanenza temporanea, 2007. Video/Vidéo, 4 mn 32 sec.
Photo: Courtesy of the artist and of the Kaufmann Repetto Gallery, Milan/New York/
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Kaufmann Repetto, Milan/New York.

Milutin Gubash : migrer en formation

Chantal T. Paris

« and home, in the end, of course, is not just the place where you sleep, it is the place where you stand! ».

Artiste d'origine serbe vivant aujourd'hui à Montréal, Milutin Gubash a entrepris, au tournant des années 2000, d'associer sa famille et ses amis à ses projets de création. Par le vecteur d'un humour philosophique non dénudé de critique, il imagine dès lors des scènes de vie, en partie vécues et fabulées, vraisemblables, à travers lesquelles se trame son histoire d'immigration. La famille Gubash a vécu en terre yougoslave jusqu'en 1972, année où elle a fui cette contrée placée sous un régime communiste depuis la Seconde Guerre mondiale, Josip Broz Tito en tête. Le récit indique que le père bénéficiait là-bas d'un statut et, avec celui-ci, de certaines libertés et opportunités en tant que directeur du laboratoire de santé publique puis médecin dans l'armée. Malgré les aléas et les frustrations de la réalité communiste, il semble que les Gubash se trouvaient aussi riches des liens affectifs tissés sur place.

Milutin Gubash: Flock Migration

"And home, in the end, of course, is not just the place where you sleep, it is the place where you stand."¹

In the early 2000s, artist Milutin Gubash, originally from Serbia and now living in Montreal, began to involve his family and friends in his creative projects. Through a lens of philosophical humour that includes criticism, he consequently imagines plausible scenes from life, part lived and part invented, through which the story of his immigration is woven. The Gubash family lived in Yugoslavia until 1972, when the family fled this country kept under the Communist yoke since World War II, with Josip Broz Tito holding the reins. The story indicates that the father enjoyed a certain status back home as head of a public health laboratory and as an army doctor, as well as the freedoms and opportunities that came with this. Despite the ups and downs and frustrations of Communist life, it seems that the Gubashes also had many meaningful ties to the place.

Milutin Gubash, *Horse Pasture tirée de Re-enacting Tragedies While My Parents Look On*, 2003. Vue d'installation au 360 degrés - Festival de photographies contemporaine du paysage/Installation view from 360 degrés - Festival de photographies contemporaine du paysage, Joliette, Québec, 2010. Épreuve à jet d'encre sur vinyle/Ink-jet photograph print on vinyl. Photo : Avec l'aimable permission de la Galerie Trois Points/Courtesy of the Trois Points Gallery.



This reconciled life had its day. Grappling with a party and an ideology they didn't support, one that doubted their allegiance and exerted pressure on them in this regard, the couple, wishing to dispel doubt, would spend their wedding night at Hotel Tito, an inn named in honour of the notorious dictator. Or so the artist leads us to believe by depicting this peculiar moment in the video *Hôtel Tito*² (2009-10)—in which the characters are portrayed by his friends from the Montreal and Quebec City art milieus—and mockingly revealing the absurd and extreme complexity that undermined his parents' life in the former Yugoslavia of the 1960s, the reason for their exile.

After having considered several destinations, the family immigrated to Canada without telling anyone, under the pretence of visiting one of his father's cousins who had settled in British Columbia. Gubash was three at the time. The family then passed in transit through Kingston, Ontario, and finally settled in Calgary, Alberta. Having had to abandon a country that they nevertheless held dear and wishing to give the family a better future, it seems that a gulf developed between the dream and the reality. The Gubash parents withdrew into nostalgia, the artist, into an abstract relationship with his origins.

Milutin Gubash's work and life are marked by this political past, filled with issues of identity, filiation, and transmission in terms of personal, social, and cultural history. 2003 was the turning point when the artist began to implicate his family and friends in his fictional dramas. From this moment on, his art exists in the interval of a constructed present

memory, displaced and haunted by the past. This epic tale begins with *Re-enacting Tragedies While My Parents Look On* (2003), a series of photographs in which the artist roughly reconstructs the circumstances of unusual deaths reported in the *Calgary Herald* newspaper. Gubash, clad in a black suit, takes the victim's place *in situ*, lying down in the place of the tragedy and positioning his parents as witnesses. They stand stoically near their son's body, attentive yet clearly detached from the events.

From these symbolic portrayals comes a feeling of strangeness within the family, the impression that a physical, territorial, but also internal, emotional gulf separates the people; these portrayals presume that something is dying or perhaps must die for life to grow new roots, burgeon and blossom anew. Here one touches on the limits of the image,

Milutin Gubash, *Hotel Tito*, 2010. Vidéo HD, noir et blanc et couleur, son/Black & white and colour, HD video, sound, 10 mn 12 sec. Photo : Avec l'aimable permission de l'artiste/ Courtesy of the artist.



Cette vie conciliée a fait un temps. Aux prises avec un parti dont la ligne d'idées leur était étrangère, devenu de surcroît suspicieux quant à leur allégeance et exerçant sur eux des pressions en ce sens, le couple, pour dissiper le doute, aurait passé sa nuit de noces à l'hôtel Tito, auberge nommée en l'honneur de la notoire figure du dictateur. C'est du moins ce que nous laisse croire l'artiste qui a mis ce moment singulier en œuvre dans la vidéo *Hôtel Tito*² (2009-2010) – où les personnages sont incarnés par des amis du milieu de l'art montréalais et québécois –, exposant avec dérision l'absurde et l'extrême complexité qui minaient la vie de ses parents dans cette ex-Yougoslavie des années 60, raison de leur exil.

Milutin Gubash, *Man beaten and set afire* tirée de *Re-enacting Tragedies While My Parents Look On*, 2003. Vue d'installation de l'exposition hors-les-murs/Installation view from the outdoor exhibition *Plan Large*, Fonderie Darling, Montréal, Québec, 2003, épreuve à jet d'encre dans une boîte lumineuse/ink-jet print in a luminous box. Photo : Avec l'aimable permission de la Galerie Trois Points/Courtesy of Trois Points Gallery.

Après avoir envisagé plusieurs destinations, la famille a immigré au Canada sans prévenir qui que ce soit, prétendant visiter un cousin paternel établi en Colombie-Britannique. Gubash avait alors trois ans. La famille a ensuite transité par Kingston, en Ontario, pour aller s'établir à Calgary, en Alberta. Ayant dû désertier un pays qui pourtant leur était cher, désirant offrir à la famille un meilleur avenir, il apparaît qu'une distance s'est immiscée entre le rêve et la réalité des territoires. Les parents Gubash se sont installés en nostalgie; l'artiste, en relation d'abstraction par rapport à ses origines.

L'œuvre et la vie de Milutin Gubash sont marquées de ce passé politique, habitées par des questions d'identité, de filiation et de transmission à l'échelle de l'histoire personnelle, sociale et culturelle. L'année 2003 est la plaque tournante où l'artiste commence à engager ses proches dans ses intrigues fictionnelles. Dès lors, son art existe dans







Milutin Gubash

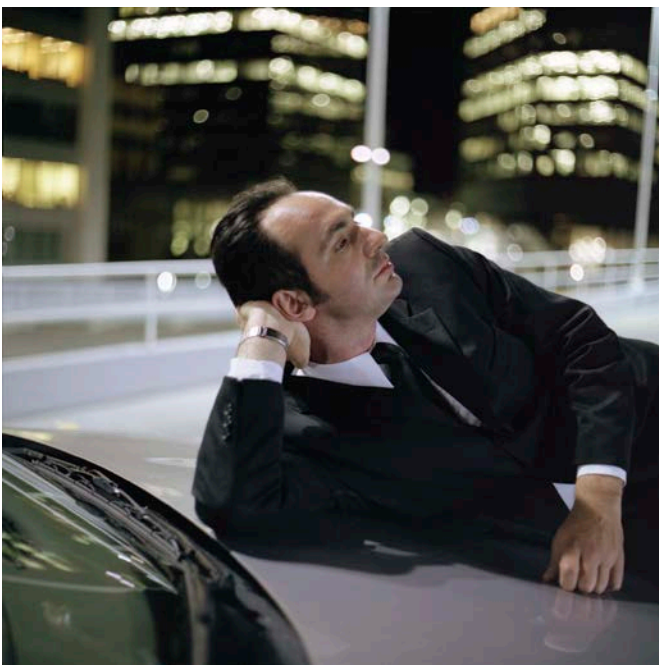
Dad / Mom / Milutin / Annie.

Tirées de *Which Way to the Bastille?*, 2007.

Épreuves Lambda sur papier METALURE/

Lambda prints on METALURE paper.

Photos : Avec l'aimable permission
de la Galerie Trois Points/Courtesy
of Trois Points Gallery.





of what it can convey objectively, but also the limits of empathy, of people's capabilities relative to the suffering of others. *Consolation*, a photographic self-portrait produced in 2008, points in this direction. In it, we see Gubash taken with himself, consoling himself under a willow. At best, we alone can address our own selves.

To Surrender

Thereafter, the artist counts on his own personal experience. He conveys his family history and their immigrant condition through the lively intricacies of auto-fiction, which the fictionalizing techniques of storytelling and video scripting can help imagine, understand, and transmit. By inventing himself in the narrative, Gubash sketches an outline of escape, reunions, and family benchmarks. In *Which Way to the Bastille?* (*À ma fille, pour qu'elle comprenne mieux son grand-père*)³ (2007), Gubash retraces the landmarks of this past from the father's perspective.

In this memoir, the artist speaks and has others speak through interposed memories. A series of photographs of his mother, father, wife—also an artist, daughter and his friends sets the narrative in motion. They are in a parking lot located exactly in the centre of Calgary, the city where his parents lived for thirty years, waiting for night to fall so that the moment matches the day before, in order to synchronize the time and establish continuity in the work that was begun there. The artist-narrator writes: "My father takes charge, like he always does, telling us a story to pass the time, but mostly I think it's to make sure we understand something about him. It's not much of a conversation—he talks and we just listen. He asks and answers all his own questions. [...] There are a thousand more stories than the ones he told on this occasion. [...] Now as I am growing older, I try to remember and make something out of these tales. [...] This is how I remember his monologue."⁴

Gubash thus gives us a lived story through the imaginative device of a doubly mediated memory—through his father's account and then through his own—thus transforming it into dialogue. Essentially, we discover a retired microbiologist with an inner glow but a flickering flame, who lost his momentum in the avenues of immigration, seeking all the same, at this late hour, to give his life meaning. We delve into his desires and ambitions, we witness his illusions fall apart and, in the friction between them, we detect the nuances that gave his life colour: family, friendships, work, and the intersection of the worlds of art and of gypsies. We recognize a man with a bohemian and scientific spirit, both philosophical



Milutin Gubash, *Born Rich, Getting Poorer*, 2007-2012.
Série de vidéos en 6 épisodes/Video series in 6 episodes.
Vidéo HD en couleur, son, 22 mn/colour HD video, sound, 22 mn.
Photos : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.
À gauche/Left : épisode 2 : *Let's go to Kingston ON*/episode 2: "Let's go to Kingston ON," 2007.
Ci-dessus/Above : épisode 3 : *Dead Car*/episode 3: "Dead Car," 2008.

and practical, whose life and its movements kept him grounded. "It's a nice night here tonight, but it could be a nice night anywhere. Maybe it's best just to say that. It's a nice night, that's all."⁵ Full of anecdotes and double meanings, the book presents emotionally and metaphorically rich material that Gubash will develop in subsequent works, expanding certain details and anecdotes.

To Be Free

With the six-episode series *Born Rich, Getting Poorer*⁶ (2008-12), the artist establishes a new relationship with his past life by tracing a humorous map that offsets its drama, using the trivial but highly effective means of the sitcom. The immoderation of the scenarios lends them their intricacy, but also gives them a common measure, through the lens of the "ordinary," capable of reaching a wide audience and causing infectious laughter. The Gubashian troubles reach their peak in these chronicles about a flawed man having trouble fulfilling his responsibilities as husband, father and son. What's more, the artist-actor takes on overlapping roles as the businessman, the professional, the undertaker and the mourner that call for a generic and versatile costume—black suit, white shirt and tie—in which he is obviously ill at ease.

Under the baton of this skilfully clumsy conductor, the situations fall flat and turn to vinegar, yet at times they are poetic, for example when the man tenderly watches his wife play with their daughter. The artist does nothing in an everyday life that he tries to carry out as art; dreamy and playful, he takes a philosophical approach to everything. His family literally has a supporting role here, showing surprising tolerance for Gubash's inappropriate behaviour, as though he was irremediably like this.

Suffused with an aesthetic of great pomp and ceremony, emphasized by the expressive gestures and recurring brass band music, a coming-of-age quest plunges us into the Gubashes' current universe. In the first act, the artist's family moves into a new house. Happiness doesn't seem to make it past the door. The mother arrives out of the blue, announcing

l'intervalle d'un présent mémoriel construit, décalé, hanté par le passé. Cette épopée débute avec la réalisation de *Re-enacting Tragedies While My Parents Look On* (2003), série photographique où l'artiste reconstitue approximativement les circonstances de morts insolites, rapportées dans le quotidien *Calgary Herald*. Gubash, vêtu d'un complet noir, se met à la place des victimes en s'étendant *in situ* sur le lieu de leur drame, positionnant ses parents comme témoins. Ceux-ci assistent, stoïques, aux faits accomplis, à proximité du corps du fils, mais visiblement détachés des événements.

De ces représentations symboliques émane un sentiment d'étrangeté en famille, l'impression qu'une distance sépare les êtres, physique, territoriale, mais aussi intérieure, affective, la présomption que quelque chose se meurt ou doit mourir, peut-être, pour que la vie puisse refaire ses racines, émerger puis s'épanouir à nouveau. On touche ici aux limites de l'image, de ce qu'elle peut objectivement faire ressentir, mais également à celles de l'empathie, de ce que peuvent les uns envers les affligions d'autrui. Un autoportrait photographique réalisé en 2008, intitulé *Consolation*, pointe en ce sens. On y voit Gubash en prise avec lui-même, s'autoconsolant sous un saule. Au mieux, nous seuls pouvons nous adresser à nous-mêmes.

Se livrer

À partir de là, l'artiste mise sur sa propre figure d'expérience. Il transporte l'histoire familiale et leur condition d'immigrants par l'écheveau dynamique de l'autofiction, que les dispositifs fictionnels du conte et de la scénarisation vidéographique permettent d'imaginer, de saisir et de transmettre. En s'inventant ainsi en récit, Gubash élabore un plan de fuite, de retrouvailles et de repères en famille. Dans *Which Way to the Bastille? (À ma fille, pour qu'elle comprenne mieux son grand-père)*³ (2007), Gubash retrace les jalons de ce passé en partance du point de vue paternel.

Dans ce conte biographique, l'artiste prend et donne la parole par mémoires interposées. Une séance photographique réunissant sa mère, son père, son épouse, aussi artiste, sa fille et des amis enclenche le récit. Ils sont dans un stationnement situé exactement au centre de Calgary, ville où ses parents ont vécu pendant trente années, attendant la tombée du jour pour que le moment soit le même que la veille, afin de synchroniser les temps et d'établir une continuité dans l'œuvre qui s'y est amorcée. L'artiste-narrateur poursuit : « mon père prend la situation en charge comme il le fait toujours : il nous raconte une histoire pour passer le temps, mais surtout, je crois, pour s'assurer qu'on apprenne quelque chose à son sujet. Il ne s'agit pas vraiment d'une conversation puisqu'il parle et nous, nous ne faisons que l'écouter. Il pose et répond à ses propres questions [...] Il existe mille histoires qui s'ajoutent à celles qu'il nous a racontées ce soir-là [...] Maintenant que je vieillis, j'essaie de me rappeler ces fables et d'en tirer quelque chose [...] Voici comment me revient, en souvenir, son monologue⁴ ».

Gubash nous livre ainsi une histoire vécue, passée dans le dispositif imaginaire d'une mémoire doublement médiatisée, par le récit du père et du sien ensuite, la transformant ainsi en dialogue. Essentiellement, on y rencontre un microbiologiste retraité, éclairé de l'intérieur, mais dont la flamme vacille, qui a perdu son souffle dans les avenues de l'immigration, cherchant tout de même, au petit jour, à donner un sens

à sa vie. On touche à la matière de ses désirs et de ses ambitions, on assiste à la chute de ses illusions et, dans cet entre-deux, on décèle les nuances qui ont fait la couleur de sa vie : la famille, les amitiés, le travail, la croisée des mondes de l'art et des gitans. On perçoit un homme d'appartenance à l'âme bohème et scientifique, philosophique et pragmatique, que les mouvements de vie ont tenu sur terre. « C'est une belle nuit ici ce soir, mais ce pourrait être une belle nuit n'importe où. Peut-être est-ce mieux de dire cela. C'est une belle nuit, c'est tout⁵ ». Parsemé d'anecdotes et de double sens, le livre déploie une riche matière affective et métaphorique que Gubash investira dans ses œuvres ultérieures, en amplifiant certains détails et anecdotes.

S'appartenir

Avec la série en quatre des six volets *Born Rich, Getting Poorer*⁶ (2008-12), l'artiste génère un nouveau rapport à son histoire en traçant une carte humoristique qui la dédramatise, usant des moyens triviaux, mais combien efficaces, de la comédie de situation – la démesure des scénarios permettant d'accorder ses dédales, mais aussi une commune mesure, par le vecteur de l'« ordinaire » susceptible de toucher un vaste auditoire et d'entraîner le rire en contagion. Les malaises gubashien atteignent ici leur paroxysme dans ces chroniques d'un homme inadéquat dans ses responsabilités d'époux, de père et de fils, qu'il peine à assumer. Qui plus est, l'artiste en tête chevauche plusieurs rôles, ceux d'homme d'affaires, de professionnel, de croquemort et d'endeuillé, que permet un costume générique, en ceci polyvalent – habit noir, chemise blanche et cravate –, dans lequel il est manifestement à l'étroit.

Sous la baguette de cet homme-orchestre adroitement malhabile, les situations tombent à plat et tournent au vinaigre, parfois en poésie, lorsque, d'un regard attendri, l'homme regarde sa femme s'amuser avec sa fille, par exemple. L'artiste est désœuvré dans une quotidienneté qu'il tente de mener comme son art, rêveur, joueur et adoptant une approche philosophique dans les moindres occasions. Les proches tiennent ici littéralement un rôle de soutien, faisant preuve d'une étonnante tolérance envers les comportements incongrus de Gubash, comme s'il en était irrémédiablement ainsi.

Sous une esthétique d'apparats, accentuée par une gestuelle expressive et une récurrente musique de fanfare, se joue une quête initiatique qui nous plonge dans l'univers où les Gubash logent à présent. Dans l'acte premier, la famille de l'artiste emménage dans une nouvelle maison. Le bonheur semble être à la porte. La mère arrive à l'improviste, disant ne plus vouloir rester à Calgary. Dès lors, les événements se dérèglent et se décuplent. Le père apparaît à l'artiste alors qu'il est décédé – on le comprend lorsque Gubash se dit qu'il aurait dû l'enterrer au lieu de conserver ses cendres. Par l'action d'un phénomène paranormal, il dit venir du futur, investi d'une importante mission : révéler au fils qui il est et d'où il vient. Gubash apprend alors qu'il serait le roi légitime des gitans et aurait été injustement détrôné il y a 37 ans. Il s'avère finalement que l'artiste est victime d'hallucinations à la suite de l'inhalation involontaire d'une curieuse substance.

she doesn't want to live in Calgary anymore. From then on, the events quickly go haywire. The father appears to the artist even though he's dead—we understand this when Gubash grumbles that he should have buried him instead of keeping his ashes. Through a paranormal twist in the action, the father says he has come from the future, charged with an important mission: to tell his son who he is and where he comes from. Gubash then learns that he is the rightful king of the gypsies, unjustly dethroned thirty-seven years ago. Finally, it turns out that the artist suffers from hallucinations having unintentionally inhaled a mysterious substance.

Whatever may be the truth behind these mysteries, in the following episodes, the son pursues the father, who is the thread that both holds the story together and tangles it up. Gubash gets so close he merges with his father, personifying him by accentuating an already evident resemblance with props—fake nose, dark glasses and cap. He pushes this act of identification to the breaking point, and then becomes whom he is, to find his place in the present moment. His quest takes him and his relatives to Canadian cities where the family lived, his relatives being party to his attempts at symbolically disposing of his father's ashes as well as carrying out the crazy dreams his father cherished when alive. In the fourth act, Gubash returns to the city of Novi Sad, his birthplace, in the hopes of finding himself on familiar ground, in particular by exhibiting his work there.

Coming back from the opening, he expresses his disappointment to his wife at being presented first and foremost as a Canadian artist and secondly as Serbian, doubly vexed to realize that the conception of art doesn't coincide with his own, but admitting to her that, all in all, he is proud of his work. In the last scene, we see Gubash walking with his mother in a cemetery, looking for the tombstone of his grandfather with whom he shares his first name. When he finds the grave, he has the perplexing realization of a simple finality, but is enchanted to discover a snail at the stone's base. Perhaps here, as elsewhere, he indicates his nomadic nature, having to "portage" his home, to carry his life on his back and make his way with his art.

With these retro-futuristic projections, Gubash's work teaches us to be insistent and to rely on what matters to us, to make it take shape through excess. The scenarios he invents make way for a wide range of novel associations and experiences, form a new environment for him and his family, a community that has, for that matter, grown bigger in Quebec, the art moreover being an experience of perceptible and trans-individual relations.⁷ The abstract concepts that the work therefore embodies, investigates, and rewrites impart small and big questions that cross individual, linguistic, territorial, and temporal boundaries. Prone to be transmitted, their migrations construct a world to which one can belong.

In reading about the history of former Yugoslavia, it is interesting to realize that Tito broke off with Stalinism in the early 1950s and introduced a self-management economic system, decentralizing the management of companies and entrusting it to the workers, thus limiting the State's intervention in business. History has shown that the concept, in its practical applications, drifted off course. But perhaps a link can be made with Gubash's auto-fiction work, which, by drawing on the very principle of self-management to create a family project that does them justice, would have found the source, even the reason for their immigration by working together.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. "What Do You Call Home?" Narr. Pico Iyer. *TED Radio Hour*, NPR, Vermont Public Radio. Web. 11 October 2013. <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=229893758&m=230091790>. Accessed on 28 May 2015.
2. Milutin Gubash. *Hôtel Tito*. 2010. Web. <http://mediatheque.labandevideo.com/iiiix/directors/?id=11572>. Accessed on 28 May 2015.
3. Milutin Gubash. *Which Way to the Bastille?* Quebec City: Éditions J'ai VU, 2007.
4. *Ibid.* 5.
5. *Ibid.* 61.
6. You can watch the first four episodes at Optica in Montreal.
7. For these last ideas, I draw on Érik Bordeleau and his book *Comment sauver le commun du communisme?* (Le Quartanier, 2014) as well as his consideration of the speculative turn in contemporary thought.

Chantal T. Paris is an independent writer and researcher in the field of contemporary art. She completed an MA in Art Studies at the Université du Québec à Montréal, and her work explores, through a post-critical lens, the relationship between art and writing. Her articles have appeared in *esse arts-opinions*, *ESPACE art actuel*, *ETC* and *Spirale*, as well as in the work *Laboratoire parcellaire* (published by La Peuplade). In the summer of 2014, she initiated, organized and co-led a workshop at Oboro artist-run centre entitled "Actions transmissives | Écrire à l'oeuvre en contexte numérique." The writings produced were compiled in a self-published volume in connection with issue 104 of the magazine *ETC Média*.

Quoi qu'il en soit de ces mystères, au cours des épisodes suivants, le fils poursuit le père; celui-ci étant le lien qui fait tenir et glisser le fil de l'histoire. Gubash s'en rapproche au point de s'y confondre en le personnifiant, accentuant une ressemblance déjà manifeste avec les accessoires d'un nez, de lunettes fumées et d'une casquette. Il pousse cette action d'identification jusqu'à la rupture, puis revient à lui-même pour trouver sa place au présent. Sa mission l'entraîne avec ses proches dans les villes canadiennes où la famille a habité, ceux-ci se faisant complices dans ses tentatives de disposer symboliquement des cendres du père ainsi que dans la réalisation de rêves fous qu'il caressait de son vivant. Dans le quatrième acte, Gubash est à Novi Sad, ville natale où il est retourné avec l'espoir de se retrouver en terre connue, notamment en y exposant son travail.

Au retour du vernissage, il exprime ses déceptions à sa femme, alors qu'il a d'abord été présenté comme un artiste canadien, serbe en second lieu, doublement dépité de réaliser que la conception de l'art ne coïncide pas avec la sienne, mais lui confiant qu'il est somme toute fier de son œuvre. Dans le dernier plan, on voit Gubash déambuler avec sa mère dans un cimetière cherchant la tombe de l'aïeul avec qui il partage son prénom, et lorsqu'il la trouve, faire le constat perplexe d'une simple finalité, mais s'enchanter de découvrir un escargot au pied de la pierre. Il signale peut-être qu'ici comme ailleurs, il est chez lui en « portage », et que sa nature est celle du nomade, lui confirmant ainsi de mener sa vie avec sa caravane, chemin faisant avec son art.

À travers ses projections rétrofuturistes, l'œuvre de Gubash nous apprend à insister, à spéculer sur ce qui nous importe, pour lui faire prendre consistance par dépassement. Les scénarios qu'il invente, faisant place à tout un registre d'associations et d'expériences inédites, forment un nouveau milieu de vie pour lui et ses proches, communauté qui s'est d'ailleurs élargie au Québec, leur art étant, par ailleurs, une expérience de relations sensibles, transindividuelles⁷. Les abstractions ainsi vécues, mises en recherche et recomposées par l'œuvre, déploient de petites et grandes questions qui traversent les frontières personnelles, langagières, territoriales et temporelles. Portées à la transmission, leurs migrations construisent un monde auquel il est possible d'appartenir.

En lisant sur l'histoire de l'ex-Yougoslavie, il est intéressant de réaliser qu'au début des années 50, Tito, en rupture avec le stalinisme, a instauré l'autogestion comme système économique, décentralisant la gestion des entreprises pour la confier à ceux qui y œuvraient, limitant l'intervention de l'État dans ces affaires. L'histoire prouve que le concept, dans ses applications concrètes, a connu des dérives. Mais il y a peut-être là un lien à faire avec le travail d'autofiction de Gubash qui, puisant au fondement du principe d'autogestion pour créer un projet familial à leur mesure, aurait ainsi trouvé une source de solution à même la cause de leur immigration en faisant plus grand ensemble.

1. « What Do You Call Home? », Pico Iyer, *TED Radio Hour*, NPR, Vermont Public Radio, En ligne, 11 octobre 2013. <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=229893758&m=230091790>. Consulté le 28 mai 2015.
2. Milutin Gubash. *Hôtel Tito*. 2010, En ligne. <http://mediatheque.labandevideo.com/iiix/directors/?id=11572>. Consulté le 28 mai 2015.
3. Milutin Gubash, *Which way to the Bastille?*, Québec, J'ai VU, 2007.
4. *Ibid.*, p. 4.
5. *Ibid.*, p. 61.
6. Il est possible de visionner les quatre premiers épisodes au centre Optica, Montréal.
7. Pour ces dernières lignes d'idée, je me dois d'indiquer l'influence d'Érik Bordeleau et son livre *Comment sauver le commun du communisme?* (Le Quartanier, 2014), de même que les réflexions qu'il mène autour du tournant spéculatif de la pensée contemporaine.

Chantal T. Paris est auteure et chercheure indépendante en art actuel. Elle a complété une maîtrise en Études des arts à l'Université du Québec à Montréal. Ses actions et réflexions explorent le champ des relations entre art et écriture sous un angle postcritique. Ses textes sont parus dans les revues *esse arts+opinions*, *ESPACE art actuel*, *ETC* et *Spirale*, ainsi que dans l'ouvrage *Laboratoire parcellaire* (La Peuplade). À l'été 2014, elle a conçu, dirigé et coanimé l'atelier *Actions transmissives / Écrire à l'œuvre en contexte numérique*, au centre Oboro. Les textes créés sont réunis dans un cahier autoédité, interrelié au n° 104 de la revue *ETC Média*.



Ferme urbaine/Urban Farm.
Photo : Avec l'aimable permission d'inSite-
Casa Gallina/Courtesy of inSite-Casa Gallina.

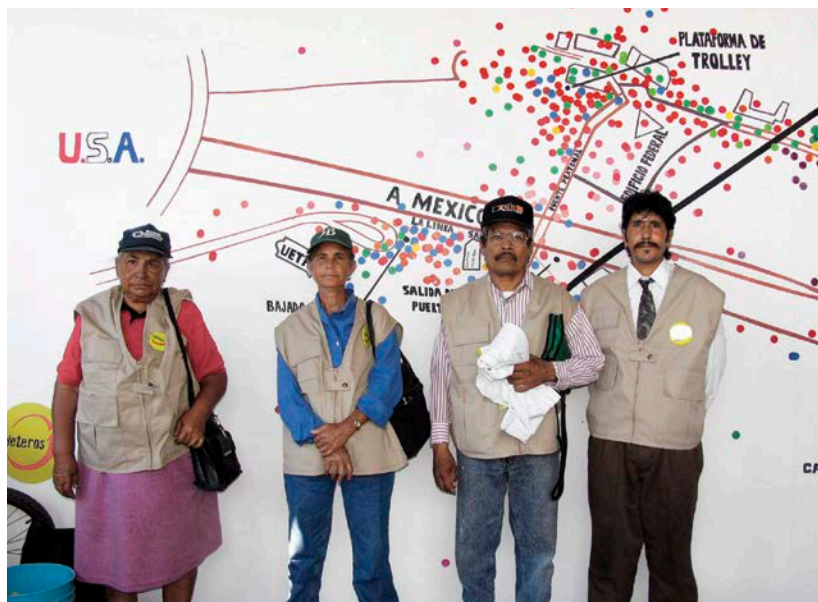
inSite : l'évolution d'un modèle expositionnel ancré dans un territoire hautement politisé

Geneviève Chevalier

L'événement d'envergure inSite s'est tenu de manière récurrente à partir de 1992 au cœur de la zone frontalière formée par les villes de San Diego, aux États-Unis, et de Tijuana au Mexique. Après avoir marqué un temps d'arrêt – essentiellement dédié au traitement de ses archives – à la suite de sa 5^e édition en 2005, inSite refait surface pour une nouvelle manifestation. L'organisme opère désormais à partir de la Casa Gallina, à Mexico, dans le quartier densément peuplé de Santa Maria La Ribera. Et voici qu'inSite pousse la métamorphose encore plus loin : en s'éloignant davantage du modèle de la biennale pour étendre ses activités sur une période de cinq ans, en cherchant à ouvrir le champ de l'art contemporain à d'autres disciplines et en misant, à travers les projets présentés, sur la création de situations et la participation citoyenne. Ce texte se veut une sorte d'esquisse brossant le portrait d'une première période qui s'est déroulée dans un territoire situé littéralement à cheval entre les États-Unis et le Mexique, puis d'une seconde phase ayant comme toile de fond la ville de Mexico.

inSite: The Evolution of an Exhibition Model in Highly-Politicized Territory

Since 1992, the ambitious inSite project has been held repeatedly in the border region formed by the cities of San Diego (U.S.A.) and Tijuana (Mexico). Following a brief hiatus after the 5th edition in 2005—essentially to deal with its archives—inSite resurfaced with a new presentation. The organization now operates from the densely populated Santa Maria La Ribera neighbourhood in Casa Gallina, Mexico. Here inSite pushed the transformation even further: by moving away from the biennale model and spacing out its activities over a five-year period, by seeking to open the field of contemporary art to other disciplines and counting on the creation of situations and citizen participation via the projects presented. This text will sketch out a portrait of the first period, which unfolded literally straddling the border of the United States and Mexico, and of the second phase, which has the Mexican city as backdrop.



Mark Bradford, *Maleteros*, 2005
 Photo : Avec l'aimable permission
 d'inSite05 et de Mark Bradford/Courtesy
 of inSite05 and Mark Bradford.

InSite represents a model as regards an exhibition/event/biennale tied to a location and its issues, notably because it maintains an experimental character from one edition to the next, adapting to the context the border creates and the practices of the invited artists. The initiatives the team members undertook for the 2002 and 2005 iterations helped make inSite truly a space of exchange and reflection and brought the artists and certain social and community groups working around the border closer together. In fact, these two editions indicated a desire to support critical, dialogic, and participative or situated¹ practices, and practices operating in the mode of infiltration-based art.² They also tended towards extradisciplinary,³ due to the presence of practitioners from various backgrounds, who were invited to interact with artists and participants both on the site and in the context of workshops and panels. The formulation of the 6th edition leads one to believe that this trajectory will only grow more pronounced under the artistic direction of loyal inSite collaborator, Osvaldo Sánchez.

Founded in 1992 by the Installation Gallery in San Diego, California, inSite required the consolidation of a vast network on both sides of the border. From its second edition in 1994 the event officially covered the whole region formed by San Diego and Tijuana and involved more than 38 organizations, such as the Centro Cultural Tijuana and the Instituto Nacional de Bellas Artes in Mexico. Right from the beginning, inSite has been dedicated to commissioning art interventions that focus on issues of the border and migration. The self-reflexive position the organizers have adopted prompts a constant reassessment of the event's role and mission, thus contributing to the questioning of what a situated curatorial approach might truly be. The objective of the 2000 edition of inSite was already to put less emphasis on works taking form as objects in favour of a process of investigation. In the curators' introductory text, they affirmed the desire to move away from the traditional model of the site-specific exhibition, consisting of monumental works disseminated throughout a city and this, in order to redefine the very notion of cultural practice in public space.⁴ The audience moves from being spectators to collaborators, while the city and museum, hitherto seen as mere display apparatuses, become real laboratories.

One notes first that—concretely speaking—Tijuana and San Diego share the same geographic territory: bound by the Pacific Ocean to the west, the Tijuana estuary to the south, mountains and the Southern California desert to the east and Camp Pendleton to the north. However, the border—ending at the Pacific—divides this shared zone; it cuts in half Interstate 5, which begins in Canada and reaches the border post of San Ysidro to then become the Paseo de los Héroes. On the ground, the way architecture appropriates the land is different from one side of the border to the other. In the North, identical houses face the sea, while in the South they're smaller, joined together and face north towards San Diego. The relationship between the two cities is thus made visible through the urbanism, just as it is expressed in the pattern of daily movement at the San Ysidro border crossing. Inequalities, accentuated by globalization, underlie the population flow and, more particularly, the clandestine immigration that the U.S. government is trying to shut down by erecting a wall more than three-metres high at its southern border.⁵ Artist, art critic and designer Teddy Cruz stresses that since the 1970s, the San Ysidro border has gone from being a totally open space (he refers to a photograph showing children flying kites on either side of the line), to a simple chain and finally to a wall.⁶ Built at the beginning of the 1990s, using material recycled from Operation Desert Storm during the Kuwait war, this first version of the wall was relatively easy to climb and perfect for hiding and therefore has been replaced. "The newest wall [...] will be the longest instrument of surveillance in history: a very hygienic and efficient wall made of concrete columns strategically spaced to allow maximum surveillance and minimum human slippage and crowned by electrified fencing."⁷ Such disruptions affect the communities of San Ysidro and Tijuana, especially because they are accompanied by an urbanization policy based on exclusion and division, making San Diego the largest closed, or "gated," community on the planet.



Judi Werthein, *Brinco*, 2005
Photos : Avec l'aimable permission d'inSite/
Courtesy of inSite/Judi Werthein.

InSite représente un modèle en matière d'exposition/événement/ biennale lié à un site et à ses enjeux, notamment parce qu'il a conservé un caractère expérimental d'une édition à l'autre afin de s'adapter à la pratique des artistes invités et au contexte d'implantation que constitue la frontière. Les initiatives entreprises par les membres de l'équipe impliqués dans les itérations de 2002 et 2005 ont contribué à faire d'inSite un véritable espace d'échange et de réflexion et à rapprocher les artistes de certains groupes sociaux et communautés gravitant autour de la frontière. Ces deux éditions ont en effet été marquées par un désir de soutenir des pratiques critiques, dialogiques, participatives, situées¹ et opérant à la manière de l'art infiltrant² tout en cherchant à tendre vers l'extradisciplinaire³, à travers la présence de praticiens issus de divers horizons invités à interagir sur le terrain avec les artistes et les participants ainsi que dans le contexte d'ateliers et de conférences. La formulation de la 6^e édition porte à croire que cette trajectoire s'accroîtra sous la direction artistique d'Osvaldo Sánchez, fidèle collaborateur d'inSite.

Fondé en 1992 par l'Installation Gallery à San Diego en Californie, inSite a requis la consolidation d'un vaste réseau de part et d'autre de la frontière. Dès sa deuxième édition, en 1994, l'événement circonscrivait officiellement toute la région formée par San Diego et Tijuana et concernait plus de 38 organismes comme le Centro Cultural Tijuana et l'Instituto Nacional de Bellas Artes à Mexico. InSite s'est consacré, dès ses débuts, à la commande d'interventions artistiques focalisant sur la question de la frontière et des enjeux liés à la migration. La posture autoréflexive adoptée par les organisateurs a occasionné une réévaluation constante du rôle et de la mission de l'événement, contribuant ainsi à remettre en question ce que peut être une exposition issue d'une approche commissariale véritablement *située*. Déjà, l'objectif de l'édition d'inSite 2000 ne

consistait plus à mettre l'accent sur des œuvres se concrétisant en objets, mais portait davantage sur le processus d'investigation. Dans le texte d'introduction signé par les commissaires, ceux-ci affirmaient alors vouloir s'éloigner du modèle traditionnel de l'exposition *in situ* consistant à disséminer à travers la ville des œuvres monumentales et ce, afin de redéfinir la notion même de pratique culturelle dans l'espace public⁴. De spectateur, le public devenait collaborateur, alors que la ville et le musée, jusque-là envisagés comme de simples dispositifs de monstration, incarnaient de véritables laboratoires.

De façon concrète d'abord, à vol d'oiseau, on constate que Tijuana et San Diego partagent le même territoire géographique délimité à l'ouest par l'océan Pacifique, au sud par l'estuaire de Tijuana, à l'est par les montagnes et le désert de la Californie du Sud et au nord par Camp Pendleton. Cette zone commune est cependant divisée par la frontière qui termine sa course dans l'océan Pacifique, coupant en deux l'Interstate 5 qui prend racine au Canada et aboutit au poste frontalier de San Ysidro pour devenir le Paseo de los Héroes. Sur le terrain, l'appropriation du territoire par l'architecture s'est faite de façon différente d'un côté et de l'autre de la frontière. Au nord, des maisons identiques sont tournées vers la mer, alors qu'au sud, elles sont soudées entre elles, de plus petite taille et orientées vers le nord, en direction de San Diego. Les rapports entre les deux villes sont ainsi rendus visibles dans l'urbanisme, tout comme ils s'expriment dans le schéma des déplacements qui s'effectuent quotidiennement à la frontière de San Ysidro. Accentuées par le phénomène de la mondialisation, les inégalités se trouvent à la base des flux de population et particulièrement de l'immigration clandestine que tente de freiner le gouvernement des États-Unis en érigeant un mur haut de plus de trois mètres à sa frontière sud⁵. Teddy Cruz, qui est artiste, critique d'art et designer, souligne que depuis les années 1970, la frontière de San Ysidro est passée d'un espace totalement ouvert (il évoque une photographie montrant des enfants faisant voler des cerfs-volants de part et d'autre de la ligne) à une simple chaîne, puis à un mur⁶. Construite au début des années 1990, à l'aide de matériaux récupérés de l'opération *Tempête du désert* mise sur pied lors de la guerre du Koweït, cette première version du mur était relativement facile à escalader et parfaite pour la dissimulation et a donc été remplacée. « Le nouveau mur [...] sera le plus long instrument de surveillance de l'histoire : un mur hygiénique et efficace fait de colonnes de béton stratégiquement espacées afin de permettre une surveillance maximale et un minimum de pertes humaines et couronné d'une barrière électrifiée⁷. » Ces bouleversements ont affecté les communautés de San Ysidro et de Tijuana, d'autant plus qu'ils ont été accompagnés d'une politique d'urbanisation basée sur l'exclusion et la division, faisant de San Diego la plus importante communauté fermée, ou *gated community*, de la planète.

Se saisissant de la réalité du terrain, les praticiens réunis par inSite cherchent à rendre compte du contexte géopolitique et socioculturel de la région et des impacts de la mondialisation sur le territoire. À titre d'exemple, l'artiste afro-américain Mark Bradford, dans le cadre du volet *Interventions* d'inSite 2005, a porté son attention vers un phénomène endémique se déroulant à couvert depuis plus de vingt ans au poste frontalier de San Ysidro : celui des *maleteros* – ou porteurs – dont l'activité principale consiste à simplifier le passage des biens et des gens à la frontière. Transportant bagages lourds et encombrants et facilitant la mobilité des voyageurs grâce à leur ingéniosité, les *maleteros*





Erick Meyenberg, *The Wheel does not Seem to a Leg*, 2015.
Photo : Avec l'aimable permission de inSite-Casa Gallina and Erick Meyenberg/
Courtesy of inSite-Casa Gallina and Erick Meyenberg.

Capturing the reality on the ground, the practitioners, whom inSite brought together, sought to give an account of the region's geopolitical and sociocultural context, and the impact of globalization on it. For example, as part of the *Interventions* program of inSite 2005, the African-American artist Mark Bradford turned his attention to an endemic covert phenomenon, occurring at the San Ysidro crossing for more than 20 years: that of the *maleteros*—or porters—whose main activity consists in simplifying the passage of goods and people at the border. Using their ingenuity to transport heavy and awkward luggage and facilitate traveler mobility, the *maleteros* represent a community of workers that literally is formed around the cross border movements. Bradford's project, simply titled *Maleteros*, consisted in developing a common visual identity in concert with a number of porters, thus contributing to the legitimization of these workers' presence in the border zone via visual uniformity. Using the budget allocated by inSite to improve their working conditions, Bradford provided the porters with a quantity of new carts on wheels, wheel chairs, rigging and buckets. Other artists of the 2005 edition, such as Judi Werthein, were interested in the migrants—illegal, in this case—crossing the border from Mexico. Werthein attempted to facilitate this crossing, or *brinco* (meaning jump) for those undertaking it by creating a shoe adapted for the three-day journey required to cross the Sierra. Equipped with a compass, a flashlight and a map, the shoe is armed with a full range of symbolic gear: it bears the colours of the Mexican flag and depicts two distinct eagle-shaped emblems; one of them represents Mexico, the other, the United States. Seeking to bring to light the ties existing between the foreign policies governing work, such as those set out by NAFTA, and illegal immigration, Werthein travelled as far as China to meet a manufacturer that would make a thousand pairs of shoes destined for both Mexicans and Americans. Thus five hundred pairs were distributed (free of charge, it should be stressed) on the Tijuana side to migrants waiting to make the big jump, while the other five hundred were put on sale at a high price in American stores. Through the artist's attention to the location of the merchandise's manufacture, and that of its distribution, the *Brinco* work exposes the economic conditions that arise from globalized production systems and create the inequalities, driving the poorest to perpetually leave their countries.⁸ Earlier this year, Erick Meyerberg, an artist of Mexican origin whose work has focussed on social class up to now, began the creation of a long-term project with performative, installation, sculpture and video components. The project, still in progress, explores the ties that the International Airport in Denver maintains with the inhabitants of the surrounding neighbourhoods of Montebello and Green Valley Ranch. *Silence Variations* rests on the participation of members of the region's High School Band, who gave a musical performance at the Jeppesen terminal. The performance, which would give rise to both a film and an installation, deals with past and present accounts of the zone around the airport, an ordinary transit space foreign to the reality of the surroundings.

Spread out over five years, inSite/Casa Gallina promises to become a *platform dedicated to cultural production* (www.insite.orgmx/) — tracing sightlines that lead beyond contemporary art. The organization pursues its investigation of economic, political and social problems specific to the context of globalization from the historic neighbourhood where it is now located. InSite/Casa Gallina will invite artists, practitioners, and social groups from the area—"entities exposed to conflict, to entropy and to resistance"—to reflect and act together. The site includes an urban farm as well as a community kitchen made available for those who want to work on the project as part of daily life. Is this to say that inSite has finally left behind the highly sensitive area of the border zone? The programming has already shown that the issue of borders will be considered in the broad sense, which is to say the mechanisms that separate groups and social classes will be examined and potentially subverted. Everything leads one to believe that the territory concerning the instigators of the inSite/Casa Gallina project today is vast and that it encompasses, in its complexity, the dynamics characterising the relations between the nations of the North and those of the South, as it does those generating the inequalities at the root of population movements.

Translated by Peter Dubé

1. By situated, I understand a critical approach resting on a lively interest in the phenomena of terrain, movements and meetings, as well as historical and contemporary research. This approach underpins an interest in the full range of relations uniting the real issues of a given site. See Geneviève Chevalier, "L'approche du commissaire situé : l'exposition comme dispositif de débat public." Doctoral Dissertation (Université du Québec à Montréal, 2015).
2. Danyèle Alain, director of the artist-run centre 3e Impérial, offers the following definition of infiltrating art: "By art *infiltrant*, 3e Imperial means an infiltration-based art practice that is firmly anchored in the real. Injecting energy into the social fabric, it embraces a variety of aesthetic approaches while favouring constructive, open processes that are not necessarily exclusive to art. Through a process of familiarization with the Other, and taking into account ethical issues that may arise, practices in art *infiltrant* integrate art into the varied spheres of daily life." Danyèle Alain, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer*. Granby: 3e Impérial, centre d'essai en art actuel, 2012, 5.
3. For an analysis of the extradisciplinary approach see: Gerald Raunig and Gene Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks. 2009.
4. Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez and Sally Yard, "Curatorial Statement" in Osvaldo Sánchez (ed.), *Fugitive Sites*. inSite 2000-2001, exhibition catalogue, San Diego: Installation Gallery, 2002, 22-23.
5. On the rebordering phenomenon one may consult the work of P. Andreas and T.J. Biersteker (eds.), *The Rebordering of North America*. New York: Routledge, 2003.
6. Cruz' argument was presented at a conference held as part of the *Conversations* component of inSite 2005 as well as in an essay presented in the *James Stirling Memorial Lecture on the City* series at the Canadian Centre for Architecture in Montreal and the London School of Economics' "Cities Program," in collaboration with the Van Alen Institute in New York.
7. Teddy Cruz, "Border Postcards: Chronicles from the Edge" in S. Yard (ed.), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain*, San Diego: Installation Gallery, 2007, 70.
8. Osvaldo Sánchez and Donna Conwell (ed.), *inSite_05/Situational Public*. San Diego: Installation Gallery, 2006.

Geneviève Chevalier is an artist and independent curator. The recipient of a grant from the FRQSC, she is pursuing postdoctoral studies at Université du Québec en Outaouais as part of the research group *Collection et impératif évènementiel / The Compulsive Collection* (CIE/CO). Her research deals with the phenomena of interventions in museum contexts, the situated curatorial approach and the notion of public debate. Her work has been presented recently at Musée de Lachine (2015), at the Oslo8 exhibition centre in Basel, Switzerland (2015), at Manif d'art de Québec (2014) and at Thames Art Gallery in Chatham, Ontario (2014). She teaches at Université du Québec à Montréal.

représentent une communauté de travailleurs qui s'est littéralement constituée autour des déplacements de part en part de la frontière. Le projet de Bradford, intitulé simplement *Maleteros*, a consisté à développer, de concert avec un certain nombre de porteurs, une identité visuelle commune, contribuant ainsi à légitimer, grâce à l'uniformisation visuelle, la présence de ces travailleurs dans la zone frontalière. Usant du budget alloué par inSite, Bradford a procuré aux porteurs quantité de nouveaux chariots à roulettes, fauteuils roulants, cordages et seaux afin d'améliorer les conditions de leur travail. D'autres artistes de l'édition 2005, tels que Judi Werthein, se sont intéressés à la traversée – celle-là, illégale – de la frontière par des migrants venus du Mexique. Cette traversée, ou *brinco* (qui signifie *saut*), Werthein a tenté de la faciliter pour ceux qui l'entreprennent en concevant une chaussure adaptée au périple de trois jours nécessaire pour franchir la Sierra. Muni d'une boussole, d'une lampe de poche et d'une carte géographique, ce soulier est armé de tout un attirail symbolique; arborant les couleurs du drapeau mexicain, il exhibe deux emblèmes distincts en forme d'aigle : l'un représentant le Mexique et l'autre, les États-Unis. Cherchant à mettre en lumière les liens existant entre les politiques internationales du travail telles que déterminées par l'ALÉNA et l'immigration illégale, Werthein a voyagé jusqu'en Chine afin de rencontrer le manufacturier qui fabriquerait les mille paires de chaussures destinées à la fois aux Mexicains et aux États-Uniens. Cinq cents paires ont de ce fait été distribuées (gratuitement, faut-il le souligner) du côté de Tijuana à des migrants en attente de faire le grand saut, alors que cinq cents autres ont été mises en vente à fort prix dans des boutiques étatsuniennes. Cette attention portée par l'artiste au lieu de fabrication de la marchandise et à celui de leur distribution fait de l'œuvre *Brinco* une sorte de révélateur des conditions économiques qui découlent du système de production issu de la mondialisation et qui engendre des inégalités poussant les plus pauvres, sans relâche, à quitter leur pays⁸. Plus tôt cette année, Erick Meyenberg, un artiste originaire du Mexique dont le travail a porté jusqu'ici sur la question des classes sociales, a amorcé la réalisation d'une œuvre de longue haleine aux composantes performative, installative, sculpturale et vidéographique. Toujours en cours, le projet explore les liens entretenus par l'aéroport international de Denver avec les habitants des quartiers voisins de Montbello et de Green Valley Ranch. *Silence Variations* repose sur la participation des membres de la fanfare de l'école secondaire de la région, qui ont livré une performance musicale au terminal Jeppesen. La performance qui donnera lieu à la fois à un film ainsi qu'à une installation aborde les histoires passée et présente de la zone entourant l'aéroport, lieu de transit d'ordinaire étranger à la réalité des environs.

Échelonné sur cinq ans, inSite/Casa Gallina promet d'incarner une *plateforme dédiée à la production culturelle* (www.insite.org.mx/) – traçant des lignes de fuite menant au-delà de l'art contemporain.

L'organisme poursuit son investigation autour de problématiques économiques, politiques et sociales propres au contexte de la mondialisation à partir du quartier historique où il loge désormais. InSite/Casa Gallina conviera artistes, praticiens ainsi que groupes sociaux du voisinage – « entités exposées au conflit, à l'entropie et à la résistance » – à réfléchir et à agir ensemble. Le site comprend une ferme urbaine ainsi qu'une cuisine populaire mises à la disposition de ceux qui désirent s'investir dans le projet au quotidien. Est-ce à dire qu'inSite a délaissé pour de bon le champ miné que constituait la zone frontalière ? La programmation a déjà démontré que l'enjeu des frontières y sera envisagé au sens large, c'est-à-dire que les mécanismes qui séparent les groupes et les classes sociales y seront examinés et potentiellement subvertis. Tout porte à croire que le terrain qui intéresse aujourd'hui les instigateurs du projet inSite/Casa Gallina est vaste et qu'il englobe, dans sa complexité, les dynamiques caractérisant les rapports entre les nations du Nord et celles du Sud, tout comme celles qui génèrent les inégalités à la base des mouvements de population.

1. Par située, j'entends une approche critique qui repose sur un vif intérêt pour les phénomènes de terrain, les déplacements et les rencontres, ainsi que pour les recherches historiques et actuelles. Cette approche sous-tend un intérêt pour l'ensemble des rapports qui unissent des enjeux actuels propres à un site donné. Voir Geneviève Chevalier, « L'approche du commissaire situé : l'exposition comme dispositif de débat public », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015.
2. Danyèle Alain, directrice du centre d'artistes autogéré 3e Impérial, propose de l'art infiltrant la définition suivante : « Le 3e Impérial entend par art infiltrant des pratiques d'art qui opèrent à même le réel par un investissement dans le corps social. Les processus de l'art infiltrant privilégient une diversité d'approches esthétiques et une attitude constructive et ouverte; ils mettent à profit des compétences qui ne relèvent pas exclusivement du champ artistique. Dans une logique d'approvisionnement réciproque, et tout en prenant en charge les considérations éthiques qu'elles soulèvent, ces pratiques participent à intégrer l'art dans différentes sphères du quotidien » Danyèle Alain, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer*, Granby, 3e Impérial, centre d'essai en art actuel, 2012, p. 5.
3. Pour une analyse de l'approche extradisciplinaire, voir Gerald Raunig, et Gene Ray (dir.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFlyBooks, 2009.
4. Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Sánchez et Sally Yard, « Curatorial Statement » dans Osvaldo Sánchez (dir.), *Fugitive Sites. inSite 2000-2001*, Catalogue d'exposition, San Diego, Installation Gallery, 2002, p. 22-23.
5. Au sujet du phénomène du *rebordering*, on peut consulter l'ouvrage P. Andreas, et T.J. Biersteker (dir.), *The Rebordering of North America*, New York, Routledge, 2003.
6. Les propos de Cruz ont été présentés lors d'une conférence faisant partie du volet *Conversations* d'inSite 2005 ainsi que dans un essai présenté dans le cadre de la série *James Stirling Memorial Lecture on the City* par le Centre canadien d'architecture de Montréal et le London School of Economics Cities Program, en collaboration avec le Van Alen Institute à New York.
7. Teddy Cruz, « Border Postcards: Chronicles from the Edge » dans S. Yard. (dir.), *A Dynamic Equilibrium: In Pursuit of Public Terrain*, San Diego, Installation Gallery, 2007, p. 70.
8. Osvaldo Sánchez, et Donna Conwell (dir.), *inSite_05/Situational Public*, San Diego, Installation Gallery, 2006.

Geneviève Chevalier est artiste et commissaire indépendante. Boursière FRQSC, elle poursuit des études postdoctorales à l'Université du Québec en Outaouais au sein du groupe de recherche *Collection et impératif évènementiel / The Compulsive Collection* (CIE/CO). Ses recherches portent sur le phénomène des interventions en contexte muséal, l'approche du commissariat situé et la notion de débat public. Récemment, son travail a été présenté au musée de Lachine (2015), au centre d'exposition Oslo8 à Bâle en Suisse (2015), à la Manif d'art de Québec (2014) et à la Thames Art Gallery à Chatham en Ontario (2014). Elle est chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal.

François Morelli. L'impossibilité d'une île

Bernard Lamarche

François Morelli: The Impossibility of an Island

In 1984, François Morelli began a great excursion, the first of a trilogy, from the United Nations to Saint-Jean-Port-Joli. A year later, another adventure, *La Marche transatlantique 1945-1985*, starting at the Berlin Wall and ending in Philadelphia, demonstrated his extraordinary sense of enterprise. A third walk, *Cycle transculturel*, which both started and ended in Nice, took place in 1986-87. Each time, Morelli carried a portable sculpture on his back: an alter ego made of hay, evoking an animal or human figure; a fibreglass shape with meat-like nuances; and a large suitcase containing other sculptures. In doing this, he rejected the theatricality of his previous performances in order to embrace an assertive migratory dimension that extends to all aspects of his practice, a deployment that I will analyze here in all of its various ramifications.

En 1984, François Morelli amorce une grande excursion, la première d'une trilogie, reliant les Nations Unies et Saint-Jean-Port-Joli. Un an plus tard, un second périple, la *Marche transatlantique (1945-1985)*, démontre un sens de l'entreprise hors du commun, partant du mur de Berlin pour finir à Philadelphie. Puis, une troisième marche a lieu en 1986-1987, le *Cycle transculturel*, ayant pour départ et arrivée la ville de Nice. Chaque fois, une sculpture portable accompagne l'artiste sur son dos : un alter ego de foin évoquant l'animal et la figure humaine, une forme de fibre de verre aux nuances carnées ou une grande valise contenant d'autres sculptures. Ce faisant, l'artiste repousse la théâtralité de ses précédentes performances afin d'embrasser une dimension migratoire affirmée qui s'étend à l'ensemble des aspects de sa pratique, déploiement qu'il s'agit ici d'analyser sous ses diverses ramifications.



An analysis of critiques of Morelli's works shows that, in the past, these performances have been likened essentially to the question of walking in contemporary art, a subject that is quite well documented – as evidenced, among others, by Morelli's presence in the touring exhibition *Walk Ways* in 2002.¹ Yet, the present issue of *Espace* offers motivation to find new ways of addressing this dimension in his work, and, to dash off an expected metaphor, other short cuts that he takes continually in his practice. Although his project was concerned with notions of threshold and liminal space, simply looking back at these wanderings through the lens of geographic space leads us to realize that the issues raised by these rambles far and wide largely surpass strict notions of putting private and public spaces into contact, unusual encounters, drifting, or wandering. For, given the scale of Morelli's walks, his travels take up issues for which borders are essential and crossing them is crucial.

Even if we were to compare only the first and third walks, we would see that complex identity-related considerations are at the core of Morelli's efforts. Following an invitation by the Symposium international de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, in 1984, he walked up the path that the first trappers took along the Hudson River. Taking the route on which the territory was forged, he returned to his land, in a way: seeking support and theoretical and conceptual education around performance, Morelli had left Quebec in 1981 to immerse himself in a prestigious hotspot of art education, Rutgers University in New Jersey, an institution known for its environment effervescent with the ideas of the Fluxus school of thought. *Cycle transculturel* formed a loop, starting and ending in Nice, via Rome, Naples, Pompeii, Palermo, Malta, Tunis, Rabat, Tangiers, Grenada, Barcelona, and Marseille.² For this walk, Morelli, who is of Italian descent, retraced his identity and cultural history around the Mediterranean basin, in a study on transcultural relations, biology, sexuality, and the body – a group of ideas that the preceding walks had also taken into account, but that this context of commercial, cultural, and sexual trade, which for centuries had shaped the territory and its inhabitants, exalted.

Between the porosity of bodies and the fluctuation of encounters, it is important to note that the first walk placed the border at the centre of Morelli's concerns.³ In fact, as the foundation of this cycle of walks, it seems highly significant that he started the very first one at the United Nations building in Manhattan. Geographer Henri Doiron has firmly stated that the head office of the United Nations hosts "the great of this world," who "try, by conviction or by interest, to break through the borders of the ruts into which international geopolitics has sunk them."⁴ By bringing to public attention his doubt that this objective can be achieved, Doiron reminds us all the same that the ultimate goal of the oratorical jousts within these noble walls is to return to borders the function that should be theirs: the bringing together of communities and nations.⁵ With this in mind, it becomes clear that Morelli's performances subscribe not only to a logic of strolling and identity, but also have to do with the phenomenon of migration.

It is important to understand that these works are not only about blurring borders, but, rather, about crossing them. The difficulties that Morelli encountered at customs, we might easily imagine, offered a perfect illustration of the normalization of behaviours. Disrupting relations



with passers-by as a whole, and notably with border agencies, he took the wager of mobility, a wager that the choice of carrying his burdens could do nothing but limit.

The spirit of reconciliation that imbued the migrations of the artist and his dorsal sidekicks, from the first step of these three campaigns, is borne largely by the second walk on two continents. Confronting people who were curious or had more virulent reactions, Morelli crossed borders, took public transit, carrying on his back his fibreglass alter ego, a neo-expressionist tormented person/burn victim. Starting in Berlin, stopping in Cologne, Amsterdam, Brussels, Paris, New Jersey (Hoboken, once again on the Hudson River), and Philadelphia, where he had been invited to a sculpture symposium that he never attended,⁶ he never



François Morelli, *Migration*, 1984.
 P. 44 : Performance, New Jersey.
 P. 45 : Performance, Nations Unies, New York.
 Photos : Avec l'aimable permission de l'artiste/
 Courtesy of the artist.

L'analyse de la fortune critique de Morelli montre que, dans le passé, ces performances, pour l'essentiel, ont été rattachées à la question de la marche dans l'art contemporain, un sujet passablement documenté, ce dont témoigne, entre autres, la présence de Morelli dans l'exposition itinérante *Walk Ways* en 2002¹. Or, le présent dossier motive à y trouver de nouvelles manières d'aborder cette dimension et, pour filer une métaphore attendue, d'autres raccourcis qui sont ceux que Morelli emprunte continûment dans sa pratique. Alors que le projet de l'artiste visait les notions de seuil et d'espace liminal, il suffit de rapporter ces pérégrinations sous l'angle de l'étendue géographique pour se rendre compte que les problématiques soulevées par ces déambulations au grand cours débordent largement de strictes considérations sur la mise en contact d'espaces privés et publics, les rencontres inusitées, la dérive ou l'errance. Car à l'échelle où se produisent les marches de Morelli, ses déplacements appartiennent à des enjeux pour lesquels les frontières sont essentielles et leurs traversées, cruciales.

S'il ne fallait comparer que la première et la troisième marche, l'exercice permettrait déjà de voir combien, au cœur des efforts déployés par l'artiste, se jouent des considérations identitaires complexes. À la suite d'une invitation du Symposium international de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, en 1984, Morelli remonte le parcours des premiers trappeurs le long de la rivière Hudson. Il reprend la route sur laquelle s'est forgé le territoire et revient en quelque sorte sur ses terres : s'étant éloigné du Québec en 1981, à la recherche de soutien et d'enseignements théoriques et conceptuels différents autour de la performance, Morelli avait choisi de se plonger dans un haut lieu de l'enseignement artistique, la prestigieuse Université Rutgers, au New Jersey, institution reconnue comme un milieu bouillonnant des idées de l'école de pensée Fluxus. Le *Cycle transculturel* formait une boucle, cette fois, de Nice à Nice : en passant par Rome, Naples, Pompéi, Palerme, Malte, Tunis, Rabat, Tanger, Grenade, Barcelone et Marseille². Pour ce troisième trajet, Morelli, qui est de descendance italienne, a remonté le long de son parcours identitaire et culturel autour du bassin de la Méditerranée, dans une étude sur les rapports transculturels, la biologie, la sexualité et le corps, un ensemble de considérations que les précédentes marches étalaient également, mais que ce contexte d'échanges commerciaux, culturels et sexuels, ayant pendant des siècles façonné le territoire et ses habitants, exaltait.



let go of this mutilated body. Begun on the day commemorating the dropping of the atom bomb on Hiroshima, the itinerary was to highlight the wound that needed, and still needs, healing. In a highly charged symbolic act, Morelli instituted a process of purification, restoration, and healing. He collected water from fountains that served as places for gathering,⁷ refreshment, and action, establishing a ritual in which he transmitted the shock wave of war, while the water symbolically revived his travelling companion, saved from destruction but also diminished.

The result of his social discontent, Morelli's work draws its strength from the rediscovery of the symbolic and the ritual in popular culture, in an approach of which the spiritual – some have said shamanic⁸ – dimension seeks to initiate reparative processes. For some time, Morelli had been reflecting on a figure of the open road, the tinker. A nomad, makeshift handyman, jack-of-all-trades, the tinker goes from house to house offering to repair, with limited talent – an outright bungler – and little means – often just a pin – items broken in daily use. Morelli seems, in effect, to be tending to the objects that he surrounds with the trellis of steel wire for which he has been known since the early 1980s, when he began his first openwork sculptures. By doing this, he reinvents and repairs objects in order to revive them. In addition, an exhibition

presented in 1997 at the Leonard & Bina Ellen Gallery at Concordia University, *Un jour, un rêve tissa son ombre. Au-dessus de ma couche, veillée par les anges* (William Blake), included a series of sculptures made of steel children's seats occupied by wings of woven steel wire, making these winged extensions both light and heavy. If the panoply of objects tended to by Morelli were inventoried, it would emerge that he often *extends* them, as was the case in his recent exhibition, *Volute* (2014), at Galerie Joyce Yahouda.

The notions of transition, circulation, transformation, and territory occupy an important place in this work. Yet, nomadism, roaming, and migration can also be sensed in Morelli's body of work as a whole, notably in his rubber-stamp practice. Since the early 1990s, he has developed this practice by offering, aside from a flock of drawings of various sizes and on various supports, entire narrative environments in which drawings, mechanized in situ, dominate. Huge frescoes made of bits of images were produced over the years, offering an engaging and destabilizing iconography, for which Morelli reused the rubber stamps that he had had made from chosen and invented motifs. This approach, developed over time, made it possible for him to address themes such as sexuality, fertility, and changes to the human body caused by technology, spirituality,



François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004.
Dessin mural au tampon encreur en échange
d'un repas, France/Inking pad wall drawing
in exchange of a meal, France. Photo : Avec
l'aimable permission de l'artiste/Courtesy
of the artist.

Entre la porosité des corps et la fluctuation des rencontres, il est important de noter que la première marche inscrit la frontière au centre des préoccupations de l'artiste³. En effet, à la fondation de ce cycle de marches, n'est-il pas significatif que l'artiste quitte Manhattan depuis l'édifice des Nations Unies à New York ? Le géographe Henri Dorion a clairement signalé que le siège des Nations Unies accueille « les grands de ce monde » qui « tentent, par conviction ou par intérêt, de sortir les frontières des ornières où la géopolitique internationale les a enfoncées⁴. » Soumettant à l'attention du public un doute quant à l'atteinte de cet objectif, Dorion rappelle tout de même que le but ultime des joutes oratoires de cette noble enceinte est de redonner aux frontières la fonction qui devrait être la leur, à savoir le rapprochement entre les communautés et les nations⁵. Avec ceci en tête, il devient clair que les performances de Morelli souscrivent non seulement à une logique déambulatoire et identitaire, mais qu'elles tiennent aussi du phénomène migratoire.

Il est important de considérer qu'il ne s'agit pas uniquement, dans ce travail, de brouiller les frontières, il est plutôt question de les traverser. Les difficultés que l'artiste a rencontrées aux douanes, il est aisé de se les imaginer, illustraient parfaitement le phénomène de la normalisation

des comportements. Bouleversant les rapports avec l'ensemble des passants, et notamment des instances frontalières, Morelli a pris le pari de la mobilité, un pari que le choix de porter ses fardeaux avait pourtant tout pour limiter.

L'esprit de réconciliation qui traverse les migrations de l'artiste et de ses acolytes dorsaux, depuis le premier pas de ces trois campagnes, est largement porté par la seconde des marches sur deux continents. Faisant face à des curieux ou des réactions plus virulentes, l'artiste a franchi des frontières, a emprunté des transports en commun, portant sur son dos son alter ego de fibre de verre, un écorché/brûlé de facture néoexpressionniste. Partant de Berlin, s'arrêtant à Cologne, Amsterdam, Bruxelles, Paris, New Jersey (Hoboken, à nouveau sur la rivière Hudson) et Philadelphie, où il était invité à un symposium de sculpture qu'il ne rejoindra jamais⁶, il ne s'est jamais départi de ce corps mutilé. Initié le jour de la commémoration du bombardement atomique d'Hiroshima, l'itinéraire allait mettre en relief la blessure qui nécessitait et qui nécessite toujours une guérison. Dans un acte hautement chargé sur le plan symbolique, Morelli établissait un processus de purification, de restauration et de guérison. Il cueillait l'eau des fontaines qui servaient de lieu de rassemblement⁷, de ravitaillement et d'action, établissant un





François Morelli

P. 48 : *Reforestation*, 1989. Intervention : ozalid rouge/Intervention : red blueprint, 91,44 x 182,88 cm. Philadelphie, Pennsylvanie.

P. 49 : *Suspended Forest, Bird at Rest*, 1991. Installation : ozalid rouge, valise et fil de métal, Dimensions variables/Installation : red blueprint, suitcase and metal thread, variable dimensions. Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.

Photos : Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist

rituel dans lequel se transmettait l'onde de choc de la guerre, alors que l'eau ravivait symboliquement son compagnon de route, épargné de la destruction, mais amoindri.

Issu d'un mécontentement social, le travail de Morelli puise sa force dans la redécouverte de la symbolique et du rituel dans la culture populaire, dans une approche dont la dimension spirituelle – certains ont dit « chamanique⁸ » cherche à ouvrir des processus réparateurs. Depuis quelques temps, Morelli s'est mis à réfléchir sur une figure de grands chemins, le *tinkerer*. Voyageur nomade, ce bricoleur de fortune, sorte d'homme à tout faire, se déplace de foyer en foyer afin d'offrir ses services pour réparer, avec des aptitudes limitées (*to bungle*, en anglais) et des moyens réduits, souvent de la broche, des objets brisés par leur usage quotidien. Morelli semble en effet assister les objets qu'il entoure de ce treillis de fil de fer qu'on lui connaît depuis le début des années 1980, date à laquelle il amorce ses premières sculptures

ajourées. Ce faisant, l'artiste réinvente et répare les objets afin de les raviver. En outre, en 1997, à la galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, *Un jour, un rêve tissa son ombre. Au-dessus de ma couche, veillée par les anges* (William Blake) comprenait une suite de sculptures faites de sièges d'enfant en acier, occupés par des ailes tressées de fil de fer, rendant ces prolongements ailés à la fois légers et lourds. La panoplie des objets assistés par Morelli serait soumise à un inventaire, qu'il en ressortirait plutôt le fait qu'il les *prolonge* souvent, comme c'était le cas lors de la récente exposition *Volute*, en 2014, à la galerie Joyce Yahouda.

Les notions de passage, de circulation, de transformation et de territoire occupent une place prépondérante dans ce travail. Or, le nomadisme, l'itinérance et la migration se font aussi sentir dans l'ensemble du travail de l'artiste, notamment dans sa pratique du tampon encreur. Depuis le début des années 1990, Morelli développe cette pratique du tampon encreur en proposant, outre une nuée de dessins de diverses dimensions et sur supports variés, des environnements narratifs entiers dans lesquels règnent ces dessins mécanisés *in situ*. D'immenses fresques faites de particules d'images ont été réalisées au fil des ans, proposant une iconographie engageante et déstabilisante, pour laquelle Morelli réutilise des tampons qu'il a fait fabriquer à partir de motifs choisis et inventés. Cette approche, travaillée dans la durée, permet de voir l'artiste aborder des thèmes comme la sexualité, la fertilité, la mutation du corps humain traversé par la technologie, la spiritualité et les

and transformations to the environment. The critic and independent curator Stuart Horodner considers this approach to be “image opportunities” that are, so to speak, inexhaustible, an expansive repertoire linked to the body and to architecture, made of motifs repeated from one work to another but, through their circulation, continually reiterated, reinvented.

With *Home Wall Drawing. L'art de manger*, in Limoges (2004), Morelli returned to a principle of interactions with the public, similar to one that he had embraced in 1990, in Delaware, in a previous object-gathering project produced in collaboration with various communities. In exchange for a meal composed of the culinary specialties of the participants, Morelli delivered a permanent work, made with rubber stamps, in each of the twenty-one homes that he visited across France. This practice bears some resemblance to that of artists in the Roman era, who, “travelled, true nomads, searching for places where their services were needed.”⁹ According to the Spanish art historian José Gudiol Ricart,

In a small region, there were not sufficient opportunities to enable a valued painter to work throughout his life. These artists therefore had to travel to various countries, often crossing the borders of their countries to find sites where they could insert their decorative work. Sometimes, these painters' range of action reached enormous geographic distances.¹⁰

If, as Ricart posits, “the propagation of Roman style was due to the personal action of itinerant painters, who, their tools over their shoulder, did not hesitate to travel from Italy to Spain, from the Poitiers region to Barcelona, Aragon, or Castile,” it is not impossible to believe that Morelli's propagation of rubber stamp frescoes would give him the feeling of constantly being in a state of alterity. We may consider that he sees migration as an affair of memory, but above all of healing and regeneration. The reprieve of shapes is not the artist's business. Shapes melt into each other, are nourished by and depend on each other, interpenetrate each other, and never have a definitive location.

It is therefore perhaps not surprising that the motif of the root returns often in Morelli's production, but that the soil that holds it is never represented. The motif of the tree, which has haunted his work since 1974, returned unexpectedly in 1986, inspired by the discovery of uprooted stumps on a New York street, from which he created the impressive *Root Shelter*, then the ambitious installation *Forêt suspendue*. Morelli drew on the motif of the tree for a multitude of interpretations and readings, one of them an immense red blueprint titled *Endless Root*, which transformed a chain of roots, stretched out horizontally, into a lifeline.

Posted in abandoned sites, the uprooted tree thus became a symbol for upheaval and regeneration, whereas in the gallery, in the form of placards or banners hung from the ceiling, it was transformed into a tool of environmental protest and awareness. This is also where a subtle comprehension of the artist's presentation contexts, their surmountable divisions, and his great capacity for grasping the transformative power of different situations is to be found. Thus, for Morelli migration is the other name for interdisciplinarity, under which it is not only subjected to politics but also testifies to an assumed courage. It would thus be a migration that is concerned not only with the mobility of people, and nevertheless is not apolitical. For Morelli, the insertions in different contexts have less to do with attachment than with a desire for transformation and an urge not to be confined. They proceed, all in all, from an assumed rejection of *rootedness*.

Translated by Käthe Roth

1. See Stuart Horodner, *Walk Ways* (New York: Independent Curators International, 2002), especially 17.
2. Only access to Algeria was refused to him.
3. Although the question of the border is not always linked to migration, as is shown in *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière: volet 1 et 2*, organized by the curator Geneviève Chevalier and the Foreman Gallery at Bishop's University. The exhibition addressed the border without necessarily anchoring it to the question of migration, but to how it “affects citizens' mobility” – a thorny question for the town of Stanstead, which straddles the line between Canada and the United States.
4. Henri Doiron, *Éloge de la frontière*, Montreal and Quebec City: Fides and Musée de la civilisation, coll. Les grandes conférences, 2006, 51 (our translation).
5. *Ibid.*, 50–51.
6. Related to me by the artist in a recent email.
7. As reference point, the first walk used flags: those of the United Nations, the Montreal Olympic Stadium, and others. The last walk stopped at politically charged sites.
8. See Janet Walters, *François Morelli*, exhibition catalogue, Southern Alberta Art Gallery, December 7, 1991, to January 18, 1992, 7.
9. José Gudiol Ricart, “Les peintres itinérants de l'époque romane,” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 1, no. 2 (April–June 1958): 191–94.
10. *Ibid.* (our translation).

Since 2000, **Bernard Lamarche** has been the curator of contemporary art at the Musée national des beaux-arts du Québec. He was the art critic for *Le Devoir* newspaper from 1996 to 2005 and curator of contemporary art at the Musée régional de Rimouski until 2012. He has regularly contributed to various periodicals, been curator of many exhibitions, and written a number of contemporary art exhibition catalogues. With Pierre Rannou, he is co-author of the exhibition catalogue *La photographie hantée par la photographie spirite* (2009).

transformations de l'environnement. Elle est considérée par le critique et commissaire indépendant Stuart Horodner comme « des opportunités d'image » pour ainsi dire inépuisables, un répertoire expansif lié au corps et à l'architecture, fait de motifs répétés d'une œuvre à l'autre, mais à travers leur circulation, continuellement réitérés, réinventés.

Avec *Home Wall Drawing. L'art de manger*, à Limoges (2004), Morelli a renoué avec un principe d'échanges avec le public, similaire à celui qu'il avait épousé déjà en 1990, au Delaware, dans un projet avant-coureur de cueillette d'objets en collaboration avec diverses communautés. En contrepartie d'un repas constitué des spécialités culinaires des divers participants, Morelli a livré une œuvre permanente, faite aux tampons encreurs, dans chacune des 21 maisons visitées à travers la France. Cette pratique n'est pas sans rappeler ces artistes qui, à l'époque romane, « voyageaient, véritables nomades, à la recherche d'endroits où leurs services fussent nécessaires⁹. » Selon l'historien de l'art espagnol José Gudiol Ricart :

« Dans une région restreinte, il n'existait pas d'occasions suffisantes pour permettre à un peintre de valeur de travailler durant toute son existence. Ceux-ci devaient donc parcourir diverses contrées, traversant souvent les frontières de leur pays pour trouver les chantiers dans lesquels ils pouvaient insérer leur travail de décorateurs. Parfois, le rayon d'action de ces peintres atteint d'énormes distances géographiques¹⁰. »

Si, selon la thèse de Ricart, « la propagation du style roman a été due à l'action personnelle des peintres itinérants; ceux-ci, leurs outils sur l'épaule, n'hésitaient pas à aller d'Italie en Espagne, de la région de Poitiers à celle de Barcelone, en Aragon ou en Castille », il n'est pas exclu de croire que la propagation des fresques de tampons encreurs chez Morelli lui procure le sentiment de se retrouver constamment dans une condition d'altérité. Il est à considérer que, chez Morelli, la migration est affaire de mémoire, mais surtout de guérison, de régénération. Le répit des formes n'est pas l'affaire de l'artiste. Ces dernières se fondent les unes dans les autres, se nourrissent l'une l'autre, dépendent entre elles, s'interpénètrent et n'ont jamais de localisation définitive.

Il n'est peut-être pas surprenant, alors, que le motif de la racine revienne souvent dans la production de l'artiste, mais que le sol qui la retient ne connaisse jamais sa représentation. L'arbre dont le motif hante le travail de Morelli depuis 1974 revient de façon inattendue en 1986, inspiré par la découverte de souches déracinées sur une rue à New York, dont l'artiste a tiré l'impressionnant *Root Shelter*, puis

l'ambitieuse installation *Forêt suspendue*. Morelli a puisé dans le motif de l'arbre une multitude d'interprétations et de lectures, entre autres, pour l'immense impression ozalid intitulée *Endless Root*, qui transformait une chaîne de racines, à l'horizontale, en ligne de vie.

Placardé dans des sites abandonnés, l'arbre déraciné devenait aussi un symbole de soulèvement et de régénération, alors qu'en galerie, sous forme de pancartes ou encore de bannières suspendues depuis le plafond, il se transformait en outils de contestation et de conscience environnementale. Là se retrouve d'ailleurs la finesse de la compréhension des contextes de présentation par l'artiste, de leurs divisions franchissables, de même que sa grande faculté à saisir le pouvoir transformateur des différentes situations. Ainsi, la migration serait, chez Morelli, l'autre nom de l'interdisciplinarité sous laquelle elle n'est pas uniquement soumise au politique, mais qui témoigne néanmoins d'un courage assumé. Il s'agirait alors d'une migration qui n'est pas préoccupée que par la mobilité des gens, cependant qui n'est pas pour autant apolitique. Les insertions, dans les différents contextes, dépendent moins, chez lui, d'un attachement que d'un désir de transformation et d'une pulsion de ne pas se cantonner. Elles procèdent, tout compte fait, d'un refus assumé du *racinement*.

1. Stuart Horodner, *Walk Ways*, Independent Curators International, 2002. Spécialement p. 17.

2. Seul l'accès à l'Algérie lui a été refusé.

3.

Bien que la question de la frontière ne soit pas toujours liée à la migration comme le montre le *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière: volet 1 et 2*, organisé par la commissaire Geneviève Chevalier et la galerie Foreman de l'Université Bishop. Ce dernier abordait la frontière sans l'arrimer nécessairement à la question de la migration, mais plutôt en ce qu'elle « affecte la mobilité des citoyens », question épineuse pour la ville de Stanstead, à cheval sur la ligne séparant le Canada et les États-Unis.

4. Henri Dorion, *Éloge de la frontière*, Montréal, Fides, Québec, Musée de la civilisation, coll. Les grandes conférences, 2006, p. 51.

5. *Ibid.*, pp. 50-51.

6. Selon ce que l'artiste me signalait dans un récent courriel.

7. Comme repère, la première des marches utilisait les drapeaux : ceux des Nations Unies, du Stade Olympique de Montréal, etc. La dernière marche s'arrêtait sur des sites politiques chargés.

8. Janet Walters, *François Morelli*, catalogue d'exposition, Southern Alberta Art Gallery, 7 décembre 1991 – 18 janvier 1992, p. 7.

9. José Gudiol Ricart, « Les peintres itinérants de l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1^{re} année, n° 2, avril-juin 1958, pp. 191-194.

10. *Ibid.*

Bernard Lamarche occupe la fonction de Conservateur de l'art actuel (de 2000 à ce jour) au Musée national des beaux-arts du Québec. Critique d'art au quotidien *Le Devoir* de 1996 à 2005, il a aussi été conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski jusqu'en 2012. Il a régulièrement contribué à divers périodiques et a été commissaire de nombreuses expositions, en plus de signer plusieurs catalogues d'expositions en art contemporain. En outre, il est coauteur, avec Pierre Rannou, du catalogue d'exposition *La photographie hantée par la photographie spirite* (2009).



Frontières de/Border crossing
at Lacolle, Québec, Canada,
Flickr, license CC.

Le b.a.-ba des frontières

Michael Blum



Borders 101

NATURAL BORDER

The natural border is the only true border, indisputable, absolute. The others are only imitations, human constructions unable to equal natural perfection.

THE CLOSEST BORDER

The border closest to me is the one that separates us from the United States. The Champlain – St-Bernard de Lacolle border crossing is located on Interstate 87 and is used by people travelling between Montreal and New York, as well as Montrealers needing to do a “flagpole”—a fictitious exit and a real re-entry into Canadian territory to validate their immigration papers. However, this border crossing—one of the most important ones between Canada and the United States—has a particularly bad reputation, so it may be better to flagpole somewhere else.

From a distance, one first notices the words UNITED STATES OF AMERICA, written in enormous capital letters on the structure towering above the crossing point. Drivers often endure a long wait in their vehicles before being questioned by an officer, then sent to the adjacent building to obtain the I-94 form after an even longer wait. At regular intervals, a bus arrives, and the passengers—given priority but treated without consideration—must stand in line, crammed into a badly lit corner. A dozen officers, busying themselves with something else, make a point of ignoring everyone, bus passengers and drivers alike. During one of my visits, the officers, looking imperious, were all gathered around a worker who was ineptly trying to pass a braid of cables through the twists and turns of the ceiling. The show entertained them so much that they had obviously forgotten the reason they were there.

From time to time, one of the officers walks over to the basket containing the passports of waiting travellers, examines and weighs them up, estimates the profiles of the customers and the amount of work required, then wearily drops them back into the pile or, sometimes, takes one or two and, without conviction, calls their bearers' names. When the indiscrete questions and the fingerprinting are finally over, you get back on the road having lost two hours and \$6 per person, children included.

During my initial crossings, I always got the same officer at the first control booth. He looked more like a hipster than an officer; perhaps he'd failed in Williamsburg and come back to Plattsburgh, his birthplace, to find a stable job in border enforcement... He was extremely suspicious, cynical and sardonic with his questions. One in particular struck me with its sharp sense of rhetoric: “Are you on holidays or are you taking time off?”



The Third Tunnel of Aggression, situé entre la Corée du Nord et la Corée du Sud/located between north Korea and south Korea, Flickr, license CC. Photo : Josh Berglund.

BORDER CROSSING

The border crossing represents the stage on which the drama of passing from one national space to another gets played out. While small border crossings involve nothing more than a simple roadside shack and a striped barrier, large ones proudly boast decidedly symbolic architecture, generally in the form of a more or less majestic arch. Whether in a classical, ethnic, modernist or kitsch version, the arch announces the border, protects the crossing, ensures border enforcement, and expresses the grandeur and generosity of the country without offending its neighbour.

IMPASSABLE BORDER

While borders are generally meant to be crossed at certain points and under certain conditions, some however, are completely hermetic, with no single crossing point. For example, Cyprus, the border between Israel and Lebanon, and the Korean Demilitarized Zone are all hermetically closed and include a “no man's land” that the United Nations manages. But in fact, no border can be perfectly hermetic, hence the tunnels in Korea and Gaza.



FRONTIÈRE NATURELLE

La frontière naturelle est la seule vraie frontière, incontestable, absolue. Les autres ne sont que des simulacres, constructions humaines incapables d'égaler la perfection naturelle.

FRONTIÈRE LA PLUS PROCHE D'ICI

La frontière la plus proche de là où j'écris est celle qui nous sépare des États-Unis. Le poste-frontière de Champlain – St-Bernard de Lacolle est situé sur l'autoroute 87, empruntée par les voyageurs entre Montréal et New York ainsi que les Montréalais nécessitant un *flagpole* – une sortie fictive et une réentrée réelle sur le territoire canadien à des fins de validation de papiers d'immigration. Cependant, ce poste-frontière, un des plus importants entre le Canada et les États-Unis, a particulièrement mauvaise réputation et il peut s'avérer préférable d'aller faire son *flagpole* ailleurs.

De loin, la première chose qu'on aperçoit, ce sont les mots UNITED STATES OF AMERICA, écrits en majuscules énormes sur le bâtiment qui surplombe le point de passage. L'attente des véhicules y est souvent longue avant qu'on soit interrogé par un agent, puis expédié vers un bâtiment adjacent pour obtenir le formulaire I-94 au terme d'une attente encore plus longue. À intervalles réguliers, un bus arrive, dont les

passagers, traités en priorité mais sans égards, doivent faire la queue debout, tassés dans un coin mal éclairé. Tous, passagers du bus et automobilistes, sont ostensiblement ignorés par la douzaine d'agents qui semblent occupés à tout autre chose. Lors d'une de mes visites, tous les agents étaient rassemblés, mains sur les hanches, autour d'un ouvrier maladroit tentant de faire passer une natte de câbles dans les méandres du faux plafond. Ce spectacle les divertissait tant qu'ils en avaient manifestement oublié la raison de leur présence.

De temps en temps, l'un des policiers s'approche du panier contenant les passeports des voyageurs en attente, les examine, les soupèse, estime le profil des clients et la quantité de travail requise, pour finalement laisser retomber la pile avec lassitude ou, parfois, prendre l'un d'eux et appeler sans conviction son titulaire. Lorsqu'on en a enfin terminé avec les questions indiscretes et les prises d'empreintes digitales, on reprend la route après avoir perdu deux heures et 6\$ par personne, enfants compris.

Lors de mes premiers passages, je tombais toujours sur le même policier au premier contrôle. Il ressemblait plus à un *hipster* qu'à un représentant de l'ordre; peut-être avait-il échoué à Williamsburg et était-il revenu à Plattsburgh, sa ville d'origine, pour se trouver un emploi stable à la police des frontières... Il était très suspicieux, cynique et abusait de l'ironie dans ses questions. L'une d'entre elles m'avait particulièrement marqué par son sens aigu de la rhétorique: « *Are you on holidays or are you taking time off?* »

POSTE-FRONTIÈRE

Le poste-frontière représente la scène sur laquelle se joue la pièce du passage d'un espace national à un autre. Si les petits postes-frontières se contentent d'une simple cabane posée au bord de la route accompagnée d'une barrière rayée, les grands arborent fièrement une architecture hautement symbolique, prenant en général la forme d'une arche plus ou moins majestueuse. En version classique, ethnique, moderniste ou kitsch, l'arche annonce la frontière, protège le passage, assure le contrôle et exprime la grandeur et la générosité du pays sans offenser le voisin.

FRONTIÈRE INFRANCHISSABLE

Si les frontières sont en général faites pour être franchies à certains endroits et sous certaines conditions, certaines d'entre elles sont totalement hermétiques, sans aucun point de passage. Par exemple Chypre, la frontière entre Israël et le Liban, et la zone coréenne démilitarisée sont toutes hermétiquement fermées et dotées d'un *no man's land* administré par les Nations Unies. Mais au fond, aucune frontière ne peut être parfaitement hermétique, d'où les tunnels en Corée ou à Gaza.

DEMATERIALIZED BORDER

Mass air travel has dematerialized territories and the borders along with them. It all happens in the non-place of the airport, a space of globalized transit, quintessentially abstract. At least superficially, since every airport also has its hidden spaces: spaces of control and interrogation, of holding and detention. These invisibles spaces are nevertheless there; sporadically, they become visible, for example when an illegal immigrant is being deported on a scheduled flight. Yet once in the air, there is no border; we don't experience the crossing from one national territory to another. All that we are left with of the passage is the customs control and the duty free store.

EXTERNALIZED BORDER

To avoid handling the deportation of undesirables and bearing the burden of related costs, some countries try to relocate border controls to the source: they operate at the points of departure rather than arrival. It is a managerial fact that has been bolstered by security arguments since 9-11.

INTERNAL EUROPEAN BORDERS

As a child, I lived a few hundred metres from a border and I remember going almost daily with my father to do the shopping *on the other side*, where life was apparently cheaper. The border officers became acquaintances who greeted us warmly and never checked us. Even so, I dreaded every crossing and I always feared we would be arrested, as though the apparatus of the border was enough to make me feel guilty.

Later, as a teenager, I travelled regularly between one parent in Paris and the other in Stuttgart (the train trip took 7 hours in the 1970s and still takes 7 hours today). In Strasburg, German officers—green uniforms and German shepherds—would board the train and methodically check all the passengers. On the way back, it would be the French—navy-blue uniforms and no canine unit—who would board at Kehl and proceed in a less systematic manner. Conducting the identity verification by walkie-talkies took some time. Occasionally, someone had to get off the train. I don't remember ever witnessing a violent scene, it all happened quietly, at least in my memory.

Today, these internal European borders have disappeared. Sometimes, the landscape bears traces of their existence, but most of the time, these traces have completely vanished. In fact, they have been moved to the external borders of Europe, to offer single-window access to all the space they contain.

CLANDESTINE CROSSING

In the 1990s, I worked as a sleeping-car attendant for the Compagnie Internationale des Wagons-Lits. I was based in Paris and assigned to night trains to Italy, Spain, Austria, and Denmark. It was an ideal job for an artist, although the railway subculture was hardly appealing: a macho world, racist, poorly educated, with right-wing politics and a love of easy money.

Every time I came back from Italy, men would accost me at the Turin train station and offer me money to smuggle them into France. One day, arriving in Paris after a long trip, I witnessed the police dismantle the ceiling of my car and pull out six men. They looked resigned to their fate, hardly surprised. I hadn't noticed anything; they must have hidden there before I came on duty in Pisa. They had spent over 15 hours above my head, in "my" car, without me realizing it.

The only training my employer had given me consisted in citing the Penal Code in my work contract, in particular the penalty for aiding an illegal entry into national territory. In my handsome, Balenciaga-designed royal blue uniform, I was both a cog in the repressive machine and a suspect of human trafficking. It thus was a relief when I learned that my work contract was not being renewed.

BORDER AND WALL

The no man's land of the Berlin Wall was so narrow in some spots that in summer you could hear the people *on the other side* speaking through their open windows. Yet the wall didn't exactly correspond to the border; it was built on GDR territory, set back from the border. And in some areas, the status of certain isolated lots was very complicated, forcing both Germanys to negotiate and trade lots along the wall. This was the case with the famous Lenné Triangle, a sort of Occupy encampment twenty years before Zuccotti Park and the site of numerous protests, most notably the only instance on record of West Germans fleeing to the East—180 activists who were escorted back to the West the following day.

SHTARKER LOGIC

Today, Israel is the one to take up the method of building a wall before or, in this case, beyond the border. By building its "separation barrier" far beyond the border, Israel didn't saddle itself with the same reservations as the GDR. Here, shtarker logic prevails, which maintains that a border is worthless unless rendered into a wall. In reality, the protection of Israelis, as legitimate as it might be, is only a false pretext for plundering territory.

FRONTIÈRE DÉMATÉRIALISÉE

Le transport aérien de masse a dématérialisé les territoires et, avec eux, les frontières. Tout se déroule dans le non-lieu qu'est l'aéroport, espace de transit globalisé, abstrait par excellence. Du moins en apparence, car chaque aéroport a aussi son envers du décor: espaces de contrôle et d'interrogation, de rétention et de détention. Ces espaces invisibles sont pourtant bien là; ils deviennent sporadiquement visibles, par exemple lors de l'expulsion d'un sans-papiers sur un vol régulier. Mais en avion, il n'y a pas de frontière, on ne fait pas l'expérience du passage d'un espace national à un autre. Ne restent du passage que le contrôle de police et la boutique hors taxes.

FRONTIÈRE EXTERNALISÉE

Pour éviter de gérer la déportation des indésirables et en supporter les coûts afférents, certains pays tentent de délocaliser les contrôles à la source: ils opèrent au départ plutôt qu'à l'arrivée. Il s'agit d'une évidence managériale qui s'est enrichie d'arguments sécuritaires depuis le 11 septembre 2001.

Mauersprung – L'occupation de Kubat-Dreieck en 1988
à Berlin/Kubat-Dreieck occupation in 1988 in Berlin.
Photo: Umbruch Bildarchiv, Berlin.

FRONTIÈRES INTRAEUROPÉENNES

Enfant, j'ai vécu à quelques centaines de mètres d'une frontière et je me souviens qu'à force d'aller avec mon père faire les courses *de l'autre côté*, où la vie était manifestement moins chère, les douaniers étaient devenus des connaissances qui nous saluaient amicalement, sans jamais nous contrôler. Malgré cela, je redoutais chaque passage et je craignais toujours que nous nous fassions arrêter, comme si seul le dispositif de la frontière suffisait à me culpabiliser.

Plus tard, adolescent, je voyageais régulièrement entre un parent à Paris et l'autre à Stuttgart (le voyage en train durait 7 heures dans les années 1970, et dure encore 7 heures aujourd'hui). À Strasbourg, les policiers allemands – uniformes verts et berger allemand – montaient dans le train et contrôlaient méthodiquement tous les voyageurs. Au retour, c'était les Français – uniformes bleu marine et sans brigade canine – qui montaient à Kehl et procédaient de façon moins systématique. La vérification des identités à l'aide de *walkie-talkies* durait un certain temps. Parfois, une personne devait descendre du train. Je n'ai aucun souvenir de scène violente, tout se passait de manière feutrée, du moins dans mon souvenir.

Aujourd'hui, ces frontières intraeuropéennes ont disparu. Parfois, on en distingue encore les traces dans le paysage, mais la plupart du temps, elles ont complètement disparu. En fait, elles se sont déplacées vers les frontières extérieures de l'Europe, devenues le guichet unique pour tout l'espace qu'elles contiennent.



INNER GERMAN BORDER (1945-1989)

I remember being pulled over on the *transit route* between West Berlin and Hamburg one cold and rainy night in November or December 1987. The East and the West co-existed along this highway, a sort of no man's land stretching over 250 km that had to be crossed to reach West Berlin from the FRG. This *transit route* was a popular hunting ground for the VoPos (the GDR police), who could easily extort money from West Germans in their fancy sedans and other fools unfortunate enough to venture there.

The policemen who had pulled me over spoke with an incomprehensible Saxon accent and were absolutely, deadly serious. They locked me in a cell, regularly taking me out to be interrogated. The interrogations proceeded like in the movies, with a blinding lamp pointed right at me and the same questions repeated over and over: What is the purpose of your trip? Where do you live? Who did you meet? Who do you know in the GDR? Do you have any banned goods? And so on. After each interrogation, I would be taken back to the cell, and then the cycle would begin again. When the night was over and they had had enough, they set the fine at the amount of money I had on me (50 DM) and let me leave with just enough gas to reach Hamburg.

DEMARICATION LINE (FRANCE, 1940-1943)

In 1942, my grandparents decided the time had come to attempt crossing into the free zone. Aryan friends who owned a moving truck helped them. First, they hid their two daughters, who managed to reach the free zone. When their turn came a few days later, they got caught. They were transferred to Drancy and spent one year there before being deported to Auschwitz via Convoy #57, on July 18, 1943.



PASSAGE CLANDESTIN

Dans les années 1990, je travaillais comme couchettiste à la Compagnie Internationale des Wagons-Lits, basé à Paris et affecté à des trains de nuit vers l'Italie, l'Espagne, l'Autriche et le Danemark. C'était un boulot idéal pour un artiste, même si le monde du transport ferroviaire était une sous-culture peu avenante : un univers *macho*, raciste, peu éduqué, aimant l'argent facile et votant bien à droite.

À chaque retour d'Italie, en gare de Turin, j'étais abordé par des hommes me proposant de l'argent pour les faire passer en France. Un jour, arrivé à Paris au terme d'un long voyage, j'avais vu la police démonter les plafonds de ma voiture et en sortir une demi-douzaine d'hommes. Ils avaient l'air résigné, presque pas surpris. Je n'avais rien vu; ils avaient dû se cacher là avant que je prenne mon service à Pise. Ils avaient passé plus de 15 heures au-dessus de ma tête, dans « mon » wagon, sans que je m'en rende compte.

La seule formation reçue de mon employeur consistait à citer le Code pénal dans mon contrat de travail, et particulièrement les peines encourues en cas d'aide à l'entrée illégale sur le territoire national. Dans mon bel uniforme bleu roi dessiné par Balenciaga, j'étais à la fois un rouage de la machine répressive et un suspect de trafic d'êtres humains. Ce fut donc avec soulagement que j'appris le non-renouvellement de mon contrat de travail.

FRONTIÈRE ET MUR

Le *no man's land* du mur de Berlin était par endroits si mince que l'été, on entendait les gens de l'autre côté parler par les fenêtres ouvertes. Cependant, le mur n'épousait pas exactement la frontière; il était construit sur le territoire de la RDA, en retrait de la frontière. Et localement, le statut de certaines parcelles enclavées était bien plus complexe, poussant les deux Allemagnes à négocier des échanges de parcelles le long du mur. Ce fut le cas du fameux Triangle de Lenné, sorte de campement *Occupy* 20 ans avant Zuccotti Park, site de nombreuses actions de protestation et notamment de la seule fuite répertoriée d'Allemands de l'Ouest vers l'Est: 180 activistes, raccompagnés à l'Ouest dès le lendemain.

LA LOGIQUE DU SHTARKER

Aujourd'hui, c'est Israël qui a repris cette technique de construction de mur en-deçà (ou dans son cas, au-delà) de la frontière. En construisant son « mur de séparation » bien au-delà de la frontière, Israël ne s'est pas encombrée des mêmes réserves que la RDA. Ici, c'est la logique du *shtarker* qui l'emporte, qui vient affirmer qu'une frontière ne vaut rien si elle n'est pas traduite par un mur. En réalité, la protection des Israéliens, aussi légitime soit-elle, n'est que le prétexte fallacieux à la spoliation territoriale.

FRONTIÈRE INTÉRIEURE ALLEMANDE (1945-1989)

Je me souviens m'être fait arrêter sur la *voie de transit* entre Berlin Ouest et Hambourg, par une nuit froide et pluvieuse de novembre ou décembre 1987. C'était une autoroute où l'Est et l'Ouest se côtoyaient, une sorte de *no man's land* de 250 km de large qu'il fallait traverser pour se rendre à Berlin Ouest depuis la RFA. Cette *voie de transit* était une zone de chasse prisée par les VoPos (police de la RDA) qui pouvaient facilement soutirer de l'argent aux Allemands de l'Ouest dans leurs grosses berlines et aux autres pigeons qui avaient eu le malheur de s'aventurer là.

Les policiers qui m'avaient arrêté parlaient avec un accent saxon incompréhensible et étaient d'un sérieux martial, absolu. Ils me mirent en cellule, d'où ils me sortaient régulièrement pour m'interroger. Les interrogatoires se déroulaient comme dans les films, avec une lampe de bureau braquée sur moi et toujours les mêmes questions: quel est le but de votre voyage? où résidez-vous? qui avez-vous rencontré? qui connaissez-vous en RDA? avez-vous des items interdits? etc. Une fois l'interrogatoire terminé, j'étais ramené en cellule, avant que le cycle ne recommence. Quand la nuit fut finie et qu'ils en eurent assez, ils établirent mon amende au montant d'argent en ma possession (50 DM) et me laissèrent repartir, avec juste assez d'essence pour atteindre Hambourg.

LIGNE DE DÉMARCATIION (FRANCE, 1940-1943)

En 1942, mes grands-parents décidèrent qu'il était temps de tenter un passage en zone libre. Ils se firent aider par des amis ariens, propriétaires d'un camion de déménagement. Ils cachèrent d'abord leurs deux filles qui parvinrent à passer en zone libre. Quand ce fut leur tour, quelques jours plus tard, ils furent arrêtés. Transférés à Drancy, où ils passèrent un an, ils furent déportés vers Auschwitz par le convoi n° 57 en date du 18 juillet 1943.

FRONTIÈRE COMME ARME

Qalandia, situé entre Ramallah et Jérusalem, est le principal point de passage entre la Cisjordanie et Israël. C'est le poste-frontière le plus cruel que je connaisse, dont le but est à l'évidence l'humiliation, la démoralisation et la déshumanisation des Palestiniens. Le lieu, destiné uniquement aux Palestiniens devant se rendre en Israël, est conçu de façon à ce que les « voyageurs » se sentent comme des animaux arrivant à l'abattoir. Ils avancent dans un dédale de couloirs grillagés, de blocs de béton et de postes de contrôle cachés derrière des vitres sans tain. Des ordres leur sont aboyés en hébreu à travers des haut-parleurs par des soldats souvent invisibles : avance, recule, stop, dégage, vide tes poches ! Qalandia est une excellente mesure de la brutale réalité de l'occupation. Ici, la frontière n'est pas juste la démarcation de deux territoires, c'est une arme consciemment engagée dans un conflit armé.

BORDER AS WEAPON

Qalandia, located between Ramallah and Jerusalem, is the main checkpoint between the West Bank and Israel. It is the cruellest border crossing I know, in which the aim is clearly to humiliate, demoralize and dehumanize the Palestinians. The checkpoint, intended only for Palestinians needing to cross into Israel, is designed in such a way that the “travellers” feel like animals arriving at the slaughterhouse. They advance through a maze of metal fences, concrete blocks and control points concealed behind tinted windows. Soldiers, often out of sight, bark orders in Hebrew through loudspeakers: move on, step back, stop, clear out, empty your pockets! Qalandia is an excellent indicator of the occupation's brutal reality. Here, the border is not just the demarcation between two territories, it is also a weapon deliberately used in armed conflict.

STRADDLING THE BORDER

From the perspective of capitalism, the border is an obstacle to the flow of goods and capital. Thus, the EuroAirport Basel–Mulhouse–Freiburg seems to simply ignore the fact that Basel, Mulhouse, and Freiburg are located in three different countries. As for the Tijuana Cross-border Terminal, which is supposed to open this year, it literally straddles the border. This airport terminal, accessible from both Tijuana and San Diego, acknowledges the existence of the border, but more importantly the need to transgress it. The market and the state don't share the same interests.

BORDER FANTASY

The border is above all a mental construct, a fantasy as old as the world itself. It is also an epistemological question: How does change work, how does one cross from A to B? Just look at the success of the *Broen/Bron* TV series, a Danish–Swedish coproduction created, written and played in both Danish and Swedish, in which the story begins with a corpse found on the Øresund Bridge—which connects Sweden and Denmark—lying exactly over the border line. The series was such a hit that variations soon followed: an American version situated between El Paso and Ciudad Juárez, as well as a Franco–British version, in which the corpse is found in the Channel Tunnel, halfway between France and Britain. These series attest to the fascination exerted by the border's exact location, the demarcation point telling us that without our knowing, we are already *on the other side*.

Translated by Oana Avasilichioaei

Michael Blum is an artist based in Montreal since 2010. His projects include *A Tribute to Saftiye Behar*, a museum dedicated to the secret lover of Mustafa Kemal Atatürk (9th Istanbul Biennial, 2005), *Cape Town – Stockholm (On Thembo Mjobo)*, a book and a radio play investigating the complex relationship between Sweden and South Africa (Mobile Art Production, Stockholm, 2007), *Exodus 2048*, which staged a possible future in the Middle East (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008, New Museum, New York, 2009), and *Palazzo Chupi*, a reflection on the convergence of art and real estate (Optica, Montreal, 2015). He is a Professor at Ecole des arts visuels et médiatiques, UQAM, Montreal. www.blumology.net

À CHEVAL SUR LA FRONTIÈRE

Du point de vue du capitalisme, la frontière est une entrave aux flux de biens et de capitaux. Ainsi, l'aéroport européen de Bâle-Mulhouse-Fribourg semble simplement ignorer le fait que Bâle, Mulhouse et Fribourg se trouvent dans trois pays différents. En Amérique, le *Tijuana Cross-border Terminal*, qui devrait être inauguré cette année, est quant à lui situé à cheval sur la frontière, littéralement. Ce terminal, accessible depuis Tijuana et San Diego, vient reconnaître l'existence de la frontière, mais surtout la nécessité de la transgresser. Le marché et l'État n'ont pas les mêmes intérêts.

FRONTIÈRE FANTASMÉE

La frontière est avant tout une construction mentale, un fantasme vieux comme le monde. C'est aussi une question épistémologique: comment s'opère le changement, comment passe-t-on de A à B? Il faut voir le succès de la série *Broen // Bron*, co-production dano-suédoise, conçue, écrite et parlée en danois et en suédois, dont l'action débute par un cadavre trouvé sur le Øresundsbron, le pont reliant la Suède et le Danemark, juste sur la ligne séparant les deux pays. Le succès fut tel que des copies virent rapidement le jour: une version américaine sise entre El Paso et Ciudad Juárez, ainsi qu'une version franco-britannique dans laquelle le cadavre est retrouvé dans le tunnel sous la Manche, à mi-chemin entre la France et la Grande-Bretagne. Ces séries témoignent de la fascination exercée par le lieu exact de la frontière, le point de démarcation-même qui nous dit que sans le savoir, nous sommes déjà de l'autre côté.

Michael Blum est un artiste vivant à Montréal depuis 2010. Parmi ses projets, on compte *A Tribute to Safiye Behar*, un musée dédié à la maîtresse secrète de Mustafa Kemal Atatürk (9^e biennale d'Istanbul, 2005), *Cape Town - Stockholm (On Thembo Mjobo)*, un livre et une pièce radiophonique relatant l'enquête sur la relation complexe entre l'Afrique du Sud et la Suède (Mobile Art Production, Stockholm, 2007), *Exodus 2048*, une mise en scène d'un futur possible au Proche Orient (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008; New Museum, New York, 2009), et *Palazzo Chupi*, une réflexion sur la convergence de l'art et de l'immobilier (Optica, Montréal, 2015). Il est professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Montréal. www.blumology.net



Erwin
34
2014



98. What is the name of the
national anthem?

• The Star-Spangled Banner



ARAM HAN SIFUENTES : LA POLITIQUE D'UNE IMMIGRANTE

Par André-Louis Paré

Aram Han Sifuentes est une artiste textile que la pratique sociale amène à travailler avec des organismes à but non lucratif, des centres communautaires et des écoles publiques, où elle anime des ateliers avec des groupes d'immigrants. Son travail a fait l'objet d'expositions à l'échelle nationale et internationale. Parmi ses expositions individuelles, mentionnons A Mend, à la Hollister Gallery à Wellesley (Mass.), et 73,000 waiting, à la Chicago Artists Coalition à Chicago (Ill.), en octobre 2015. Elle a mené des ateliers comme Immigrant Takeover au Center for Craft, Creativity and Design à Ashville (Caroline du Nord) et US Citizenship Test Sampler à la Smithsonian Institution à Washington (D. C.). Lauréate d'une bourse du DCASE et de la Puffin Foundation Ltd., Han détient un baccalauréat en art et en études latino-américaines (2008) de l'Université de la Californie, à Berkeley, et une maîtrise en études textiles et matérielles (2013) de l'école du Art Institute of Chicago, où elle enseigne actuellement.

Vous étiez en résidence à Est-Nord-Est, à Saint-Jean-Port-Joli (Québec), au printemps 2014. Ce fut pour vous l'occasion de poursuivre une œuvre intitulée *US Citizenship Test Sampler*. Quelle est la teneur de ce projet ?

En ce moment, je suis en train de coudre à la main les 100 questions et réponses d'instruction civique pour le test de citoyenneté américaine. L'idée du projet m'est venue en lisant sur l'histoire des échantillons de broderie traditionnelle américaine. En Amérique coloniale, les enseignants se servaient d'échantillons de broderie pour apprendre la couture aux enfants. Les enfants brodaient ainsi les chiffres et les lettres de l'alphabet, et apprenaient de la sorte des concepts éducatifs rudimentaires. De plus, les filles qui étaient en mesure de continuer à s'éduquer étaient appelées à créer un autre échantillon à l'adolescence. Celui-ci était plus décoratif et figuratif, et il représentait la valeur matrimoniale de la jeune fille auprès de ses souplicants potentiels.

Je ne suis pas une citoyenne américaine, même si je vis aux États-Unis depuis plus de vingt ans. Récemment, j'ai décidé d'acquérir ma citoyenneté. Ce processus n'est toutefois pas simple. Je dois étudier les 100 questions et réponses d'instruction civique pour le test de naturalisation. J'ai donc décidé de m'approprier le langage des échantillons de broderie coloniaux traditionnels pour créer mon propre *US Citizenship Test Sampler*. À la manière des échantillons traditionnels, je me sers du processus de la broderie comme d'un outil éducatif. De plus, je vends mon échantillon, une fois terminé, pour la somme de 680 \$US, soit ce qu'il en coûte pour faire une demande de naturalisation. Je n'obtiendrai ma citoyenneté que si je vends l'œuvre et ainsi, je laisse les autres décider si je mérite ou non de devenir une citoyenne.

Aram Han Sifuentes: The Politics of an Immigrant

By André-Louis Paré

Aram Han Sifuentes is a fibre artist with a social practice who works closely with Chicago non-profit organizations, community centres, and public schools to facilitate workshops for immigrant communities. She has exhibited her work nationally and internationally. Her solo exhibitions include A Mend at Hollister Gallery in Wellesley, MA, and 73,000 waiting at Chicago Artists Coalition in Chicago, IL in October 2015. She has given workshops such as Immigrant Takeover at the Center for Craft, Creativity and Design in Ashville, NC, and US Citizenship Test Sampler at the Smithsonian Institution. A DCASE grant and Puffin Foundation Ltd grant recipient, Han earned her BA in Art and Latin American Studies from the University of California, Berkeley in 2008, and her MFA in Fiber and Material Studies from the School of the Art Institute of Chicago in 2013. She is currently a lecturer at the School of the Art Institute of Chicago.

You were in residence at Est-Nord-Est in Saint-Jean-Port-Joli (Quebec) in the spring of 2014. This was an opportunity for you to continue your work entitled *US Citizenship Test Sampler*: tell us what is this project about?

I'm currently hand-sewing the 100 civic study questions and answers for the US Citizenship Test. I got the idea for this project while I was reading about the history of traditional American Needlework samplers. In colonial America, schoolteachers used samplers to teach young children how to sew. The children would stitch the numbers and the alphabet, which then also taught them basic educational concepts. In addition, girls who were able to continue their education would make another sampler in their adolescent years. This sampler was more decorative and pictorial, and would signify her value as a wife to her potential suitors.

I'm not a U.S. citizen, even though I've been living in the United States for over twenty years. Recently, I decided that I want to become a citizen. But this process isn't that easy. I have to study 100 civic questions and answers for the Naturalization Test. So I decided to appropriate the

language of Traditional Colonial Samplers to create my own *U.S. Citizenship Test Sampler*. Like traditional samplers, I'm using the process of sewing as an educational tool. In addition, I am selling my completed sampler for \$680—the cost of applying for naturalization. I'll only get my citizenship if the work sells, and thus I'm letting others decide if I'm worthy of becoming a citizen.

I'm also recording the hours that I work on the sampler. Currently, I'm on question number 53 and have put in over 250 hours. That makes it less than \$3 an hour. I estimate that upon completion, the cost of my labour will be less than \$1 per hour. This for me, highlights how our society undervalues manual and immigrant labour.

At the core of this project, I've been facilitating a series of citizenship workshops in Chicago, IL and Oakland, CA where communities of non-citizen immigrants come together to learn the citizenship test material through the act of sewing their own samplers. Also each of the samplers is sold for \$680, with the full amount going to the sampler maker. Each workshop member embroiders one question and answer, and nearly 90 unique samplers are now part of the project.

Most importantly, the sampler workshops organically become grassroots round-table discussions, addressing immigrant rights, labour politics, and everyday concerns of intergenerational and multiethnic migrants. The results of this project are a living archive of these people and their experiences, providing resources and information. So, I use samplers to engage with the social and collective nature of needlework's history, as well as to exhibit the value of non-citizen communities.

You use needles to inscribe the 100 questions of the citizenship test. Why do you work with your hands rather than using a sewing machine?

Well, the fact that hands are used to make these projects is, in reality, the most important aspect of this project. Its significance is twofold. First, the hand represents humanity in the labour process. It marks the time, sweat, and blood in the labour histories and practices in the U.S. and across the globe. Second, it recalls the history of samplers in which the value placed on the individual was based on the skill of their hands.

When working by hand, many more things are involved, which would not be the case if one worked on a sewing machine. For instance, the sense of touch is more activated, and the process thus becomes more intimate. To sew, the hand, armed with a needle, pierces the cloth, pulls the needle up, pierces the cloth, and pulls the needle down. Each sewn thread creates an indexical line of invested time, gesture, and rhythm. This is important to me and to the people that I interact with in this community-based project. We use our hands to create our samplers. The hand, in its slowness is what gives us the time to share our experiences with one another, and to reflect on our current situation as non-citizens. Thus with our hands, we instill our thoughts and politics into each sampler.

For me, the needle is a political tool. It pierces and binds membranes together. The thread that it steers is tied off and remains while the needle continues to bind and mend. In my art practice, I use the needle to stitch together various histories and discourses, revolving around the simple act of sewing. However, this act is anything but uncomplicated. The

creation of each stitch engages sewing's complex histories and the politics of traditional, industrial, feminist, immigrant and artist labour.

During your residence at Saint-Jean-Port-Joli, you also asked artists and artisans to make needles...

I left Chicago with only a carry-on bag. To avoid any conflict with TSA, I left behind my fundamental tool for art making: a needle. I was interested in the challenge that I created for myself. I had to construct needles out of what I could find in my everyday environment in Saint-Jean-Port-Joli as a resident artist at Est-Nord-Est. I took the bus into town and saw the main road crowded with artisan studios and shops. At that moment, I decided to ask this community to help me in my endeavour to create handmade needles.

The artists and artisans were free to choose the material, size and shape of the needle. I only asked them to make it functional. And each needle-maker interpreted "functionality" in his/her own way. Many of them made decisions based on practicality and utility, while other artists and artisans created nearly non-functional needles with a sense of humour, knowing that I would have to drastically alter my way of working in order to adapt and accommodate each needle's characteristics. For example, artist Pierre Bourgault wanted to playfully test my skills as a sewer by making me a curved needle shaped like a roller coaster.

The act of commissioning needles was a mere catalyst for engaging in a conversation about manual labour. The artisans and artists' hands skillfully crafted an object that was then passed into my hand for use; every decision that they made in creating the tool was felt in my hand and became evident in each stitch.

Besides allowing you, during your residency, to forge links with the artists and artisans from this part of the country, the needle, as you mention elsewhere, is also a political tool for you. In your artistic career, it is linked to immigrant workers. This was the case for a work entitled *A Mend: A Collection of Scraps from Local Seamstresses and Tailors*.

Definitely. At the core of my practice I am a collector and researcher. I collect material such as oral histories from various people, commission artefacts from artists and artisans, and save remnants of immigrant handwork. The act of collecting becomes the true spirit of the work. The process of collecting materials becomes a catalyst for conversation.

A Mend: A Collection of Scraps from Local Seamstresses and Tailors was the first project in which I collected material from a community of people. I was interested in seamstresses and tailors because my mother, who used to be an artist and arts educator in Korea, is now working as a seamstress at my parents' dry cleaners. I was curious to find out how others come to do this type of labour. So I went around the city of Chicago, looking for all the seamstresses and tailors I could find. I visited 23 people and I was surprised to find that all of them were immigrants. I asked them to donate their jean cuff remnants because hemming jeans is often the bulk of their work. While collecting this material, I asked them the following questions: How long have you been in the US? How long have you worked as a seamstress or tailor? What type of work did you



Je note également les heures que je consacre à la production de l'échantillon. Présentement, j'en suis à la question 53 et j'y ai mis plus de 250 heures. Cela représente moins de 3 \$ de l'heure. J'estime qu'à son achèvement, le tarif horaire de mon labeur sera de moins d'un dollar. À mon avis, cela met en lumière comment notre société sous-estime le travail manuel et celui des immigrants.

Au cœur de ce projet, j'anime des ateliers sur la citoyenneté à Chicago, en Illinois, et à Oakland, en Californie, au cours desquels des communautés d'immigrants non-citoyens se réunissent pour apprendre la matière requise pour le test de citoyenneté en brodant leurs propres échantillons. Chacun de ces échantillons est également vendu pour 680 \$, montant qui est entièrement remis au créateur ou à la créatrice de l'échantillon. Chaque participant, à l'atelier, brode une question et sa réponse; quelque 90 échantillons uniques font maintenant partie du projet.

Ce qui est encore plus important, c'est que les ateliers d'échantillons deviennent, de manière organique, des tables rondes populaires où l'on parle des droits des immigrants, de politique de travail et de ce qui préoccupe au quotidien les migrants intergénérationnels et multiethniques. Il résulte de ce projet une preuve vivante des gens et de leurs expériences,

qui leur donne, en retour, des ressources et des renseignements. Je mers donc de ces échantillons pour aborder la nature sociale et collective de l'histoire de la broderie, de même que pour exposer la valeur de ces communautés non citoyennes.

Vous utilisez des aiguilles pour inscrire les 100 questions du test de citoyenneté. Pourquoi travaillez-vous avec vos mains plutôt que d'avoir recours à une machine à coudre ?

En fait, l'utilisation des mains pour réaliser ces travaux est l'aspect le plus important du projet. Sa signification est double. D'abord, la main représente l'humanité dans le processus de travail. Elle dénote le temps, la sueur et le sang dans les histoires et les pratiques liées au travail aux États-Unis et partout dans le monde. Deuxièmement, elle rappelle l'histoire des échantillons de broderie selon laquelle la valeur d'un individu reposait sur son habileté manuelle.

Quand on fait un travail manuel, plusieurs autres choses entrent en jeu, ce qui ne serait pas le cas avec une machine à coudre. Par exemple, le sens du toucher est davantage activé et le processus devient donc plus intime. Pour coudre, la main armée de l'aiguille transperce le tissu, tire



- separation of powers

15. Who is in charge of the executive branch?

- the President

16. Who makes federal laws?

- Congress
- Senate and House (of Representatives)
- (U.S. or national) legislature

17. What are the two parts of the U.S. Congress?



l'aiguille vers le haut, transperce à nouveau le tissu et tire l'aiguille vers le bas. Chaque fil cousu crée une ligne indicielle faite de temps, de gestes et de rythme. Cela est important pour moi et pour les gens avec qui j'interagis dans ce projet de type communautaire. Nous nous servons de nos mains pour réaliser nos échantillons. Par sa lenteur, la main nous donne le temps de partager entre nous nos expériences et de réfléchir à notre situation actuelle en tant que non-citoyens. Ainsi, c'est avec nos mains que nous infusions nos pensées et notre politique dans chaque échantillon.

Pour moi, l'aiguille est un outil politique. Elle transperce et unit des membranes. Le fil qu'elle dirige est coupé et il reste, tandis qu'elle continue à unir et à raccommoder. Dans ma pratique artistique, j'utilise l'aiguille pour coudre ensemble des histoires et des discours divers qui s'articulent autour du modeste geste consistant à coudre. Ce geste, cependant, est tout sauf simple. La création de chaque point évoque les histoires complexes de la couture ainsi que la politique du travail traditionnel, industriel, féministe, immigrant et artistique.

Pendant votre résidence à Saint-Jean-Port-Joli, vous avez également demandé à des artistes et à des artisans de fabriquer des aiguilles...

J'ai quitté Chicago avec un seul bagage à main. Pour éviter tout problème avec la Transportation Security Administration (TSA), j'ai laissé derrière mon outil de base pour créer : l'aiguille. Je me suis intéressée au défi

qui se posait : je devais fabriquer des aiguilles à partir de ce que je trouverais dans mon environnement quotidien à Saint-Jean-Port-Joli en tant qu'artiste en résidence à Est-Nord-Est. J'ai pris le bus pour me rendre en ville et me suis rendu compte qu'il y avait plein d'ateliers et de boutiques d'artisans sur la rue principale. C'est alors que j'ai décidé de demander à la communauté de m'aider dans mon entreprise de création d'aiguilles à la main.

Les artistes et artisans étaient libres de choisir la matière, le format et la forme de l'aiguille. Tout ce que je leur demandais, c'est qu'elle soit fonctionnelle. Et chaque fabricant ou fabricante d'aiguilles y est allé de sa propre interprétation de cette fonctionnalité. Plusieurs ont pris des décisions d'un point de vue pratique et utile, alors que d'autres ont créé avec humour des aiguilles presque non fonctionnelles, sachant que j'aurais à modifier considérablement ma manière de travailler pour m'adapter aux caractéristiques de chaque aiguille et m'en accommoder. Par exemple, l'artiste Pierre Bourgault s'est amusé à tester mes compétences de brodeuse en fabriquant une aiguille courbe en forme de montagnes russes.

Le fait de commander des aiguilles a été un simple catalyseur pour amorcer un dialogue sur le travail manuel. Les artisans et artistes ont créé habilement, de leurs mains, un objet qui a ensuite été utilisé par mes mains; chacune des décisions qu'ils ont prises dans la création de l'outil a été sentie par ma main et s'est manifestée avec chaque point brodé.

do before in your country of origin? How much do you charge to hem a pair of jeans? While answering, many of them shared their personal stories, which I'm currently compiling into a book.

I met so many generous and wonderful people with this project and I'm still in touch with a handful of these seamstresses and tailors. What I learned from all the conversations I had was the difficult reality of immigrant labour. Immigrants confront systemic discrimination, since they cannot pursue various occupations even if they have the experience, qualifications, and credentials from their countries of origin. Some of these seamstresses and tailors used to be nurses, schoolteachers, graphic designers, businesswomen and men, artists and so on. Usually, because many immigrants do not speak English, their employment options are limited. Many of them end up getting jobs that pay low wages, require repetitive manual labour, and are sometimes hazardous, having no union or collective bargaining protection. This is the case for seamstresses and tailors who perform piecework or sweatshop labour, which requires them to work long, tedious hours for low wages, often at places where work is unregulated and even to take extra work home.

Like many other migrant artists you focus on the theme of immigration. What do you think is special about your work compared to other artists' practices?

I came to the United States from South Korea when I was 5 years old. My family moved to Modesto, California, in the Central Valley, which consists mostly of farming and agriculture. There is a huge population of migrant farm workers in Modesto and the town's population is now over 50% Latino. So I grew up in a city of immigrants. From there I went to the University of California, Berkeley for my undergraduate degree. I studied Latin American Studies and focused mainly on immigration policy. A month before I graduated I decided to pursue art. And it was only a few years ago that themes of immigration became part of my art practice. So, I find my background to be unique. However, I don't think that my work is unique per se. I find that it's part of something bigger, politically and aesthetically, in which artists use their work to confront social injustices.

Finally, which artists do you admire whose work deals with immigration? Which immigrant artists do you admire?

Of course I love the works of Kimsooja, Do Ho Suh, Tania Bruguera and Michael Rakowitz who make work about dislocation and the immigrant body.

I just recently gave an artist talk and did a workshop for the Smithsonian's Archives of American Art in conjunction with their exhibition on the work of artist Yasuo Kuniyoshi. He deals with themes of citizenship and immigration in his paintings, but I am more inspired by his life story. He was a Japanese-born American artist who lived during the first half of the 20th century and was regarded as one of the most esteemed American artists of his time. He came to the United States when he was sixteen years old and right away started to paint. During WWII, he was classified as an "enemy alien" and had to prove his loyalty to the United States. He even worked with the Office of War Information to create propaganda posters indicting Japanese atrocities. In 1952, he finally became eligible to apply for citizenship; however, he died in 1953, never able to become an American.

When I was in Montreal last summer, I went to the Musée d'art contemporain de Montréal and was blown away by Angelica Mesiti's *Citizens Band* video installation. In this work, she films four immigrant musicians who perform their art in everyday public places, such as the metro and inside a taxi, which one of them drives for a living. I was completely floored by this installation. We often disregard the lives that immigrants had before they enter a new country. For me, this work highlights the culture and life immigrants bring with them to a new country.

Durant votre résidence, l'aiguille vous a permis de forger des liens avec les artistes et les artisans de cette partie du pays, mais comme vous l'avez déjà mentionné, elle est également un outil politique pour vous. Dans votre carrière artistique, elle est liée aux travailleurs immigrants. C'était le cas pour une œuvre intitulée *A Mend: A Collection of Scraps from Seamstresses and Tailors*.

Tout à fait. Au cœur de ma pratique, je suis une collectionneuse et une chercheuse. Je collectionne de la matière représentée par les histoires orales de différentes personnes, je commande des artefacts à des artistes et artisans, et je conserve les restes du travail manuel des immigrants. L'acte de collectionnement devient le véritable esprit du travail; son processus avec la matière, un catalyseur de dialogue.

A Mend: A Collection of Scraps from Local Seamstresses and Tailors est le premier projet durant lequel j'ai collectionné du matériel issu d'une communauté de gens. Je me suis intéressée aux couturières et aux tailleurs parce que ma mère, qui était artiste et enseignait les arts en Corée, travaille maintenant comme couturière dans l'entreprise de nettoyage à sec de mes parents. J'étais curieuse de découvrir comment d'autres personnes en étaient venues à ce type de travail. Je me suis donc promenée dans la ville de Chicago à la recherche de toutes les couturières et de tous les tailleurs que je pouvais trouver. J'ai rendu visite à vingt-trois personnes et j'ai été surprise d'apprendre que toutes étaient immigrantes. Je leur ai demandé de me donner leurs restes d'ourlets de jeans parce qu'ils constituent souvent le gros de leur boulot. Tout en collectionnant cette matière, je leur ai posé les questions suivantes : depuis combien de temps vivez-vous aux États-Unis ? Depuis combien de temps travaillez-vous comme couturière ou tailleur ? Quel type de travail faisiez-vous auparavant, dans votre pays d'origine ? Combien demandez-vous pour faire l'ourlet d'un jean ? Dans leurs réponses, plusieurs ont fait part de récits personnels que je compile en ce moment dans un livre.

J'ai rencontré tellement de gens généreux et merveilleux grâce à ce projet, et je suis toujours en lien avec quelques-uns de ceux-ci. Ce que j'ai appris de toutes ces conversations, c'est la dure réalité du travail d'immigrant. Les immigrants font face à une discrimination systémique puisqu'ils ne peuvent pas poursuivre divers métiers même s'ils ont l'expérience, les qualifications et les références requises dans leur pays d'origine. Parmi eux, certains étaient autrefois infirmières et infirmiers, enseignantes et enseignants, designers graphiques, femmes et hommes d'affaires, artistes et ainsi de suite. Habituellement, parce que plusieurs immigrants ne parlent pas l'anglais, leurs possibilités d'emploi sont limitées. Plusieurs finissent par se trouver un emploi à un salaire peu élevé, exigeant un travail manuel répétitif et parfois dangereux, sans syndicat ou convention collective. C'est le cas des couturières et tailleurs qui travaillent à la pièce ou dans un sweatshop, ce qui signifie travailler de longues et fastidieuses heures pour un petit salaire, et souvent dans des endroits où le travail n'est pas réglementé ou, encore, apporter du travail à la maison pour joindre les deux bouts.

Comme plusieurs autres artistes migrants, vous vous intéressez au thème de l'immigration. Qu'est-ce qui distingue votre travail de la pratique d'autres artistes ?

J'ai quitté la Corée du Sud pour les États-Unis quand j'avais cinq ans. Ma famille s'est installée à Modesto, en Californie, dans la Vallée centrale, qui est une région agricole. Il y a beaucoup de travailleurs agricoles migrants à Modesto et la population de la ville est composée à 50 % de Latinos. J'ai donc grandi dans une ville d'immigrants. De là, je suis allée à l'Université de Californie, à Berkeley, pour mon baccalauréat. J'ai fait des études latino-américaines et me suis concentrée sur la politique d'immigration. Un mois avant d'obtenir mon diplôme, j'ai décidé de faire de l'art. Par contre, les thèmes liés à l'immigration ne sont devenus partie intégrante de ma pratique artistique que depuis quelques années. Donc, je pense que mon bagage est unique. Cependant, je ne pense pas que mon travail soit unique en soi. Je pense qu'il fait partie d'un projet plus grand, politiquement et esthétiquement, dans lequel les artistes utilisent leur travail pour s'élever contre les injustices sociales.

Quels artistes, dont le travail traite d'immigration, admirez-vous ?
Quels artistes immigrants admirez-vous ?

J'aime bien sûr la démarche de Kimsooja, Do Ho Suh, Tania Bruguera et Michael Rakowitz qui travaillent sur la dislocation et le corps immigrant.

Je viens de donner une conférence et de mener un atelier pour les Archives of American Art, au Smithsonian, dans le cadre de l'exposition du travail de l'artiste Yasuo Kuniyoshi. Il aborde les thèmes de la citoyenneté et de l'immigration dans ses peintures, mais c'est davantage l'histoire de sa vie qui m'inspire. Cet artiste américain, né au Japon, a vécu durant la première moitié du 20^e siècle et il est considéré comme l'un des artistes américains les plus appréciés de son époque. Il est arrivé aux États-Unis à l'âge de seize ans et, tout de suite, il a commencé à peindre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il a été classé « ressortissant d'un pays ennemi » et il a dû prouver sa loyauté envers les États-Unis. Il a même travaillé avec l'Office of War Information pour créer des affiches propagandistes accusant le Japon d'atrocités. En 1952, il a finalement été admissible pour demander sa citoyenneté; il n'est toutefois jamais devenu un Américain puisqu'il est mort en 1953.

Quand j'étais à Montréal, l'été dernier, en 2014, je suis allée au Musée d'art contemporain de Montréal où j'ai été renversée par l'installation vidéo *Citizens Band* d'Angelica Mesiti. Pour cette œuvre, elle a filmé quatre musiciens immigrants qui exécutent leur art dans des lieux publics ordinaires, comme le métro ou un taxi que l'un d'eux conduit pour gagner sa vie. On oublie souvent que les immigrants avaient une vie avant d'arriver dans un nouveau pays. Pour moi, cette œuvre met en lumière la culture et la vie que les immigrants apportent dans leur bagage dans leur nouveau pays.

Traduit par Colette Tougas

wir sind alle Berliner : 1884–2014

Gauthier Lesturgie

« Quelle terre que cette Afrique! L'Asie a son histoire, l'Amérique a son histoire, l'Australie elle-même a son histoire; l'Afrique n'a pas d'histoire [...] Allez, Peuples!
Emparez-vous de cette terre. Prenez-là. À qui? À personne. Prenez cette terre à Dieu.
Dieu donne la terre aux hommes, Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-là! »

"Behold the land that Africa is! Asia has its history, America has its history, and even Australia has its history; Africa has no history [...]. Go on, Peoples!
Take possession of this land. Take it. From whom? From nobody? Take this land from God!
God has given this land to man, God offers Africa to Europe. Take possession of it."

Du 15 novembre 1884 au 26 février 1885, le chancelier Otto von Bismarck accueille à Berlin les grandes puissances occidentales pour opérer des négociations qui aboutiront au partage du territoire africain. Quatorze pays se rassemblent, mais aucun participant ne représente l'Afrique ou l'un de ses territoires. Lors des commémorations (peu nombreuses) du 130^e anniversaire de la conférence en novembre dernier², le centre d'art SAVVY Contemporary a invité Simon Njami à organiser une exposition dans la capitale allemande. Le commissaire rassemble alors douze expressions artistiques³ qui, placées dans ce contexte, proposent une relecture de l'évènement et de ses stigmates actuels en (re)donnant la voix aux « intrus »: ceux et celles qui n'étaient pas présents autour de la table en 1884⁴.

C'est précisément cette réécriture, ou plutôt cette relecture, qui est entreprise dans *The Embassy* de Filipa César (2011), une vidéo où un homme feuillette doucement un album de photographies, constitué par les autorités coloniales portugaises de Guinée-Bissau. Le document est divisé en différents chapitres comme autant de représentations du pays. Nous commençons par la section « paysages » où de nombreuses vignettes nous montrent des terres « vierges » et luxuriantes à travers des plages, des forêts et des palmiers. L'homme qui tourne les pages identifie les images puis les commente parfois par de courtes anecdotes sur la présence coloniale et les luttes de résistance des peuples colonisés – récits évidemment absents des légendes en bas de chacune des photographies. La section suivante, « Bâtiments, monuments et vues urbaines » qui, pour mieux signifier, selon les codes des colons, l'absence de « civilisation », débute avec des pages vierges auxquelles s'oppose une importante collection de monuments à la gloire de personnages importants du colonialisme portugais tel que Honório Barreto, gouverneur de la colonie, né d'une mère guinéenne et d'un père cap-verdien. À la tête d'un fructueux commerce d'esclaves, il était considéré par les colons comme l'idéal de l'homme guinéen, incarnation vivante des « progrès » apportés par le Portugal.

From November 15 to February 26, the Chancellor Otto von Bismarck received the major Western powers in Berlin to begin negotiating the partition of the African territory. Fourteen countries where gathered there, but not a single participant represented Africa or one of its territories. During the (very few) commemorations of the 130th anniversary of this conference last November,² the SAVVY Contemporary centre invited Simon Njami to organize an exhibition in the German capital. To this end, the curator brought together twelve art projects³ that, put in this context, revisited this event and its contemporary scars by (re)giving a voice to the "intruders": those who did not have a place around the table in 1884.⁴

It is precisely this rewriting, or rather re-reading, that is carried out in Filipa César's *The Embassy* (2011), a video in which a man gently leafs through a photo album that the Portuguese colonial authorities of Guinea-Bissau put together. The document is divided into various chapters, each showing different facets of the country. One begins with the "landscape" section in which many illustrations show lush "virgin" lands by way of beaches, forests and palm trees. The man who is turning the pages identifies the images and sometimes comments on them with short anecdotes about the colonial presence and the resistance of the colonized peoples—stories that evidently don't figure as captions underneath each of the photographs. The next section, "Building, monuments and city views," which seeks to better highlight—according to the colonizers' codes—the absence of "civilization," begins with blank pages that are followed by a considerable collection of monuments to the glory of important figures of Portuguese colonialism, such as Honório Barret, a governor of the colony, who was born to a Guinean mother and a Cape Verdean father. The head of a lucrative slave business, he was considered by colonizers to be the ideal Guinean man; a living embodiment of the "progress" brought by Portugal.



En parcourant les avenues et les rues photographiées, pastiches de l'urbanisme portugais, l'archiviste nous explique les changements de noms survenus à l'indépendance (en 1975), comme un premier moyen de se réappropriier le territoire. C'est seulement dans les dernières sections de l'album qu'apparaissent des individus, identifiés selon leur appartenance ethnique et lors de différentes activités quotidiennes: sport, musique, danse, cuisine, école. Notre narrateur nous explique comment la construction du document tend à prouver la « réussite » de l'occupation et à renforcer l'idéologie coloniale amorcée par la découverte d'un territoire « vierge », l'installation d'infrastructures pour l'éducation, la santé, le sport et la culture dans le respect et la fierté des différentes ethnies comme le montrent les images du carnaval à la fin de l'album.

Par les discours croisés des colons (via l'album) et du colonisé (l'archiviste Armando Lona), *The Embassy* révèle les stratégies d'appropriation des territoires et des peuples et ceux inverses de décolonisation et de « dé-objectification » de l'individu :

« Il s'agit d'abord d'abolir ce moment au cours duquel le soi s'est constitué comme étant l'objet et un autre; comme ne se voyant jamais que dans et à travers quelqu'un d'autre; comme n'habitant que le nom, la voix, la face et la demeure d'un autre, son travail, sa vie et son langage⁵. »

La considération de l'autre comme objet pour permettre son utilisation en tant qu'« outil » se trouve brutalement représentée dans les montages photographiques de Sammy Baloji. Sa série *Mémoire* (2006) accrochée le long d'un mur, dans l'exposition, documente les mines de Lubumbashi au Congo, une ville fondée en 1910 par les Belges, alors connue sous le nom de Elisabethville. L'artiste, qui vit lui-même dans la « capitale du cuivre », a collecté des vues photographiques actuelles en couleur de ces exploitations auxquelles il assemble des images du passé colonial en noir et blanc: ouvriers congolais et entrepreneurs européens. Ces inserts surgissent comme des incarnations fantomatiques dans ces lieux désolés où l'on aperçoit des corps mutilés par le travail, devenus simples instruments industriels.

Un autre corps, ou plutôt les fragments d'un corps nu, font face à ces photographies. *Dis-ambiguation (Do Not Take It, Do Not Eat It, This Is Not My Body...)* (2012) de Bili Bidjocka forme également une frise constituée par l'alignement de treize assiettes imprimées. C'est ici une référence explicite à la Dernière Cène. Sur chaque assiette blanche est représenté le morceau photographié d'un corps noir, démembré troublant où l'on peine à reconstituer ce corps-puzzle.



"It is first about abolishing this moment during which the self is constituted as the object of the other; as one who can only see himself in and through someone else; as inhabiting only the name, voice, face and home of an other, his work, life and language."⁵

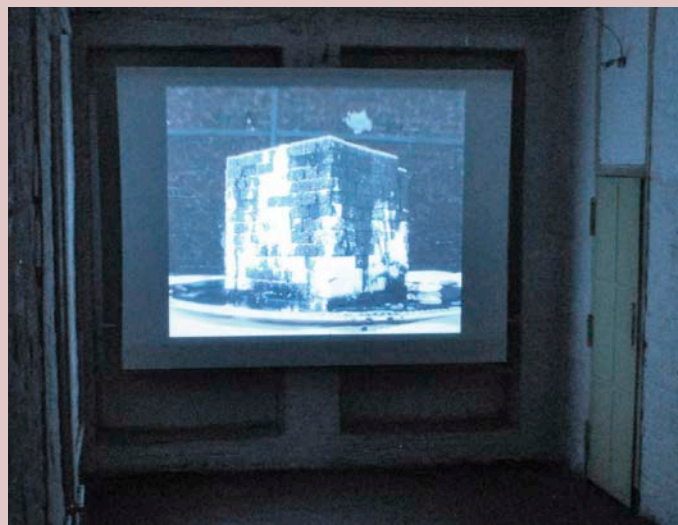
The conception of the other as an object, making it possible to use him as a "tool," is brutally represented in Sammy Baloji's photographic montages. His series *Mémoire* (2006), mounted along a wall in the exhibition space, documents the mines in Lubumbashi in the Congo, a city the Belgians founded in 1910, and which was called Elisabethville at the time. The artist, who lives in the "copper capital," collected current colour photographs of these mining operations and adjoined black and white images of the colonial past: Congolese workers and European entrepreneurs. These inserts emerge as ghostly embodiments of the desolate places where one sees bodies mutilated by work, bodies that have become mere industrial instruments.

Another body, or rather fragments of a naked body, are placed opposite these photographs. Bili Bidjocka's *Dis-ambiguation (Do Not Take It, Do Not Eat It, This Is Not My Body...)* (2012) also forms a frieze with an alignment of thirteen printed dinner plates. In this case, it is an explicit reference to the Last Supper. On each plate, there is a photographic depiction of a fragment of a black body: a troubling dismemberment in which one struggles to assemble the pieces of this body-puzzle.

Within the exhibition context, the installation seems to directly evoke the Berlin conference by creating a parallel between the European nations gathered around the table to "take" Africa, and the twelve apostles who share the body of Christ. To the famous statement "This is my body, this is my blood," the artist responds with an inscription on the display panel "do not take it, do not eat it, this is not my body." The fragmentation of the territory also leads to a dismemberment of the body, which is hence shared out and consumed.

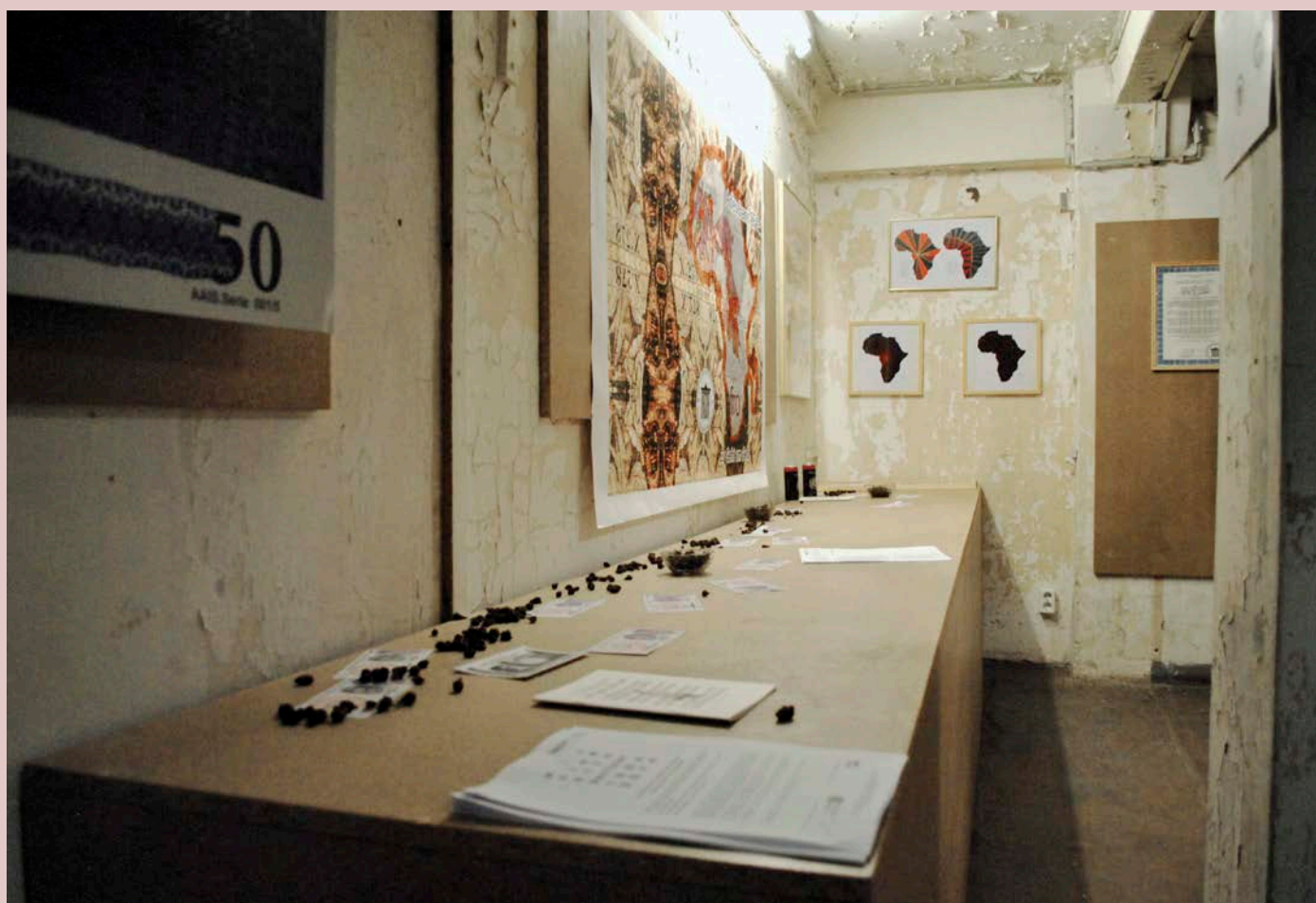
Projected at the back of a completely dark room, Kader Attia's video *Oil and Sugar #2* (2007) is a hypnotic metaphor of complex relationships, pertaining to the resources of the African territory. Slowly a cubic architecture made up of sugar cubes melts as it absorbs liquid petroleum. The single and repetitive action however is quite evocative: the sugar plantations of the former colonies, the destructive white/black duality, the petrodollar economies and self-corrosion. There is not a single individual in sight; the dissolution of the form is but the result of its irresistible thirst.

In the face of this capitalist cannibalism, Mansour Ciss' *Laboratoire Déberlinisation* (2001-2004) proposes a concrete solution to redefine the economic dynamics in Africa, a sphere where the links with the former colonies are the most visible and enduring. The artist invented fictional money: the "Afro," the first Pan-African currency, which he uses to develop various visual extensions. A part of this "laboratory" takes up an entire exhibition room, where posters promote the currency, explaining its operating modes and guaranties. The Afro should notably replace the current CFA franc, a currency instituted by the French colonial empire, which still joins fifteen African states and thus points to the tenacity of the symbolic and concrete links between "postcolonial" Europe and Africa. Understanding these current systems makes it possible to think of ways to achieve liberation from foreign



As he goes through the photographed avenues and streets—veritable pastiches of Portuguese city planning—the archivist explains the name changes that occurred at the time of independence (1975), like the first steps to reclaim the territory. Individuals appear only in the album's last sections, where they are identified according to their ethnic group and various daily activities: sport, music, dance, cooking and school. Our narrator explains how the composition of the document is geared towards proving the "success" of the occupation and reinforcing the colonial ideology that accompanied the discovery of a "virgin" territory, the installation of infrastructures for education, health, sport and culture with respect for the pride of the various ethnic groups, as is demonstrated by the images of carnival at the end of the album.

Through the overlapping discourse of the colonizer (via the album) and the colonized (the archivist Armando Lona), *The Embassy*, on the one hand, reveals the strategies behind the occupation of the territories and the domination of peoples, and on the other, the counterstrategies of decolonization and the individual's "de-objectification:"



Placée dans le contexte de l'exposition, l'installation semble évoquer directement la conférence de Berlin en créant un amalgame entre les nations européennes rassemblées autour de la table pour se « partager » l'Afrique et les douze apôtres qui se partagent le corps du Christ. À la célèbre déclamation, « Ceci est mon corps, ceci est mon sang », l'artiste répond par une inscription sur la cimaise « Ne le prend pas. Ne le mange pas. Ceci n'est pas mon corps. » La fragmentation du territoire a aussi pour conséquence celle du corps, alors partagé et consommé.

Projetée au fond d'une pièce totalement plongée dans le noir, la vidéo de Kader Attia, *Oil and Sugar #2* (2007), est une métaphore hypnotique des relations complexes associées à la question des ressources du sol africain. Lentement, une architecture cubique formée de carrés de sucre fond tandis qu'elle absorbe du pétrole liquide. L'action unique et répétitive est pourtant riche en évocation: l'exploitation sucrière des anciennes colonies, la dualité destructrice noir/blanc, l'économie des pétrodollars et l'autocorrosion. Aucun individu n'est présent, la dissolution de la forme n'est le résultat que de sa soif irrésistible.

Face à ce cannibalisme capitaliste, le *Laboratoire Déberlinisation* (2001-2004) de Mansour Ciss propose une solution concrète de redéfinition des dynamiques économiques en Afrique, sphère où les

liens avec les anciennes colonies sont les plus visibles et les plus vivaces. L'artiste invente une monnaie fictive : « l'Afro », première devise panafricaine, à partir de laquelle il va développer différentes extensions plastiques. Une partie de ce « laboratoire » investit une salle entière de l'exposition, des posters aux murs font la promotion de la devise, expliquant son mode de fonctionnement et ses garanties. L'Afro devrait notamment remplacer l'actuel franc CFA, institué par l'empire colonial français et qui rassemble toujours aujourd'hui quinze états africains, signe de la ténacité des liens symboliques et concrets entre l'Europe et l'Afrique « postcoloniales ». Comprendre ces systèmes actuels permet de penser des solutions pour s'affranchir de la tutelle étrangère. Les dynamiques qui unissent les anciens empires coloniaux et leurs ex-colonies doivent subsister pour permettre la stabilité de l'Union européenne: « Arrêtons de parler du colonialisme au passé composé », nous rappelle Anne Laura Stoler⁶.

wir sind alle Berliner est aussi l'occasion de présenter dans l'espace *Colonial Neighbours*, projet satellite de SAVVY Contemporary. Le projet, qui ne relève pas, cette fois, de la fiction, entreprend la constitution d'archives collectives et participatives sur la base du don, dans le but de documenter et d'étudier le passé colonial allemand. Le collectif est à la recherche de publications, affiches, vieilles publicités, objets, récits

rule. The dynamics that unite the former colonial empires and their ex-colonies must remain in order to ensure the stability of the European Union: "We must stop speaking of colonialism in the past perfect tense," Anne Laura Stoler prompts us.⁶

wir sind alle Berliner is also an occasion to present *Colonial Neighbours*, a satellite project by SAVVY Contemporary. The project, which, unlike the other proposals, is not fictional, sets out to put together a collective and a participative archive on a donation basis with the aim of documenting and studying Germany's colonial past. The collective is seeking publications, posters, old advertisements, objects, oral histories and photographs, which convey often overlooked memories. The archives, which take up considerable space in the exhibition, are the result of judgements, and the underlying institutional and power dynamics that ensure these documents are (re)composed and conserved or, on the contrary, erased. As Achille Mbembe reminds us, the power of a state is also supported by anaesthesia of the past, which thus calls for urgent appropriation of the archives in view of their being manipulated.⁷

Germany, like many European countries, suffers from an unawareness of its history and this is what projects like *Colonial Neighbours* attempt to combat. Henrike Naumann's video installation *Triangular Stories* (2012), illustrates the horrendous forms that ignorance can take on. A closed room in the exhibition space is host to an environment created by the artist who takes us back to a 1990s children's room, an impression conveyed via various objects: a first generation Game Boy, a Mickey Mouse figurine and a kitschy framed portrait of a German shepherd. An aluminum baseball bat on the floor and a video displayed on a cathode ray tube television, cast a violent shadow over this innocent atmosphere. The video depicts the youth (in the early 1990s) of the three members of the neo-Nazi organization NSU, who committed numerous murders and attacks of a racist nature. The group was broken up in 2011. *Triangular Stories* is one of the few works that unfolds on German soil. Within the exhibition context, the installation unravels the dynamics between ignorance of the past, racist ideologies and taking action.

This is precisely one of the strengths of the exhibition, which successfully carries out the difficult exercise of gathering together contemporary works in a precise and rich historical context. Although the selected works only rarely refer to the Berlin conference, once placed within this context they enable us to analyze both the colonial past and the effects of its partial denial, and also the process that endures today on the African continent, in Europe and throughout the world.

Today, Germany is the European land of refuge that is the most sought after by migrants. The denial of access to the European territory for migrant populations from Africa becomes the mark of absolutely cruel irony when considered in light of these exhibited histories.

Africa's current borders are, in the eyes of many, similar to those the colonial powers drew up during the Berlin conference. These borders are the result of omissions, beginning with those of the pre-colonial peoples and political powers. Adapting the European model to the very large territory that is Africa, with a central power at its helm, does not work and has nowadays led to civil wars, annexations and military coups.

Many of our analysis frameworks are mistaken, starting with the inexistence of borders before the colonies, thus repeating the presumptions, which enabled the omnipotence of the colonial enterprises.⁸ The production of contemporary analysis and reflection, taking various forms, such as the exhibition *wir sind alle Berliner*, plays an essential role in re-evaluating our understanding of history. To comprehend the partition of Africa in 1884, it is necessary to analyse the rifts and divisions that are still rampant within these territories. Recent massacres against "foreigners" in South Africa, motivated by racist ideologies, are among the most brutal illustrations of the current absurdity that grows out of ignorance, which is precisely what the projects in the exhibition seek to counter.

Translated by Bernard Schütze

1. Statement by Victor Hugo made in a speech he gave at a commemorative banquet for the abolition of slavery on May 18, 1879.

2. The "Berlin-Congo Conference" was, initially organized to ensure that the Congo and Niger rivers become free trade zones. To this end, the various nations resolved to work out a partition of the territory in order to prevent conflicts on the ground. Only Germany, Belgium, Spain, France, the UK, Italy and Portugal obtained territories. The conference act addresses its manoeuvres to "all nations," i.e. those present in Berlin, straightaway omitting the existence of similar authorities in the occupied territory. These countries commit themselves to bring instruction and the befits of civilization to the "natives." ("General Act of the Berlin Conference on West Africa," February 26, 1885, Art. 6.)

3. *wir sind alle Berliner: 1884-2014*, exhibition presented at SAVVY Contemporary in Berlin from November 15, 2014 to February 28, 2015.

4. The Berlin conference is not among the many official commemorations that were celebrated in Europe in 2014: the centenary of the beginning of the First World War, the 75 years since the beginning of the Second World War and the 25th anniversary of the fall of the Berlin Wall. The Berlin conference seems to be the big loser among a confluence of memorial events, in a country where memories and the traumas of recent history have considerable weight.

5. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris: La Découverte, 2010, 61. (Our translation.)

6. Statement by Ann Laura Stoler during a talk held as part of *wir sind alle Berliner* at the Institute for Cultural Inquiry of Berlin, February 17, 2015.

7. A. Mbembe, *op. cit.*

8. For more on this subject, see Camille Lefebvre's recent book, *Frontières de sable, frontières de papier. Histoire de territoires et de frontières, du jihad de Sokoto à la colonisation française du Niger, XIX^e-XX^e siècle* (Paris: Publications de la Sorbonne, coll. Bibliothèque historique des pays d'Islam, 2015).

Gauthier Lesturgie is an independent writer and translator based in Berlin. Since 2010, he has worked at various art organizations and projects such as Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhagen), the magazine *Critique d'art*, the 2nd and 3rd Biennales d'art contemporain de Rennes and SAVVY Contemporary (Berlin). He currently writes for several publications, such as *Inferno* (Paris), *Sleek* (Berlin), *Contemporary and* (Berlin), *ESPACE art actuel* (Montreal), *Inter art actuel* (Quebec City), *ETC Média* (Montreal), *Mouvement* (Paris), and *O2* (Nantes). <http://gauthierlesturgie.net>

oraux ou encore photographies qui participent de mémoires souvent négligées. Les archives, qui prennent une place importante dans l'exposition, sont le produit d'un jugement, de dynamiques de pouvoirs et d'autorités qui assurent à des documents d'être (re)constitués et conservés ou, au contraire, effacés. Comme nous le rappelle Achille Mbembe⁷, le pouvoir d'un état est aussi soutenu par l'anesthésie du passé et donc la manipulation des archives qu'il est alors urgent de s'approprier.

L'Allemagne, comme de nombreux pays d'Europe, souffre d'une méconnaissance de son histoire contre laquelle des projets comme *Colonial Neighbours* tente de lutter. L'installation vidéo de Henrike Naumann, *Triangular Stories* (2012), illustre les effroyables formes que peuvent prendre l'ignorance. Une pièce confinée de l'exposition accueille un environnement conçu par l'artiste qui nous ramène dans une chambre d'enfant des années 1990, impression signifiée par divers objets : une Game Boy de première génération, une statuette de Mickey ou encore un portrait encadré kitsch de berger allemand. Une batte de baseball chromée posée au sol et la vidéo diffusée sur un téléviseur cathodique assombrissent violemment cette atmosphère innocente. La vidéo présente la jeunesse (au début des années 1990) des trois membres de l'organisation terroriste néonazie NSU, coupables de nombreux meurtres et attentats à caractère raciste, démantelée en 2011. *Triangular Stories* est l'une des rares œuvres qui nous emmène directement sur le territoire allemand. Placée dans le contexte de l'exposition, l'installation délie des dynamiques entre ignorance du passé, idéologies racistes et passage à l'acte.

C'est ici, précisément, l'une des forces de l'exposition qui réussit l'exercice difficile d'assembler des œuvres contemporaines dans un contexte historique précis et riche. Bien que les œuvres choisies ne se réfèrent que rarement à la conférence de Berlin, mises dans ce contexte, elles nous permettent l'analyse à la fois du passé colonial lui-même, des effets de son déni partiel, mais aussi les processus qui perdurent aujourd'hui sur le continent africain, en Europe et partout dans le monde.

L'Allemagne est aujourd'hui la terre d'accueil la plus plébiscitée d'Europe par les migrants. Le refus d'accès au territoire européen pour les populations migrantes venues d'Afrique devient la marque d'une ironie absolument cruelle lorsque l'on fait face à ces histoires exposées.

Les frontières actuelles en Afrique sont, pour beaucoup, similaires à celles dessinées par les empires coloniaux lors de la conférence de Berlin. Ces dernières sont le produit d'omissions, à commencer par celles des peuples et des pouvoirs politiques précoloniaux. Le modèle européen adapté aux territoires africains, à savoir un large territoire avec, à sa tête, un pouvoir central, ne fonctionne pas et apporte aujourd'hui guerres de

sécession, d'annexion et autres coups d'états militaires. Nombre de nos schémas d'analyse sont faussés, en commençant par l'inexistence de frontières avant les colonies, répétant ainsi les croyances qui ont permis la toute-puissance des entreprises coloniales⁸. La production d'analyses et de réflexions contemporaines investies dans diverses formes, telles que l'exposition *wir sind alle Berliner*, joue un rôle essentiel dans la réévaluation de notre compréhension historique. Concevoir la partition de l'Afrique, en 1884, est nécessaire pour analyser les fissures et les fragmentations qui sévissent aujourd'hui à l'intérieur de ces territoires. Les récents massacres envers les « étrangers » en Afrique du Sud, conduits par des idéologies racistes, sont l'une des plus brutales illustrations de l'absurdité actuelle qu'apporte l'ignorance, précisément contre laquelle se positionnent les expressions rassemblées dans l'exposition.

1. Propos de Victor Hugo lors d'un discours déclamé au banquet commémoratif pour l'abolition de l'esclavage le 18 mai 1879.

2.

La « Conférence Berlin-Congo » est organisée, dans un premier temps, pour s'assurer que les fleuves du Congo et du Niger deviennent des zones de libres échanges commerciaux. Ainsi, les différentes nations s'attèlent à un partage du territoire afin d'éviter les conflits sur le terrain. Seuls l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne, l'Italie et le Portugal obtiennent des territoires. L'acte de la conférence adresse ses manœuvres à « toutes les nations », c'est-à-dire celles présentes à Berlin, omettant d'emblée l'existence d'autorités similaires présentes sur le sol occupé. Ces pays s'engagent à apporter aux « natifs » l'instruction et la « bénédiction de la civilisation ». (« General Act of the Berlin Conference on West Africa » 26 February 1885, Art. 6).

3.

wir sind alle Berliner : 1884-2014, exposition présentée à la SAVVY Contemporary du 15 novembre 2014 au 28 février 2015, Berlin.

4.

La conférence de Berlin reste absente des nombreuses commémorations officielles qui ont animé l'Europe en 2014 : centenaire du début de la Première Guerre mondiale, les 75 ans du début de la Seconde Guerre mondiale et le 25^e anniversaire de la chute du Mur de Berlin. La conférence de Berlin semble être la grande perdante d'une concurrence des mémoires, dans un pays où l'histoire récente et ses traumatismes dérivés ont beaucoup de poids.

5.

Achille Mbembe, *Sortie de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 61.

6.

Propos d'Ann Laura Stoler lors d'une conférence dans le cadre de *wir sind alle Berliner* à l'Institute for Cultural Inquiry de Berlin, le 17 février 2015.

7.

Achille Mbembe, *op. cit.*

8.

Voir, à ce sujet, le récent ouvrage de Camille Lefebvre, *Frontières de sable, frontières de papier. Histoire de territoires et de frontières, du jihad de Sokoto à la colonisation française du Niger, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Bibliothèque historique des pays d'Islam, 2015.

Gauthier Lesturgie est un auteur et un traducteur indépendant vivant à Berlin. Depuis 2010, il a travaillé dans différentes structures et projets artistiques tels que Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhague), la revue *Critique d'art*, les 2^e et 3^e Biennales d'art contemporain de Rennes ou encore SAVVY Contemporary (Berlin). Il écrit aujourd'hui pour divers supports comme *Inferno* (Paris), *Sleek* (Berlin), *Contemporary and* (Berlin), *ESPACE art actuel* (Montréal), *Inter art actuel* (Québec), *ETC Média* (Montréal), *Mouvement* (Paris), ou encore *O2* (Nantes). <http://gauthierlesturgie.net>

Dominique Sirois-Rouleau

Toutefois, la médiation de l'œuvre qui s'expérimente « hors les murs » rapporte et double son existence dans l'espace institutionnel auquel elle tente précisément d'échapper. Entre la singularité de leur expérience et celle de leur diffusion, les pratiques *ex situ* engendrent ainsi une multiplication des lieux et des objets de l'œuvre.

Le travail de Joshua Schwebel illustre particulièrement cette tension entre les conditions d'expérience spécifique à l'œuvre *ex situ* et celles de sa médiation. Reconnu pour le raffinement de sa production, Schwebel confronte la lenteur appliquée de son travail manuel à la dissémination



systématique de l'objet d'art dans l'espace quotidien vers un public non averti. Ainsi déployées hors du cadre avisé du monde de l'art, nous n'avons finalement connaissance de ses œuvres qu'à travers les reliques et les récits de ses interventions.

Cette dualité entre l'œuvre et son objet trouve un écho important dans le projet *Circulaire*, entrepris en 2014 avec la collaboration de Verticale (Laval). Schwebel a copié au dessin une circulaire du magasin Rossy. Respectant l'échelle de la circulaire, il l'a ensuite fait imprimer en 1500 exemplaires qu'il a distribués anonymement avec la participation de Publisac dans un quartier de Laval. Dès lors insérée à l'intérieur des Publisacs, Schwebel n'a aucun contrôle sur la réception de son œuvre, qui consiste plus en la découverte de la circulaire et des interrogations qu'elle suscite qu'en l'objet lui-même. En fait, de l'aveu de l'artiste, l'objet en soi n'est qu'un artéfact sans valeur artistique comme le dessin original n'est qu'une étape en vue de la réalisation de l'œuvre. Schwebel révèle ainsi avec éloquence les modalités d'existence d'une œuvre hors des limites matérielles de son objet.

L'œuvre sensible

Inspirée des pratiques relationnelles, la pratique de Schwebel présente une œuvre minimale mais dense qui s'inscrit à la rencontre d'une certaine esthétique phénoménologique et de l'art conceptuel que l'artiste articule autour de l'activité du spectateur. Citoyen anonyme et aléatoire, le spectateur est en effet responsable de l'essor de l'œuvre. En fait, l'œuvre de Schwebel consiste en cette activité subjective d'interrogation, de comparaison et d'examen de l'objet qui, à revers, se démarquera par cette participation unique de celui qui le regarde. Autrement dit, l'œuvre intègre, à travers le spectateur, les étapes de sa genèse à sa forme, de sorte qu'elle consiste radicalement en sa réception. Un tel mode d'existence de l'œuvre génère une part évidente d'incertitude. Entre l'altérité de la réception et l'intention auctoriale, l'œuvre ne se définit plus autant par son histoire de production que par le regardeur qui reconnaîtra, ou non, son caractère artistique. Ce critère évolutif, fluctuant et multiple définit chez *Circulaire* une œuvre indéterminée, loin des usages traditionnels.

Schwebel trouble de nombreux consensus autour de l'objet d'art puisque l'œuvre s'identifie moins à son objet qu'aux réactions qu'elle suscite. Elle existe et persiste dans la réception, si bien que l'on assiste à la suppression de la forme de l'objet dans les conditions d'existence de l'œuvre. Non seulement, comme le résume Gérard Genette au sujet de ce type d'œuvre, « l'œuvre n'immane pas là où l'on pourrait croire¹ », mais le spectateur se voit octroyer un pouvoir déconcertant sur la nature de son existence. L'œuvre n'existe qu'à travers son activité dans la réception. Des effets calculés par l'artiste aux réactions inattendues du public, le travail de Schwebel expose le fonctionnement même de l'art.

Le spectateur joue un rôle fondamental pour l'art *ex situ*. Son activité décide du caractère artistique et incarne le dispositif de l'œuvre. Ce pouvoir dévolu au spectateur désoriente les usages institutionnels, car Schwebel dégage l'objet d'art de ses conditions historiques et des jeux de discours critiques. Il s'active, en réalité, entre l'œuvre et le spectateur, une série de conditions qui circonscrivent et orientent la perception.

À ce titre, le seul fait de prendre connaissance du projet dans une revue d'art engage une certaine conduite perceptuelle qui n'a rien à voir avec les dispositions intuitives visées par l'artiste. La spécificité du travail de Schwebel est donc de rétablir l'activité du spectateur dans la définition de l'art, d'inscrire, en somme, la forme de l'œuvre dans l'expérience du public.

L'œuvre *ex situ* n'immane² pas dans l'objet qui la manifeste, sa réussite dépend alors de son aptitude à mobiliser son public. Toutefois, la médiation de *Circulaire*, dans le contexte institutionnel, instruit une position spectatorielle en contradiction avec la définition même de l'art *ex situ*. En jouant de cette tension inhérente aux pratiques *ex situ* et à leur médiation, Schwebel révèle le rôle du spectateur – regarder et prendre acte de regarder – afin de mettre en lumière les conditions attentionnelles de l'art. Le projet *Circulaire* exprime précisément les processus d'analyse et de réception des objets qui fondent l'art dont l'exposition semble paradoxalement brimer l'exercice. En réalité, la médiation de *Circulaire* démontre comment les usages fondamentaux des objets d'art sont en rupture avec les mécanismes de représentation institutionnelle.

Cela dit, l'œuvre de Schwebel n'intervient pas par nécessité critique. Elle impose seulement, à travers un retour à l'observation et à l'expérience de l'art, une révision des conditions de diffusion. En s'appuyant sur l'exercice de réception pour exister, les pratiques *ex situ* décontextualisent



l'analyse de l'œuvre. Elles explorent différentes alternatives au cadre signifiant du monde de l'art et révèlent ainsi les effets de discours propres au contexte d'énonciation qui désincarnent à terme l'acte de regarder. Cependant, comme en témoigne *Circulaire*, il est difficile de diffuser ces œuvres sans outrepasser ou contredire ces conditions.

L'objet persistant

La médiation des pratiques *ex situ* dépend de leurs objets qui doublent et diffèrent l'expérience de l'œuvre de leurs propres modalités d'existence. En d'autres termes, contrairement à l'intention auctoriale de l'œuvre, l'objet peut s'exposer dans un contexte ou un

environnement qui en détermine la perception. Ainsi, parallèlement aux conditions attentionnelles soulignées par l'œuvre, l'objet convoque des fonctions narratives dont la performativité autonome coexiste avec la singularité de l'œuvre.

Loin de former une version littéralement seconde, l'objet de l'œuvre *ex situ* insinue une tension conceptuelle entre leurs modalités d'existence. En réalité, elles répondent à des conditions distinctes et non-hiérarchiques. Autrement dit, les artéfacts de *Circulaire* n'ont pas plus de valeur que l'expérience spontanée et « hors les murs » de l'œuvre. Les pratiques *ex situ* invitent, en ce sens, à reconnaître et à identifier les croisements et différences entre la performativité de l'œuvre et celle des objets persistants.

Le jeu de coexistence et de contradiction inhérent aux conditions d'existence de l'art *ex situ* et de ses objets rappelle, comme le rapporte Anne Bénichou, que « bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation, qui "instruit" l'œuvre à laquelle elle se rapporte³. » Autrement dit, l'objet persistant parle de la démarche de l'artiste. Il se réfère à l'œuvre sans être nécessairement artistique. Chez Schwebel, l'artéfact raconte l'œuvre, il double ses modalités de réception. Sa matérialité est singulière sans être analogue à la réalité sensible de l'œuvre. En résumé, il ne peut se substituer à l'œuvre. Les objets persistants et l'œuvre *ex situ* sont effectivement disloqués dans le temps et l'espace, mais tout de même projetés l'un dans l'autre. Cette relation de proximité est toutefois particularisée par leurs environnements spécifiques qui déterminent des relations esthétiques singulières et multiples.

Les artéfacts de *Circulaire* manifestent l'existence de l'œuvre absente en y ajoutant leur réalité physique autonome. Cette tension impossible entre l'œuvre *ex situ* et ses objets persistants est renforcée par leur médiation. Ils constituent une expression incomplète de l'œuvre, qu'ils manifestent sous un mode « différé ». Alors que rien ne prescrit une fonction artistique à ces objets, le cadre institutionnel détermine néanmoins une attention artistique. Ils génèrent donc un mode d'aura⁴ particulier : virtuel en regard de l'œuvre et intégral en regard de leur existence matérielle. L'objet persistant produit, en somme, une vision lacunaire de l'œuvre, scindée entre l'usage prescrit par intention de l'artiste et l'appréciation pleine et entière de l'objet en soi. Ces contradictions attisent les mythes et les croyances autour de l'œuvre d'art comme un objet accompli et mettent en lumière un mode de réception de l'œuvre, certes qualitativement partiel, mais aussi fonctionnel. L'exposition des artéfacts de Schwebel autorise de nouvelles formes d'interactions avec un spectateur et un contexte différents. Cette multiplication des comportements renseigne finalement autant sur le fonctionnement artistique qu'elle précise les conditions institutionnelles de l'art.

En définitive, l'artéfact se manifeste lui-même et nous informe seulement sur l'œuvre. Cette distance avec l'œuvre est non-négligeable. En effet, l'aura propre à l'œuvre cohabite avec celle de sa représentation. Leur coexistence génère un jeu de déplacement perpétuel entre une représentation « *toujours-déjà-vue*⁵ » et l'expression d'un « *ça a été*⁶ ».

La tension entre l'objet et l'œuvre inhérente aux pratiques *ex situ* souligne enfin l'activité mouvante et indéterminée des œuvres. L'artéfact constitue en ce sens une caractéristique de l'œuvre *qui a été*. Il incarne une spécificité matérielle et engendre, de ce fait, une relation de réception autonome à celle de l'œuvre. Cette réalité intentionnelle et fonctionnelle propre au dispositif de médiation des œuvres révèle les usages culturels et la singularité de l'objet et de ses conditions de réception. Pour tout dire, la tension s'immisçant entre l'œuvre et ses objets prouve avec éloquence comment l'aura se déploie, bien au-delà de la réception d'une œuvre, à travers ses processus de production et de diffusion.

1. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 237-238.

2. En référence à l'immanence de l'œuvre telle qu'exprimée par Genette, soit ce « en quoi consiste l'œuvre ». Voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 15.

3. Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Presses du Réel, 2010, p. 71.

4. « Aura » est employé moins au sens strict d'un hic et nunc tel qu'évoqué par Benjamin, qu'au sens plus large de l'activité de l'œuvre dans la réception. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, [1939] 1991, p. 269-316.

5. Douglas Crimp, « L'activité photographique du postmodernisme », *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou, 1987, p. 603.

6. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 148.

Dominique Sirois-Rouleau est postdoctorante au Laboratoire de recherche en esthétique de l'UQTR et chargée de cours en histoire de l'art à l'UQAM et à l'Université de Sherbrooke. Commissaire et critique indépendante, ses recherches s'intéressent à l'ontologie de l'œuvre contemporaine et à la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles. Elle a participé à différents colloques internationaux tels ceux du CIHA, de l'AAUC-UAAC et de l'Acfas. Ses observations sur les discours et les arts émergents ont aussi fait l'objet de chapitres dans les ouvrages *Art et politique* (PUQ, 2011), *Les plaisirs et les jours* (PUQ, 2013), de même que dans divers catalogues et revues.

VENTE À 5\$ SALE

[illegible]





Yinka Shonibare MBE : Pièces de résistance

Gabrielle Desgagné-Duclos

**DHC/ART FONDATION POUR L'ART CONTEMPORAIN
MONTRÉAL**

29 MAI –

20 SEPTEMBRE 2015

Fidèle à son habitude, la DHC/ART présentait, cet été, une exposition attendue : *Pièces de résistance* constituait une toute première occasion de voir au Canada, dans le cadre d'une exposition particulière, le travail du Britannique d'origine nigériane Yinka Shonibare MBE. À travers l'usage d'une « esthétique de la reconstitution » – faite d'emprunts de formes visuelles à des pratiques diverses (artistiques, muséographiques ou de divertissement populaire) –, Shonibare interroge le regardeur sur la notion même d'authenticité. Avec un talent certain, il cultive l'ambiguïté, « laisse ouvertes les questions qu'il soulève, en adoptant une approche qui allie complicité et confrontation¹. » Occupant les deux bâtiments de la galerie, la sélection d'une vingtaine d'œuvres est représentative des enjeux chers à l'artiste – constructions identitaires, africanité, colonialisme – et permet d'apprécier les différentes avenues médiales qu'il emprunte.

Présenté dans le bâtiment principal constitué de quatre étages, le premier ensemble d'œuvres est organisé dans une progression dramatique, faisant de la vidéo *Addio del Passato* (2011), montrée tout en haut, le point culminant. Cette mise en espace tire profit de la verticalité du lieu : le film, dans lequel on entend l'air tiré de *La Traviata* (Verdi, 1863), projette sa musique sur les paliers inférieurs et donne à l'ascension du visiteur un aspect somptueux. Le son l'accompagne d'une œuvre à l'autre, jetant sur chacune un éclairage mélancolique et agissant entre elles comme un liant. Fort habile, ce procédé permet, en quelque sorte, de redoubler la circularité narrative déjà contenue par les œuvres et qui se déploie plus fermement dans *Addio del Passato*.

Au premier palier, les trois œuvres présentées font allusion à l'histoire de la marine au 18^e siècle en relation à l'esclavagisme, à travers la figure héroïque de l'amiral Nelson (1758-1805). Dans une vitrine de type muséologique, un uniforme cousu de tissu wax² est présenté comme s'il lui avait appartenu; en face, enfermé dans une bouteille, se trouve un modèle réduit de son vaisseau, à la voilure faite du même tissu³; à côté d'eux, enfin, la photographie *La Méduse* (2008) montre une seconde maquette de navire aux voiles semblables, rappelant la toile de Géricault, mais surtout, le fait (souvent oublié) que cette frégate, avant son naufrage, se dirigeait vers les comptoirs de la France au Sénégal.

Au deuxième palier est montrée la série *The Sleep of Reason Produces Monsters* (2008) dans laquelle Shonibare reprend la gravure de Goya en cinq variantes photographiques. Dans celles-ci, au même endroit que dans l'œuvre originale, la phrase du titre apparaît, mais toujours en français sous la forme interrogative et avec un complément de lieu

différent correspondant à un continent : « Les songes de la raison produisent-ils des monstres en Australie ? », « Les songes de la raison produisent-ils des monstres en Afrique ? », etc. À chaque fois aussi, la figure humaine endormie change d'identité, de façon à être discordante avec le lieu géographique désigné dans l'image, incitant ainsi le visiteur à une réflexion sur les relations entre la raison humaine et la notion de « race ».

Au troisième palier, la série photographique des *Fake Death Pictures* (2011) marque le retour de l'amiral Nelson : vêtu de son costume aperçu plus bas, il pose en principal protagoniste de ces quatre images, imitant chacune une peinture connue qui représente une mort⁴. Au centre se trouve la sculpture *The Age of Enlightenment – Immanuel Kant* (2008), qui consiste en un mannequin sans tête occupé à écrire, installé à un secrétaire décoré d'objets symbolisant le savoir. Cette mise en scène, qui s'inspire manifestement du genre de diorama que l'on retrouve normalement au musée d'histoire ou d'ethnographie, donne à la sculpture un caractère analogique. Toutefois, comme pour les tableaux photographiques de « fausses morts », le visiteur ne peut raisonnablement assimiler ce qu'il voit à une réalité historique. Conséquemment, la rencontre entre ces œuvres, dans l'exposition, installe un dialogue qui, avant même de parler de la réforme sociale portée par les Lumières ou du déclin de l'Empire, porte sur l'authenticité de la représentation et entend remettre en question la valeur de vérité de l'histoire et de ses récits.

Au quatrième palier, enfin, est projeté le film *Addio del Passato*, bâti, une fois encore, sur le principe de la reprise et qui inclut plusieurs « boucles temporelles ». Shonibare y superpose l'histoire de la *traviata* à celle de Fanny Nesbit, épouse trahie de l'amiral Nelson, incarnée par la cantatrice afro-britannique Nadine Mortimer-Smith. Ainsi, les plans qui la montrent chantant, alors qu'elle déambule seule dans un manoir, sont entrecoupés d'images qui réfèrent directement ou indirectement à des œuvres que le visiteur a vues en grimpant les étages. En reprenant des conventions de représentation propres tantôt au documentaire de photographies d'archives, tantôt aux images de reconstitutions des documentaires historiques, Shonibare insère des images des *Fake Death Pictures* et des scènes montrant l'amiral en mer, dans un geste qui donne à l'ensemble une esthétique *kitsch*.

La seconde section de l'exposition (joutant le hall principal) est légèrement plus fragmentée que la première. Elle est l'occasion de voir quelques-unes des plus récentes œuvres de Shonibare, mais aussi la sculpture *Mr. and Mrs. Andrews without their Heads* (1998), qui s'inspire du tableau de Gainsborough et appartient au Musée des beaux-arts du Canada. Avec celle-ci, d'ailleurs, la sculpture *Homeless Child 3* (2013) paraît bien assortie, alors que l'enfant à la tête de globe terrestre porte sur son dos une montagne de valises et donne l'impression d'être le serviteur du couple. Dans la même salle sont aussi présentés les *Self Portrait (after Warhol) 1 et 2* (2013), par lesquels Shonibare semble vouloir attester des affinités conceptuelles que son art partage avec celui de la figure iconique du Pop Art.

Puis, dans la dernière salle, les vidéos *Un Ballo in Maschera* (2004) et *Odile and Odette* (2005). La première montre une chorégraphie de groupe inspirée de cet opéra de Verdi (du même titre) racontant un assassinat politique; la seconde, un face à face entre deux ballerines,



l'une blanche et l'autre noire, inspiré du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Fait intéressant, le corpus formé de ces deux œuvres et du film *Addio del Passato* représente en fait l'entièreté du travail vidéographique de Shonibare. Ces vidéos s'inscrivent dans une exploration des genres classiques du ballet et de l'opéra, dont il critique la tendance à l'idéalisation et les valeurs conservatrices. Mais surtout, elles sont le lieu d'une intégration du vocabulaire cinématographique, d'une recherche plastique sur la temporalité et le mouvement, et sur les effets obtenus par le brouillement des conventions qui leur est associé.

Enfin, s'il est vrai que l'intitulé *Pièces de résistance* annonçait pour le visiteur – et à raison – l'expérience d'un ensemble substantiel et soulignait la teneur critique des morceaux choisis, il semblait valoir encore mieux pour ces trois œuvres hypnotiques, conçues avec le médium vidéo, un terrain sur lequel Shonibare paraît très à l'aise et que l'on peut espérer fertile pour l'avenir.

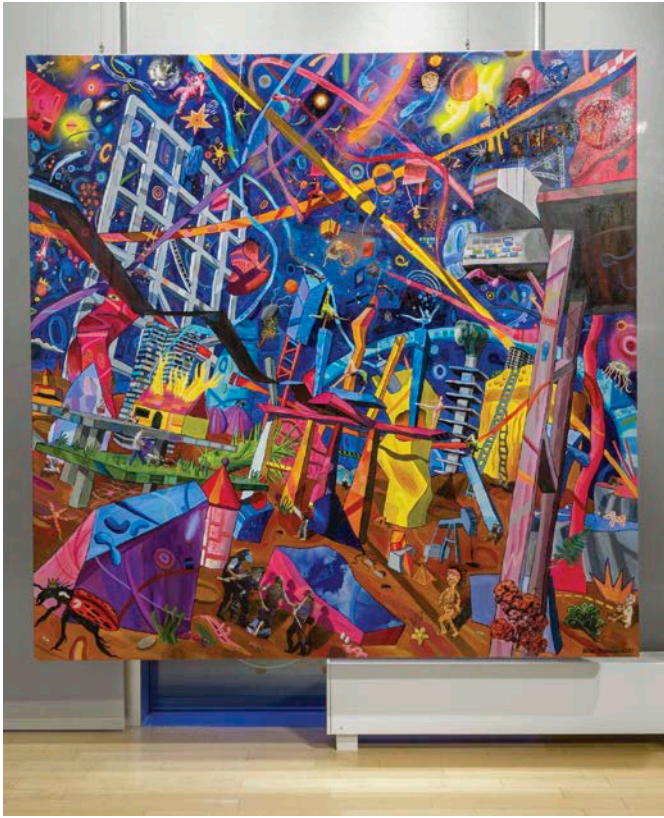
1. Mot de la commissaire Cheryl Sim, feuillet d'exposition.
2. Le tissu wax est certainement l'opérateur conceptuel et formel le plus important dans la pratique de Shonibare, de même que le plus récurrent. Devenu un trait distinctif de la culture africaine, le wax est en fait un dérivé de la technique indienne du *batik* que les colonisateurs hollandais ont industrialisé.
3. *Nelson's Ship in a Bottle* (2007) est la maquette à l'échelle 1/30 de l'œuvre monumentale du même nom construite en 2010 pour la série de commandes « Fourth Plinth » de la Place Trafalgar de Londres.
4. Il y a *Le suicidé* (1877-1881) d'Édouard Manet, *The Death of Chatterton* (1856) de Henry Wallis, l'étrange *Satire du suicide romantique* de Lorenzo Alenza (c. 1839) et *La mort de Léonard de Vinci* (1781) par François-Guillaume de Ménageot.

Gabrielle Desgagné-Duclos a terminé depuis peu sa maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sous la direction de Johanne Lamoureux, elle s'est intéressée au tableau vivant comme dispositif esthétique et à sa réappropriation dans l'art contemporain en tant que stratégie de remédiation opacifiante. Elle s'occupe actuellement du pupitre arts visuels du magazine *l'Artichaut* et travaille au Centre d'exposition de l'Université de Montréal.



Edwin Janzen





For the artist, too, dystopia promises more than utopia; for if utopia is an ideological vision of the perfect society, what is dystopia but a satirical critique of ideology? Michael Albert, the anarchist philosopher, once stated that there is no idea so fine it cannot be pushed to its logical extreme where it becomes abominable. Indeed, these collage panels purportedly depict the future, yet the present is discernable throughout.

Two further giant panels explicate this utopia-dystopia pairing. In *Notre pain quotidien*, an extended family of collaged people contemplates endless images of food and food brands. Everyone eats in this *grande bouffe*—a revolting, even fatiguing vision of facial orifices and gluttony. In the foreground, a girl drinks from a gas-bar nozzle. Her gym shorts, together with a stray yoga ball—limp salutes to fitness—are like the Segway rent-a-cops: perfunctory gestures, detours—a consumerist appliqué on a consumerist problem. The second panel, *Paysage bucolique*, explores agricultural production as a compromised landscape. Against abundant farms and fields, farmers, tractors and silos contend with massive, monstrous domestic animals and out-of-control corporate brand mascots. Here, utopian promises of bountiful capitalism—prosperous farms, well-stocked supermarket shelves, full kitchens—dissolve into dystopian venality.

A seventh large panel, *Spaghetti urbain*, redirects the show's global critique toward familiar ground: Montreal's Turcot Interchange. Elevated highways crisscross the panel while crumbling concrete viaducts are held together with duct tape and band-aids. A homeless man pushes an orange shopping cart loaded with bags of aluminum cans and a hitchhiker holds a sign requesting a ride "anywhere but here." Once a proud monument to progress, the Turcot has become

a labyrinth. But this isn't the kind of labyrinth we see on medieval cathedral floors that delineates a spiritual quest from margin to sacred centre; no, this is the "labyrinth with no centre," which so terrified the young Borges. The myth of Theseus with its labyrinth has been read as an early critique of urbanism, then still a novelty; today, similarly, the iconic Turcot alerts us to the industrial city's dystopian trajectory.

While the large panels form the main body of the exhibition, the artists have also included some earlier solo works—a pair of acrylic paintings for Desmarteaux; for Moore, two small collage pieces. Against the giant panels, these solo works appear somewhat isolated, forlorn; yet they also provide a backdrop or provenance to the artists' collaborative practice—the medium of collage, from Moore's solo pieces, and from Desmarteaux's, the carnivalesque, cartoonish genre painting aesthetic.

If the dystopia is also often playful, so is Moore and Desmarteaux's creative process. Each giant collage arose out of a ping-pong collaboration, one artist making some edits in Photoshop, then volleying the file back to the other, and so on, in dozens of iterations. Unlike children who play amidst the rubble and devastation of war, and unlike most Montrealers, who go about their daily business unaware their city is already a ruin of sorts, Moore and Desmarteaux seem self-aware as they play in the rubble of a grand narrative. If the Turcot labyrinth turns out to have a sacred centre after all, the apotheosis enshrined there is probably this: industrial capitalism is already dead. Most of us just don't know it yet.

Born in Winnipeg and based in Montreal, Edwin Janzen is a writer, editor and interdisciplinary artist who creates digital prints, video, artist books and other media. He has exhibited and worked as an artist-in-residence at diverse locations across Canada, and has written for numerous publications, galleries and other projects. Edwin completed his MFA at the University of Ottawa (2010) and holds a BFA from Concordia University (2008) and a BA (Byzantine history) from the University of Manitoba (1993). www.edwinjanzen.com

Chih-Chien Wang : mémoire perdue, mémoire recréée

Annie Lafleur

**FONDERIE DARLING
MONTREAL
2 AVRIL –
24 MAI 2015**

L'exposition *The Act of Forgetting* de l'artiste d'origine taiwanaise Chih-Chien Wang vient clore un cycle de deux années de création passées en atelier à la Fonderie Darling. D'objets intimistes photographiés dans le plus grand dépouillement, par lesquels l'artiste avait laissé une forte empreinte, l'attention se porte ici sur un dispositif expositionnel qui explore les jeux de la mémoire et marque un tournant dans le travail de l'artiste.

Une photographie de neige scintillante piquetée de brindilles délicatement ombragées ouvre un parcours structuré en zigzags. Trois autres œuvres photographiques lui répondront, alternant les plans larges et rapprochés, pour dévoiler deux minuscules silhouettes errant dans un paysage d'hiver. On pense aussitôt au père (l'artiste) et au fils (son enfant), thème récurrent dans son œuvre, central dans le film, tout comme la neige qui réapparaît dans plusieurs séquences jusqu'à rejoindre nos propres souvenirs vernaculaires. Ponctuant l'agencement photographique, des socles illuminent différents objets usuels qu'un texte incite à remplacer par d'autres. À son insu, le visiteur est invité à s'exercer au jeu de l'amnésie : se souvenir de l'acte, mais en oublier l'objet, littéralement. Car oublier, c'est déjà performer un acte du souvenir. Pour celui qui déambule, chaque étape est ainsi introduite par son écho, chaque dispositif appelant à des états d'instabilité, de mutation constante. Ce dispositif donne à voir et à penser le travail de la mémoire comme lieu de l'impermanence; une idée qui viendra nourrir la trame complexe du film. La mémoire, objet fractal par excellence, ne trouverait-elle pas ses règles dans l'irrégularité ou la fragmentation ? Ne serait-elle pas le réceptacle même de ses multiples versions en continu ?

Le visiteur est vite happé par l'un des deux espaces semi-clos dédiés à la même projection, dont la trame sonore se répercute et se superpose tantôt précisément, tantôt imparfaitement dans l'espace d'exposition; un effet qui peut passer inaperçu pour certains, mais qui marque tout de même subtilement l'effet kaléidoscopique des récits multipliés du film. L'écho fait donc partie intégrante des éléments de cette spatialité; sans être un double, mais un ploiement dans l'espace qui serait « le tour du tournant, cette "version" toujours en train de s'investir et portant en elle le de-ci de-là d'une divergence¹ ». Dans ce long métrage dont est tiré le titre de l'exposition, une dizaine d'artistes de tout acabit sont invités à se présenter devant la caméra – plusieurs caméras –, un exercice qui prend la forme d'anamnèses ou de courts récits réinterprétés, mémorisés et enchâssés par autant de chants



rituels, chorégraphies, réflexions, confidences ou jeux d'acteurs, souvent réanimés par les questions mêmes de l'artiste qui incarne aussi un personnage. Leur performance est constamment mise à mal par un brouillage entre réalité et fiction, entre vérité et contre-vérité, ce que vient renforcer la présence de l'équipe de tournage et les acteurs qui se mêlent à l'arrière-plan, tout comme les rails, la perche de son et les caméras. Qui plus est, la plupart des sujets sont soumis à un travelling vertigineux de 360 degrés, qui les scrute de toutes parts, oscillant entre le flou bref et le détail insistant. Le privé, le public et l'intime se retrouvent ainsi au même plan.

Une réflexion s'enclenche. La mémoire adulte peut-elle encore accéder à un contenu de vérité, ou est-elle condamnée à (se) réinterpréter ? Suivant cette logique, oublier serait-il l'acte qui tendrait vers l'ultime vérité, le retour aux sources ? L'ethnologue et anthropologue français Marc Augé a risqué cette formule : « dis-moi ce que tu oublies, je te dirai qui tu es² », dans un essai qui identifiait trois formes de l'oubli : le retour, le suspens et le *re-commencement*. L'amorce d'une dialectique de la mémoire semble poindre par le jeu des acteurs qui s'essayaient aux différentes figures de l'oubli à travers récit, souvenir, chant, etc. L'effet est particulièrement saisissant en présence de l'artiste geisha dont le petit miroir à maquillage renvoie une image parcellaire à la caméra. Ou lorsque la jeune femme blonde – la danseuse nue – semble rejouer par la grâce toute naturelle de son visage une forme de mise à nu, d'effeuillement par le chant à *capella*. Tous les registres performatifs et niveaux diégétiques débouchent sur une intensité palpable, faisant se télescoper réel et faux-semblant. La caméra, dans son tournoiement incessant, capte plus longtemps encore un plan-séquence totalement dépourvu de paroles, où l'improvisation des autres segments se voit presque supplantée en bloc par ce moment de candeur inimitable. Un petit garçon – en l'occurrence le fils de l'artiste –, assis sur le tabouret des grands, pieds dans le vide, est tout occupé à croquer sa pomme, à la faire tourner entre ses doigts. Le rythme saccadé de ses « croquées », son reniflement, ses regards tantôt

furtifs, tantôt happés par le rêve, accordent une tout autre dimension à ce projet qui s'attarde dès lors à l'enfance de la mémoire; ce territoire à habiter. La tension culmine dans le dernier quart du film lorsque, spontanément, un joueur de santour fait retentir les premières notes de son instrument au milieu d'une conversation entre différents acteurs, lesquels se taisent successivement. La caméra en orbite dévoile au second plan l'arrivée des autres membres du groupe Sina Bathai sur le lieu de tournage. Note par note, le solo devient *ensemble*. Autre métaphore réussie faisant passer la mémoire d'un espace souverain à un domaine peuplé.

Le parcours de cette exposition s'achève sur une petite scène, elle aussi éclairée en douche, pourvue d'instructions précises à teneur performative, toujours à l'endroit du visiteur, qui lèvera enfin la tête sur la phrase de l'artiste américain Lawrence Weiner³, dont le lettrage bilingue occupera tout le mur attenant: une cohabitation réussie. Or, force est de constater que la mise en espace, bien que classique, efficace et sagement scénographiée, demeure un accompagnement plutôt accessoire au long métrage. Le dispositif ainsi déployé, sans être banal, semble un surplus de sens à la virtuosité des 90 minutes soutenues du film. Le véritable enjeu a lieu au cœur du tournage, là où la mémoire occupe le premier rôle, devient personnage à force de se dire, de s'oublier.

1. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 48.
2. Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2001, p. 26.
3. « An abridgement of an abutment to on near or about the arctic circle / Le raccourcissement d'un arc-boutant contre sur près ou autour du cercle arctique » (1969). Cette œuvre fut installée et exposée dans le cadre de la Biennale de Montréal en 2014.

Annie Lafleur détient un baccalauréat en littératures française et québécoise de l'Université Laval et une majeure en études interdisciplinaires de l'Université Concordia. Elle est l'auteur de trois livres de poèmes ainsi que de nombreux entretiens et essais parus dans des revues spécialisées et des périodiques au Canada et aux États-Unis. Depuis 2014, Annie Lafleur fait partie du comité de rédaction de la revue *Estuaire*.

Bêtes noires – *Pelt (Bestiary)* d'Ingrid Bachmann

Julie Alary Lavallée

**DIAGONALE
MONTRÉAL
26 MARS –
2 MAI 2015**

Au cours des deux dernières années, le centre d'artistes Diagonale a procédé à un remaniement considérable de son organisation en revisitant son mandat et en s'entourant d'une nouvelle équipe. Grâce à l'élargissement de ses axes d'actions, le centre souhaite mettre davantage en évidence l'omniprésence insoupçonnée de la fibre en tant que concept ou matière dans l'art contemporain. Alors que le coup d'envoi de la programmation du nouveau comité mis en place a récemment été souligné avec la *Soupée* (2014), un projet participatif combinant micromécénat et médiation culturelle, l'exposition *Pelt (Bestiary)*¹ (2012) de l'artiste Ingrid Bachmann poursuit cette propulsion de l'art de la fibre, souvent cloisonné à ses origines traditionnelles et artisanales.

Pelt (Bestiary) donne à voir six sculptures cinétiques et interactives, des protubérances velues en fibre synthétique et deux dessins à l'effigie de ces gibbosités. Dispersées dans l'espace de la galerie, les sculptures épousent la morphologie d'animaux variés. Ces bêtes noires se déclinent suivant une série de postures qui rappellent à la mémoire la faune domestique et sauvage. Elles évoquent, par moment, des produits générés grâce à la taxidermie, ces artefacts exotiques et de luxe tels que des tapis décoratifs de félins ou d'ursidés jonchant le sol de certaines demeures stylées. Alors que ce type d'objets sollicite d'emblée le sens du toucher, le spectateur restera ici sur sa faim. L'apparence roide de la surface, de ce pelage ou encore de cette fourrure artificielle le dissuadera de les toucher.

Bachmann s'attarde, depuis plus de 20 ans, à la réalisation de projets qui humanisent la machine ou ancrent « l'expérience numérique dans le monde matériel². » Afin de briser l'association consensuelle de la technologie à l'idée de nouveau, elle façonne cette visée sans l'aide de logiciels et d'écrans. Pour réaliser *Pelt (Bestiary)*, l'artiste a plutôt travaillé, pendant de nombreuses années, au développement d'une fibre qui « prend vie ». Cette fibre « vivante » consiste en de multiples poils de caoutchouc de différentes longueurs, produits en usine et soigneusement tissés à la main grâce au travail répétitif d'assistant-e-s. Découlant d'une exécution humaine soignée, ces tapis prennent forme et s'activent; ils reposent pour la plupart sur une structure mécanique composée de capteurs, de senseurs et de moteurs leur permettant d'adopter leurs idiosyncrasies. Certains seront dynamisés par le mouvement des visiteurs, d'autres bougeront de leur propre chef ou resteront immobiles. Leur animation sera, la plupart du temps, subtile : des ondulations du « corps » sont détectées tout comme des frémissements, ou encore – plus évidemment, cette fois – des



grognelements accompagnés de sons générés par la « machinerie » intérieure. Il s'agit de mouvements minimaux, d'un désir d'animer l'inertie sans vouloir singer la nature à la perfection.

Dotés d'une morphologie schématisée, ces prototypes ou bestiaires gisent pour la plupart sans tête, parfois sans début ni fin. Ce souci d'abrégier leur forme, prononcée dans les dessins à leur effigie, rend ainsi toute tentative d'identification vaine. Les deux représentations de ces masses noires – que l'artiste considère d'ailleurs comme leur portrait³ – donnent peu à voir sinon leur bidimensionnalité : ces bêtes sont avant tout des tapis.

Bien que l'artiste souhaite semer un peu le désordre dans le milieu souvent froid et automatisé de la technologie, le désordre demeure sage. Si Bachmann cherche à faire entrer la machine dans le quotidien et de manière plus organique, *Pelt (Bestiary)* garde un pied bien ancré dans la rigueur, la minutie et la monochromie. Les sculptures reproduites en multiples exemples se limitent à des versions nuancées de l'une et de l'autre. Le noir du caoutchouc qui ponctue le white cube renvoie, pour sa part, à une certaine forme d'austérité, au caractère frigide de la machine et à la restriction. Les dessins, quant à eux, nous ramènent à l'exécution humaine réalisée à la main, à la rature ou à l'erreur, aux traces du geste répété laissées après l'effacement. S'il y a un désordre, on le retrouve plus facilement là et peut-être dans les câbles d'alimentation électrique laissés, par endroits, bien visibles, soulignant la vie tout à fait artificielle que l'artiste leur a octroyée.

Au cours du Moyen Âge, les bestiaires, que l'on nommait également « livre des natures des animaux », avaient pour principale visée l'enseignement d'une morale chrétienne simple⁴. Plus tard dans l'histoire, ils auraient été remplacés par les Saints. Encore plus tardivement dans l'histoire, et plus spécifiquement lors de la modernité, J.R. Carpenter rappelle, dans un petit ouvrage à propos de ce même projet de Bachmann, que l'animal a été suppléé par les machines ou

la voiture. Dénudés d'usages concrets et de leurs racines, si ce n'est que d'être vus par le public en galerie, ces animaux-sculptures et ces dessins seraient-ils porteurs d'un commentaire moralisant sur l'animal d'aujourd'hui et du comportement social à son égard ? À quoi sert l'animal, de nos jours, et à quoi l'avons-nous relégué ? À de simples tapis ou objets du regard qui se meuvent au gré de notre vouloir ?

Même si ces œuvres posent un pied dans un monde enfantin faussement naïf, où le rapprochement avec le jeu et le plaisir du toucher s'annonce inévitable, elles parlent d'enjeux plus fondamentaux. Elles soulignent avec une certaine forme d'absurdité l'obsession de l'homme à agir sur la nature, à vouloir la contrôler ou la recréer : la bête noire de ceux dont la vision du monde s'affirme moins mécaniste.

1. Cette exposition a été présentée en 2012 au centre MATERIA dans le cadre de la Manif 6 de Québec.
2. Notre traduction. J.R. Carpenter, *Ingrid Bachmann Pelt (Bestiary)*, Catalogue d'exposition, Centre MATERIA (Québec), 13 avril - 20 mai (2013). s.l. p. 7.
3. Notes de l'artiste.
4. Les galeries virtuelles de la Bibliothèque nationale de France, *Les bestiaires*, < <http://expositions.bnf.fr/bestiaire/arret/3/> >. Consulté le 1^{er} mai 2015.

Julie Alary Lavallée prépare une thèse de doctorat en histoire de l'art sur l'art contemporain de l'Inde dans le champ des études muséales, mondiales et diasporiques à l'Université Concordia. Coordinatrice des communications et des archives au centre d'artistes OPTICA, elle collabore en tant qu'auteure auprès de diverses galeries montréalaises et publie régulièrement à titre de critique d'art. Outre la présentation de ses recherches universitaires, ici comme à l'étranger, elle est membre du comité d'administration du Studio XX.

L'État archipel de Catherine Bolduc

Julie Héту

MES ÎLES

CENTRE D'EXPOSITION DE VAL-DAVID

7 MARS –

10 MAI 2015

En 2000, Manon Regimbald a assuré le commissariat de la première exposition solo de l'artiste Catherine Bolduc au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal. Quinze ans plus tard, elle présente le travail non plus d'une jeune étudiante fraîchement sortie de l'université, mais plutôt le résultat d'un prolifique et riche parcours artistique qui a conduit l'artiste, entre autres, en Allemagne, au Japon et en Irlande. Elle remporte son pari : l'exposition *Mes îles* a suscité la curiosité et elle a attiré un grand nombre de visiteurs qui n'ont pas hésité à se rendre dans les Laurentides.

Manon Regimbald, historienne de l'art et directrice du Centre d'exposition de Val-David, a réuni, dans une exposition solo, des œuvres de Catherine Bolduc ayant pour thème *l'île*, la forme que revêt celle-ci et l'imaginaire qu'elle inspire. Elle écrit, dans le communiqué accompagnant l'exposition : « [l'exposition] *MES ÎLES* forme un archipel qui met en jeu une cartographie fantastique et paradoxale au côté d'un théâtre d'ombres où s'entrechoquent le réel et le fictif ».

L'île y est décrite par l'artiste comme « le lieu rêvé où l'on n'arrive jamais » et présentée à l'instar d'une conception imaginaire et fantasmatique du voyage. Elle s'incarne dans un ailleurs fabuleux, cliché et clinquant. Elle est autant lieu de surprises que terre de déceptions. Les matériaux nobles et éphémères côtoient les objets bon marché. Les installations, sculptures et dessins choisis par l'artiste et la commissaire ont été réalisés à différentes périodes, ce qui témoigne de l'importance de la figure insulaire dans la démarche de l'artiste. La salle d'exposition se présente comme un archipel d'œuvres-îles, lieu où se côtoient l'accident et le rêve, le fait divers et la fiction : une île déserte (*L'île déserte*, 2006), une île de l'autre côté du monde (*Antipodale*, 2015), une île rêvée (*L'île disparue* dans la Baie du Bengale, 2012), une île d'où l'on vient (Montréal), une île d'ailleurs (*Au milieu du monde*, 2011).

Ainsi, Catherine Bolduc nous raconte des histoires avec des objets qu'elle invente et des mots qu'elle choisit pour les mettre en contexte et les lier à du récit. Elle s'inspire notamment de faits divers pour créer des univers fictifs. Et parfois, c'est l'inverse : elle part de son imaginaire pour inventer des faits divers. Cet archipel de l'utopie et du rêve prend, par moments, la forme d'une île en chocolat décorée de babioles clinquantes. Il se matérialise parfois en de grands dessins à l'aquarelle et à l'acrylique tel un hybride entre les traditionnels paysages chinois faits au lavis et le style graphique propre aux mangas. Les longs colliers de perles et les cheveux très stylisés des personnages de bande dessinée japonaise ornent notamment les dessins de l'artiste. Ici, la symbolique des couleurs joue un rôle prédominant. L'utilisation du noir, du rouge, du bleu-vert, du blanc et du jaune ne tient pas du hasard.

Dans la tradition chinoise, le rouge symbolise la joie et la chance; le noir, la couleur des cieux et le bleu-vert, le printemps chargé de vigueur. L'intensité visuelle produite par les matières qui composent ces îles – le chocolat, la cire, les perles, le sucre à glacer, les fruits en plastique, les bibelots tapissés de nori, les gyrophares, les grands dessins colorés, les ombres chinoises – accroche le regard. Une fois l'attention



du spectateur captée, celui-ci s'éloigne des préoccupations plastiques pour s'interroger davantage sur le sens à donner aux îles et sur la façon choisie par l'artiste pour nous les décrire. « Où commence le réel et où s'arrête la fiction ? », l'artiste nous parle-t-elle de lieux réels ou fictifs ? Qu'est-ce que la graphie picturale, littéraire et sculpturale nous révèle sur le rêve qu'elle projette, sur la beauté qui séduit le regard d'une île à une autre, sur ce désir d'évacuer l'effet de gravité ? Côte à côte, ces œuvres empreintes de poésie communiquent les unes avec les autres, créant naturellement un fil conducteur, amplifiant du même coup la complexité plastique ensorcelante qui s'en dégage.

Catherine Bolduc s'intéresse depuis longtemps au paradis perdu, au fantastique, au *trop joli*, en quelque sorte. Qu'est-ce qui l'inspire dans l'idée de l'île, au-delà de l'utopie et du rêve qui fascinent ? Pour l'artiste montréalaise, l'île, c'est avant tout s'inventer une vie, un lieu idéalisé et fantasmatique. Les œuvres telles que *My Life as Japanese Story* (2010), *My Secret Life* (2008) et *My Life without Gravity* (2008) en témoignent. L'île, symbole fort chargé de sens, ne peut échapper aux nombreux clichés qu'on lui accole et qui teintent notre lecture des œuvres. Ce que fera toutefois ressortir l'artiste, c'est l'ailleurs que l'île inspire, le détail dans l'immensément grand, le rêve et tout le mystère qui l'entoure.

Dans l'exposition *Mes îles*, on emprunte aux faits divers, à l'accident, à l'inexpliqué, pour alimenter la poésie et la prose littéraire dans l'art. L'expérience plastique est d'autant plus riche qu'elle est chargée d'émotion narrative. Elle raconte la mystérieuse disparition d'un avion en plein vol, au large du Pacifique, et celle d'une minuscule île dans la baie du Bengale. Elle dépeint une île en décrivant ce qu'elle n'est pas plutôt que ce qu'elle est. Elle montre le reflet d'une île imaginaire et joue avec des ombres, des doubles. Nous avons alors l'impression d'osciller entre le rêve et le cauchemar, d'être déstabilisés devant ce qui délimite le laid du beau et de ne plus bien discerner le kitsch de la poésie. Nous sommes à la fois séduits et pris de vertige devant « la surenchère de ses sculptures », la surcharge d'objets, de couleurs et de matières.

Les aquarelles, toutefois, produisent un tout autre effet. La bidimensionnalité semble digérer la surcharge, comme des serpents derrière la vitre d'un aquarium. Ça foisonne, tandis que le spectateur, lui, reste tranquillement à l'écart sur son île. Car avec Catherine Bolduc, on oscille toujours entre deux réalités : l'imaginaire inspiré du réel et la réalité qui nourrit l'imaginaire. En d'autres termes, *Mes îles* est une œuvre en constante reformulation plastique qui se déconstruit, se reforme, s'étend, se lie.

Écrivaine et artiste multidisciplinaire, Julie Héту obtient, en 2015, un doctorat en art et anthropologie de l'Université Concordia. En 2011, elle reçoit le prix du public pour son livre audio *Baie Déception* (Éditions Planète rebelle, 2009) au Centre national du livre de Paris. Son roman *Mot* (Éditions Triptyque) est finaliste au Prix France-Québec 2015. Elle a participé à l'ouvrage collectif *Le livre « produit culturel » ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, paru aux Éditions Orizons en 2012, en plus de publier de nombreux textes critiques, feuillets d'exposition et essais sur l'art et d'avoir réalisé plusieurs expositions au Québec, au Mexique, au Brésil et à Marseille.

Vessna Perunovich, la Pénélope des liens et des limites

Philippe Boissonnet

GALERIE B-312

16 JANVIER -

14 FÉVRIER 2015

OBORO

17 JANVIER -

14 FÉVRIER 2015

MONTRÉAL

GALERIE D'ART UNIVERSITAIRE R3

5 - 20 FÉVRIER 2015

ATELIER SILEX

17 FÉVRIER 2015

TROIS-RIVIÈRES

L'artiste multidisciplinaire Vessna Perunovich¹ explore diverses formes de passage des frontières, réelles et symboliques, depuis qu'elle s'est installée à Toronto et qu'elle a quitté l'ex-Yougoslavie à la fin des années 80. Récemment, elle a pu faire valoir son interprétation originale et sensible des notions de limites territoriales et de migration en exposant à quatre reprises au Québec, à Montréal et à Trois-Rivières². Artiste nomade habituée aux déplacements, pour des expositions autant que des résidences de création, Perunovich a donc pu réjouir le public québécois avec deux expositions individuelles (*Border Stitching* chez Oboro et *Seamless Crossing* à la galerie R3) avec sa participation à une exposition collective d'artistes femmes serbes (galerie B-312)³, puis à un événement de performances à l'Atelier Silex en collaboration avec la galerie d'art R3 (*La performance comme espace de rencontres*, 2^e édition)⁴.

La relation de son corps à l'espace et aux autres individus est au centre de ces œuvres, tant photographiques que vidéographiques ou performatives, comme le public de Trois-Rivières a pu le constater avec plaisir alors que l'artiste s'est mise à dérouler une grosse pelote de tissu élastique d'un mur à l'autre et autour de leurs jambes et de leur corps. On a pu aussi la voir dans ses deux récentes expositions individuelles, où elle présente des séries de photographies imprimées ou montées en animations vidéo qui la mettent en scène dans des espaces publics ou intimes. Qu'elle soit photographiée seule en train de mesurer l'espace de l'atelier avec une bande élastique (*Online*, 2012), isolée du reste du monde comme sur la grande muraille de Chine ou entourée de l'agitation urbaine à Pékin, ou alors dans les rues new-yorkaises alors qu'elle marche comme une funambule de l'exil sur la ligne routière blanche avec un matelas sur son dos (*Unoccupied New York*), l'artiste signale avec une force tranquille comment l'expérience du déplacement migratoire et de la traversée des frontières peut drainer avec elle des liens ayant un double sens. Séparation et intégration, attachement ineffaçable au passé et attrait irrésistible pour la nouveauté et l'inconnu, déconstruction et reconstruction, désir d'ici et de là-bas,



limite ouverte ou fermée, permanence des choses (photo, vidéo) et éphémérité du geste (performance), sont des tensions entre forces complémentaires qui reviennent dans toutes ses œuvres – que celles-ci soient dessinées, photographiées, vidéographiées ou sous forme d'installations. Mais, toujours en leitmotiv, deux éléments clés apparaissent : l'un est matériel et plastique, celui du fil, élastique généralement; l'autre est sémantique, celui de la cohabitation entre espace intime et espace public, entre le vécu autobiographique et les structures sociales, lorsqu'elle utilise par exemple la forme schématique d'une maison aux murs transparents mais à la structure grillagée.

Aux configurations sociales souvent définies par des délimitations rigides, qui divisent et séparent, Vessna Perunovich oppose des configurations plastiques et conceptuelles élastiques, souples, perméables et renouvelables. Elle affectionne particulièrement le geste répétitif qui met en évidence le travail infatigable et laborieux d'une Pénélope tissant, déissant et retissant les éléments symboliques issus de ses choix personnels – en tant que femme et artiste – avec

ceux signalant les deux sociétés qui l'habitent dorénavant : canadienne et serbe. Qu'elle trace répétitivement une double spirale de pas imprimés dans la neige, en un aller-retour de prisonnier ruminant dans sa cellule (*Open ended*, 2010), ou qu'elle relie avec un long tissu élastique spectateurs et murs de la galerie (Atelier Silex, 2015) en une globalité éphémère avant de les libérer et de rembobiner sa pelote de Pénélope, l'artiste torontoise nous parle de l'importance fondamentale des relations humaines. Toutefois, étant toujours à reconstruire, elle souligne en même temps la présence invisible de nos limitations mentales et du dépassement personnel que celles-ci exigent pour être ensemble malgré les différences et les frontières.

Son œuvre installative et vidéographique *Infinite Wall* (2007) en est une représentation exemplaire. Elle avait été présentée l'année précédente au centre MAI de Montréal après avoir voyagé à travers le Canada (*Emblems of Enigma*, 2007-2009) et à l'étranger (*Borderless*, 2010-2011). À la fois performative, vidéographique et architecturale, elle consiste en une reconstitution d'un mur peint en rouge sur lequel des clous de finition ont été plantés en 26 rangs de 79 clous chacun, et autour desquels Perunovich a patiemment tendu un fil élastique formant ainsi l'image d'une barrière grillagée. À environ deux pieds en avant de ce tissage mural, l'artiste a suspendu un autre mur visuel fait de fils élastiques horizontaux et parallèles qui, selon un point de vue privilégié, viennent compléter l'illusion d'un vrai mur de briques. Entre ces deux constructions de fils tendus, le spectateur peut se glisser et en ressentir à la fois la fermeture et la fragilité. Deux écrans vidéo affichent en double le *making of* de ce lent tissage alors que le déroulement temporel de l'une des bandes vidéo a été inversé, permettant à l'artiste d'insister encore une fois sur le nécessaire aller-retour impliqué par la rencontre avec l'ailleurs.

Car Vessna Perunovich est aussi Ulysse.

1. Vessna Perunovich est née à Belgrade. Elle détient une maîtrise de l'Université des arts de Belgrade. Son travail a été exposé au Canada, en Serbie, en Allemagne, en Angleterre, en Grèce, à Cuba, au Portugal, aux États-Unis et en Chine.
2. Des séquences vidéos de l'exposition *Seamless Crossing* peuvent être vues sur la page Vimeo de la galerie R3 à <https://vimeo.com/119712042>, et de *Border Stitching* sur le site de Oboro à <http://www.oboro.net/en/activity/border-stitching>.
3. Les commissaires Miroslav Karic et Sasa Janjic sont rattachés au centre d'art Remont à Belgrade et ont rassemblé dans « Sensing Realities » les œuvres de trois artistes vivant encore en Serbie et trois autres ayant immigré à Toronto à la suite d'un projet d'échange débuté en 2012 entre les deux centres d'art.
4. Depuis 2014, Lorraine Beaulieu, coordonnatrice à la galerie universitaire R3, est la commissaire ayant initié cet événement annuel. Il réunissait avec Vessna Perunovich, le 19 février dernier, les artistes montréalais Massimo Guerrera et Sylvette Babin ainsi que la trifluvienne, originaire de La Réunion, Emmanuelle Hoarau.

Philippe Boissonnet est professeur en arts à l'UQTR où il dirige les activités de recherche-crédation, locales et internationales, du groupe de recherche URUV. Détenteur d'un doctorat en Études et pratique des arts (UQAM, 2013), ses œuvres en holographie, médias numériques et lumière ont été présentées en Amérique du Nord et du Sud, en Europe, en Australie et au Japon.

Crépuscule: Jennifer Macklem

Lilly Koltun

**MAISON DES ARTS DE LAVAL
LAVAL
MAY 3 –
JUNE 28, 2015**

What is the difference between art and life? The question is relevant because today, there is no longer any difference between the mediums of art. Or rather, there is no longer any difference in the value assigned to any medium, nor is any value assigned to separating them into different specialities. Where once painting was king, at the top of a hierarchy that descended through sculpture and drawing down to precarious “arts” like performance and crafting utilitarian objects, with no place at all for digital or interactive art, now any browse through the catalogues of the last decade of Venice Biennales or of Tate Modern (or name your own contemporary art site) reveals the intermixing of many mediums in one work or installation, and the pre-eminence of the artist’s idea driving which mediums are selected for the work. Diversity and integration have moved from hallmarks of society to hallmarks of art making.¹

And this is a very good thing, making the art relevant by reacting to and reflecting a contemporary world.

Jennifer Macklem’s exhibition *Crépuscule* brings together work created over ten years to perform in that multi-disciplinary arena. Having opened May 3 in the Salle Alfred-Pellan, Maison des Arts de Laval, it will be on exhibit until June 28, 2015. Built, as the curator Lise Lamarche says, around the theme of nordicity (what could be more Québécois? or Canadian?), the room invites visitors to explore: sculpture, painting, video, found artefacts, polyethylene wrap shooting through the air like space lightning. A drone plane is waiting for your hands to wing it through the room while its camera eye shows what it sees on a monitor. A sacred circle of animal fur coats on the floor gives children (that’s us, too!) a place to sit while we doodle on the paper at a low table, check out the vintage illustrated natural history books and touch the former animals whose skins seduce and appall us. By making abject these once living and sentient beings as we sit on them and stroke them, we take our pleasure at the cost of a thrust at our consciences.

How can a room so jumbled with things past and futuristic, things fantasized and real, things found and made, still strike us like a single, slow and building blow? It may be the virtuoso skill of the artist, whose hand invites us everywhere, pointing to delicate, tragic details through an unerring touch of the real/surreal, where animals sprout branches for horns and their bones and eyes tell of life and death. Bronze is bone and fur, wax is ghost and memory, paint is cold and space.

The attraction of humour and play is also one of Macklem’s ruses—who can resist rocking in the white, fur-covered family swing set? Or dropping the marbles from on high to watch them roll down the winding path bordered by alien shapes to the floor? Or sit to watch a video of a goat



in love with himself in the winter wilderness? But even as we play, we know there is a current of disaster past and impending that permeates the room. We know we collude, but are unsure how; are we victims or perpetrators of Macklem's biological mutations and unwelcoming climate?

There is another installation, in Toronto, which is of the same interdisciplinary realm and enticement of visitors. The collective of seven artists called VSVSVS has installed *Not Together, But Alongside* at Mercer Union. Their work as well tempts visitors to participate, putting spaces with objects and imagery at their disposal—to be climbed, and crawled upon and into, even broken, because, as one of the members says, "We love objects so much, we need to destabilize them."² Over the last several years, other artists such as Ryan Trecartin and Ai Weiwei have exhibited a similar powerful current of broken and aggregated, often messy works, of de-familiarized found objects and scenarios, to trigger the visitors' involvement in their social relevance.

This spreading de-sacralization of art positions Macklem within the new encouragement to communicate our impulses in the face of this art in a new way, as unscripted, communal experience. This is like Sue Broadhurst's "liminal performance" in theatre—that she defines in part as "hybridization, indeterminacy, a lack of 'aura' and the collapse of the hierarchical distinction between high and popular culture"³—brought into art's white cube. Macklem has said that, during the ten years that these works in *Crépuscule* have been in progress, she has felt their fragmentary nature, as though she were groping, unable to settle on one medium, unstable. We, too, put our hands out to perform, without the boundaries of mediums or rules. Thus Macklem offers us the theme of nordicity, of an ice cold that signals both danger and clarity, to frame the new parameters where we can see ourselves, feel intrigue and sorrow over our strength and our fragility. In the end, Macklem's parts cumulate to reveal the secret of their ambiguity: their fluidity between mediums offers both fear and solace; that is, both sides of our dreams.

1. At random, of five exhibitions on the June 16, 2015 on-line calendar issued by artengine of Ottawa (artlist@artengine.ca), three were by multi-media artists: the Z'otz* Collective; Juanita Lee-Gonzales; Kenneth Emig, a "trans-disciplinary artist whose work intersects form, light, sound, movement and technology;" and The Department of Biological Flow of 30 artists in a durational work along 200 km of the Rideau Canal, and connecting with *Chimeda*, an aboriginal/settler reconciliation paddling art event.
2. The artist Stephen McLeod quoted in "VSVSVS's gigantic multimedia art installation," Murray Whyte, in: *Toronto Star*, (June 1, 2015), E3.
3. Susan Broadhurst, "Introduction," *Liminal Acts, a Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, (London: Bloomsbury Publishing, 2014). Among other characteristics, Broadhurst also refers to "the utilization of the latest developments in media technology...feelings close to disquiet and discomfort.... A certain 'shift-shape,' stylistic promiscuity favouring pastiche...parody, playfulness and a de-legitimization of authorial authority."

During a distinguished thirty-five year career, Dr. Lilly Koltun has led major national cultural initiatives, including the position of Director General of the Portrait Gallery of Canada. Winner of the Commemorative Medal of the Queen's Golden Jubilee in 2002, she has been a noted speaker, author, consultant and teacher in art history and cultural management. Since her BFA *summa cum laude* from the University of Ottawa in 2014, she has worked as an interdisciplinary artist.

Public Studio. Conflits d'intérêt(s)

Laurent Vernet

**O'BORN CONTEMPORARY
TORONTO
1^{er} MAI -
27 JUIN 2015**

Avec l'exposition *The Accelerators*, Public Studio poursuit une recherche aussi engagée qu'engageante sur des enjeux sociétaux de premier plan comme les conflits, les identités et la surveillance. Le collectif torontois, créé vers 2009, est composé de la cinéaste Elle Flanders (qui a passé sa jeunesse entre Montréal et Jérusalem) et de l'architecte Tamira Sawatzky (originaire de Winnipeg), auxquelles s'ajoutent ponctuellement d'autres collègues. À l'image de la collaboration interdisciplinaire qui est à la base de Public Studio, ces œuvres protéiformes (vidéos, photos, installations, objets) témoignent d'un intérêt soutenu pour la technologie (comme médium et sujet) et sont destinées tant à la galerie qu'à l'espace public. D'ailleurs, peu importe leur contexte d'exposition, ces propositions trouvent leur force dans leur ouverture, en ce sens qu'elles ne se livrent jamais au premier regard et qu'il revient au spectateur de s'approprier leur contenu sociopolitique.

Pour l'illustrer, évoquons le traitement polysémique que fait Public Studio de la question israélo-palestinienne, sujet de prédilection du collectif. *Isdud*, tirée de la série *What Isn't There*, est une photographie grand format qui donne à voir un attrayant paysage et qui a été exposée sur un mur de la cour intérieure du Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto) en 2011. Ce que l'on regarde est, en fait, le lieu de l'ancien village palestinien qui donne son titre à l'œuvre et dont les habitants ont été contraints à l'exil à la suite de la création de l'État d'Israël, en 1948. Le projet *Visit Palestine: Change your View* mise aussi sur la subjectivité, mais cette fois des participants. Dans le cadre d'une résidence artistique en Israël en 2014, Flanders et Sawatzky ont mis sur pied une agence de voyage offrant des visites guidées de la Cisjordanie. L'objectif était à la fois basique et signifiant : traverser la frontière pour aller à la rencontre de l'Autre et être, de cette manière, confronté à ses propres préconceptions. L'exercice bénéficiait d'une connaissance des nombreux moyens de contrôle de ce territoire, que les artistes ont acquise en le traversant en auto et à pied : ces explorations ont d'ailleurs fait l'objet de l'installation vidéo *Road Movie* (2011) et des photos de la série *Road Shots* (2012).

Alors que le propos de Public Studio est habituellement ancré dans les notions de territoire ou de paysage, il se déploie cette fois-ci, avec *The Accelerators*, dans le temps. Présentée dans le cadre de l'édition 2015 de CONTACT, le festival de photographie de la Ville-Reine, cette proposition installative interroge le rôle et le fonctionnement de l'image contemporaine en faisant dialoguer la vidéo et la photo avec des objets. Ces éléments forment un réseau qui se déploie dans l'espace de la galerie, et les visiteurs peuvent tenter de le reconstituer à partir du diagramme qui leur est fourni.

Les associations suggérées par Public Studio permettent plusieurs niveaux d'interprétation. Un premier se dégage alors que l'on distingue des événements historiques à travers le prisme d'objets et d'images, dont plusieurs sont signés par d'autres artistes. Par exemple, l'un des points de départ de l'exposition est un article du *New York Times Style Magazine* vantant les quelques copies du *Bol sein* qui sont encore produites annuellement. L'original, qui date de 1787, avait été commandé à la manufacture de Sèvres par Louis XVI; celui-ci l'offrit à Marie-Antoinette pour qu'elle puisse déguster son lait à sa laiterie de Rambouillet. Mentionnons que la légende veut que la forme du bol ait été obtenue par moulage du sein royal. Ainsi, l'article de la revue est accompagné d'une version du *Bol sein* que Public Studio a produite par modélisation et impression tridimensionnelle, puis d'une autre en porcelaine que Linda Sormin a réalisée en moulant son propre sein. Des cartes postales anciennes du château de Rambouillet et de sa laiterie, ainsi qu'une photo de l'atelier de Sèvres comptent aussi parmi les éléments constitutifs de l'installation.

Puis, c'est entre ces moments historiques de la sorte symbolisés qu'une autre série de liens apparaît. Citons la colonisation de l'Algérie et sa révolution, qui sont évoquées ailleurs dans la galerie, questions auxquelles on arrive par la figure de Charles X : sa politique étrangère est caractérisée par la prise d'Alger en 1830, qui survient quelques semaines avant son abdication qu'il signe au château de... Rambouillet.

Les liens semblent partir dans tous les sens, alors que sont connectés, entre autres, le traité de 1806 officialisant l'achat du territoire de Toronto par la Couronne britannique auprès de la nation des Mississaugas, les assassinats de monseigneur Oscar Romero (1980) et du dirigeant de Renault, Georges Besse (1986) et l'attentat contre *Charlie Hebdo* (2015). Du coup, le visiteur est à même de se demander s'il a devant lui une véritable théorie du complot; si les artistes de Public Studio ne sont pas sujettes à une paranoïa qui serait, de surcroît, contagieuse. De son propre aveu, le collectif s'est adonné à des apophénies, à la création de liens non justifiés entre des événements et des choses, qui caractériseraient l'une des premières phases du développement de la schizophrénie.

En fait, cette interrogation de l'histoire et de ses ramifications à partir de l'actualité reprend la forme des réseaux contemporains les plus communs. D'une part, on navigue dans *The Accelerators* de la même façon dont on parcourt les informations qui se retrouvent dans Wikipédia : en suivant des liens. L'implication n'est toutefois pas la même : si un clic suffit lorsque l'on est devant son écran pour accéder à d'autres contenus, le visiteur de l'exposition chemine à la vitesse de ses connaissances et de sa capacité à établir des relations entre les choses et les faits. De l'autre, on y attribue une valeur aux objets comme



on le fait sur eBay : les objets antiques dans l'installation, qui ont été achetés sur ce site de commerce électronique, rappellent que les échanges commerciaux résultent de la rencontre d'intérêts. Dans une perspective postcoloniale, les artistes insistent sur ce qu'il y a derrière les échanges commerciaux. *Du Bol sein* au territoire de Toronto, en passant par une voiture Renault, tout s'achète : mais à quel prix ?

The Accelerators aplatit les différences entre les dynamiques historiques et la vitesse à laquelle s'enchaînent les liens sur Internet pour nous inviter à regarder avec plus d'attention ce que relie ces connexions. Ce faisant, les dessous d'un ordre hégémonique au développement longitudinal sont révélés, alors que sont exposés les véritables enjeux du pouvoir et des communications effrénées. Public Studio réfute, par cette installation exigeante, la passivité du spectateur en misant sur sa patience et son discernement.

Laurent Vernet est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale d'œuvres d'art installées dans des espaces publics montréalais. Depuis 2009, il travaille au Bureau d'art public de la Ville de Montréal, où il occupe maintenant le poste de commissaire. www.laurent-vernet.com

Robert Therrien: Reimagining the Readymade

Ariane Belisle

**GAGOSIAN GALLERY
LONDON
APRIL 14 –
MAY 30, 2015**

Presenting visitors with a portal into a fantastical world where the uncanny rubs shoulders with the familiar, Robert Therrien's oversized objects displayed at the Gagosian Gallery in London from April 14 to May 30, 2015 speak of childhood curiosity. The colossal sculptures are a bid, if you will, to preserve the fleeting days of innocence through the ribbons of whimsical narrative that run through the exhibition. The exaggerated dimensions of the everyday housewares that are depicted punctuate the rigid white cube, as the space transforms and transcends into the absurd. Hence, it is difficult to walk through the gallery and not feel transported back to a simpler time. Akin to the artist's earlier works, the exhibited œuvres dissolve the boundaries that exist between dreams and childhood memories; Therrien depicts humdrum objects that each viewer is sure to have encountered in their past, objects that we can only revisit through a hypnagogic exploration. Thus, his installations simultaneously evoke the wide-eyed idealism and trepidation of youth. It is this guileless awe that beckons within us the sensation of being little again. I find myself unwittingly reminiscing about Lewis Carroll and his Alice, who when faced with the little door she was too big to fit through drank the shrinking potion. Much like Alice in Wonderland, visitors fall down the rabbit hole when confronted with the inevitable perception shift that occurs upon encountering Therrien's rounded artworks.

Creating a ruptured continuity with the past, the artist's œuvre subtly alludes to the Pop and Conceptual movements of the 1960s, while aesthetically engaging with folk culture, cartoons and American design. Through Therrien's exploration of both two and three-dimensional form, familiar commodities are borrowed from the visual lexicon of everyday life and morphed into works of art that conjure classical archetypes. Needless to say, the subject is deceptively simple. It is through this artistic manifestation of the mundane that the sculptures lend themselves to psychological interpretation. Stripped of the superfluous, they extend an invitation to the beholder to explore his/her own analysis. To redouble and rephrase, while the installations are anchored within an objective framework due to their affinity with minimalism and their literal interpretation of the real, they flirt with each viewer's personal history. Negotiating the space that exists between reality and simulacrum, authenticity and caricature, the three castings of everyday housewares can only belong to a parallel universe of Therrien's making.

The early nineties saw a shift in the artist's career as he moved from the abstract to the figurative. *No Title (Table Leg)* (1993) and *Under the Table* (1994) are perhaps the most recognized works from this period and amongst the first sculptures to engage with the dry conceptual



Robert Therrien. *No title (Pots and pans II)*, 2008. Metal and plastic, 274 x 168 x 203 cm.
© Courtesy of Robert Therrien and Gagosian Gallery. Photo: © Robert McKeever.

humour that would go on to inform Therrien's œuvre. As his aesthetic expression turned towards the absurdity of contemporary life, his artistic pendulum consistently swung from the real to the surreal.

The works on show at the Gagosian Gallery are a natural progression of these themes, further negotiating notions of domesticity. Hence, pots, pans and lids reach for the ceiling in the artist's well-recognized sculpture from 2008, *No Title (Pots and Pans II)*. Measuring almost three meters high and two meters wide, the dizzying structure towers over visitors, as twenty-five pieces of stainless-steel cooking ware perform a balancing act. While the scale of the installation is far removed from the reality of the objects on which it is based, the factual accuracy of the handles and silver patina incites a double take. As we move further away from the work, it grows in both stature and complexity, further warping our illusion of reality.

No Title (Pots and Pans II) is juxtaposed with *No Title (Black Dutch Door)* (1993-2013), a comically enlarged replica of a farmhouse door. The similarities and disparities between the two works create a fluid dialogue within the gallery space. While *Pots and Pans II* is a confused disorderly mess, the monochromatic *Black Dutch Door*—also three meters high—speaks of the minimalist tendencies of the 1960s. Yet, while the latter engages with a structural grid, it is not cold and calculating; instead, it is a hint about the artist's past, the simulacrum of a relic from his

childhood home. The two works are joined by a third, *No Title (Disc Cart II)* (2006-2008). The final installation consists of a stainless-steel wire rack carrying nine brightly hued plastic kasina discs that resemble meditative plates used in Buddhist tradition. Their function, however, is not immediately clear due to their warped dimensions. Each ring has a seemingly random silkscreened image at its center—examples include, a coffin, a bell tower and a duckbill. There is a tenth disc that hangs on the wall, vacillating between secular and sacred. Collectively, the three sculptures create a mystifying enigma with plot holes and unexpected twists.

Firmly rooting himself within the aesthetic tradition of the great surrealist artists that came before him—namely, Max Ernst, Salvador Dali and Rene Magritte—Therrien triggers a sense of whimsicality, enchantment and awe in the viewer through his relentless manipulation of dimension and form, and reinterpretation of the readymade. Akin to Jeff Koon's balloon animals, Urs Fischer's mammoth teddy bear, and Ron Muerk and Evan Penny's corporeal distortions, Therrien's fanciful fabrications move us on both an emotive and physical level.

Using a pool of personal and collective consciousness as inspiration, the resultant artworks elicit nostalgia within the beholder. In the artist's words: "I try to stay with themes or objects or sources I can trace back to my personal history. The further back I can trace something as being meaningful to me in some way or another... the more I am attracted to it." The effect is a conceptual reinterpretation of what we know and a muted, nuanced and cerebral response to the art canon.

Ariane Belisle is a London-based art advisor and freelance writer. Since graduating from the Courtauld Institute of Art (MA Curating the Art Museum), she has managed two major private art collections on an international scale. She has written critical reviews and feature articles for publications such as *Photomonitor*, *ESPACE art actuel*, *Magazine*, *ARTUNER*, *This Is Tomorrow: Contemporary Art Magazine* and Courtauld reviews, as well as catalogue essays for Sotheby's London, the Courtauld Gallery and the Victoria and Albert Museum.

Les eaux profondes de Patrick Coutu

Éric Legendre

**GALERIE DIVISION
MONTRÉAL
9 MAI -
4 JUILLET 2015**



Bien que l'artiste nous propose son travail depuis bientôt 20 ans, à plusieurs reprises chez René Blouin, Patrick Coutu présentait une première exposition éponyme à la galerie Division. Celle-ci prenait place au sein d'un triptyque – avec l'artiste et architecte An Te Liu (*Des bribes et des morceaux*) et l'artiste Michel de Broin (*Interception*) – dans ce qu'il est admis de considérer comme un des moments forts de la saison culturelle 2015 et assurément la meilleure prestation individuelle de Patrick Coutu à ce jour. Alors que tous les yeux – et les médias – sont tournés sur un autre sculpteur important – David Altmejd – issu exactement de la même génération et de la même école, Patrick Coutu développe tranquillement, de son côté, une œuvre d'une force considérable qui manifeste une capacité de renouvellement, sinon de développement, impressionnante¹.

Les œuvres qui composent *Récif* (2015) captivent d'emblée et attirent l'œil. Placé au centre de l'espace principal d'exposition, un « véritable » jardin de sculptures réparties sur six socles – à hauteur des genoux – rassemble une centaine de sculptures, très variées dans leurs grandeurs et formes; certaines petites (toutes petites même!) et d'autres plus grandes, longues, longilignes; lignes courbes, amas ou cristaux, coraux, similaires à cette flore qui jonche le fond des océans et des lacs. Mais cette délicatesse toute florale, fragile, cristallisée est ici [re]composée de tout petits cubes d'acier ou d'aluminium agencés les uns par-dessus les autres, comme des pixels 3D géants, laissant entrevoir – d'un même coup d'œil – l'architectonique interne et la loi de la répartition. Un logiciel créé par Coutu lui-même l'assiste dans cette exploration des modèles scientifiques et mathématiques au cœur de l'organique; modèles également au centre de son travail depuis maintenant plusieurs années.

Les objets ainsi réalisés sont ensuite trempés (selon des durées variables) dans des bassins d'acides, produisant des réactions chimiques – donc des coloris et des patines – d'une riche palette de couleurs toutes métalliques. *Récif* n'est pas pour autant une œuvre entièrement figurative. Elle laisse le regard déambuler dans ces centaines de petits escaliers d'acier et d'aluminium pour une compréhension ouverte. L'esprit d'un enfant y verrait des cathédrales inexplorées; celui d'un mathématicien, les modèles 3D de problèmes et d'équations encore non résolus.

Entourant ce *Récif*, et distribué sur les murs de l'espace d'exposition, les œuvres de la série *Flottés* 1 à 7 (2015) – arrières exposés face à nous et encadrés sous vitre – sont de magnifiques tissus produits avec un métier mécanique Jacquard, du nom de son inventeur Joseph Marie Jacquard (1752-1834). À l'instar du piano mécanique qui use d'une technologie similaire – cartons perforés pour le métier et rouleaux perforés pour le piano –, le Jacquard est communément admis comme ces premiers instruments/machines qui automatisent le travail manuel, le reproduisent, l'accélèrent et présagent les premiers ordinateurs – et, selon certains penseurs, marquerait le début de la fin (!). Ainsi exposées, les bandes verticales de coton, de polyester et de rayonne ne révèlent pas nécessairement les motifs, mais plutôt comment le métier y est arrivé, laissant apparaître l'envers de ce que la technologie, ici, ne nous montre pas d'emblée (l'endos). Il y a certes une structure évidente, des stries parmi les parallèles – incroyable mélange de virtuosité et de douceur (également dans les coloris des fils utilisés par Coutu) –, mais on dénote aussi une légère dose de chaos inscrite dans les motifs mêmes développés par Coutu avec le Jacquard, comme si quelque chose avait « mal tourné » dans le processus de fabrication, mais que le « travail » s'était bien terminé malgré tout.



Patrick Coutu, *Eaux profondes*, 2014. Pigment sur aluminium, 220,98 x 165,1 x 20,32 cm. Photo : Guy L'Heureux.

Dans une petite salle attenante, on retrouve deux autres œuvres : *Intrusions* (2014) impressionne quand on comprend que le minuscule motif qui compose la trame du tissu (de 183 X 122 cm) s'avère, en fait, un miniature tampon triangulaire que Coutu a appliqué (avec de l'encre noire) des milliers de fois sur le mince tissu (qu'on imagine être une soie fine), reproduisant manuellement – on présume jusqu'à l'épuisement – une forme de fractale désorganisée, une tâche répétitive qu'une machine aurait pu produire aussi. Aussi ? Peut-être, mais l'effet n'aurait pas été le même. Présence, ici, de la main de l'artiste (dans le geste répété des milliers de fois), quand, ailleurs, il se fait plus discret, sinon distant – plutôt en retrait – derrière un appareillage (métier Jacquard, logiciel, moulages, assistants).

Finalement, *Eaux profondes* (2014) – est une œuvre magnifique, considérable. Considérable en-soi, mais aussi justement dans cette exposition précise, parmi toutes ces autres œuvres, précisément, aux frontières de l'organique et de l'informatique, dans lesquelles s'inscrit aujourd'hui une grande partie de l'œuvre de Coutu². Produit de mains de maître (sa technique ferait, semble-t-il, déjà des jaloux !) et d'une simplicité désarmante, le bas-relief s'offre à notre regard qui ne cesse d'être amusé. L'œuvre est avant tout une présence. Toute une présence ! Magnifique plaque d'aluminium moulée, flottant ainsi sur le mur, l'œuvre est en fait l'empreinte d'une roche sédimentaire localisée quelque part entre Montréal et la demeure de l'artiste, et révèle les allais, compactées, consolidées dans le corps même de la terre. L'œuvre excavée, produit de siècles de mouvements lents et d'accumulations infinitésimales de sédiments organiques (*Récifs*... ?) est en fait le résultat des contraintes de notre espace à trois dimensions ; *Lieu de mémoire*, des glaciations successives. Pour sa part, *Eaux profondes* affiche l'art de cette minéralité toute terrestre (mise en valeur par l'aluminium utilisé ici) où se cachent encore bien des secrets : compacité, dureté de la matière, puissance et lignes effilées, fissures aux arrêtes coupantes, découpages et effritements naturels.

1. Récipiendaire du Prix Pierre-Ayot (2007) décerné par la Ville de Montréal et l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) Patrick Coutu est aussi l'auteur de *Le jardin du sculpteur*, l'une des deux œuvres d'art public choisies pour le nouveau pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec, qui doit ouvrir ses portes au printemps 2016.
2. *Vague* (2012), installée dans le hall d'entrée de la succursale principale de la Banque Nationale (BN), est composée de 2705 pièces de bronze; *Myriade* (2014), sculpture d'aluminium et d'acier inoxydable, a été installée à la Gare de Terrebonne du train de l'est à l'automne 2014; *Cascade* (2014), toute d'acier, a été installée au parc de l'Espoir, au coin des rues Panet et Sainte-Catherine, à Montréal, dans le cadre de la 7^e édition d'Aires libres 2015.

Éric Legendre est travailleur culturel depuis 15 ans, occupant diverses fonctions en sciences de l'information et en gestion documentaire, dans le milieu culturel montréalais, notamment de 2002 à 2006, au Centre de recherche et documentation (CR+D) de la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science, et la technologie, ou, plus récemment, pour la Bibliothèque de l'École nationale de cirque ainsi que pour les revues *Parachute* et *Circuit – Musiques contemporaines*. Il travaille actuellement pour *ESPACE art actuel* et il est chroniqueur littéraire pour l'émission *Montréal s'EXPOse* sur les ondes de CIBL 101,5.

Folklore Futur : retrouver l'animation des êtres et des choses

Marie-Hélène Lemaire

**MAI, MONTRÉAL, ARTS INTERCULTURELS
MONTRÉAL
28 MARS -
9 MAI 2015**

L'exposition *Folklore Futur* s'est avérée une belle occasion de voir les œuvres récentes des artistes Shabnam Zeraati et Emily Jan. Une série de six dessins (2014) et une installation (2015) intitulées *Assemblée générale des actionnaires* de Zeraati ainsi que *After the Hunt* (2014) et *Before the Fall* (2015) de Jan y étaient présentées. Avec *Folklore Futur*, Michael Toppings, directeur général et artistique de MAI, propose la notion de « réalisme merveilleux » afin de réfléchir à ces mondes qui se déploient dans les œuvres de Zeraati et de Jan, où le quotidien est empreint de fantastique, où la réalité porte en elle des éléments magiques¹. Habiter ces espaces permet de repousser les limites du rationalisme cartésien, si important pour nos sociétés contemporaines, pour embrasser les possibles du rêve, de l'imagination et de

l'enchantement. Je désire mettre en relation ce « réalisme merveilleux » avec l'épistémologie du mouvement, une manière alternative d'être au monde, où l'animation du corps se doit d'être le fondement de toute connaissance.

After the Hunt est une installation qui réinvente la nature morte *Game Still Life with a Roe Deer* du peintre flamand Franz Snijders (1630). Cette œuvre de Snijders présente un étalage de richesses coloniales et de gibiers tués lors d'une partie de chasse. Presque quatre cents ans plus tard, Jan a assemblé, sur une longue table, bouquets de fleurs dans des vases, fruits, coquillages, argenterie, bijoux et bibelots dénichés par l'artiste dans différents magasins de seconde main, marchés aux puces et ailleurs. Y trône aussi, comme pièce centrale, un cerf abattu, suspendu à une corde et, dispersés çà et là, d'autres gibiers: perdrix, lièvre, sanglier. Par l'entremise de cette œuvre, Jan opère une critique de l'époque du siècle d'or néerlandais, moment de forte expansion des empires européens et de pillages indécents des peuples et des territoires colonisés, époque des Lumières capable de toutes les violences pour civiliser les « primitifs ». Cette critique s'exprime par une accumulation éhontée de choses et de créatures mortes qui s'impose à nous avec force. Aussi, elle se ressent par la présence d'une taxidermie mystérieuse qui nous laisse interloqués; ces gibiers de *After the Hunt* évoquent la violence de l'empaillé, mais en approchant, nous découvrons un autre geste. En effet, ces animaux sont entièrement et méticuleusement fabriqués par Jan avec de la laine, du tissu, de la résine, des roseaux. Une apparente morbidité se transforme alors en pulsion de vie.



Emily Jan. *After the Hunt*. 2014. Installation aux techniques mixtes : laine, roseau, résine, silicone, cuir. Bryophyllum daigremontianum. Chlorophyllum, objets trouvés et textiles, fruits, légumes, bière, vin, eau, fleurs, pin, 50,8 x 10 x 20,3 cm. Photo : Guy L'Heureux.



Avec *Before the Fall*, Jan nous met en présence du couagga, une sous-espèce de zèbre originaire d'Afrique du Sud, chassé sans relâche, jusqu'à son extinction en 1800. L'artiste a mis 300 heures à le confectionner avec des cheveux, des roseaux, de la laine et de la résine. Pour ce faire, elle s'est inspirée d'une photographie de la dernière femelle couagga à mourir en captivité dans un zoo d'Amsterdam, il y a maintenant 132 ans. Ce couagga invite à caresser, à toucher au pelage. Il incite à imaginer la condition de l'animal isolé de son clan et désormais disparu.

Pour sa part, Zeraati nous offre *l'Assemblée générale des actionnaires*. Les six dessins en noir et blanc de l'artiste nous donnent à voir des figures fantastiques mi-humaines/mi-animales qui encerclent deux hommes, l'un attaquant l'autre en le poignardant. Puis les bêtes s'engagent dans cette lutte, elles se jettent sur l'un des hommes pour étrangler soit l'assassin, sinon achever la victime. Le titre invite à une critique de la terrible voracité et de la férocité de notre système capitaliste. Ceci peut être vu comme un écho au travail de Jan qui voit dans le siècle d'or néerlandais la naissance du capitalisme moderne mondialisé.

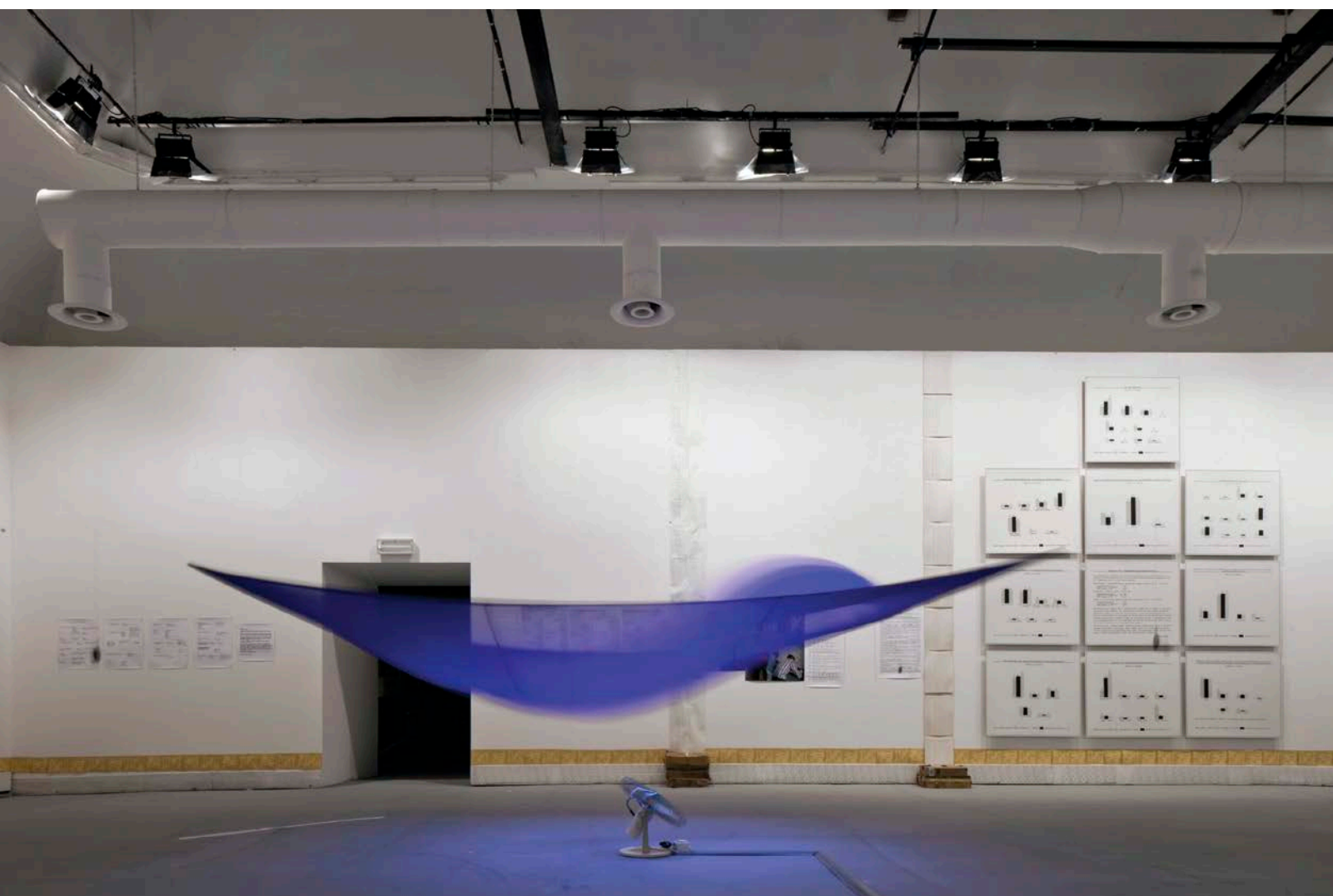
Toutefois, à la fois pour Zeraati et pour Jan, ce mouvement critique est accompagné d'un autre mouvement, une forte qualité de présence qui nous enlace. À cet effet, Jan parle du chi qu'elle décrit comme une certaine force d'animation, de vie, qui était recherchée dans la peinture classique chinoise. Elle précise que ce chi est ce qu'elle désire insuffler dans ses sculptures². Celui-ci se révèle, dans *After the Hunt*, par le frémissement qui rythme les délicates plumes d'une oie blanche, par le papillonnement de tulles roses et rouges qui émergent de la tête d'un sanglier et par la magnifique chair de laine de rondes pêches déposées dans une assiette argentée. Ce *chi*, l'artiste le retrouve aussi auprès des religions anciennes : « les premières religions ont toujours été animistes - les choses étant alors, sinon parfaitement égales, au moins également vivantes - nous recherchons les germes de ce qui nous anime au cœur du monde qui nous entoure : ce qui nous a précédés en existence, ce qui nous a co-crés³ ».

C'est justement cette animation primordiale que recherche la théoricienne en danse Maxine Sheets-Johnstone lorsqu'elle propose un tournant épistémologique, non seulement vers le corps, mais vers l'animation du corps. Elle se demande : « Est-ce que la philosophie commence (et se termine) dans l'expérience de l'émerveillement ? ». Pour elle, le motif de la caverne et notre présence à l'orée de celle-ci incarnent ce mouvement profondément ambivalent de l'enchantement. Notre effroi de l'obscurité est souvent accompagné du vif désir de voir si quelque chose de merveilleux s'y cache⁴. Il y a cette impression de grotte mystérieuse dans les œuvres en clair-obscur de Zeraati. Ces magnifiques créatures mi-hommes/mi-bêtes sont fascinantes et terribles à la fois. Nous sommes ramenés à notre enfance alors que nous scrutons, avec nos yeux à demi fermés, l'obscurité où monstres et êtres féériques apparaissent.

Par ses dessins, l'artiste nous donne ainsi la possibilité de renouer avec l'enfant que nous étions, celui qui avait cette capacité animiste de déceler l'âme des choses et aussi de voir les points d'entrelacement entre le soi et le monde. Aussi, cet animisme fait partie de ces superstitions « archaïques » que la pensée des Lumières cherchait à éradiquer au profit de la raison. Et pourtant, c'est en mettant de côté notre être rationnel pour suivre la voie de notre corps sensible que nous pouvons rétablir et entretenir une relation empathique entre nous-mêmes et cette altérité qui se retrouve dans l'animal, le végétal, les objets et l'environnement.

1. Michael Toppings, *Folklore Futur*, 2015, brochure d'exposition, MAI, Arts Interculturels, Montréal.
2. Emily Jan, *Still life*, Montréal, Emily Jean, 2014.
3. *Ibid.* [ma traduction].
4. Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement. Expanded Second Edition*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamin Publishing Company, 2011, p. 284.

Marie-Hélène Lemaire travaille en éducation muséale dans les musées et les galeries en art contemporain depuis seize ans. Actuellement, elle fait partie de l'équipe d'éducation à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. Ses études doctorales en communications à l'Université Concordia portent sur « l'interprétation en mouvement » de l'exposition d'art contemporain dans le contexte de visites de groupe. Selon cette pédagogie alternative, tous les participants à la visite développent une expérience esthétique qui engage tout autant le corps en mouvement dans l'espace d'exposition que l'esprit analytique.



56^e édition de la Biennale de Venise : No future

Bénédicte Ramade

PAVILLON CENTRAL (GIARDINI)

9 MAI –

22 NOVEMBRE 2015

Que peut bien prédire la Biennale de Venise pour sa 56^e édition avec un titre comme *All the World's Futures* ? Avec pareille invite, on pouvait s'attendre à voir exposer de multiples futurs, mais dans les faits, ce sont les leçons de l'histoire et le passé qui accompagnent les pas hésitants des visiteurs de cette édition sans lustre à la scénographie inutilement compliquée, comme si le labyrinthe était la seule possibilité de traduire physiquement la complexité du présent. La proposition

d'Okwui Enwezor est d'autant plus décevante que le commissaire s'efface à l'excès, n'accordant qu'un mince préambule dans le guide comme aux entrées de l'Arsenal et du pavillon central, aucune médiation aux visiteurs, laissant ceux-ci tricoter leur propre récit. Un retrait qui réduit la fonction curatoriale à un simple échantillonnage exposé sans prise de risque en une succession de monographies dont la pertinence est plus ou moins évidente.

Dans l'ancien pavillon italien des Giardini, l'expérience revendiquée de « Parlement des formes » achoppe tant la galerie d'individualités plastiques ne bâtit aucune communauté : chacun soliloque dans sa salle, comme un aveu d'échec alors même qu'Enwezor entendait organiser sa pensée suivant trois filtres entrecroisés. « The Garden of Disorder », « Liveness : on Epic Duration » et « Reading Capital » se devinent trop rarement au fil d'une visite souvent laborieuse tant le niveau des œuvres n'est pas à la hauteur. De ce premier ensemble d'expositions au parcours inutilement alambiqué, ressortent quelques rencontres comme celle avec Elena Damiani, artiste trentenaire née au Pérou dont les sculptures associent marbre de Breccia, cuivre et fer pour composer des géologies aux formes pures. Modernisme et temps

immémoriaux de la pierre se rencontrent dans cette œuvre qui convoque Borges, une des rares découvertes du parcours, tant le poids des « historiques » écrase l'affaire.

La pertinence d'une salle dévolue à des projets anciens d'Hans Haacke – par ailleurs très intéressante – reste, à ce titre, à démontrer au-delà de l'indéniable intelligence de l'artiste. Il s'y lira en filigrane une nostalgie du commissaire pour un temps où un artiste analysait avec acuité autant la constitution du monde de l'art que l'état du monde politique, et un aveu d'impuissance de l'actuelle scène artistique à ébranler les convenances. Ce sont chez les « sages » comme Haacke ou l'italien Fabio Mauri que se lit donc une foi dans le politique bien plus valable et profonde que les navrants *Nymphéas* de coutelas et sabres disposés dans l'espace introductif à l'Arsenal par Adel Abdessemed, arrangements binaires articulés à des œuvres en néon de Bruce Nauman, devenues alibis décoratifs.

L'intention d'Enwezor n'est jamais claire entre ces choix presque risibles et d'autres, redoutablement précis. Ainsi, Jeremy Deller, dans une extrémité du pavillon central, présente à la fois des cartes de visite photographiques prises en 1865 dans une mine de fer de Galles du Sud montrant des travailleuses hébétées de fatigue et le modèle de manchette électronique WT4000 de Motorola qui surveille la productivité des employés d'Amazon. Une bannière brodée d'un « Today You Have a Day Off » couronne cette pièce d'une perspicacité brillante sur le monde du travail et les codes du libéralisme. Là où Enwezor réclame la nécessité de relire le *Capital* de Marx, certains artistes, à l'instar de Deller, s'en emparent avec nuances. Mika Rottenberg, dans ses vidéos grand-guignol, suit précisément ces traces, mettant en scène dans une logique de production à la chaîne poussée à l'absurde et émaillée d'une esthétique outrancière, la fabrique peu ragoûtante des perles de culture (NoNoseKnow, 2015). Quant à la photographe américaine Taryn Simon, son *Paperwork and the Will of Capital* (2015) associe habilement l'histoire des traités internationaux et les échanges protocolaires de bouquets, le marché globalisé de la fleur et centralisé aux Pays-Bas, à l'art de la nature morte et des herbiers.

Enfin, au détour d'une sortie dans les allées extérieures de l'Arsenal, apparaît l'œuvre performative de Tania Bruguera, comme un écho à son astreinte à résidence ordonnée par le régime cubain, dont la détention n'est que diplomatique. Dans *Untitled*, réalisée la première fois en 2000, lors de la 7^e Biennale de La Havane, Bruguera livrait sa vision du contrôle répressif de Cuba. Dans une salle voûtée au sol recouvert de résidus de canne à sucre (revêtement bruyant et instable) et plongée dans l'obscurité, se détache d'abord une projection de format modeste montrant le leader Maximo conversant avec des journalistes. Puis progressivement, l'attention est attirée par l'attitude d'une silhouette masculine. L'homme, qui s'avère nu à mesure que l'acuité visuelle s'acclimate aux conditions, se frotte, se donne des claques, s'accroupit dans une attitude de soumission. Pas un mot ne sera prononcé. D'autres silhouettes se détachent et observent le spectateur dans une confrontation sous tension au fond de laquelle Castro continue, avec le charme des dictateurs, son opération médiatique de persuasion.

En dehors de telles rencontres, la visite est empreinte d'une réticence désagréable à expliquer les présences, les propos, les intentions. Et à trop laisser le champ libre à l'interprétation, il peut tout simplement ne rien se passer. Le pavillon international des jardins s'est élaboré autour d'une agora censée bouillonner de présences performatives, de projections, d'une authenticité incarnée comme forme de vérité. En lieu et faits, la salle et sa tribune semblent dilettantes tant elles sont désertées, et le spectateur de se sentir en retard ou en avance au fil d'une programmation dont la cohérence peine à s'affirmer depuis une description polyphonique d'images manquantes (sous la direction du duo libanais Joreige/Hadjithomas) à la lecture du *Capital* de Marx, sous la férule d'Isaac Julien.

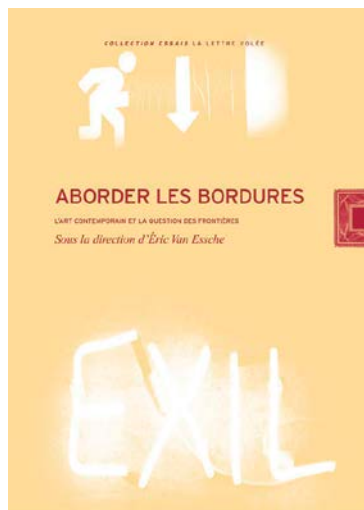
Qu'attend-on finalement de cette biennale ? Une radiographie du monde de l'art actuel, un état du monde comme il va, un condensé, un guide, une vision prescriptive et novatrice ? Tout le problème vient ici de la prétention du titre à postuler des futurs dont aucun n'est vraiment perceptible. En revanche règne un présent inquiet, sans futurisme ni fantasme, hanté par le passé et rongé par une culpabilité prégnante, qui déploie ses formes multiples, comme indécises ou désorientées. Et le désir que cela s'arrête, vite.

Bénédicte Ramade a consacré son doctorat à la proposition d'une réhabilitation critique de l'Art écologique américain et consacre ses nouvelles recherches aux croisements entre éthique du *care* et pratiques artistiques environnementales. Elle prépare actuellement une exposition sur le changement climatique dans l'ère Anthropocène pour le Ryerson Image Centre de Toronto (*The Climate Conundrum*, septembre 2016) après avoir consacré deux commissariats et leur publication aux phénomènes d'artificialisation de la nature (*Acclimatation*, Villa Arson, 2008-2009) et de recyclage (*Rehab*, Fondation EDF, Paris, 2010-2011). Critique d'art et d'exposition depuis quinze ans en France puis au Québec, elle enseigne l'histoire de l'art à l'UQAM et à l'Université de Montréal.



**Éric Van Essche (sous la direction de),
Aborder les bordures. L'art contemporain
et la question des frontières.**

Bruxelles, Éd. La lettre volée, coll. Essais, 2014, 299 p. Ill. noir et blanc.



Dans le domaine de l'art contemporain, la notion de frontière ne se limite pas uniquement à des considérations géopolitiques. Elle ne se réduit pas au problème de la migration devenue cruciale pour ceux et celles qui doivent, pour diverses raisons, envisager l'exil. Même si, dans son introduction, Éric Van Essche en fait mention, l'ensemble des textes réunis dans ce volume ne s'y réfère jamais. En effet, cet ouvrage, qui rassemble l'essentiel d'un colloque tenu à Bruxelles en avril 2010, propose surtout des contributions provenant de différentes disciplines (esthétique, histoire de l'art, philosophie, sociologie, etc.) et dont l'intérêt porte essentiellement sur les déplacements de frontières disciplinaires et les diverses problématiques qui peuvent surgir du moment où l'art contemporain se dit sans frontières¹.

Sans doute, l'art contemporain, mais déjà les avant-gardes, questionne les limites imposées par les diverses disciplines reconnues par le système des beaux-arts. Certains artistes du mouvement Fluxus ont même souhaité éliminer la frontière « au nom d'un art et d'une vie confondus ». Mais cette volonté de fusionner l'art à d'autres domaines de la vie en société tend à élargir le territoire de l'art et, du coup, à rendre difficile sa reconnaissance pour le spectateur. Dans ces situations limitrophes, l'artiste est

comme un transfuge se permettant de circuler entre différentes pratiques et disciplines (Denis Briand). Certains auteurs vont en témoigner en prenant pour exemple le documentaire lorsque celui-ci questionne la frontière entre réel et fiction (Aline Caillet et Antony Fiant) ou le théâtre qui intervient dans le champ de la performance (Raya Baudinet-Lindberg). Or, ces nouvelles pratiques nécessitent sans doute une réflexion sur le plan de la réception des œuvres et *a fortiori* des spectateurs (Christian Ruby). Mais elles contribuent également à une « nouvelle conscience esthétique globale ». En tout cas, c'est ce à quoi nous convient des événements internationaux tels Africa Remix, les rencontres de Bamako 09 et la 11^e Biennale d'Istanbul. Cependant, même si l'art contemporain est en quelque sorte un laboratoire permettant de mettre en place une modernité spécifique au XXI^e siècle, de nombreuses frontières persistent toujours avant de « voir émerger une nouvelle conscience alter-moderne » (Sarah Gisoul).

En effet, les frontières sont souvent tenaces lorsqu'il s'agit de culture. Si elles sont souvent considérées comme des limites, sont-elles par ailleurs toujours néfastes ? Ne faut-il pas se méfier du « franchissement sans retenue des frontières ? » (Norbert Hilaire). Une chose semble toutefois certaine, c'est que la notion de frontière mérite de nouvelles approches engendrées par « une guérilla esthétique d'infiltration, voire d'alternatives au monde de l'art établi ». C'est dans cette perspective d'un changement de paradigme que la réflexion sur les frontières en art contemporain apparaît la plus féconde.

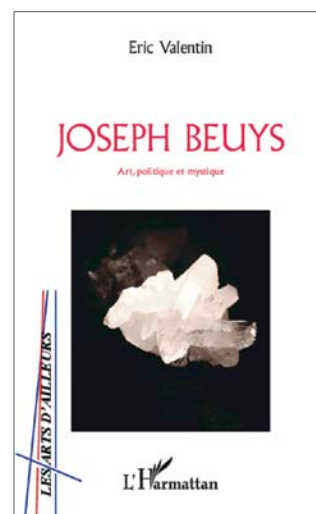
—André-Louis Paré

1. Les auteurs des textes publiés dans cet ouvrage ont pour nom : Marie-Laure Allain Bonilla, Pascale Ancel, Muriel Andrin, Denis Briand, Aline Caillet, Mariehaude Caraës, Laurent Courtens, Neli Dobrova, Jérôme Dupeyrat, Antony Fiant, Sarah Gisoul, Norbert Hilaire, Raya Baudinet-Lindberg, Morad Montazami, Anne Penders, Lydie Rekow-Fond, Christian Ruby, Évelyne Toussaint, Tristan Trémeau et Éric Van Essche.

**Éric Valentin,
Joseph Beuys. Art, politique et mystique.**

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Les arts d'ailleurs, 2014, 240 p.

Docteur en histoire de l'art et en philosophie, Éric Valentin a déjà publié deux livres sur le tandem Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, soit *Le grotesque contre le sacré* (Gallimard, 2009) et *La sculpture comme subversion de l'architecture* (Les presses du réel, 2012). Consacré à l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), ce livre s'avère toutefois différent des deux autres, puisqu'il n'offre pas seulement une interprétation des œuvres produites par l'artiste, mais il propose un argumentaire permettant à l'auteur de redonner ses lettres de noblesse à une esthétique d'artiste trop souvent malmenée, principalement par les historiens et critiques d'art français.



Afin de « mettre fin à la confusion qui règne dans les esprits », Valentin examine et réévalue soigneusement la pensée et l'œuvre de l'artiste, tout en commentant les fausses accusations dont ils font l'objet. Par exemple, selon certains experts – qu'il ne nomme, par ailleurs, jamais –, son art et sa pensée « seraient hantés par l'idéologie nazie ». Or, prétendre que sa vision politique se situe à droite de l'échiquier politique est une absurdité. C'est oublier que le message que promeut Beuys et son engagement politique ont des résonances humanistes. Non pas l'humanisme des Lumières, mais celui qui prend racine dans le christianisme, lequel

favorise des valeurs universelles, dont l'amour. Mais l'auteur a raison aussi de dire que la relation qu'entretient Beuys avec le christianisme reste ambiguë. D'autant que l'artiste serait athée. Ainsi, la dimension religieuse que l'on trouve chez l'artiste est davantage associée au chamanisme. S'il y a du divin en l'homme, il est à chercher dans notre rapport à la nature, dans notre filiation avec l'animal. C'est ainsi que l'artiste, selon Beuys, peut aspirer à un paganisme mystique qui fait de lui un chamane, c'est-à-dire quelqu'un qui peut, grâce à son art, restituer le sens du sacré.

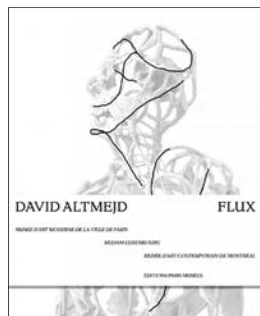
Certes, cette référence au chamanisme va également alimenter les critiques hostiles de plusieurs historiens de l'art. Si, sur ce point, Valentin les récuse en distinguant le chamanisme germanique de celui qualifié d'asiatique, il ne fait pas que défendre l'esthétique de Beuys. Il lui reproche, notamment, d'associer l'art et la religion et son idéologie sacrificielle. Il considère également que sa notion du travail et sa zoolâtrie sont des contre-sens et ne contribuent en rien à l'appréciation de son œuvre. Or, justement, *Honigpumpe* (1977), *Plight* (1985) et certaines de ses performances sont « des œuvres majeures de l'art du XX^e siècle ». Mais pour les apprécier à leur juste valeur, il faut délaisser la conception de l'art que promeuvent les beaux-arts. De plus, afin de clarifier la pratique artistique de Beuys, Valentin consacre un dernier chapitre à la situer par rapport aux œuvres d'autres grandes figures de l'art comme Marcel Duchamp, John Cage et Antonin Artaud. Cela nous permet, entre autres, de mieux comprendre en quoi l'œuvre de Beuys, comme sculpture sociale, devait être une façon de « résister au nihilisme contemporain ».

—André-Louis Paré

David Altmejd : Flux

Paris, Éditions Paris Musées, 2014, 96 p.
Ill. couleur et noir et blanc. Fra.

Catalogue de la première grande rétrospective consacrée à David Altmejd (1974 -), mais non la première monographie (voir celles publiées par la galerie de l'UQAM en 2006 et 2007). Publication conçue et réalisée par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le MUDAM Luxembourg et le Musée d'art contemporain de Montréal qui accueillent, tour à tour, la rétrospective (lire notre compte-rendu dans le n° 110, p. 101-103). Textuellement, l'ouvrage contient un long



— et double — entretien avec David Altmejd titré « L'espace intérieur », mené par Robert Vifian (collectionneur de la première heure et commissaire invité) et François Michaud (commissaire/conservateur au MAMVP); aussi « Le codex Altmejd », une analyse de la commissaire Louise Déry — « découvreuse parmi les découvreuses ». Visuellement, le catalogue s'ouvre sur des photographies d'Altmejd dans son atelier new-yorkais; on retrouve ensuite les 39 œuvres qui constituent le cœur de cette exposition (55 œuvres étaient présentées à Paris, contre 33 à Montréal, dont certaines inédites), accompagnées de nombreuses photographies de détails des œuvres — parfois de très gros plans —, ainsi que de deux insertions de feuilles miroir. Il comprend aussi un avant-propos de Fabrice Hergott (directeur du MAMVP) ainsi qu'une liste des expositions.

—É. L.



Mathieu Beauséjour: La révolte de l'imagination

Rimouski/Saint-Hyacinthe, Musée régional de Rimouski/EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2015, 133 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Avec des textes d'Andréanne Roy (commissaire de l'exposition et directrice de la publication), Sonia Pelletier, Robin Simpson et Mathieu Beauséjour, le catalogue de cette exposition rétrospective donne à voir la trajectoire de l'artiste avec des œuvres produites entre 1991 et 2014. « Son œuvre s'inscrit dans la tradition du romantisme révolutionnaire » et « présente une démarche artistique où des préoccupations politiques et sociales, esthétiques et poétiques sont intimement imbriquées » (A. Roy). Sonia Pelletier porte son attention sur la dimension performative de Beauséjour, l'artiste allant jusqu'à « positionne[r] son corps comme support au service de sa pratique artistique » et mentionne « l'omniprésence du son et de la musique dans [ses] performances » (S. Pelletier). C'est justement l'usage du son et de la culture musicale — qu'il partage avec l'artiste — qu'analyse Robin Simpson (texte en anglais seulement). Le texte « La révolte de l'imagination » de Mathieu Beauséjour, citant Georges Bataille, jette brièvement les bases de sa production artistique. Abondamment illustré, ce catalogue accompagne l'exposition rétrospective *Mathieu Beauséjour. La révolte de l'imagination*, coproduite par le Musée régional de Rimouski (15 juin - 7 septembre 2014) et EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (14 février - 19 avril 2015).

—É. L.

BGL. Canadassimo

Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2015, 175 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition *BGL. Canadassimo*, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et présentée au pavillon du Canada à la 56^e Biennale de Venise (9 mai – 22 novembre 2015), sous le commissariat de Marie Fraser. En plus d'offrir une entrevue avec les trois membres du collectif BGL (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière), Marie Fraser signe l'essai principal « De la réappropriation à l'improductivité », contextualisant la présente œuvre de BGL dans leur trajectoire artistique et élaborant sur certains des thèmes préalablement explorés par le collectif (récupération, recyclage, [sur]consommation, réappropriation) : « *Canadassimo* offre un parcours similaire aux dispositifs que les artistes ont explorés dans leurs installations les plus remarquables (...) ». Le catalogue propose aussi une déambulation photographique de *Canadassimo* en cours de réalisation, dans



le pavillon même, ainsi qu'un essai de Wayne Baerwaldt intitulé « Une mise à nu du pavillon du Canada. Quatre passages », qui souligne notamment – et en images également – le processus performatif et humoristique d'un certain nombre d'installations participatives du collectif produites précédemment. Une liste détaillée des œuvres du collectif (produites de 1996 à 2015) complète la publication.

—É. L.

Jon Rafman

Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2015, 192 p. Ill. couleur. Fra/Eng.



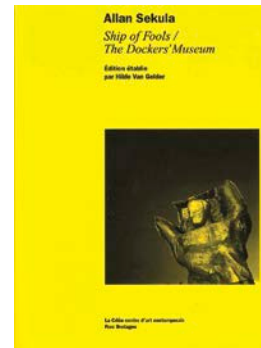
Première monographie pour l'artiste montréalais Jon Rafman (1981-), qui accompagne cette première exposition en musée au Canada que lui consacre, ici, le Musée d'art contemporain de Montréal (20 juin – 13 septembre 2015), sous le commissariat de Mark Lanctôt. La publication s'ouvre sur plus de 120 pages (et doubles pages) d'images et d'œuvres de Rafman qui, tour à tour, intègre vidéos, installations, sculptures, photographies et œuvres picturales. Mark Lanctôt signe l'essai « À l'aube d'un âge nouveau, vous êtes debout dans un champ, le regard plongé loin dans le passé, incertain de la direction à prendre » et aborde, à partir d'une sélection d'œuvres de Rafman, « de quelle manière l'artiste a instauré des personnages qui évoquent, tour à tour, le guide touristique, le flâneur et l'ethnologue ». Sandra Rafman (mère de l'artiste, professeure et psychologue pédiatrique) signe l'essai « L'articulation de la perte dans les mondes virtuels ». Elle porte son attention sur différents aspects (et leurs significations) des archives, de l'archivage et de l'archiviste chez Rafman dont « la mélancolie et la nostalgie hantent le travail ». La publication (bilingue) comprend également un avant-propos de John Zeppetelli, une liste des œuvres exposées ainsi qu'une biobibliographie.

—É. L.

Allan Sekula : Ship of Fools / The Dockers' Museum

Rennes, La Criée centre d'art contemporain, Frac Bretagne, 2015, 240 p. Ill. couleur. Fra.

Dans les trois dernières années de sa vie, l'artiste, auteur, critique et poète Allan Sekula (1951-2013) a intensément travaillé à un vaste projet : *Ship of Fools*, section composée de trente-trois photographies encadrées et de deux projections de diapositives – plus d'une centaine d'images d'Allan Sekula lui-même – produites lors de son voyage à bord du *Global Mariner* (1998-2000), d'autres prises en mer pendant le tournage du film coréalisé avec Noël Burch, *The Forgotten Space* (2010), puis sur les docks du port de Santos, au Brésil (2010) auquel s'est ajoutée la section *The Dockers' Museum*, regroupant une grande variété d'objets, d'images, de photographies, de cartes postales – plus d'un millier d'items produits par d'autres – achetés en ligne (via eBay) par Sekula. Du printemps 2010 à l'été

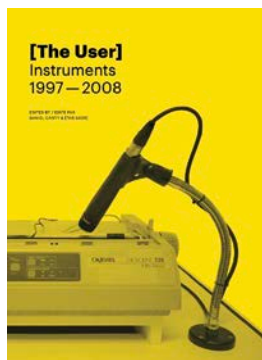


2013, certaines parties du projet *Ship of Fools / The Dockers' Museum* ont été exposées du vivant de Sekula. Ce vaste ensemble figure désormais dans les collections du Musée d'art contemporain d'Anvers (M HKA), et la présente publication est une première étude d'envergure de cet *anti-musée/anti-archives* (les termes sont de Sekula) en hommage à la solidarité historique et contemporaine des débardeurs et de leur travail. Publié parallèlement en anglais (ISBN 978-94-6270-005-5) et en portugais (ISBN 978-2-989-96901-0).

—É. L.

[The User] Instruments 1997-2008

Montréal/Berlin, Productions indéfinies/
Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2015.
127 p. Ill. noir et blanc. Fra/Eng.



Première monographie sur le duo d'artistes [The User], formé par le compositeur Emmanuel Madan et l'architecte Thomas McIntosh. L'auteur Daniel Canty (qui édite la publication avec [The User]) propose une lecture transversale de leur parcours, « déployant une finesse qui s'approche de celle de l'horloger ou du luthier ». La chercheuse, commissaire indépendante et auteure Nicole Gingras porte son attention sur les variations pour *Imprimantes matricielles* (1997-2004) et souligne que le duo a réussi à penser (et concevoir) une forme d'écriture à partir d'une technologie désuète. La conservatrice et commissaire Geraldine Kirrihi Barlow évoque, pour sa part, l'une des plus récentes occurrences (de 2004) du *Quatuor pour imprimantes matricielles* qu'elle a présenté en Australie. Le chercheur et professeur Jonathan Sterne ainsi que la commissaire Virginie Pringuet abordent, chacun à leur façon, le projet du *Silophone* (2000). Finalement, l'artiste et commissaire Tim Dallett analyse le plus récent groupe d'œuvres du duo, intitulé *Coincidence Engines* ou « *engins coïncidents* » (2008) dont il a été le premier commissaire de projet en 2008. En fin de volume, une chronologie met en relation les trois groupes d'œuvres sur plus de dix ans de pratique, visualisant les différentes présentations, déclinaisons, prix, publications et multiples déplacements géographiques des œuvres.
—É. L.

**INTERIM – Un tunnel transatlantique**

Leipzig/Duisurg, D21 Kunstraum Leipzig/
Nisaba Verlag, 2015, 95 p. Ill. couleur.
Eng/Fra/All.

Troisième et dernier volet du projet Leipzig/Montréal, un programme d'échange et d'expositions sur deux continents et entre ces deux villes. Initiée en 2011 par l'artiste multidisciplinaire Marie-Ève Levasseur, débutée en 2012 à Montréal, poursuivie en 2013 à Leipzig, l'entreprise est aujourd'hui complétée avec cette publication. D'une centaine de pages, elle documente les deux expositions en plus d'offrir des textes des différentes commissaires et intervenantes ainsi que des photographies des diverses manifestations artistiques présentées dans des lieux distincts. Le principe unificateur de ce projet est la métaphore du tunnel transatlantique et il entend explorer l'intervalle, l'interim, cette distance, cet espace entre deux positions, entre deux lieux, où le temps et l'espace sont encore perceptibles. Trois commissaires ont invité dix artistes – 5 de Montréal (Marie-Eve Beaulieu, Simon Gaudreau, Mathieu Lévesque, Mélanie Martin, Caroline St-Laurent) et 5 de Leipzig (Anne Hofmann, Marie-Eve Levasseur, Daniel Pauselius, Marike Schreiber, Susan Winter), tous présents lors des deux expositions – à créer des œuvres – des ponts, des tunnels – entre les continents et ainsi explorer différentes thématiques liées à l'échange, à l'incommunicabilité, aux déplacements, à l'intermédiaire, à la mondialisation culturelle, etc. Auteures : Nadège Grebmeier Forget (commissaire Mtl.), Marina Geitz (commissaire Lpz.), Claudine Hubert, Marie-Eve Levasseur.
—É. L.

Marges, n° 20 : « Dispositif(s) dans l'art contemporain »

Vincennes, Presses Universitaires
de Vincennes, 2015, 194 p. Fra.

Revue semestrielle d'art contemporain créée en 2004, initiative conjointe du laboratoire de recherche EA 4010, du département d'Arts plastiques de l'Université de Vincennes et de l'Association AMP8, *Marges* « a pour ambition de confronter des analyses issues de toutes les approches de la



création et de la pensée contemporaines [...] et de mettre en mouvement des approches interdisciplinaires ». Le 20^e numéro de *Dispositif(s) dans l'art contemporain* interroge le foisonnement des nouveaux dispositifs de présentation des œuvres et « leur capacité à affecter le spectateur ». Des 7 textes du dossier autour des figures de Jean-François Lyotard, Robert Morris et Philippe Thomas, jusqu'aux dispositifs cartographiques et ceux du design graphique, nous retenons « Êtres vivants, dispositifs et sujets : le rôle et la place du spectateur dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer » de Svitlana Kovalova. Un *Varia* de Sophie Lapalu sur « Following Piece » d'Acconci (aussi auteure d'un compte rendu sur l'installation-performance « *Adventures can be found anywhere, même dans la mélancolie* », présentée à la galerie Leonard & Bina Ellen de Montréal), un portfolio ainsi qu'un entretien avec l'artiste-architecte Edgar Guzmanruiz, puis des comptes rendus d'expositions complètent la livraison... en attendant les numéros 21 (*Manifestes*) et 22 (*L'artiste comme théoricien*).
—É. L.

**Asian Diasporic Visual Cultures
and the Americas (ADVA)**



Leiden/Boston, Brill, vol. 1, n° 1-2, 2015. Eng.

Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas (ADVA) est une nouvelle revue internationale — avec comité d'évaluation — qui propose des textes académiques, multidisciplinaires, situés aux intersections des études sur les cultures visuelles et celles des diasporas asiatiques à travers les Amériques. Son accent est placé sur les critiques de la visualité (visualité étant ici défini comme un régime autoritaire, un « régime de visualisations, pas d'images ») en lien avec les études diasporiques asiatiques telles que menées à l'intérieur des études canadiennes, américaines, latino-américaines, celles des Caraïbes et insulaires du Pacifique. La revue est codirigée par Alice Ming Wai Jim (Montréal) et Alexandra Chang (New York), publiée une fois l'an par l'éditeur scientifique Brill (Leiden & Boston) en collaboration avec l'Asian/Pacific/American Institute, de la New York University (New York) et le Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art de l'Université Concordia (Montréal). Le second numéro (vol. 2 : n° 1-2, 2016), dédié à l'Amérique latine, est annoncé sous le thème central de *Memory and Migration* (*Mémoire et Migration*) avec les trois directrices scientifiques invitées : Ana Paulina Lee, Camilla Fojas et Anna Kazumi Stahl.

**L'installation interactive :
un laboratoire d'expériences perceptuelles
pour le participant-chercheur**

Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2015, 224 p. Ill. noir et blanc. Fra.

Ce texte reprend — sous la forme du livre — la recherche doctorale en sémiologie de l'auteure, artiste et chercheuse Louise Boisclair. Publiée ici dans la collection « Esthétique » que dirige Louise Poissant aux PUQ, l'auteure propose une analyse de l'investissement sensorimoteur d'un dispositif interactif et révèle les modalités de la perception stimulée par ce dispositif chez le participant-chercheur. Formulée différemment, la question que sous-tend tout le livre est la suivante : « Quelle est l'influence



de l'interactivité sur la perception ? » Elle analyse quatre installations interactives présentées lors d'expositions et festivals à Montréal : *Taken* (2002) de David Rokeby, *Cubes à sons/bruits/babils* (2006) de Catherine Béchar et Sabin Hudon, *BrainStorm* (2011) de Jean Dubois et *Mécanique générale* (2008) de Thierry Guibert (et Simon Laroche). La démarche *expérientielle* de ces quatre œuvres types est analysée en trois temps : par une expérimentation/observation directe des installations; par une théorisation du rapport entre le geste interfacé et la perception, puis par l'étude/discussion des expérimentations vécues dans les deux temps précédents. « Il ne s'agit plus simplement de regarder une œuvre, mais de mettre la main à la pâte ». L'essai comprend également un glossaire de 28 termes (*d'acteur virtuel à virtualisation*) ainsi qu'une bibliographie.

Mona Hatoum

Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, 194 p. Ill. couleur. Fra.



Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *Mona Hatoum* présentée au Centre Pompidou (Paris) du 24 juin au 28 septembre 2015; puis à la Tate Modern (Londres) du 27 avril au 21 août 2016; et au Musée d'art contemporain Kiasma (Helsinki) du 7 octobre 2016 au 26 février 2017. À la suite de l'avant-propos de Serge Lasvignes (président du Centre Pompidou) et Bernard Blistène (directeur du Musée national d'art moderne), et des préfaces de Chris Dercon (directeur de la Tate Modern) et Leevi Haapala (directeur du Musée d'art contemporain Kiasma) - qui accueillent tour à tour l'exposition - le texte « Cartographie » d'une œuvre » de la commissaire et directrice de la publication Christine Van Assche revient sur la trajectoire globale de l'artiste. S'ensuivent les autres analyses (certaines précédemment publiées) : « Entre spectateur et artiste : modes d'interaction » de Guy Brett; « Désappartenances » de Patricia Falguières; « L'art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum » d'Edward W. Said; « Carte paradoxale du mythe méditerranéen. Mona Hatoum » de Bertrand Westphal; « Matériaux et fabrication » de Clarrie Wallis; « Toucher l'autre : une histoire de surfaces corpo-électroniques » de Christine Ross et « Franchir les frontières : le postminimalisme politique de Mona Hatoum » de Marja Sakari. La publication est complétée par une liste des œuvres exposées, d'une biographie, d'une liste d'expositions personnelles et collectives, ainsi qu'une bibliographie.

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

Conseil d'administration / Board of Directors

Denis Rousseau, président du conseil/Chairman
Mona Hakim, vice-présidente/Vice-president
Francine Delorme, secrétaire/Secretary
André-Louis Paré, administrateur/Administrator

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

Mélanie Boucher, Peter Dubé, André-Louis Paré,
Bénédicte Ramade, Bernard Schütze

Rédacteurs / Contributors

Julie Alary Lavallée, Ariane Belisle, Michael Blum,
Philippe Boissonnet, Geneviève Chevalier, Gabrielle
Desgagné-Duclos, Julie Hétu, Aram Han Sifuentes,
Edwin Janzen, Lilly Koltun, Annie Lafleur, Bernard
Lamarche, Éric Legendre, Marie-Hélène Lemaire,
Gauthier Lesturgie, André-Louis Paré, Chantal T. Paris,
Bénédicte Ramade, Dominique Sirois-Rouleau,
Bernard Schütze, Laurent Vernet.

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Peter Dubé, Kätke Roth,
Bernard Schütze, Colette Tougas, Michelle Wong

Révision française / French Copy Editor

Sabrina Desjardins, Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Assistante à la production / Production Assistant

Sabrina Desjardins

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

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

Éric Legendre

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Jean Marc Laforest

Imprimeur / Printer

Imprimerie LithoChic

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale Inc.
Magazines Canada
R-Diffusion (Europe)

La revue ESPACE art actuel est un périodique qui se
consacre à la promotion des pratiques artistiques en lien
avec le domaine de la sculpture, de l'installation ou de
toute forme d'art associée à la notion de la spatialité.
Les opinions exprimées dans les textes publiées sont
celles de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de
retarder ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis
du comité de lecture. / ESPACE art actuel is an essential
magazine for the promotion of contemporary art in the
field of sculpture, installation and all other art forms
associated with the notion of spatiality. The opinions
expressed in published articles are the sole responsibility
of the author. ESPACE reserves the right to delay or to
cancel the publication of any article, depending upon
the decision of the editorial advisory committee.

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

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

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



Parution / Publication

N° 111 (Automne 2015) / No. 111 (Fall 2015)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

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

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)
ISSN : 1923-2552 (PDF)
ISBN : 978-2-923434-25-4 (imprimé/print)
ISBN : 978-2-923434-26-1 (PDF)

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :
Canada 28 \$ (23 \$ étudiant/student), US 38 \$,
International 45 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :
Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 70 \$,
International 80 \$

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :
Canada 40 \$, US 50 \$, International 60 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :
Canada 60 \$, US 90 \$, International 110 \$

espace

423 - 5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

Tél. : 514 907-6147 / Fax : 514 907-6196

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com

espace



N° 110 (Printemps/Été 2015)
120 p.

Formes de l'écologie

En ce début du XXI^e siècle, les enjeux que soulève l'écologie s'ouvrent sur un véritable champ de bataille. Au Québec et au Canada, comme partout dans le monde, lorsqu'il s'agit de préserver l'environnement, on assiste à des levées de boucliers. Mais qu'en est-il sur le plan artistique ?



N° 109 (Hiver 2015)
104 p.

Diorama

Ce dossier se propose d'interroger les diverses formes dioramiques que l'on trouve dans les pratiques artistiques contemporaines. En quoi se distinguent-elles des visées purement spectaculaires du début ? Qu'est-ce qui les différencient des dioramas des musées d'histoire pour qui la fonction pédagogique est essentielle ?



N° 108 (Automne 2014)
96 p.

Re-penser la sculpture ?

Dans ce second volet, il est à nouveau question de re-penser la sculpture en vue de découvrir d'autres façons de contribuer au passage pouvant avoir lieu entre la sculpture, reconnue comme médium, et celle exigeant d'autres usages de l'espace. Le devenir de la sculpture serait-il l'installation ?



N° 107 (Printemps/Été 2014)
80 p.

Re-penser la sculpture ?

Avec ce numéro, la revue entreprend un nouveau cycle. Pour marquer le coup, le dossier Re-penser la sculpture propose de questionner ce que veut dire sculpter pour les nouvelles générations d'artistes. En quoi ceux et celles qui utilisent ce médium se démarquent-ils de tout ce qui s'est fait depuis les années 1970 ?

Prochains dossiers :

N° 112 (Janvier 2016)

Monuments/Contre-monuments

N° 113 (Mai 2016)

Fétiches

ABONNEMENTS

	1 an	2 ans
Étudiant	23 \$	40 \$
Individu	28 \$	50 \$
Institution	40 \$	60 \$

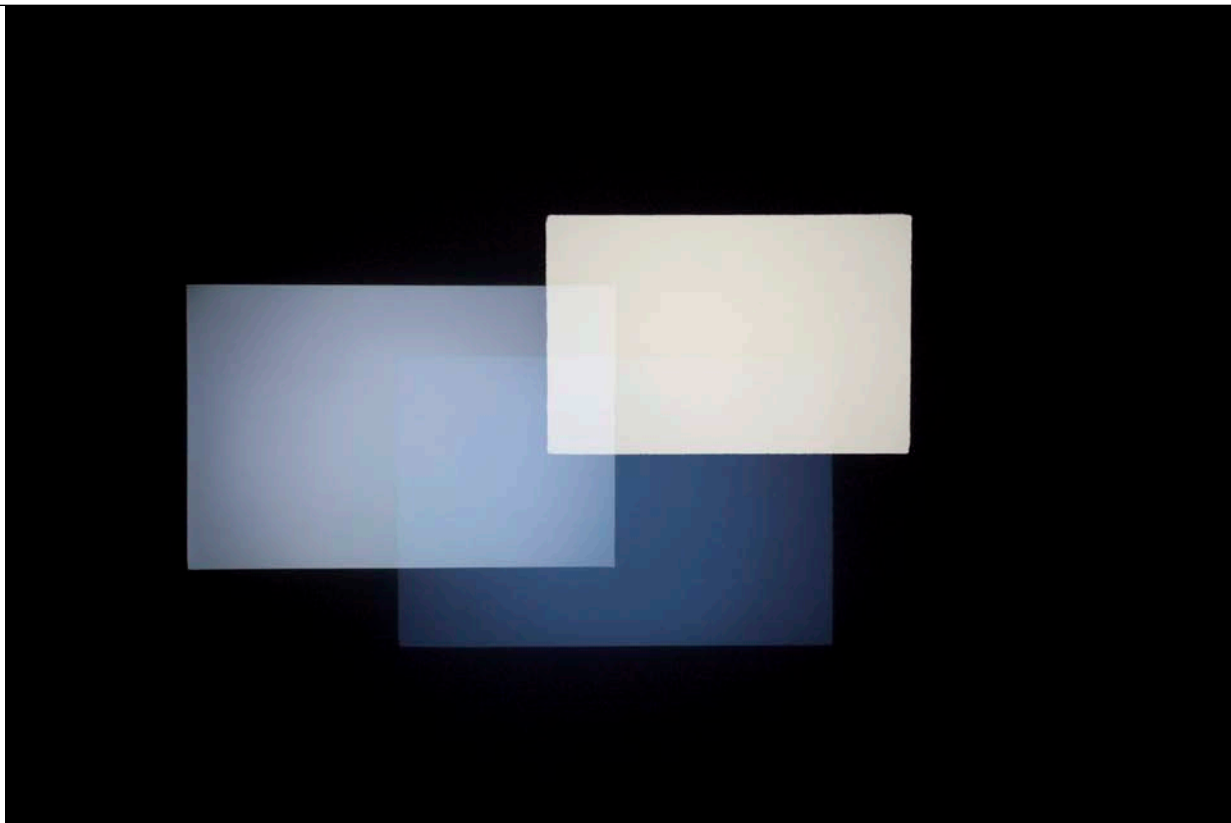
VISITEZ NOS SITES INTERNET

espaceartactuel.com

dictionnaire.espaceartactuel.com

SUIVEZ-NOUS SUR FACEBOOK

facebook.com/espaceartactuel



© Croisements 2, 2014, épreuve numérique sur papier archive Ilford Smooth Pearl, 51 x 76 cm

Yann Pocreau

Commissaire : Manon Tourigny

Sur les lieux

07.11.2015 _ 24.01.2016

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

• VERNISSAGE
• VENDREDI 2 OCTOBRE 2015



**Passages vers
l'abstraction**

VOILÀ LE MEILLEUR PORTRAIT, QUE PLUS TARD,
J'AI RÉUSSI À FAIRE DE LUI.



**Geneviève
Cadieux**

COMMISSAIRE
VINCENT BONIN

CETTE EXPOSITION
EST RENDUE POSSIBLE GRÂCE À

Canada

Culture
et Communications
Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Art Film Matinées du Film sur l'Art

PALMARÈS | AWARDS

33^e Festival International du Film sur l'Art
33rd International Festival of Films on Art

Les dimanches, du 27 septembre au 1^{er} novembre 2015 à 14 h
Every Sunday, from September 27 until november 1, 2015 at 2 P.M.

Au Musée des beaux-arts de Montréal
At the Montreal Museum of Fine Arts

artfifa.com

33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART



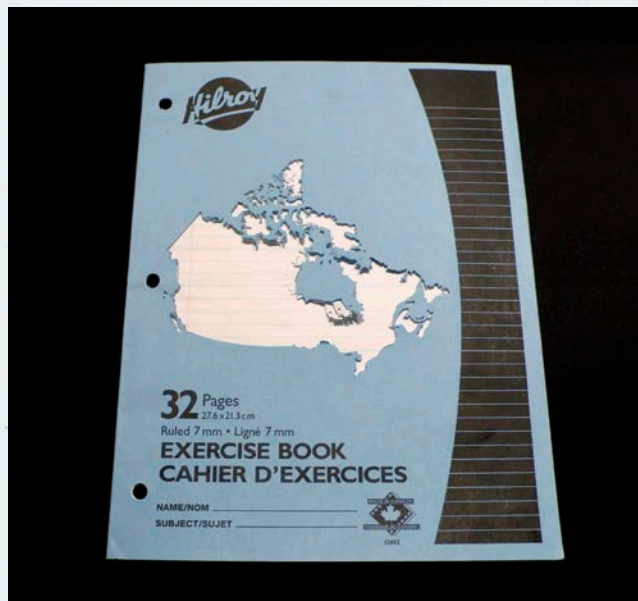
33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

**Réalisateurs, vidéastes, producteurs, distributeurs,
diffuseurs de films sur l'art et d'arts médiatiques**
Directors, videographers, producers, distributors,
broadcasters of films on art and media arts

**SOUMETTEZ VOTRE PLUS RÉCENTE
PRODUCTION DÈS AOÛT 2015**
REGISTER YOUR LATEST PRODUCTION
AS OF JULY 2015.

PEUT MIEUX FAIRE — Cahiers d'exercices

Une exposition collective multidisciplinaire itinérante



Carl Trahan, *Entre TXL et YUL*, 2009 - © E.G.

Stéphanie Béliveau
Nancy Belzile
Patrick Bernatchez
John Boyle-Singfield
Frédéric Caplette
Sylvie Cotton
Jérôme Fortin
Caroline Hayeur
Michel Hellman
Isabelle Laverdière
Chris Lloyd
Paryse Martin
Christian Miron

OBV
Marianne Papillon
Yann Pocreau
François Raymond
Jérôme Ruby
Carl Trahan
Marie-France Tremblay
Dang Trinh
& Thanh Truc Trinh
Julien Vallée
Martine Viale
& Max Wyse

Emmanuel Galland,
Commissaire de l'exposition

2014-2015

→ Centre d'exposition Lethbridge de la Bibliothèque du
Boisé → L'Entrepôt, salle d'exposition de Lachine → Salle
d'exposition à la Bibliothèque de Rivière-des-Prairies →
Zone Molinari, Maison de la culture Maisonneuve → Maison
de la culture de Côte-des-Neiges → Centre culturel de
Pierrefonds

Cette exposition est présentée par le Conseil des arts de Montréal
en tournée et par le Centre CLARK.



centrec Clark.com
artsmontrealturnee.org

expression.qc.ca/orange

ORANGE LES VISCÉRAUX UNE ESTHÉTIQUE DE L'APPÉTENCE

L'ÉVÈNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE

orange

COMMISSAIRES

CÉLINE MAYRAND volet exposition
SYLVIE TOURANGEAU volet art performance en résidence

PRÉSIDENTS D'HONNEUR

BENOIT CHARTIER et ALEXANDRE TAILLEFER

PAYS HONORÉ Le Japon

SAINT-HYACINTHE 12 SEPT. – 25 OCT.

INAUGURATION 19 SEPTEMBRE 2015
VERNISSAGE + PERFORMANCES
LANCEMENT DE LA PUBLICATION ORANGE 2012

Daikichi Amano, Céline Boucher, Marie Brassard, Isabelle Clermont,
Cynthia Dinan-Mitchell, Véronique Doucet, Ian Gamache, Massimo
Guerrera, Kenryo Hara, Groupe Hécate, Éric Ladouceur, Arkadi
Lavoie Lachapelle, Meryl McMaster, Lyzane Potvin, Sylvie Sainte-
Marie, Victoria Stanton, Ito Tari, Lysette Yoselevitz

KAMOURASKA 20 JUIN – 31 DÉC.

DÉAMBULATIONS 2 OCTOBRE
VERNISSAGES ET HAPPENING 3 OCTOBRE

Guylaine Beauchemin, Caroline Boileau, Marie Bourdages (Mady),
Valérie Gill, Barah Héon-Morissette, Julie Lassonde, Anne Massicotte,
François-Alfred Mignault, Nicole Panneton, Baudoin Wart



EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Ville de
Saint-Hyacinthe

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Emploi
Québec
Montréal

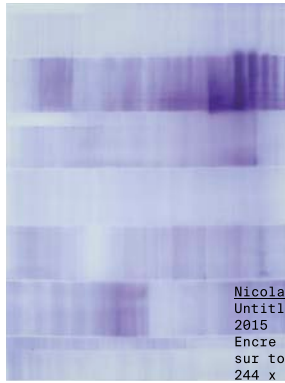
Conseil des arts
du Canada



Patrimoine
canadien

OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN

Automne
2015



Nicolas Lachance
Untitled III
2015
Encre à papier carbone
sur toile
244 x 183 cm

Photo:
Richard Max-Tremblay

10 septembre au
17 octobre
Le Mois de la
Photo à Montréal
Simon Menner
(Berlin)
Roy Arden
(Vancouver)

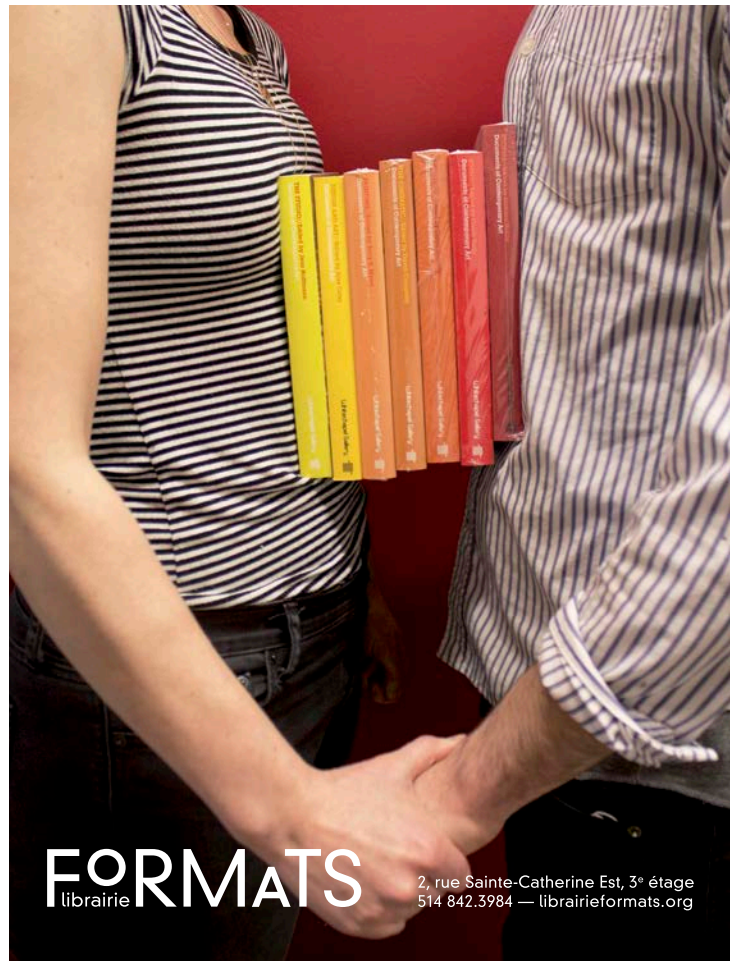
Octobre
Viva! Art Action
Projet satellite
Kim Waldron
Chris Lloyd

14 novembre au
19 décembre
Nicolas Lachance
Martin Leduc

Nouveauté
Publication
Edith Brunette/
Gaëlle Choise:
résidence
de recherche
jeune création,
no 4, 2015,
coédition
art3, OPTICA

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

tél. 514 874 1666
optica.ca



FORMATS
librairie

2, rue Sainte-Catherine Est, 3^e étage
514 842.3984 — librairieformats.org

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL

BIENNALE
INTERNATIONALE
DE L'IMAGE
CONTEMPORAINE

INTERNATIONAL
BIENNIAL OF THE
CONTEMPORARY
IMAGE



10 SEPT — 11 OCT 2015

<http://www.moisdelaphoto.com>

LA CONDITION
POST-PHOTOGRAPHIQUE
THE POST-PHOTOGRAPHIC
CONDITION

COMMISSAIRE INVITÉ
GUEST CURATOR
JOAN FONTCUBERTA





L'arbre des possibles Marc Dulude, 2013

Bronze, hauteur : 6 mètres

**ATELIER
DU
BRONZE**

Fondeur d'art
depuis 1989

atelierdubronze.com

GALERIE DE L'UQAM programmation automne 2015

PATRICIA PICCININI UNE AUTRE VIE

1^{er} septembre au 10 octobre 2015

Le Mois de la Photo à Montréal

La condition post-photographique

Commissaire invité : **Joan Fontcuberta**

ANNE-RENÉE HOTTE L'ORDRE NATUREL

1^{er} septembre au 10 octobre 2015

HANK BULL CONNEXION

23 octobre au 5 décembre 2015

Commissaires : **Joni Low** et **Pan Wendt**

Exposition produite et mise en circulation
par le Centre des arts de la Confédération,
Charlottetown, Île-du-Prince-Édouard

LOUIS BOUVIER TOUT n'est pas un sandwich

23 octobre au 5 décembre 2015

f /galerie.uqam @GaleriedelUQAM



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Australia
Council
for the Arts



MUSÉE D'ART DU CENTRE
DE LA CONFÉDÉRATION

Image : Patricia Piccinini, *Library, 8.45p*, de la série *The Fitzroy*, 2011, épreuve à développement chromogène, 160 x 100 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste © Patricia Piccinini

LA
GALERIE

UQAM



10 SEPT. – 17 OCT.
Le corps sans organes
 Ila Firouzabadi
 + Payam Mofidi

5 NOV. – 12 DÉC.
**The present future
 is written in the past**
 Diyan Achjadi

18 FÉV. – 19 MARS
palimpseste
 Anna Binta Diallo

7 AVR. – 14 MAI
**Pitching Tents in
 Terra Nullius**
 Keesic Douglas
 + Matt Macintosh

m-a-i.qc.ca

Montréal

Conseil des Arts
 du Canada

Canada Council
 for the Arts

Conseil des arts
 et des lettres
 Québec

QUÉBEC NANTES



EXPOSITIONS

D'octobre à novembre 2015 à Québec
 Détails à manifdart.org

Merci à tous les organismes participants à ce projet :
 Galerie RDV, APD-33, Paradise, Dulcie Galerie,
 Le lieu unique, Musée des Beaux-Arts de Nantes,
 l'Œil de Poisson, Avatar, Le Lieu – centre en art actuel,
 Galerie des arts visuels de l'Université Laval,
 Musée national des beaux-arts du Québec.

Conseil des arts
 et des lettres
 Québec

Entente de
 développement culturel
 Ville de
 QUÉBEC

loja Les Offices jeunesse
 internationaux du Québec
 OFQJ • OQAJ • OQMJ • OQWBJ

Une initiative de

MANIF
 D'ART
 LA BIENNALE
 DE QUÉBEC

/Art Lovers Linkers Thinkers Makers Shakers /Art Toronto 2015

October 23-26

**Opening Night Preview
Thursday, October 22**

PRESENTING SPONSOR



**Canada's international fair for
modern and contemporary art**
arttoronto.ca



**Art Toronto
23-26 Oct 2015**

**Metro Toronto
Convention Centre**

OFFICIAL
ART INSURER



OPENING NIGHT
PREVIEW PARTNER



OFFICIAL VISUAL
ART MEDIA PARTNER

CANADIANART

ONLINE PREVIEW
PARTNER





KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web
de la SODEP.**

**LA CULTURE
EN REVUES**

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec 



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada 

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

Programmation 2015-2016

Janie Julien-Fort — Chantiers sous surveillance

Maxence Gras — Se sortir (fugue)

Teja Gavankar — Mind Spaces

VIVA! Art Action

Arkadi Lavoie Lachapelle — La chorale en tournée

Francys Chenier — Filiou Idéal

Cartel — L'art public vecteur de mouvement

6 œuvres à découvrir à Laval lors d'un parcours en autobus.

Date : le dimanche 27 septembre 2015

Départ : à la Maison des Arts de Laval

Heures : 13 h et 15 h

RSVP : cartel@verticale.ca



Pour plus d'informations :
verticale.ca



LE POUVOIR



Vies possibles et imaginaires,
Yasmine Eid-Sabbagh et Rozenn Quére, 2012

EXPOSITION COMMISSARIÉE
PAR MYRABELLE CHARLEBOIS
ET SAFIA BELMENOVAR

04/09/2015 AU 26/09/2015
VERNISSAGE: 12 SEPTEMBRE, 14 H

CÉLÉBRATION AU BELGO

24 SEPTEMBRE 2015, À 18 H



POUR CONSULTER LA PROGRAMMATION COMPLÈTE:

VISITEZ WWW.TERRITOIRES.ORG

ÉDIFICE BELGO, 372 RUE STE-CATHERINE OUEST, ESPACE 527, MONTRÉAL



Urne V, 1988, 150 x 260 cm

MARC GARNEAU

UNE TRAJECTOIRE. ŒUVRES CHOISIES, 1985 • 2015

15 OCTOBRE AU
20 DÉCEMBRE 2015

1700
LA
POSTE

1700, Notre-Dame O, Montréal
1700laposte.com

À LA DÉCOUVERTE DE L'IMPRESSION!

LITHOCHIC PEUT VOUS OFFRIR DES IMPRIMÉS
DE GRANDE QUALITÉ À DES PRIX FORFAITAIRES.

IMP RIM ERIE



LITHOCHIC

www.lithochic.com

T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866

2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9



Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec



Programme de formations (automne-hiver 2015)

ENTRE L'INTIMITÉ ET L'ARCHITECTURE avec **Victoria Stanton**
les 22 et 23 août 2015, Centre des arts actuels Skol, Montréal

MOTS CROISÉS: LANGAGE ET INTERDISCIPLINARITÉ avec **Simon Brown**
les 23, 24 et 25 septembre 2015, Studio Élan d'Amérique, Montréal

COMMENT DIRE avec **Christian Lapointe**
du 8 au 12 octobre 2015, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal

ATTITUDE/PRÉSENCE/STRUCTURES PERFORMATIVES (VOLET 1) avec **Sylvie Tourangeau**
du 26 au 30 octobre 2015, Studio 303, Montréal

PERFECTIONNER SA PRATIQUE DES TECHNIQUES D'OMBRE UN TRAVAIL
INTERDISCIPLINAIRE (VOLET I) avec **Steeve Dumais et Lucas Jolly / Mobile Home**
les 23, 24 et 25 octobre 2015, Studio 303, Montréal

COMMENT CRÉER UNE ŒUVRE DANS UN LIEU IN SITU ? avec **André Éric Létourneau**
les 13 et 14 novembre 2015, Montréal

HÂBLERIES ULTRASONORES avec **Alexis O'Hara**
du 27 au 29 novembre 2015, Montréal



COMPÉTENCE
CULTURE

Emploi
Québec



Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ) - 372 Sainte-Catherine Est, bureau 303, Montréal - 514-380-3093 - info@raq.ca - www.raq.ca



5 septembre au 18 octobre 2015

La Gaspésie, au bord de l'infini

Linda Rutenberg

VERNISSAGE : Mercredi 9 septembre, à 19 h

31 octobre au 29 novembre 2015

La collection 2016 de l'Artothèque

VERNISSAGE : Dimanche 1 novembre, 14 h

5 décembre 2015 au 17 janvier 2016

Conversations

Claude Millette et David Newkirk

VERNISSAGE : Dimanche 6 décembre, 14 h



Image : Linda Rutenberg

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.pointe-claire.ca

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

un projet art contemporain - jeunesse

DANS L'ARRIÈRE-PAYS DE NICOLAS

VOYAGE AU-DELÀ DU PAYSAGE



29 NOVEMBRE 2015 - 6 MARS 2016

SALLE Élisabeth Turgeon

Artiste | Jean-Philippe Roy

Commissaire | Ève De Garie-Lamanque

Exposition spéciale sur le culture dans la région du Bas-Saint-Laurent 2012-2015



Québec



Québec



Québec



Québec



Québec



Québec



Québec



Québec

Culture
et Communications
Québec

Conseil des Arts
du Québec

Canada Council
for the Arts

Ville de
Rimouski

museerimouski.qc.ca



À l'écoute du milieu des ARTS

PETRIE RAYMOND

COMPTABLES PROFESSIONNELS AGRÉÉS
-S.E.N.C.R.L.

255, boul. Crémazie Est, Bureau 1000

Montréal (Québec) H2M 1M2

T 514 342-4740 F 514 737-4049

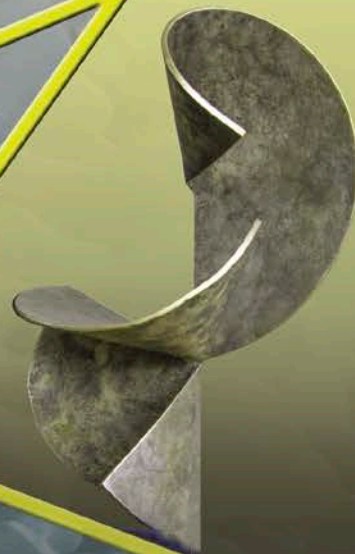
petrieraymond.qc.ca

SCULPTURE

2015

Palais des congrès
de Montréal

16 au 18 octobre



GRAND RASSEMBLEMENT
DE SCULPTEURS
SCULPTVRE.COM

Centre d'artistes
Vaste et Vague



25 ans d'art actuel | Installation rétrospective

L'Aventure Vaste et Vague | Raid artistique
Évènement organisé en parallèle au *Raid International Gaspésie*

Bazz'Art | Levée de fonds

Septembre

Marie-Claude DE SOUZA

Toponymie de fantaisie | Résidence de création

Sophie CASTONGUAY

Habiter le blanc; paroles et tentatives de descriptions

Résidence de création

Collaboration avec le festival de musique traditionnelle *La Virée*

Nadia MYRE

Artiste autochtone invitée | Installation

Guillaume D. CYR et Yana OUELLET

Gaspésie human less | Installation photographique

Novembre

Pour information : vasteetvague.ca • 418 364 3123

774, boulevard Perron, Carleton-sur-Mer, Gaspésie, QC



**Colin
Lyons**

A MODERN CULT OF MONUMENTS

**Carole
Baillargeon**

ÉTÉ, PAYSAGES-VÊTEMENTS

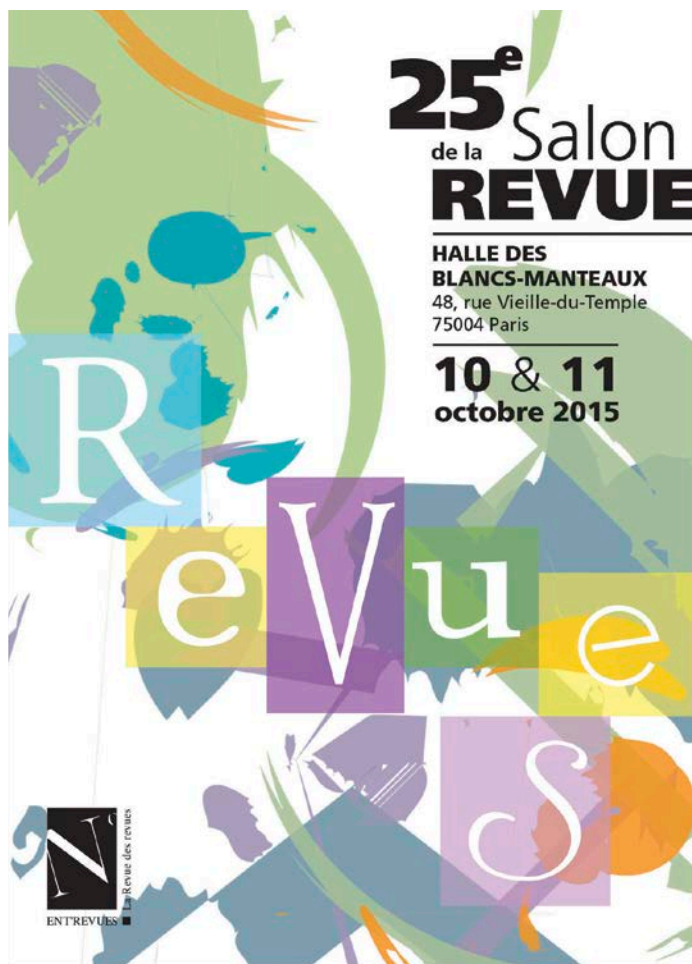
Du 29 août
au 3 octobre
2015



Colin Lyons, *Time Machine for Abandoned Futures*, 2014

CIRCA
ART ACTUEL

444 - 372 Rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal | www.circa-art.com



Galerie

3

Oeuvres choisies
29 août au 20 septembre

Dan Brault
25 septembre au 25 octobre

Graeme Patterson
30 octobre au 29 novembre

247 St-Vallier Est, Québec (Québec) G1K 3P4
info@lagalerie3.com | 581-700-0130 | lagalerie3.com

Feature:
Contemporary
Art Fair

22–25
octobre 2015
Toronto



Partenaire
Présentateur

Feature: Contemporary Art Fair

22–25 Octobre 2015 Toronto

Partenaire officiel



Partenaire bénéfice



Partenaire du programme éducatif



featureartfair.com
Joey & Toby Tanenbaum Opera Centre
227 rue Front Est, Toronto

Feature est une initiative de l'Association des
galeries d'art contemporain – AGAC





POUR DÉCOUVRIR L'ART PUBLIC

Toute l'année

En collaboration avec la Société du parc Jean-Drapeau, l'organisme Portrait Sonore présente un nouveau balado-documentaire de deux heures, **Parc Jean-Drapeau : art public**. Sous forme de reportage en son et en musique, cet promenade sonore nous fait découvrir les **15 oeuvres d'art public réparties sur les îles Sainte-Hélène et Notre-Dame**.

De nombreux témoins, créateurs et experts nous expliquent les enjeux autour de la conservation des oeuvres, les valeurs qui ont favorisé leur conception et l'esprit d'une époque : celui où l'art se démocratise.

15 musiciens de la scène locale du Québec offrent chacun leur interprétation musicale d'une oeuvre. Le résultat : **15 compositions originales** qui aiguissent nos sens et redonnent vie à ses oeuvres de manière très personnelle; une sélection aussi éclectique que judicieuse dirigée par le compositeur Antoine Bédard (qui comprend entre autres Catherine Major, DJ Champion et Diane Labrosse).

L'application est disponible gratuitement via iOS et Android et le site Internet de Portrait Sonore



IRIS
de Raoul Hunter

**PORTRAIT
SONORE**



Parc Jean-Drapeau

Téléchargez l'application
PORTRAIT SONORE



Ou visitez portraitsonore.org



PARCJEANDRAPEAU.COM

mda

Salle
Alfred-Pelland**NICOLAS
FLEMING***Et ce n'était qu'un
commencement***SONIA
HABERSTICH***Se perdre est agréable**Commissaire : Anne Philippon*13
SEP au 15
NOV

Exposition

13
SEP à 14 h

Vernissage

Visite commentée : 27 septembre à 14 h
Dans le cadre des Journées de la culture

Ateliers d'Alfred : 18 et 25 octobre

Entrée libre**HEURES D'OUVERTURE****Mardi au dimanche 13 h - 17 h**

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h

**MAISON DES ARTS DE LAVAL**1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
450 662-4440 | www.maisondesarts.laval.ca

Montmorency

**SUIVEZ-NOUS**

Maison des arts de Laval

En kiosque jusqu'au
08/avril 2016
Poste publication 40009185

7 74470 86368 6 03