

es

es

arts + opinions

N° 81

Avoir
30 ans
Being
Thirty

Marie-Eve Beaupré
Julie Bélisle
Barbara Clausen
Maxime Coulombe

Thierry Davila
Louise Déry
Guillaume Désanges
Sylvie Fortin
Alain Quemin

Christine Ross
Aseman Sabet
Thérèse St-Gelais
Michèle Thériault

Avoir 30 ans | Being Thirty 81

Printemps | Spring 14

11,50 \$ CA / 10 € / 11 \$ US

Direction
Editing
Sylvette Babin

Comité de rédaction
Editorial Board
Sylvette Babin, Katrie Chagnon,
Marie-Ève Charron, Ariane De Blois
Eduardo Ralickas

Conseil d'administration
Board of Directors
Jennifer Alleyn (admin.),
Sylvette Babin (admin.),
Anne-Claude Bacon (v.-p.),
Silvia Casas (prés.), Bastien Gilbert (admin.),
Manon Quintal (trés.), Daniel Roy (admin.)

Coordination de production
Production Manager
Catherine Fortin

Adjointe à l'administration
Administrative Assistant
Marlène Renaud-Bouchard

Marketing et publicité
Marketing and Publicity
Jean-François Tremblay

Développement web
Web Development
Guy Asselin

Abonnements
Subscriptions
Marlène Renaud-Bouchard
abonnement@esse.ca

Conception graphique
Graphic Design
Feed

Infographie
Computer Graphics
Catherine Fortin, Feed

Révision stylistique
Stylistic editing
Céline Arcand, Louise Ashcroft,
Sophie Chisogne, Lin Gibson,
Isabelle Lamarre, Pauline Morier,
Käthe Roth

Correction d'épreuves
Proofreading
Céline Arcand, Louise Ashcroft,
Vida Simon

Traduction
Translation
Louise Ashcroft, Oana Avasilichioaei,
Gabriel Chagnon, Peter Dubé,
Donald McGrath, Donald Pistolesi,
Ron Ross, Käthe Roth

Impression
Printing
Imprimerie HLN inc.

Distribution : LMPI (Pour connaître
les points de vente, composez
le 514-355-5674 ou le 1-800-463-3246.) /
Distribution Europe francophone : Dif'Pop'
S.A.R.L. (Pour connaître les points de vente,
composez le +33 [0]1 43 62 08 07.) esse est
indexée dans ARTbibliographies Modern, BHA
et Repère et diffusée sur la plateforme Érudit
/ Dépôts légaux Bibliothèque nationale du
Québec, Bibliothèque nationale du Canada,
ISSN 0831-859x (imprimé), ISSN 1929-3577
(numérique), ISBN 978-2-924345-04-7
(revue numérique) / Envoi de publication :
Enregistrement n° 40048874.

Distribution: LMPI (For information on
points of sale, dial 514-355-5674 or 1-800-
463-3246.) / French Europe Distribution:
Dif'Pop' S.A.R.L. (For information on points
of sale, dial +33 [0]1 43 62 08 07.) Indexed in
ARTbibliographies Modern, BHA and Repère,
available on the Érudit platform and in legal
deposit at the Bibliothèque nationale du
Québec and the National Library of Canada.
ISSN 0831-859x (print), ISSN 1929-3577
(digital), ISBN 978-2-924345-04-7 (digital
magazine) / Publications Mail Registration
No. 40048874.

Politique éditoriale
Editorial Policy

Les auteurs sont invités à proposer des
textes de 1000 à 2000 mots les 10 janvier,
1^{er} avril et 1^{er} septembre de chaque année.
Les documents doivent être envoyés
par courriel en format Word ou rtf à
redaction@esse.ca. Toutes les propositions
seront soumises au comité de rédaction.
Nous demandons aux auteurs de joindre
leurs coordonnées (adresse postale,
téléphone et adresse électronique),
ainsi qu'une courte notice biographique et le
résumé de leur texte.

esse est soutenue financièrement par le
Conseil des arts et des lettres du Québec,
le Conseil des arts du Canada et le Conseil
des arts de Montréal. esse est membre
de la Société de développement des
périodiques culturels québécois
(www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada
(www.magazinescanada.ca).

Writers are invited to submit essays ranging
from 1,000 to 2,000 words. The deadlines
are January 10, April 1, and September 1.
These must be e-mailed in Word format
or RTF to redaction@esse.ca. All proposals
will be forwarded to the Editorial Board.
Writers should include their postal address,
telephone numbers and e-mail address, as
well as a short biography and an abstract of
their text.

esse receives financial support from the
Conseil des arts et des lettres du Québec,
the Canada Council for the Arts and the
Conseil des arts de Montréal. esse is a
member of the Société de développement
des périodiques culturels québécois (www.
sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.
magazinescanada.ca).

Abonnement
Subscription

Canada & U.S.A.
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)
Individu | Individual 28 \$ CA / 32 \$ US
Étudiant | Student 24 \$ CA / 28 \$ US
OBNL | NPO 35 \$ CA
Institution 50 \$ CA / 50 \$ US

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)
Individu | Individual 48 \$ CA / 56 \$ US
Étudiant | Student 40 \$ CA / 48 \$ US
OBNL | NPO 65 \$ CA
Institution 85 \$ CA / 85 \$ US

International
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)
Individu | Individual 30 €
Étudiant | Student 26 €
Institution 42 €

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)
Individu | Individual 50 €
Étudiant | Student 42 €
Institution 72 €

Taxes et frais d'envoi inclus
Taxes & shipping included
TPS 123931503RT
TVQ 1006479029TQ0001

Correspondance
Correspondence
esse arts + opinions
C.P. 47549, comptoir Plateau Mont-Royal
Montréal (Québec)
Canada H2H 2S8
T. : 514-521-8597
F. : 514-521-8598
Courriel : revue@esse.ca
www.esse.ca

esse.ca

RENDEZ-VOUS SUR NOTRE
SITE INTERNET POUR VOUS
ABONNER EN LIGNE !

VISIT OUR WEBSITE TO
SUBSCRIBE ONLINE!

*esse saisit l'occasion de ce numéro
anniversaire pour adopter, en français,
la nouvelle orthographe...
un choix logique, tout à fait adapté
au contenu d'une revue résolument
engagée dans le présent!*

Édito

– 2

Sylvette Babin

Avoir 30 ans

Being Thirty

Avoir 30 ans Being Thirty

– 6

Alain Quemin

**Les stars de l'art contemporain:
enseignements des
palmarès réputationnels**

**Contemporary Art Stars:
Lessons from the Rankings**

– 12

Maxime Coulombe

**«Cela aussi était»: du noir
chez Nicolas Baier**

**“That too was”: Darkness in
the Work of Nicolas Baier**

– 22

Barbara Clausen

**La mise en scène de l'institution et
des politiques de l'art performance**

**Staging the Institution and
the Politics of the Performative**

– 32

Michèle Thériault

PORTFOLIO

David Tomas, Sophie Bélair Clément

– 40

Guillaume Désanges

**Performer le document:
nouvelles théatralités politiques**

**Performing the Document:
New Political Theatricalities**

– 48

Sylvie Fortin

PORTFOLIO

**Christodoulos Panayiotou,
Vesna Pavlović, Judy Radul**

– 58

Thierry Davila

**Donner du temps: à propos de
Shadow Piece de David Claerbout**

**Giving Away Time:
On David Claerbout's Shadow Piece**

– 66

Christine Ross

**Le temps historique écologisé
Historical Time Ecologized**

– 76

Marie-Eve Beaupré

**Lettre sur le temps présent
Letter on the Present**

– 82

Julie Bélisle

PORTFOLIO

**Julie Trudel, Jérôme Bouchard,
Sarah Cale, Julia Dault,
Pascal Caputo**

– 96

Louise Déry

**Arts visuels et musique
en contrepoint**

**Visual Arts and Music
in Counterpoint**

– 108

Aseman Sabet

**Catégorisations heuristiques:
l'art contemporain
autochtone au Québec**

**Heuristic Categorizations:
Contemporary Aboriginal Art
in Québec**

– 118

Thérèse St-Gelais

PORTFOLIO

**Christine Major, Marion Wagschal,
Lynette Yiadom-Boakye**

Affaire de zouave

– 128

Michel F. Côté

Affaire classée

Comptes rendus

Reviews

– 130

Joseph Henry

**New York, Solomon R. Guggenheim
Museum**

– 131

Enrico Gomez

New York, Museum of Modern Art

Joseph Henry

**New York, Whitney Museum of
American Art**

– 132

Nathalie Desmet

Paris, Centre culturel canadien

– 133

Dan Munn

London, Acme Project Space

Britt Gallpen

Toronto, Mercer Union

– 134

Pierre Rannou

**Longueuil, Plein sud,
Centre d'exposition en art actuel**

– 135

Andréanne Roy

**Saint-Hyacinthe,
Centre d'exposition Expression**

Jennifer Alleyn

**Montréal, Centre des arts
actuels Skol**

– 136

Vanessa Morisset

Bordeaux, CAPC

Ariane Daoust

New York, e-flux

– 137

Christian Saint-Pierre

Montréal, Usine C

Nayla Naoufal

Montréal, hôtel Le Germain

Sylvette Babin

AVOIR 30 ANS BEING THIRTY

Un anniversaire est souvent l'occasion de s'arrêter pour observer le chemin parcouru depuis le premier jour, et tenter de tracer celui que l'on voudrait emprunter dans le futur. Une telle réflexion se fait toujours à partir du présent, c'est-à-dire en regard de ce qui nous caractérise et nous alimente dans l'immédiat, mais sans que l'on puisse faire abstraction pour autant des obstacles et des défis passés. Or, quelle est la place d'une revue d'art contemporain en 2014, dans une société où les arts et la culture ne sont que rarement à l'ordre du jour des politiciens ? Cette question rhétorique restera évidemment sans réponse, mais s'il y en avait une, elle serait probablement identique à celle qui aurait pu être énoncée lors de nos 25 ans en 2009 (« Trouble-fête un jour, trouble-fête toujours », n° 67, *Trouble-fête*), de nos 20 ans en 2004 (« Persiste et signe », n° 51, *20 ans d'engagement*), et ainsi de suite, probablement. Qu'est-ce à dire ? Que malgré l'engagement historique de l'État envers le subventionnement des arts, un fait qu'il nous faut reconnaître, au Québec et au Canada du moins, la situation financière des artistes et des organismes culturels n'a pas beaucoup évolué au fil des ans. Que malgré l'étonnant foisonnement des activités artistiques, malgré un déploiement remarquable et une apparente robustesse, un grand nombre d'OBNL dans la force de l'âge, et parmi eux les revues, et parmi elles, *esse*, doutent encore d'atteindre l'âge d'or. Devant cette situation, on s'inquiète de l'avenir, on se demande si la relève aura l'énergie et les moyens financiers de reprendre le flambeau, on se dit que les artistes finiront par se lasser de voir les droits d'auteur mis au rancart, et qu'on en aura bientôt assez de toujours solliciter l'aide de ceux qui sont dans le même bateau que nous et d'épuiser nos ressources humaines, nos pigistes, nos auteurs, nos créateurs.

Avoir 30 ans nous incite également à réfléchir au rôle que nous occupons sur l'échiquier des arts et de la culture, au regard des nouvelles technologies et des tendances en communication. Quelle est la portée d'une publication imprimée privilégiant des essais théoriques et des analyses critiques, à l'heure où les plateformes numériques prennent de plus

An anniversary usually affords us a moment to stop and look back at the road travelled since the beginning and to try to envision the road ahead. Such reflection is always undertaken from the position of the present—in light of what makes us who we are right now—but without glossing over past obstacles and challenges. And so, in 2014, how does a contemporary art magazine fit into a society in which arts and culture are rarely on the political agenda? Obviously, there is no answer to this rhetorical question, but if there were one, it would probably be the same as on our twenty-fifth anniversary, in 2009 (“Once a Killjoy, Always a Killjoy,” no. 67, *Killjoy*), our twentieth anniversary, in 2004 (“Persiste et signe,” no. 51, *20 ans d'engagement*), and, probably, every anniversary before that. What is there to say? That despite the state's historical commitment to funding the arts—which we must acknowledge, in Québec and Canada at least—the financial situation of artists and cultural organizations hasn't improved much over the years. That despite the amazing abundance of art activities, despite remarkable expansion and apparent robustness, a great number of non-profit organizations in the prime of life, including magazines—and among them *esse*—are pessimistic about living into their later years. At this juncture, we worry about the future: we wonder if the next generation will have the energy and the financial means to carry the torch; we tell ourselves that artists will get tired of seeing creators' rights shunted aside, and that soon we will have had enough of always asking for help from people in the same boat as us, and exhausting our human resources, freelancers, authors, and artists.

On our thirtieth anniversary, we must also think about what role we play in the arts and culture landscape, in light of new technologies and communications trends. What reach does a print publication featuring theoretical essays and critical analyses have at a time when digital platforms are taking over and reading habits are changing? Is this an era of information rather than research, an era of promotion rather than reflection? By making a virtue of short texts published quickly, blogs and web forums immerse us in the moment, and this develops behaviours and

en plus de place et où les habitudes de lecture changent ? Sommes-nous à l'ère de l'information plus que de la recherche, de la promotion plus que de la réflexion ? Les blogues et les tribunes web, à force de faire court, et de faire vite, à force de nous plonger dans l'instantané, développent chez les lecteurs des comportements et des attentes auxquelles ne peuvent pas répondre les revues imprimées. Et au moment où de nombreuses maisons d'édition évaluent les conséquences d'un passage, partiel ou total, au numérique, Poste Canada leur assène un dur coup avec une augmentation draconienne des frais de poste, un geste impitoyable pour les éditeurs de périodiques. Dorénavant, l'envoi d'une revue au Canada coutera 80 pour cent de son prix de vente, et à l'étranger, plus de 300 pour cent. L'impact est majeur pour un organisme qui s'est donné le mandat du rayonnement de l'art en publiant des auteurs et des contenus de toutes provenances et en s'adressant à un lectorat international (dans la mesure où celui-ci peut lire le français ou l'anglais).

Malgré tout, notre anniversaire est aussi l'occasion de mesurer la somme de nos efforts. On réalise alors qu'ils ont été nombreux et importants ceux qui ont mis la main à la pâte pour façonner au fil des ans l'image de cette revue. Lorsqu'on regarde l'ensemble, les centaines d'articles publiés, les milliers d'œuvres analysées, on se sent fiers d'avoir contribué à la reconnaissance des auteurs et des artistes. Et quand un lecteur, un étudiant, un commissaire ou un collectionneur nous dit qu'il a découvert de nouveaux artistes dans nos pages, qu'il a pu y approfondir ses connaissances ou mieux apprécier certains aspects d'une œuvre ou d'une pratique, on se dit que ça valait la peine de persévérer et de continuer de se battre (parce que c'est bien de batailles qu'il s'agit parfois) pour faire valoir l'importance des revues dans l'écosystème de l'art.

Finalement, avoir 30 ans pour *esse*, c'est bénéficier d'un mélange de fougue et de sagesse, c'est profiter du bagage de l'expérience pour confirmer nos convictions, c'est continuer d'afficher une certaine élégance doublée d'une touche d'irrévérence. En définitive, forte de ses 30 ans et soutenue par des gens habités d'une grande passion, *esse* nourrit encore de nombreux rêves et entend bien trouver les moyens de les concrétiser.

Pour ce numéro anniversaire, nous avons délaissé l'habituel dossier thématique pour donner carte blanche à quelques auteurs dont nous apprécions le travail. La seule contrainte à cette invitation était de nous proposer un regard sur des œuvres ou des pratiques qui ont particulièrement retenu leur attention au 21^e siècle. Une précision s'impose d'emblée : il ne s'agissait pas, dans l'espace restreint dont nous disposons, de dresser un palmarès des meilleures œuvres de la dernière décennie, tant le foisonnement des manifestations artistiques de ce siècle encore jeune est spectaculaire. Mais la nécessité de faire des choix nous a tout de même amenés à réfléchir sur les enjeux de l'accès à la notoriété et à la consécration, en proposant d'entrée de jeu un entretien avec l'auteur Alain Quemin, dont le récent livre *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, se penche justement sur les modes de fonctionnement des palmarès.

Le défi proposé aux auteurs n'en demeurait pas moins difficile à relever, en ce sens que notre invitation impliquait de privilégier certains artistes, ce qui les mettait, bien involontairement, dans la position traditionnelle du critique d'art telle qu'elle prévalait au temps fort du modernisme. Pourtant, à la lecture de leurs textes, il est particulièrement intéressant de constater à quel point les voix et les formes d'écriture sur l'art sont aujourd'hui plurielles et non consensuelles, à l'instar des pratiques dont elles soulignent, chacune à sa manière, la pertinence. C'est donc un portrait éclaté de l'art et de la critique d'art qui se pratique en 2014, une aventure en images et en mots, un bref mais palpitant voyage dans l'univers d'une douzaine de commissaires que propose ce numéro soulignant les 30 ans de *esse*.

expectations among readers that are incompatible with print magazines. And at a time when many publishers are assessing the consequences of moving (fully or partially) to a digital platform, Canada Post has saddled them with a draconian increase in mailing costs—a brutal blow to periodicals publishers. From now on, mailing a magazine in Canada will cost 80 percent of its newsstand price; mailing it abroad will cost more than 300 percent. This has a huge impact on an organization whose mandate is to increase the influence of art by publishing a wide range of authors and content and addressing an international readership (as long as they can read French or English).

Despite everything, this anniversary is also an opportunity to see how far our efforts have brought us. This makes us realize how important and many are those who have joined us in shaping this magazine over the years. When we add it all up—the hundreds of articles published, the thousands of works analyzed—we are proud to have helped bring so many authors and artists into the public eye. And when a reader, student, curator, or collector tells us about discovering new artists in our pages, about learning something new or finding unexpected facets of a work or an artist's practice, we tell ourselves that it is worth it to persevere, to continue to fight (because sometimes, in fact, we have to battle) to highlight the importance of magazines in the art ecosystem.

Finally, for *esse*, being thirty means benefiting from a mixture of ardour and wisdom, taking advantage of our long experience to confirm our convictions, and continuing to blend elegance with a touch of irreverence. There's no doubt that, thanks to the support of people who make our magazine their passion, *esse* at thirty still has many dreams and intends to find ways to bring them to fruition.

For this anniversary issue, we have departed from our usual thematic section to give carte blanche to a number of authors whose work we particularly appreciate. Our only guideline for them was to look at twenty-first-century works or practices that have particularly caught their eye. Of course, given our limited space, this was not an invitation to rank the best works of the past decade, as this still-young century has already seen a spectacular flourishing of art. But the need to make choices nevertheless led us to consider issues related to access to visibility and fame; hence, this issue starts with an interview with Alain Quemin, whose recent book *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels* looks at how the ranking lists work.

The challenge presented to the authors was nevertheless a difficult one, in the sense that our invitation implicitly asked them to choose to write about certain artists, thus putting them involuntarily in the traditional position of modernist era art critic. And yet, when we read their essays, it is particularly interesting to observe the extent to which the voices and forms of writing on art today are plural, non-consensual, and—just like the practices that they describe—each relevant in its own way. Thus, you will find a widely diverse portrait of art and art criticism as practised in 2014—an adventure in images and words, a brief but exciting voyage into the world of a dozen curators—offered in this issue celebrating *esse's* thirtieth anniversary.

[Translated from the French by Käthe Roth]

Merci

Thank you

À vous tous qui avez participé, par votre présence au sein de notre équipe, de nos comités et de nos activités de financement, au développement et au rayonnement des éditions esse, merci.

To everyone who has participated in the development and expansion of Les éditions esse through your presence on our team, our committees, and our fundraising activities, thank you.

Julie Alary Lavallée	Catherine Bolduc	Laurent Craste	Anik Fontaine
Jennifer Alleyn	Guy Borremans †	Thomas Csano	Maurice Forget
Barry Allikas	Carole Boucher	Julia Csergo	Nadège G. Forget
Raymonde April	Mélanie Boucher	Michel Daigneault	Louis Fortier
Stéphane Aquin	Réjane Bougé	Michel Dallaire	Catherine Fortin
Rose-Marie Arbour	Eveline Boulva	Raphaël Daudelin	Jérôme Fortin
Céline Arcand	Stéphane Bourbonnais	Alexandre David	Marc Fournel
Marjolaine Arpin	Pierre Bourgie	Ariane De Blois	Sylvie François
Jason Arseneault	Simon Bournival	Nathalie de Blois	Marie Fraser
Robert Ascah	Sylvain Bouthillette	Michel de Broin	Karilee Fuglem
Louise Ashcroft	Louis Boyer	Ève De Garie-Lamanque	Michelle Furlong
Guy Asselin	Megan Bradley	Raphaëlle de Groot	Denis Gagnon
Sonny Assu	Claude Brault	Manon De Pauw	Nathalie Garnaud
Jessica Auer	Mario Brodeur	Jean-Sébastien Denis	Dominique Gaucher
Melanie Authier	Éric Bujold	Louise Déry	Annie Gauthier
Martin Autotte	Martin Bureau	Jacques Des Rochers	Mathieu Gauvin
Sylvette Babin	Oscar Calderon	Annie Descôteaux	Alexandra Généreux
Anne-Claude Bacon	Constanza Camelo Suarez	Chloé Desjardins	Annie Gérin
Robert Barakett	Tammi Campbell	Éric Deslandres	Philippe Gervais
Roger Barette	Jacynthe Carrier	Sophie Desmarais	Geneviève Ghorbal
Anne-Marie Barnard	Silvia Casas	Nathalie Desmet	Karine Giboulo
Christian Barré	Olga Chagaoutdinova	Annick Desormeaux	Lin Gibson
Jean-Yves Bastarache	Gabriel Chagnon	Jean-Pierre Desrosiers	Yan Giguère
Joe et Erin Battat	Johanne Chagnon	Julie Dessureault	Bastien Gilbert
Lorna Bauer	Katrie Chagnon	Joanne Dionne	Marie-Ève Gingras
Mathieu Beauséjour	Pierre Chagnon	Marilyse Dionne	Nicole Gingras
Réal Beauvais	Danielle Champagne	René Donais	Peter Gnass
Catherine Bédard	Jacques Champagne	Talia Dorsey	Marie-Hélène Gobeil
Gwenaël Bélanger	Hugues Charbonneau	Mario Doucette	Leyla Goka
Julie Bélisle	Marie-Ève Charron	Doyon/Demers	Sheldon Goldberg
Pierre Bellerose	Tania Chiarotto	Peter Dubé	Willie Goldman
Hugo Bergeron	Sophie Chisogne	Philippe Dubuc	Martin Golland
Patrick Bernatchez	Serge Clément	Graciela Ducatenzeiler	Geneviève Goyer-Ouimette
Christine Bernier	Sébastien Cliche	Jean-Maxime Dufresne	Pascal Grandmaison
Pierre Berté	Natacha Clitandre	Michel Dufresne	Paul Grégoire
Scott Bertram	Lynne Cohen	Ève Dumas	André Greusard
Sarah Bertrand-Hamel	Karine Corbeil	Matthieu Dumont	Milutin Gubash
Patrick Bérubé	Raphaëlle Cormier	Michael Dumontier	Massimo Guerrera
Philippe Bigué	Alexandra Côté	Pierre Durette	Stéphane Halmaï-Voisard
Rachel Billet	François Côté	Jessica Eaton	Adad Hannah
Jasmin Bilodeau	Jean-Claude Côté	Grier Edmundson	Violette Hannon
Simon Bilodeau	Louis-Philippe Côté	Daniel Erban	Sébastien Harvey
Ivan Binet	Luk Côté	Antoine Ertaskiran	Isabelle Hayeur
Dominique Blain	Michel F. Côté	Julie Espinasse	David Heffel
Marie-Claire Blais	Richard Côté	Evergon	Nelson Henricks
Valérie Blass	Robert Côté	Lara Evoy	Louis-François Hogue
Eva Blue	Sylvie Cotton	Éliane Excoffier	Jim Holyoak
Stéphanie Boehi	Patrick Coutu	Nadine Faraj	Patrick Howlett
Caroline Boileau	Cozic	Michael Flomen	Mark Igloliorte

THANK YOU

Martin Imbeault	Fabienne Lasserre	Lou Nelson	Ron Ross
Nisk Imbeault	Mathieu Latulippe	Adrian Norvid	Käthe Roth
Laurence Jacob	Jean-François Lauda	Caroline Ohrt	Geneviève Rousseau
Camille Jemelen	Anouk Laurent	Nicolas Orreindy	Andréanne Roy
Erik Jerezano	Suzanne Laurin	Juan Ortiz-Apuy	Daniel Roy
Sophie Jodoin	Alexis Lavoie	Anne-Marie Ouellet	Mélanie Roy
Koba Johnson	Frédéric Lavoie	Pierre-François Ouellette	Samuel Roy-Bois
Lesley Johnstone	Roger Lawi	Lucile Pages	Carlos Sanchez
Mélanie Joly	Luc Leblanc	Alain Paiement	Jason Sanchez
Amelia Jones	Véronique Leblanc	Wanda Palma	Steve Savage
Sophie Joyal	Jennifer Lefort	Marie-Hélène Pâquet	Francine Savard
Krisjanis Kaktins-Gorsline	Christine Lefrancq	Michel Paradis	Claire Savoie
Jo-Ann Kane	Geneviève Lehoux	Adeline Paradis-Hautcœur	Stephen Schofield
Mark Kingwell	Emmanuelle Léonard	André-Louis Paré	Marc Séguin
John D. Kissick	Rick Leong	Sandra Patino	François Simard
Chris Kline	Jean-Sébastien Leroux	Josée Pedneault	Vida Simon
Harold Klunder	Denis Lessard	Stefanie Pelletier	Thérèse St-Gelais
Valérie Kolakis	Jacinthe Lessard-L.	Patrick Perras	Victoria Stanton
Wanda Koop	Laura Letinsky	Pierre Perreault	Justin Stephens
Grégory Kunz	François Letourneux	Réjean Perron	Beth Stuart
Guy L'Heureux	Geneviève Loiseau	Gilles Pettigrew	Derek Sullivan
Sonia L'Heureux	Patrice Loubier	Mathieu Piché-Messier	Gabor Szilasi
Véronique La Perrière M.	Maclean	Ed Pien	Alexandre Taillefer
Stéphane La Rue	Sarah Mainguy	Yann Pocreau	Paryse Taillefer
Stéphanie Labelle	Christine Major	Alexandre Poulin	Yves Tessier
François Lacasse	Thomas Marcantonio	Robert Poulin	Pierre Therrien
Nicolas Lachance	Thierry Marceau	Jean-Benoît Pouliot	Pierre-Charles
Guillaume Lachapelle	Céline Marcotte	Guillaume Adjutor Provost	Thibodeau Monahan
Alain Lacoursière	Denis Marcotte	Pierrick Pugeaud	Diana Thorneycroft
Eric Ladouceur	Paul Maréchal	Marie-Claude Quenneville	Colette Tougas
Frédéric Laflamme	Éric Martin	François Quévillon	Manon Tourigny
Maxime Lafleur	Robert Martin	Manon Quintal	Nicole Tourigny
Émilie Laforce	Patrick Masbourian	André Racette	Alain Tremblay
Marie-Josée Lafortune	Thérèse Mastroiacovo	Rober Racine	Ève K. Tremblay
David Lafrance	Teresa McGuire	Jon Rafman	Jean-François Tremblay
Kristiina Lahde	Colette Mendenhall	Eduardo Ralickas	Richard-Max Tremblay
Christine Lajeunesse	Luce Meunier	Oswaldo Ramirez Castillo	Josette Trépanier
Bernard Lamarche	Frédéric Metz	Nicolas Ranellucci	Jean-Philippe Uzel
Isabelle Lamarre	Lionel Michée	Stephen Ranger	Diane Vachon
Paul Lamarre	Alain Monast	Pierre Rannou	Arnaud Valence
Éric Lamontagne	Nicole Mongeon-Cardin	Danielle Raymond	Joël Vaudreuil
Geneviève Landreville	Marie-Anne Moreau	Sylvie Readman	Angèle Verret
Bernard Landriault	Jean Moreau	Léticia Rebollar	Sébastien Vézina
Robert Landry	François Morelli	Nathalie Reis	Louise Viger
Daniel Langevin	Pauline Morier	Blandine Renaud	Marion Wagschal
Marie-Claude Langevin	Charles Morin	Marlène Renaud B.	Carol Wainio
Guyllaine Langlois	François Morin	Ana Rewakowicz	Chih-Chien Wang
Roger Lanoue	Robert Morin	Jeanie Riddle	Janet Werner
Rhéal Olivier Lanthier	Nadia Moss	Alana Riley	Irene F. Whittome
Charles Lapointe	Gérard Muguet	Sarah Rochefort	Elena Willis
Lyne Lapointe	Bernard Mulaire	François Rochon	Andrea Wolff
Sébastien Lapointe	Serge Murphy	Pierre-David Rodrigue	Max Wyse
Dominique Laquerre	Wil Murray	Nancy Rosenfeld	Myriam Yates
Hélène Laroche	Nadia Myre	David K. Ross	Balint Zsako
Stéphane Laroche	Diem Nguyen	Margot Ross	

Merci également aux nombreuses personnes qui ont donné de leur temps à nos divers projets, particulièrement aux galeristes qui appuient notre encan, à tous les auteurs et artistes publiés dans nos pages, et grâce à qui *esse* trouve sa pertinence et sa raison d'être.

Finalement, merci à nos subventionnaires: le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal.

We would also like to thank the many people who have given their time to our various projects, and our gratitude to the gallery owners who support our auction, to all the authors and artists who have been published in our pages, through whom *esse* finds its relevance and its raison d'être.

Finally, thank you to our sponsors: the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts de Montréal.

Les stars de l'art contemporain: enseignements des palmarès réputationnels

Alain Quemin

Contemporary Art Stars: Lessons from the Rankings

Dans Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels, publié en 2013 à Paris aux éditions du CNRS, Alain Quemin étudie les palmarès consacrés à l'art contemporain qui cherchent à établir quels sont les artistes les plus importants ou les plus en vue, ainsi que les personnalités les plus puissantes du domaine. En comparant les divers classements entre eux, il analyse en particulier comment les palmarès sont construits, dans quelle mesure leurs résultats convergent, et le lien qui existe entre le succès institutionnel et la réussite économique sur le marché. Il examine ensuite les facteurs qui pèsent sur l'accès à la notoriété et à la consécration. Pour esse, Alain Quemin répond aux questions d'Ana Leticia Fialho sur son ouvrage, et retrace à la fois la genèse de sa recherche, ses objectifs et ses principaux résultats.

In Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels, published by Éditions CNRS in Paris in 2013, Alain Quemin examines the ranking "charts" that attempt to determine the most important, or most prominent, artists and the most powerful figures in the art scene. By comparing the various rankings, he analyzes how the charts are constructed, the extent to which their results overlap, and the relationship between institutional and economic success in the marketplace. He then examines the factors at play in achieving fame or canonization. For esse, Alain Quemin responds to questions about his work from Ana Leticia Fialho and outlines the genesis of his research, its aims, and its principal findings.

Ana Leticia Fialho: Pouvez-vous expliquer comment, dans votre dernier livre, *Les Stars de l'art contemporain*, vous en êtes venu à analyser les palmarès réputationnels dans le secteur des arts visuels?

Alain Quemin: En tant que sociologue, je me suis spécialisé depuis une vingtaine d'années dans l'étude des arts visuels, plus particulièrement de l'art contemporain, et j'ai eu envie d'analyser la question de la notoriété dans ce domaine. Très vite, il m'a semblé essentiel d'étudier les palmarès qui foisonnent dans le secteur et qui visent à objectiver la réputation des artistes. Ces classements sont très présents et, en même temps, leur mode de construction est mal connu, d'où mon souhait de les éclairer. Par ailleurs, on ne prend jamais le temps d'étudier comment évoluent les palmarès dans la durée ni d'en comparer les résultats pour voir s'ils convergent ou non.

A. L. F.: Quels sont les principaux classements d'artistes que vous avez analysés et quelles sont les différences les plus notables entre eux?

A. Q.: Le *Kunstkompass*, palmarès des cent artistes les plus en vue dans le monde, est le palmarès des stars, mais aussi la star des palmarès! Il existe depuis 1970 et il est publié quasi annuellement depuis cette date. Il permet donc d'en apprendre beaucoup sur les transformations du monde de l'art contemporain. De façon révélatrice, 1970 correspond à l'émergence de l'art contemporain comme catégorie. C'est comme si, dès l'apparition de l'art contemporain avec la grande exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969, *When Attitudes Become Form*, il avait fallu créer un instrument pour réduire l'incertitude qui caractérise la valeur de l'art contemporain. Je compare ce palmarès avec l'autre principal classement d'artistes, celui d'Artfacts, nettement plus récent et dont la méthodologie, beaucoup plus complexe, est très différente... mais dont les résultats sont étonnamment proches de ceux du *Kunstkompass*, du moins dans les rangs les plus élevés. Il faut dire que, dans les deux cas, les classements sont élaborés en fonction de jugements émis par des experts (par exemple, pour le *Kunstkompass*, le fait d'exposer dans de grandes institutions et de faire l'objet d'articles dans les principales revues d'art internationales). Je me suis aussi intéressé à la notoriété sur Internet, à travers le palmarès d'Artnet qui se fonde sur les recherches de noms d'artistes faites sur son site. Là, quand n'intervient pas le filtre du jugement de professionnels ou d'experts, comme dans les cas précédents, les résultats obtenus sont très différents. J'ai également analysé les palmarès obtenus à partir du marché des enchères, grâce aux données d'Artprice.

A. L. F.: Qu'en est-il des palmarès en art contemporain autres que ceux consacrés aux artistes?

A. Q.: De façon amusante, sont apparus récemment des palmarès... d'œuvres! Mais les résultats ne sont pas très différents de ceux des artistes. Il existe aussi désormais un palmarès très en vue des personnalités les plus puissantes du monde de l'art contemporain, le *Power 100*, publié annuellement par *The Art Review*, qui dépasse donc très nettement le cas des seuls artistes et traite aussi des collectionneurs, des galeristes, des conservateurs, des commissaires d'exposition... En fait, j'ai trouvé et analysé plus d'une dizaine de palmarès différents liés à l'art contemporain. Aujourd'hui, ces palmarès se multiplient et ils sont partout!

Ana Leticia Fialho: Could you explain how you came to analyze visual arts ranking charts in your latest book, *Les Stars de l'art*?

Alain Quemin: As a sociologist, for the last twenty years my specialty has been the visual arts—specifically, contemporary art—and I wanted to analyze the question of fame in the field. Very quickly, it seemed essential to look at the “top artists charts” that are burgeoning in the area, which aim to establish objective rankings of artists' reputations. Although these charts are widespread, little is known about how they're put together; hence my desire to cast some light on them. Also, no one has looked at how such charts evolve over the years or compared their results to see whether or not they overlap.

A. L. F.: What are the main artist ranking systems you analyzed and what differences did you note between them?

A. Q.: *Kunstkompass*, a list of the world's one hundred most prominent artists, is a chart of “stars,” but it's also the star of the charts! It was started in 1970, and it has been published almost every year since then. Thus, it allows one to learn a good deal about the transformations that have taken place in the contemporary art world. It is telling that 1970 was the year in which contemporary art emerged as a category. It seems as if, from the very emergence of contemporary art with *When Attitudes Become Form*, the major exhibition organized at the Berne Kunsthalle by Harald Szeemann in 1969, some instrument had to be created to reduce the uncertainty surrounding the value of contemporary art. I compare this list to that of *Artfacts*, the other main ranking of artists, which is significantly newer, and whose methodology is quite different and far more complex—but whose results are surprisingly close to those of *Kunstkompass*, at least in the upper rankings. One should note that in both cases the rankings are based on expert opinion (for example, in the case of *Kunstkompass*, having had an exhibition in a major institution and having been the subject of articles in the principal international art magazines). I was also interested in online visibility as reflected by *artnet's* lists, which are based on the searches made for an artist's name on its website. There, where the filter of professional and expert opinion doesn't operate as it does in the cases mentioned above, the results are very different. I also analyzed the rankings generated by auction sales as indicated in *Artprice's* data.

A. L. F.: What about contemporary art “charts” other than those dedicated to artists?

A. Q.: Amusingly enough, rankings of works have begun to appear recently! But the results aren't very different from those for artists. There is now also a very conspicuous ranking of the most powerful figures in the contemporary art world, the “*Power 100*,” published annually by *The Art Review*, which clearly moves beyond simply ranking artists and includes collectors, dealers, museum and exhibition curators, and so on. In fact, I found and analyzed about a dozen different lists concerning contemporary art. Today, such rankings are proliferating—they're everywhere!

A. L. F.: Who makes use of such rankings in the contemporary art world, and what do they use them for?

A. Q.: As a sociologist, what interested me was to note that when figures in the contemporary art world—collectors, artists, dealers, and so on—are interviewed and asked about this subject, the rankings are often criticized, even decried. Nonetheless, these lists are generally well known, and the same people who emphasize their limitations or explain

A. L. F.: *Qui utilise les classements réputationnels dans l'art contemporain et à quoi servent-ils?*

A. Q.: En tant que sociologue, ce qui m'a intéressé, c'est de constater que, quand on réalise des entretiens auprès des acteurs du monde de l'art contemporain – collectionneurs, artistes, galeristes, etc. –, et quand on les interroge à ce sujet, les classements réputationnels sont souvent critiqués, voire décriés. Pourtant, ces palmarès sont généralement très bien connus, et ceux qui en soulignent les limites ou qui en expliquent les biais montrent, par là même, qu'ils s'y sont intéressés de près! Par ailleurs, il m'est arrivé plus d'une fois, étant moi-même acteur du monde de l'art contemporain, de voir des galeristes ou des collectionneurs se connecter à Internet pour rechercher des informations dans des classements sur les artistes dont je leur parlais! Enfin, comme je l'évoquais, au cours des récentes années, les palmarès en art contemporain se sont multipliés, ce qui rend bien compte d'une forte demande pour ce type de classements. Il existe donc de nombreux indices qui témoignent que beaucoup de gens s'intéressent aux palmarès réputationnels en art contemporain. Pourquoi? Parce qu'ils synthétisent de l'information et permettent de résoudre, en partie, l'incertitude qui pèse sur la valeur de l'art contemporain et sur la qualité des artistes actuels.

A. L. F.: *Vous comparez les classements aux magazines people, que personne ne lit mais que tout le monde consulte. Pouvez-vous préciser cette idée?*

A. Q.: En art, il est généralement reconnu comme une grande qualité d'avoir « l'œil », de pouvoir déterminer par soi-même ce qui est bon ou pas. Pourtant, il est également essentiel d'échanger des informations, des jugements avec les autres acteurs du monde de l'art contemporain. Même si on ne leur attribue pas une véracité parfaite, souvent on aime bien « jeter un œil » à ces palmarès, savoir ce qu'ils indiquent, d'autant plus que ces classements sont censés révéler une réalité objective... Mais ils la créent aussi en partie, ils possèdent une dimension performative.

A. L. F.: *Vous soulignez que le Kunstkompass, bien qu'il fasse autorité, n'est pas complètement fiable. Comment fonctionne-t-il dans ses grandes lignes et quels sont ses défauts principaux?*

A. Q.: Disons que le Kunstkompass montre un fort biais en faveur des artistes allemands, car dans son mode de construction, qui attribue des points aux différents artistes du monde en fonction de leurs expositions individuelles, des manifestations collectives et de la couverture obtenue dans de grandes revues internationales d'art, cet instrument surreprésente les établissements allemands. Or, comme dans tous les pays, ceux-ci à leur tour exposent beaucoup leurs propres artistes nationaux. Néanmoins, malgré ces limites, la simple longévité du Kunstkompass rend bien compte de son succès.

A. L. F.: *Contrairement à ce que l'on croit souvent, le Kunstkompass n'est pas un indicateur économique...*

A. Q.: Absolument. C'est vraiment la visibilité internationale des artistes qui est évaluée, mesurée, et qui donne lieu au classement publié. C'est seulement dans un dernier temps, ultimement, que la notoriété est comparée avec le prix moyen des artistes sur le marché, avec leur cote. Cela permet d'apprécier si un artiste est trop cher, bon marché ou proposé à son juste prix par rapport à sa seule réputation.

their biases are showing by this very fact how interested they are in them. As a player in the contemporary art world myself, more than once I've seen dealers or collectors connect to the Internet to search those rankings for information on the artists I was talking to them about. In the end, as I've mentioned, contemporary art rankings have proliferated in recent years, which indicates the great demand for listings of this type. So, there are many signs that large numbers of people are interested in contemporary art rankings. Why? Because they synthesize information and make it possible, at least partly, to resolve the uncertainty that hangs over the value of contemporary art and the quality of current artists.

A. L. F.: *You compare the rankings to People Magazine, which nobody reads but everyone consults. Could you elaborate on this?*

A. Q.: In matters of art, it is generally accepted that having an "eye," being able to determine for oneself whether something is good or not, is a great quality. Still, sharing information and judgments with other people in the contemporary art world is equally essential. Even people who don't see the rankings as perfectly accurate often like to "take a look" at them and know what they say, especially because the rankings are meant to depict some objective reality. But they also help to create that reality; they have a performative dimension.

A. L. F.: *You stress that Kunstkompass, although it's viewed as authoritative, isn't totally reliable. How, in broad terms, does it work and what are its main flaws?*

A. Q.: Let's just say that Kunstkompass shows a distinct bias for German artists. This is because it attributes points in its compilation to various world artists on the basis of solo exhibitions, group shows, and the coverage they've received in major international art magazines, and its mechanism over-represents German institutions. And, as in all countries, these institutions tend to exhibit many of their own national artists. Nonetheless, despite such limitations, the mere longevity of Kunstkompass testifies to its success.

A. L. F.: *Kunstkompass is not an economic indicator, contrary to what many believe.*

A. Q.: Absolutely. It really is the artists' international visibility that's evaluated, measured, and that determines the ranking as published. Only recently has visibility been compared with the artists' average sale price at market—with quoted value. This makes it possible to determine whether an artist's work is a good deal, too expensive, or offered at a fair price relative to his or her reputation alone.

A. L. F.: *What connection exists between the kind of success represented by fame and market success?*

A. Q.: Today, it seems that at a high level of recognition, there is no automatic link with market success. There are artists whose production is very much oriented toward museums and others who address themselves primarily to the market. The superstars—the artists at the very top of this hierarchy—most often succeed in both worlds.

A. L. F.: Quels liens existe-t-il entre le succès de notoriété et le succès marchand?

A. Q.: Aujourd'hui, il semble qu'à un niveau élevé de reconnaissance, le lien avec le succès marchand n'est pas automatique. Il existe des artistes dont la production est très orientée vers les musées et d'autres qui s'adressent surtout au marché. Les superstars, elles, c'est-à-dire les artistes situés tout au sommet de la hiérarchie, réussissent le plus souvent dans les deux univers.

A. L. F.: Quelles sont les principales différences entre la logique de consécration par le marché et la logique de consécration par les institutions?

A. Q.: Le marché est soumis à la demande des collectionneurs, dont beaucoup sont des collectionneurs privés, des particuliers notamment, pour qui les dimensions des œuvres et les exigences de conservation revêtent une grande importance. Les musées et les galeries, eux, sont nettement moins soumis à ces impératifs et ils peuvent, au contraire, chercher des œuvres spectaculaires de très grandes dimensions, par exemple des installations et des environnements, qui sont plus difficiles à absorber pour le marché. Les critères et les échelles d'appréciation du travail des artistes s'en trouvent affectés.

A. L. F.: Comment peut-on définir les artistes orientés vers le marché et ceux qui sont orientés vers les institutions? Quels seraient les plus connus dans chacun de deux groupes?

A. Q.: Un artiste orienté vers le marché produit souvent des œuvres plaisantes, dont l'approche n'est pas trop austère, qui peuvent être colorées, pop, même décoratives, dont on identifie facilement l'auteur, ce qui leur confère une excellente fonction de marqueur social. Jeff Koons ou Takashi Murakami constituent de bons exemples d'artistes orientés vers le marché. Les artistes orientés vers les institutions versent souvent plus dans les installations, la vidéo, le conceptuel, créent des œuvres plus « sèches », qui peuvent déranger; par exemple, Bruce Nauman ou Christian Boltanski.

A. L. F.: Quelle différence faites-vous entre notoriété et consécration? Que change le passage de l'une à l'autre?

A. Q.: La consécration constitue la forme suprême de la reconnaissance et de la notoriété. Il est clair que certains artistes, lorsqu'ils ont réussi à occuper les toutes premières places des classements, ne peuvent plus guère s'en éloigner. De stars, ils sont devenus superstars, des icônes, ils incarnent pour ainsi dire la création artistique contemporaine. Tel est aujourd'hui le cas d'artistes tels que Gerhard Richter, Bruce Nauman ou Georg Baselitz.

A. L. F.: Les artistes et les galeries contribuent mutuellement à leur réputation. Pouvez-vous préciser cette idée?

A. Q.: Qu'est-ce qu'un artiste star? C'est un artiste qui est représenté par une grande galerie et dont le travail est exposé dans les plus grands musées. Qu'est-ce qu'une grande galerie ou qu'est-ce qu'un grand musée? C'est un endroit où sont montrés... les plus grands artistes. En fait, les lieux et les personnes se qualifient mutuellement, chacun devient garant de la qualité esthétique – et aussi, souvent, de la valeur financière – de l'autre.

A. L. F.: What are the main differences between the logic driving recognition by the market and the logic driving recognition by institutions?

A. Q.: The market is subject to demand from collectors, many of them private collectors, including individuals, for whom the dimensions of works and exigencies of conservation have enormous importance. Museums and galleries are significantly less subject to these imperatives; on the contrary, they are able to seek out spectacular works of very large dimensions—installations and environments, for example—that are less easily absorbed by the market. The criteria and scales used to assess artists' work are affected by this.

A. L. F.: How might one define the artists oriented toward the market and those oriented toward institutions? Who are the best-known individuals in each group?

A. Q.: An artist focused on the market often produces pleasant work, whose approach is not too austere; it might be colourful, pop, even decorative, and its creator is easily identifiable, which makes such works excellent markers of social distinction. Jeff Koons and Takashi Murakami are good examples of market-oriented artists. Artists focused on institutions tend to produce installations, or video, or conceptual pieces; they create “drier” works—works that might be unsettling. Examples are Bruce Nauman and Christian Boltanski.

A. L. F.: What distinction do you make between fame and canonization? What changes when an artist moves from one to the other?

A. Q.: Canonization is the supreme form of recognition and fame. It is clear that certain artists, once they have managed to occupy the top spots in the rankings for a time, can hardly be displaced. They have risen from stars to superstars to icons. They embody, so to speak, contemporary artistic creation. Today, this describes artists such as Gerhard Richter, Bruce Nauman, and Georg Baselitz.

A. L. F.: Artists and galleries mutually contribute to each other's reputation. Could you elaborate on this idea?

A. Q.: Who is a “star” artist? He or she is an artist who is represented by an important gallery and whose work is exhibited in major museums. What is an important gallery or a major museum? It is a place in which are exhibited... the most important artists. In fact, the spaces and persons mutually qualify one another; each becomes the guarantor of the aesthetic quality—and often the financial value—of the other.

A. L. F.: According to your research, the rankings make it possible to clearly identify artistic nerve centres and establish a veritable hierarchy of countries in the international contemporary art scene.

A. Q.: Absolutely! Despite the contemporary art world's reigning ideology of artistic globalization and vanishing borders, these things continue to have meaning and countries remain highly hierarchized. Today, the United States, and New York in particular, clearly constitutes the uncontested centre of the contemporary art world. On its own, the United States contributes roughly half of the most internationally visible contemporary production. That's huge. And one finds, significantly behind, Germany and

A. L. F.: Selon votre recherche, les classements permettent d'identifier clairement les centres névralgiques de l'art et de dresser une véritable hiérarchie des pays sur la scène internationale de l'art contemporain...

A. Q.: Absolument ! En dépit de l'idéologie, très prégnante dans le monde de l'art contemporain, de la mondialisation artistique et de la disparition des frontières, celles-ci conservent tout leur sens et les pays restent très fortement hiérarchisés. Aujourd'hui, les États-Unis et New York en particulier constituent clairement le centre incontesté du monde de l'art contemporain. À eux seuls, les États-Unis contribuent environ à la moitié de la production contemporaine la plus en vue internationalement. C'est énorme. Puis on retrouve, nettement derrière, l'Allemagne et Berlin, le Royaume-Uni et Londres. La France avec Paris vient encore après, assez nettement distancée, avec la Suisse, l'Autriche et l'Italie, chacun de ces pays pesant autour de cinq pour cent, ou encore moins. En dépit des discours, la présence des autres pays du monde sur la scène internationale la plus reconnue, celle qui fait l'objet de la plus vive concurrence, est assez marginale ou même inexistante. Aujourd'hui, les artistes qui viennent des pays les plus périphériques du monde de l'art contemporain, notamment les plus exotiques (mais pas seulement), sont souvent obligés de s'expatrier, à Berlin souvent, mais davantage encore à New York, pour rejoindre une scène porteuse, un marché très dynamique, et accroître ainsi leurs chances de réussir. Les palmarès qui tiennent compte de la seule nationalité des artistes sont souvent trompeurs. Le pays et la ville de résidence sont bien plus importants, car ils pèsent plus fortement encore sur les réseaux dans lesquels s'insèrent les artistes. Or ceux-ci ne s'expatrient pas n'importe où, et les expatriés les plus reconnus sont aujourd'hui extrêmement concentrés à New York.

A. L. F.: Votre recherche montre que, là encore, loin de l'idéologie selon laquelle seul le talent pourrait rendre compte du succès des artistes, l'âge joue un rôle déterminant. Qu'en est-il aujourd'hui et comment ce facteur a-t-il évolué depuis les années 1970?

A. Q.: Aujourd'hui, les artistes stars sont âgés en moyenne d'une soixantaine d'années et beaucoup ont plus de 70 ans. Le monde de l'art contemporain se veut très ouvert, il est même parfois marqué par un certain jeunisme, mais se faire reconnaître comme un artiste important prend, aujourd'hui, beaucoup de temps... pendant lequel on vieillit ! De nos jours, on parle sans rire de « jeunes artistes » de 40 ou 45 ans... Les quelques rares cas d'artistes jeunes très reconnus, comme les quadragénaires Jonathan Meese ou Olafur Eliasson, font oublier tous leurs pairs qui sont encore plus reconnus qu'eux et, dans l'ensemble, beaucoup plus âgés. On ignore trop souvent qu'en 1970 figuraient parmi les cent artistes les plus reconnus dans le monde des créateurs âgés de moins de 30 ans – comme Bruce Nauman, alors âgé de seulement 29 ans –, ou même d'à peine plus de 20 ans, comme le peintre belge Robert Verheyen qui en avait... 22 ! Aujourd'hui, c'est non seulement impossible, mais impensable...

A. L. F.: Qu'en est-il de l'influence du sexe dans l'accès à la notoriété ? Les femmes semblent encore se heurter à des obstacles dans le processus de consécration artistique...

A. Q.: Contrairement à ce que je supposais naïvement avant de commencer cette recherche, la place des femmes n'a pas du tout progressé de façon continue depuis le début des années 1970, alors que leur sort s'améliorait beaucoup dans les sociétés occidentales à cette époque. La part des femmes parmi les artistes les plus en vue a même nettement

Berlin, and the U.K. and London. France and Paris come still farther behind, much lower, as part of a group of countries that includes Switzerland, Austria, and Italy. Each of these countries accounts for roughly five percent or less. All discourse aside, the presence of other countries in the most visible international scene, the one where the liveliest competition takes place, is marginal or nonexistent. Today, many of the artists from countries that are more peripheral to the contemporary art world, especially (but not only) the more exotic ones, are forced to become expatriates, often in Berlin, but even more often in New York, in order to be part of an expanding scene and a dynamic market, and thus to increase their chances for success. The rankings that only take account of the nationality of artists are often misleading. Countries and cities of residence are far more important, because they weigh more heavily on what kind of networks the artist is able to access. So, one doesn't expatriate to just anywhere, and the most famous expats are now extremely concentrated in New York.

A. L. F.: Your research shows that—here too, a far cry from the ideology asserting that talent alone accounts for the success of many artists—age plays a decisive role. How does that work now, and how has this evolved since the 1970s?

A. Q.: Today, “star” artists are around sixty years old on average, and many are over seventy. The contemporary art world likes to see itself as very open; it is even sometimes marked by a cult of youth, but becoming recognized as an important artist takes a good deal of time... during which one ages. These days, we talk, without laughing, about “young artists” forty or forty-five years old. The few rare cases of widely recognized young artists, such as the forty-something Jonathan Meese and Olafur Eliasson, allow us to forget about their even more famous peers who are, generally, much older. We tend to overlook the fact that in 1970, artists under the age of thirty figured among the one hundred most famous artists in the world: Bruce Nauman, for instance, was only twenty-nine, and some were barely over the age of twenty—the Belgian painter Robert Verheyen was just twenty-two. Today, that's not only impossible, it's unthinkable.

A. L. F.: What role does gender play in achieving fame? Women still seem to face obstacles in the process of achieving recognition as artists.

A. Q.: Contrary to what I naïvely presumed before beginning this research, although women's situation has generally improved in Western societies since the early 1970s, their place in the arts has not progressed at all. The proportion of women among the most visible artists even lost ground, from eight percent in 1970 to practically nothing in the mid-1980s. Then, especially in the early 1990s, the position of women began to improve; they became more visible. Today, however, women artists are still hitting a glass ceiling, and they account for less than one quarter of the “star” artists. Their situation is even less enviable on the market, where they hold only an eight to ten percent share. I think that the lot of women artists is less likely to improve because many people think—incorrectly—that their issues regarding access to recognition have been fully resolved.

A. L. F.: Finally, what does the sociological perspective offer us in better understanding access to fame in contemporary art?

A. Q.: Sociology allows us to better grasp the workings of ranking charts and the role that they play in the contemporary art world. As a sociologist, I think it's important to try to understand and unveil social realities—to show, for example, that currently the best-known con-

reculé, de huit pour cent en 1970 à pratiquement rien au milieu des années 1980! Puis le sort des femmes s'est amélioré, elles sont devenues plus visibles, mais surtout à partir du début des années 1990. Toutefois, les femmes artistes se heurtent désormais à un plafond de verre et n'arrivent même pas à former le quart des artistes stars. Leur situation est encore moins enviable sur le marché, où elles n'occupent guère que huit à dix pour cent des places. Je pense que le sort des femmes artistes est d'autant moins susceptible de s'améliorer qu'on croit maintenant trop souvent – à tort, donc – que leur problème d'accès à la reconnaissance est pleinement résolu.

A. L. F.: Au final, que nous propose la perspective sociologique pour mieux comprendre l'accès à la notoriété en art contemporain?

A. Q.: La sociologie permet déjà de comprendre le fonctionnement des palmarès et la fonction qu'ils remplissent dans le monde de l'art contemporain. En tant que sociologue, je pense qu'il est important de chercher à comprendre et à dévoiler la réalité sociale; par exemple, montrer qu'aujourd'hui, les artistes contemporains les plus reconnus sont généralement très âgés, que les femmes occupent encore des positions le plus souvent secondaires, ou encore que les différents pays du monde possèdent des positions extrêmement hiérarchisées sur la scène artistique internationale et que le poids des États-Unis est assez écrasant, même à une époque qui veut croire à la mondialisation et aux métissages culturels permanents. Chaque fois, pour faire apparaître tout cela, il faut objectiver la réalité et remettre en cause des idées préconçues, qui sont largement fausses...

temporary artists are generally very old, that most women still occupy secondary positions, that different countries hold highly hierarchized positions on the international art scene, and that the weight of the United States is crushing, even in an era when we want to believe in globalization and a permanent cultural melting pot. To bring these things to light, one must always take an objective look at reality and call into question preconceived ideas, most of which are false.

[Translated from the French by Peter Dubé]

Alain Quemin est professeur de sociologie de l'art à l'Université Paris-8 et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il est également journaliste et critique d'art. Il a publié en 2013 *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, aux éditions du CNRS. **Ana Leticia Fialho** est sociologue de l'art (et avocate), chercheuse spécialiste du marché de l'art. Elle est actuellement chargée de recherche auprès de Latitude: Platform for Brazilian Art Galleries Abroad et de l'Association brésilienne d'art contemporain (ABACT).

Alain Quemin is a sociology of art professor at the Université Paris-8 and an honorary member of the Institut universitaire de France. He is also a journalist and art critic. In 2013, he published *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels* (Éditions du CNRS). **Ana Leticia Fialho** is a sociologist of art (and a lawyer), whose specialty is researching the art market. She is presently a researcher for Latitude: Platform for Brazilian Art Galleries Abroad and the Brazilian Association of Contemporary Art.

«Cela aussi était»: du noir chez Nicolas Baier

Maxime Coulombe

“That too was”: Darkness in the Work of Nicolas Baier



Nicolas Baier, *Réminiscence*, 2012.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

*L'homme qui ne médite pas vit dans
l'aveuglement, l'homme qui médite
vit dans l'obscurité. Nous n'avons
que le choix du noir.*

Victor Hugo, *William Shakespeare*



Nicolas Baier, *Réminiscence 02*, 2013.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

J'aime *Réminiscence*. Je devrais dire, plutôt : j'aime « maintenant » *Réminiscence*. Mais, le soir où j'ai vu l'œuvre pour la première fois, accrochée près du bar du centre PHI, à Montréal, je me rappelle qu'elle m'avait dérangé. Trop noire. Et cette perspective au-dessus des nuages ne m'évoquait rien de bon. Quelque chose ne jouait pas dans cette nuée trop présente, dans ces reflets de la salle que le verre de l'image me renvoyait. Un rien – cette image – se refusait à ma compréhension, et m'inquiétait. Je discutais bien avec des amis d'une projection vue plus tôt, mais mon regard revenant sans arrêt à ce noir, à ces nuages, à notre reflet dans la glace.

Peut-être était-ce une affaire de paréidolie, peut-être l'image contenait-elle une figure inquiétante qui agaçait l'arrière-fond de mon regard sans que ma conscience n'y donne forme ? Ou peut-être cette image me regardait-elle, et que, me sentant observé, je devais lever les yeux ? Je ne crois pas. Quelque chose d'autre était à l'œuvre. Quelque chose qui, comme tous les drames qui nous secouent, était à la fois infime et cosmique. L'esprit humain est drôlement fait : il suffit qu'un élément de notre décor nous apparaisse déplacé pour que tout devienne soudainement incertain, fragile, contingent ; pour que le trouble dans l'image devienne le trouble de notre perception puis, par contagion, celui de tout notre être.

Un large pan de l'art – et l'art contemporain n'y échappe pas – vise à plonger le spectateur dans un autre univers, un autre monde qui s'étend au-delà de ce que le cadre nous donne à voir. Le monde réel se double alors d'un autre espace, celui-là logé au-delà de l'image. Aussi rêvons-nous simplement à regarder une représentation, parcourant mentalement l'espace nouveau qu'elle esquisse, qu'elle laisse deviner.

Il se développe depuis maintenant des siècles un tourisme de l'imaginaire. Nous aimons voyager dans les images et fuir notre condition actuelle : le cinéma, prolongeant la peinture et la littérature, donne corps et mouvement à ces nouvelles ambiances, ces nouvelles latitudes ; les jeux vidéo, on le sait, offrent maintenant des univers immenses, immersifs, interactifs¹.

Et pourtant, ces mondes ont en commun de faire sens ; ils partagent quelque familiarité avec le nôtre. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons nous y projeter, y trouver l'espace où atterrir et nous mouvoir. Les personnages qui y habitent partagent nos peurs et nos espoirs. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons nous identifier à eux. Tout imaginaire est, comme par principe, humaniste, c'est-à-dire à notre mesure.

« Peu à peu, ma rétine fit ce qu'elle avait à faire, les obscurs mouvements de machine nécessaires s'opérèrent dans ma prunelle, ma pupille se dilata, mon œil s'habitua, comme on dit, et cette noirceur que je regardais commença à blêmir. Je distinguais, quoi ? impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil, pour ainsi parler. Si rien avait une forme, ce serait cela. »

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, p. 20.

Ce que décrit Hugo, là, c'est sa visite à l'observatoire de Paris où son ami l'astronome Dominique François d'Arago l'a invité. Ce qu'il observe, dont il conservera un souvenir si profond qu'il le racontera trente ans plus tard dans *Le promontoire du songe*, c'est la lune. La lune à travers le télescope d'Arago. Ce dernier lui a toutefois réservé une surprise et, avant de lui présenter une lune illuminée par le soleil, la lune sous le jour

1. Voir à cet égard ma recherche : *Le monde sans fin des jeux vidéo*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

“The man who meditates not, lives in blindness; the man who meditates, lives in darkness.”

Victor Hugo, *William Shakespeare*¹

I like *Réminiscence*. Or, rather, I should say that I like the work *now*. Yet on the evening when I saw it for the first time, hanging near the bar at Montreal's PHI centre, I remember finding it disturbing. Too dark. This perspective above the clouds seemed ominous. There was something unsettling in the imposing thick clouds, in the reflections of the room captured in the image, something that was beyond my comprehension, something troubling. I chatted away with my friends about a screening that we had seen earlier, but my gaze was constantly drawn back to this darkness, to these clouds, to our reflections in the glass.

Perhaps it was a case of pareidolia, perhaps hidden in the image was a disquieting figure that escaped my consciousness? Or perhaps this image was watching me, and, feeling observed, I couldn't help but raise my eyes? But I don't think so. Something else was at work. Something that, like all unsettling dramas, was at once insignificant and cosmic. The human psyche is strange: it only takes one seemingly incongruous element for everything to suddenly become uncertain, fragile, contingent—for the turmoil in the image to become the turmoil in our perception and, by contagion, in our whole being.

A broad array of art—and contemporary art is no exception—aims at immersing the viewer in another universe, another world that stretches beyond what can be seen in the frame. The real world is thus coupled with another space, one that resides beyond the image. And so we dream of simply looking at a representation, mentally exploring the new space that is portrayed, that is evoked.

Tourism of the imaginary has been developing for centuries. We enjoy immersing ourselves in images to escape our current condition: cinema, an extension of painting and literature, confers body and movement to these new environments, these new latitudes; video games offer us immense, immersive, interactive universes to explore.²

And yet, what these worlds have in common is that they all make sense; they all bear some resemblance to our own. It is only thus that we can project ourselves into them, find a space to land and move around. The characters inhabiting these worlds share our hopes and fears; it is only thus that we can identify with them. All imagination is, as a matter of principle, humanistic; that is, on a human scale.

“Little by little, my retina did what was necessary, setting in motion the obscure mechanical movements of the eye; my pupil dilated, my eye became accustomed, so to speak, and this darkness that I was observing began to grow pale. I distinguished what? Impossible to say. It was indistinct, transient, imperceptible to the eye, as it were. If nothingness had a form, it would be this.”

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*³

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, trans. Melville B. Anderson (Chicago: A. C. McClurg and Company, 1887), 175.

2. In this regard, see my research: *Le monde sans fin des jeux vidéo* (Paris: Presses universitaires de France, 2009).

3. Victor Hugo, *Le Promontoire du songe* (Paris: Éditions Gallimard, 2012), 20 (our translation).

que nous lui connaissons, il la lui révèle dans l'ombre de la Terre, corps sombre contre le noir absolu de l'univers. C'est cette obscurité première qui déchirera chez Hugo à la fois ses repères et le fragile équilibre entre la réalité et le songe.



Nicolas Baier paraît reprendre le rôle d'Arago et nous offrir son télescope, un objectif à travers lequel observer non pas le familier, ni – à bien y penser – l'étrange, mais quelque chose qui met à mal la structure même qui règle ces catégories et leur opposition. Baier nous propose des images démesurées, non pas dans leur taille, bien sûr, mais par le vertige qu'elles savent causer. Un étrange sentiment de fragilité se dégage de leur perception; elles nous confrontent à un monde – le nôtre – dont nous serions absents, un monde soudainement étranger et dont nous mesurerions enfin l'échelle déconcertante et la durée infinie des rythmes, l'inéluclabilité des forces... Rupture d'échelle, trouble, *déprise*.

Le philosophe ou l'historien d'art, à ces mot-clés – infini, dépassement d'échelle, vertige –, retournera lire ses notes sur Kant et le sublime, puis plongera sa plume dans l'encrier, satisfait. Le sublime, l'historien d'art, il connaît.

Or, c'est justement placer ces images dans une catégorie rassurante que de les penser à l'aune du sublime kantien. En effet, pour Kant, le sublime tient à ce moment où l'imagination, incapable de rendre compte de l'ampleur d'un événement, est excédée. Se dégage alors un sentiment de vertige, de stupeur². Mais pour Kant, il n'est de vertige du sublime, de frissons, que si ce vertige et ces frissons prennent sens et viennent conforter une certaine idée, une certaine vision du monde. C'est en vertu d'un certain romantisme que la mer infinie nous charme, c'est en vertu d'une admiration pour les formes de la nature que les hautes cimes nous troublent. Le marin n'est pas perpétuellement en train d'éprouver un sentiment de sublime en mer, le sherpa ne trouve peut-être tout simplement pas sublimes les neiges éternelles de l'Everest. Kant écrit :

« On ne peut qualifier de sublime le vaste océan soulevé par des tempêtes. Sa vue est odieuse, et, si elle doit conduire l'esprit à un sentiment lui-même sublime, il faut qu'on ait déjà dans l'esprit bien des idées puisque celui-ci doit être incité à quitter la sensibilité pour s'occuper d'idées dont la finalité est supérieure³. »

Pour Kant, l'immensément grand et la force de la nature ne peuvent se faire sublimes qu'en ce que cette grandeur et cette force viennent entrer en résonance avec une certaine idée possédée par le sujet. Mais qu'en serait-il d'une expérience qui ne servirait pas une « finalité supérieure », mais la mettrait à mal ? Qu'en serait-il d'une expérience qui ferait vaciller notre compréhension du monde, et nous ferait percevoir sa limite ?

Ce n'est pas vers le sublime de Kant qu'il faut nous tourner pour comprendre une telle dépossession, mais vers celui de Burke, moins idéaliste et plus trouble. Un sublime où le vertige ne serait pas serti de la raison, mais au contraire la délogerait. Burke définissait le sublime par le biais du terrible – la phrase est connue : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui

What Hugo is describing here is his visit to the Paris Observatory, upon the invitation of his astronomer friend Dominique François d'Arago. What he observed, what remained so vividly in his memory that he would recall it thirty years later in *Le promontoire du songe*, is the moon. The moon seen through Arago's telescope. Arago, however, had a surprise for Hugo: before showing him the moon illuminated by the sun, the moon as we know it, he revealed it to him in the shadow of Earth, a dark body against the absolute darkness of the universe. It was this primal darkness that disoriented Hugo and upset the fragile balance between reality and dream.



Nicolas Baier seems to take up the role of Arago and offer us his telescope, a lens through which we can observe neither the familiar nor the strange, but something that challenges the very structure that determines these categories and their opposition. Baier proposes images that are monumental not in terms of their size, of course, but in terms of the vertigo that they engender. We feel strangely fragile when we look at them; they confront us with a world—our own—from which we seem to be absent, a world suddenly unfamiliar and whose disconcerting scale, the infinite nature of its rhythms, and the ineluctability of its forces we can finally measure... rupture of scale, turmoil, *detachment*.

Confronted with these key words—infinite, excessive scale, vertigo—the philosopher or art historian will return to his notes on Kant and the sublime, then dip his quill in his inkwell, satisfied. The art historian is au fait with the sublime.

Therefore, locating these images in a reassuring category means contemplating them in light of Kant's notion of the sublime. Indeed, for Kant, the sublime stems from the moment when the imagination, unable to determine the scope of an event, is surpassed. The result is a feeling of vertigo, of amazement.⁴ Yet for Kant, true sublimity means that the vertigo and thrill of the sublime must take on meaning and underpin a particular idea, a particular vision of the world. It is by virtue of a certain romanticism that the infinite ocean charms us, and it is by virtue of an admiration for the forces of nature that the tallest peaks haunt us. The sailor does not feel a constant sense of the sublime at sea, nor may the Sherpa always experience the sublime in the eternal snows of Everest. Kant writes, "Thus the broad ocean agitated by storms cannot be called sublime. The sight of it is horrible, and one must have stored one's mind in advance with a wealth of ideas, if such an intuition is to attune it to a feeling which is itself sublime—sublime because the mind has been incited to abandon sensibility, and employ itself upon ideas involving a higher purposiveness."⁵

For Kant, the great immensity and force of nature can be sublime only if this greatness and force resonate with a certain idea held by the subject. But what happens when an experience does not serve a "higher purposiveness" but challenges it instead? What happens when an experience shakes our comprehension of the world and exposes us to its limits?

It is not to Kant's sublime that we must turn to understand such a sense of dispossession, but to Burke's, which is less idealistic and less distinct—a sublime in which vertigo is not set within reason but, on the contrary, dislodges it. Burke defined the sublime by means of the terrible: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that

2. Kant écrivait que le sublime « [...] est un plaisir qui ne surgit que de manière indirecte, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un soudain blocage des forces vitales, suivi aussitôt d'un épanchement d'autant plus puissant de celles-ci; en tant qu'émotion, le sentiment du sublime ne semble pas être un jeu, mais une activité sérieuse de l'imagination. C'est aussi pourquoi il est inconciliable avec l'attrait; et puisque l'esprit est toujours alternativement attiré et repoussé par l'objet, la satisfaction que procure le sublime recèle moins de plaisir positif que d'admiration ou de respect, il faut donc mieux la qualifier de plaisir négatif ». Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 182.

3. Ibid., p. 183.

4. Kant writes that the sublime "is a pleasure that only arises indirectly, being brought about by the feeling of a momentary check to the vital forces followed at once by a discharge all the more powerful, and so it is an emotion that seems to be no play, but a serious matter in the exercise of the imagination. Hence charms are also incompatible with it; and, since the mind is not simply attracted by the object, but is also alternately repelled thereby, the delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, i.e. merits the name of a negative pleasure." Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, ed. Nicholas Walker, trans. James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), 75–76.

5. Ibid., 76.



Nicolas Baier, *Étoile (noire)*, 2010.
Photo: Richard-Max Tremblay
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto



traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir⁴. »

C'est cela qui permet au sublime d'absorber son spectateur, de le déstabiliser. « L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime qui, loin de résulter de nos raisonnements, *les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible*⁵. » Pour Burke, la raison est vaincue par l'évènement sublime, elle est emportée par une force, un phénomène qui la dépasse. Soudainement, le sens vacille et s'il pourra se reconstituer, plus tard, la brûlure de ce moment demeurera, telle une blessure toujours ouverte.

Il est un usage de cette dépossession pour notre modernité : celui de nous confronter à l'*altérité du réel*. Nous vivons dans un monde généralement confortable ; confortable et signifiant. Nous préférons fuir l'incertitude et les doutes, nous préférons le raisonnable. Nous vivons dans l'humanisme le plus convenu où toute chose n'existe désormais qu'à notre mesure, et à celle de l'ordre du monde. Même la fiction, même le divertissement servent pour l'essentiel à nous offrir les moyens d'accepter, voire de tolérer nos conditions de vie ; ce sublime permet de nous confronter au *réel*, dans ce qu'il a de plus brut, de plus indifférent à notre condition. La lunette d'Arago ne proposait à Hugo qu'une toute petite image, infime, minuscule, et pourtant cette image contenait une bribe d'infini, une goutte de vertige⁶. Il en est de même du travail Baier.

Faire le noir

« Pourtant, tout demeurait indistinct, et il n'y avait d'autre différence que du blême au sombre. Confusion dans le détail, diffusion dans l'ensemble ; c'était toute la quantité de contour et de relief qui peut s'ébaucher dans de la nuit. L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi. Eh bien, cela aussi était. »

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*, p. 20.

Aucun psychologisme chez Baier, on chercherait longtemps la trace d'une figure humaine à interpréter. L'artiste nous présente des pierres, des ciels nuageux, des miroirs. Évidé, cet espace l'est comme deux fois : une fois par son absence de traces humaines, la seconde fois par le geste même de l'artiste, qui tend à se faire le plus discret, le plus indirect possible. Les processus de Baier tiennent de la contingence et de l'aléatoire. Pour *Réminiscence*, il souligne qu'il a d'abord tenté de donner une image de la masse nuageuse qui devait régner sur Terre avant qu'elle ne devienne une masse rocheuse. Il explique : « Je voulais, à l'aide de programmeur professionnel (sic) et de logiciels puissants, reculer dans le temps, plusieurs millions d'années dans le passé, et "photographier" le mélange gazeux et poussiéreux du début de la formation de la terre, sous le contrôle thermique et gravitationnel du soleil⁷. »

Face à l'impossibilité d'une telle démarche, il a décidé d'utiliser une échelle plus modeste, celle des masses nuageuses d'il y a 10 000 ans au-dessus de Montréal. Il a donc recouru à des programmes informatiques qui, à fonctionner pendant des heures, ont donné cette vue étrange, à flan de nuages. Il ajoute : « Si il y a un tissu formel, une volonté esthétique derrière ce projet, c'est de laisser le processus suivre son cours. L'image, la proposition, serait le résultat de cette longue opération.

4. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009, p. 94.

5. Ibid., p. 119-120.

6. Et ne recourons par trop vite, pour comprendre un tel phénomène, à l'*irreprésentable* ou à la pensée de Lyotard sur le sublime.

7. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, <http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html> [consulté le 10 février 2014].

is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.⁶

It is this that allows the sublime to absorb and destabilize the viewer. "The mind is so entirely filled with its object, that it cannot contain any other, not by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force."⁷ For Burke, reason is vanquished by the sublime event; it is carried away by a force, a phenomenon that surpasses it. Suddenly, meaning vacillates and may be reconstructed later, yet the damage inflicted by this moment remains like an open wound.

This dispossession holds sway in our times: the sublime confronts us with the *otherness of the real*. We live in a world that is generally comfortable—comfortable and meaningful. We prefer to avoid uncertainty and doubt; we prefer rationality. We live in a most conventional form of humanism in which everything exists only on a human scale, according to an established world order. Even fiction and entertainment essentially serve as a means for us to accept or tolerate our lot; the sublime allows us to confront the *real*, that which is most painful, most indifferent to the human condition. Arago's telescope presented Hugo with only a very small—tiny, minuscule—image, and yet this image contained a fragment of the infinite, a hint of vertigo.⁸ The same can be said of Baier's work.

Creating Darkness

"And yet, everything remained indistinct, and the only difference was this pallor in the darkness. Confusion in the detail, diffusion of the whole; the sole contour and relief that could take shape in the darkness of the night. The sensation of depth and loss of the real was terrible. And yet the real was there. I touched the folds of my clothing. I was, me. Well, that too was."⁹

Victor Hugo, *Le promontoire du songe*

There is no psychologism in Baier. One would have to search a long time to find the traces of a human face to interpret. The artist presents us with stones, cloudy skies, mirrors. Emptied out, this space seems twofold: on the one hand, through the absence of human traces, and on the other, through the very gesture of the artist, which tends to be as discreet and indirect as possible. Baier's process is based on contingency and the uncertain. For *Réminiscence*, he underlines that at first he wanted to depict the cloudy mass that supposedly reigned on Earth before it became a rocky mass. He explains, "I wanted, with the help of a professional programmer and powerful software, to go back in time, several million years into the past, to 'photograph' the mixture of gases and dust from the era when Earth was forming, under the thermal and gravitational force of the sun."¹⁰

Given the impossibility of this task, he decided on a more modest scale: to capture the mass of clouds that loomed over Montreal ten thousand years ago. He used computer programs that ran for hours to produce this strange view, this blanket of clouds. He adds, "If there is a formal fabric, an aesthetic design behind this project, it is to allow the process to follow its course. The image, the proposal, is the result of this lengthy operation. The camera (the point of view in the software) was simply placed at a height and high angle that guaranteed a view from above a cloud horizon.

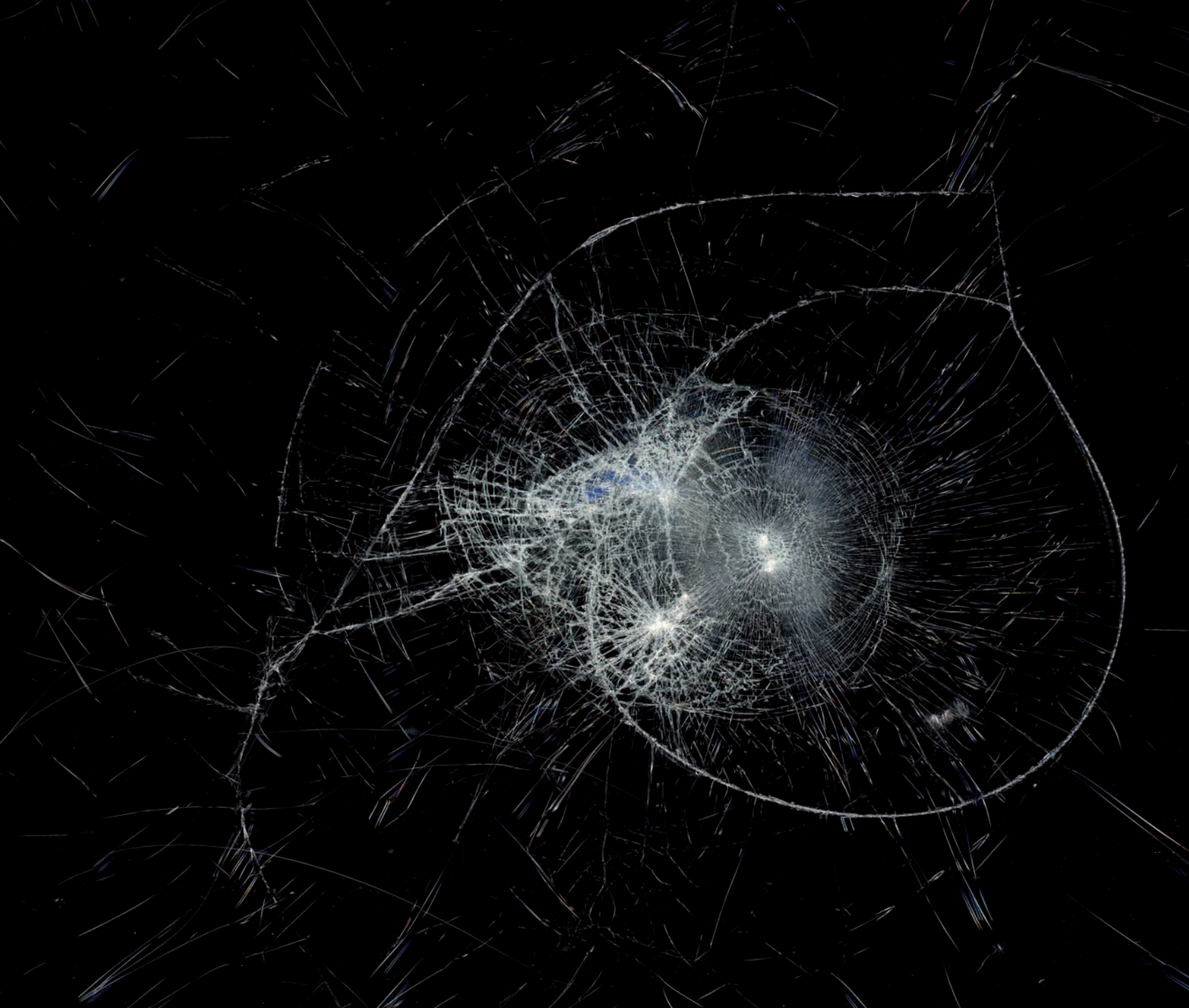
6. Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: Printed for J. Dodsley, 1770), 58–59.

7. Ibid., 95–96.

8. To understand such a phenomenon, one must not turn too quickly toward the *unpresentable* or to Lyotard's thoughts on the sublime.

9. Hugo, *Promontoire*, 20 (our translation).

10. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, accessed February 10, 2014, <http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html> (our translation).



Nicolas Baier, *Méduse*, 2005.
Photo: © Nicolas Baier
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto



Nicolas Baier, *Vanités 04*, 2013.
Photo: Gareth Brown-Jowett
permission de | courtesy of Galerie Division, Montréal & Toronto

On a simplement placé la caméra (le point de vue dans le logiciel) à une hauteur et dans un angle en plongée, qui nous garantirait une vue du dessus d'un horizon nuageux. En un mot, il n'y a pas de construction de la composition picturale. Ce qu'il y a à voir n'est rien d'autre que l'achèvement du mécanisme⁸. »

Il en est en quelque sorte de même dans ses *Vanités*, où il a numérisé des miroirs dont le tain est ravagé par les usages du temps. Le résultat tient donc à des images sans reflets, ne laissant voir que l'abstraction des formes, et le noir. Ces images sont belles et inquiétantes de nous offrir un reflet aveugle, abîmé connoté par ce tain qui, encadrant des reflets invisibles, leur donne une teneur, l'épaisseur d'un mystère. Si les miroirs reflètent habituellement notre monde, ici, leur silence nous inquiète. Il ouvre sur une chose à la fois impossible et pourtant vraie : une surface de réflexion que personne ne regarde, pas même la lumière.

L'inhumain et l'abstrait

Que nous indiquent de telles propositions ? Elles sont d'un antihumanisme le plus rigoureux, le moins idéologique qui soit : l'homme n'y est *pas* la mesure de toute chose. L'artiste ne propose pas des objets esthétisants, *signifiants* pour des spectateurs gourmands d'*interprétations*. Le geste de l'artiste s'efface pour nous mettre devant des pans d'un univers indifférent à notre sort, et qui ne nous attendait pas. Face aux froids de l'infini, aux durées éternelles et à l'orbite des astres, ce n'est pas triomphants que nous observons le monde, mais avec une certaine peur, mesure de notre contingence. Comme le notait avec raison Pierre Bertrand dans un texte sur Baier : « La conscience n'est pas faite pour tout embrasser. Si les choses doivent un jour ou l'autre passer par elle pour exister à nos yeux, elle n'est elle-même qu'un élément d'un ensemble qui la dépasse de toutes parts. La chose déborde le nom qu'on lui donne⁹. » Baier nous appelle à des durées presque infinies, à des objets que nous n'avons pas faits, à des rythmes dont la conscience humaine est habituellement tout ignorante. Et cette connaissance n'est pas formatrice, elle est déformatrice, déstabilisatrice.

Il est certes difficile de garder ouverte la tension de cette *inconnaissance*, difficile de ne pas la refermer dans une quelconque *raison*. Il est pourtant essentiel de le faire. Loge là l'un des leviers les plus forts et les plus efficaces pour nous arracher à notre habituel regard du monde. À nous sonner, de telles images nous offrent le moment d'une *déprise*, premier temps d'une prise de perspective, et condition d'un nouveau regard moins sûr, plus fragile, mais plus lucide.

In short, the pictorial composition was not constructed. What is seen is nothing other than the culmination of a mechanical operation."¹¹

A similar process was used in *Vanités*; here, Baier digitized mirrors whose silvering had been ravaged by use and time, resulting in images without reflections, in which only abstract forms and darkness can be seen. Beautiful yet disturbing, these images offer us a blind reflection, an abyss implied by the silvering, which, framing these invisible reflections, veils their content in mystery. If mirrors usually reflect our world, here their silence disturbs us. *Vanités* reveals an impossible truth: a reflective surface that no one beholds, that reflects not even light.

The Inhuman and the Abstract

What do these works show us? They are anti-humanistic in the strictest and least ideological sense: humanity is *not* the measure of all things. The artist does not present aestheticized objects, *meaningful* to the viewer avid for *interpretations*. The artist's gesture discreetly places us in front of vistas of a universe indifferent to our condition, indifferent to our presence. Faced with the infinite, with eternity, with celestial orbits, it is not with triumph that we observe the world, but with fear, an expression of our contingency. As Pierre Bertrand rightly noted in an essay on Baier, "Consciousness is not made to embrace everything. Things must, from time to time, pass through it in order to exist in our eyes, yet consciousness is itself but an element of a whole that is greater than its parts. A thing is greater than the name we give it."¹² Baier calls on us to contemplate almost infinite time, objects that we haven't created, rhythms that normally defy human consciousness. And this knowledge is not formative; it is distorting and destabilizing.

It is certainly difficult to maintain the tension of this *unknowing*, it is difficult not to reduce it to some *reason* or another. It is nevertheless imperative that we do so. It is one of the strongest and most effective levers for prying us away from our usual view of the world. Being struck with such images offers us a moment of *detachment*, the first step toward, and condition for, a new less certain, more fragile, yet more lucid perspective.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

8. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, <http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html> [consulté le 10 février 2014].

9. Pierre Bertrand, *La vision de l'univers*, <http://nicolasbaier.com/pages/univers.html> [consulté le 10 février 2014].

Maxime Coulombe est sociologue et historien de l'art, et professeur d'art contemporain à l'Université Laval. Il travaille sur les nouveaux imaginaires contemporains. Il a récemment publié *Petite philosophie du zombie* (2012) et *Le monde sans fin des jeux vidéo* (2010), tous deux aux Presses universitaires de France.

11. Nicolas Baier, *Réminiscence (vision d'artiste)*, accessed February 10, 2014, <http://nicolasbaier.com/pages/Reminiscence.html> (our translation).

12. Pierre Bertrand, *La vision de l'univers*, accessed February 10, 2014, <http://nicolasbaier.com/pages/univers.html> (our translation).

Maxime Coulombe is a sociologist, art historian, and professor of contemporary art at Université Laval, whose focus is new contemporary imaginaries. His recent books, *Petite philosophie du zombie* (2012) and *Le monde sans fin des jeux vidéo* (2010), were published by Presses universitaires de France.

La mise en scène de l'institution et des politiques de l'art performance

Barbara Clausen

Staging the Institution and the Politics of the Performative



Jimmy Robert, *Jimmy Robert: Draw the Line*,
vue d'exposition | exhibition view, The Power Plant, Toronto, 2013.
Photo: Toni Hafkenscheid
permission de | courtesy of The Power Plant, Toronto

In recent years a growing number of artists engaged in conceptual and performative practices have used the exhibition as both a stage and as a medium to explore their relationship to the archives of their own histories. In other words, they loop art's own past through the reproducibility of its own presence while acknowledging its increasing self-institutionalization. Artists as well as choreographers (amongst others, Ai Arakawa, Pablo Bronstein, Gerard Byrne, Boris Charmatz, Lynda Gaudreau, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Luis Jacob, Xavier Leroy, Sarah Michelson, Paulina Olowaska, Sarah Pierce, and Emily Roysdon) who share this interest use the exhibition as a format to investigate the politics of the ephemeral and its physical manifestation as a time-based mode of production rather than a fleeting state of being. Through their performances, choreography, visual recordings, lectures, writing, and installations they actively reflect on the media-based dynamics of these supposedly “dematerialized” art forms, which are in fact often image- and object-based, exploring the chronological layering of the exhibition itself as a performative medium, and relentlessly reading and translating their sources through the framework of the exhibition.¹ Their works interweave and counter-read various historical threads, from institutional critique and appropriation art to relational aesthetics and the revival of performance.

1. The majority of these artists do not consider themselves performance artists in the classical sense but have adopted performance-based and relational practices as an essential part of their artistic vocabulary, while the above-mentioned choreographers, such as Michelson, Leroy, Gaudreau, Charmatz, and Bel amongst others, are increasingly using the exhibition space as a site-specific space for choreographic exploration, translating choreography into the exhibition.

Ces dernières années, un nombre croissant d'artistes engagés dans des pratiques conceptuelles et performatives ont utilisé l'exposition à la fois comme une scène et comme un médium dans le but d'explorer leur relation avec les archives de leur propre histoire. En d'autres mots, ils relient en boucle le passé de l'art et la reproductibilité de sa présence tout en reconnaissant son auto-institutionnalisation croissante. Ces artistes et ces chorégraphes (dont Ai Arakawa, Jérôme Bel, Pablo Bronstein, Gerard Byrne, Boris Charmatz, Lynda Gaudreau, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Luis Jacob, Xavier Leroy, Sarah Michelson, Paulina Olowaska, Sarah Pierce et Emily Roysdon) utilisent le cadre de l'exposition pour explorer les stratégies de l'éphémère et sa manifestation physique, en considérant celle-ci comme un mode de production axé sur la durée plutôt que comme l'expression d'un état passager. Par leurs performances, leurs chorégraphies, leurs enregistrements visuels, leurs conférences, leurs écrits et leurs installations, ils réfléchissent activement aux dynamiques médiatiques de ces formes d'art soi-disant «dématérialisées» qui, dans les faits, passent souvent par l'image ou par l'objet; ils explorent les strates chronologiques de l'exposition vue comme un médium performatif et procèdent avec acharnement à une lecture et à une transmutation de leurs sources dans le cadre de l'exposition¹. Leur travail s'entremêle avec divers fils historiques (critique institutionnelle, art d'appropriation, esthétique relationnelle et renouveau de la performance) dont il propose une contrelecture.

La suppression du quatrième mur des histoires de la performance

Le travail de l'artiste français Jimmy Robert, qui exerce ses activités à Bruxelles et à Berlin, et celui des artistes québécoises et canadiennes établies à Montréal Sophie Bélair Clément et sa collaboratrice, la chorégraphe et danseuse Marie Claire Forté, constituent deux exemples emblématiques de cette démarche. Ainsi, *Draw the Line* (2013) de Robert œuvre commandée par la galerie torontoise Power Plant et réalisée à l'été 2013 et *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ de Bélair Clément avec la collaboration de Forté présentée à Artexte à l'automne 2012 et à l'hiver 2013 examinent les notions parallèles liées au commissariat et à la performance de façons à la fois différentes et correspondantes². Par ces œuvres, les artistes brisent littéralement le quatrième mur du lieu d'exposition en tant qu'espace performatif.

Tandis que Robert présente les parallèles et les désynchronicités comme une mise en abîme de la relation paradoxale qui existe entre la performance et son statut d'image et d'archive³, Bélair Clément aborde

Breaking down the fourth wall of performance art's histories

Two emblematic examples of this mode of production are the work of Brussels- and Berlin-based French artist Jimmy Robert and the Montreal-based, Québécois-Canadian artists Sophie Bélair Clément and her collaborator, choreographer and dancer Marie Claire Forté. Their recent projects, *Draw the Line* (2013) by Robert, commissioned by the Power Plant in Toronto in the summer of 2013, and Bélair Clément's *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ examine the parallel notions of the curatorial and the performative in different yet corresponding ways. Clément, in turn, invited Forté to develop a work for her exhibition at Artexte in the fall of 2012 and winter of 2013.² They literally break down the fourth wall of the exhibition as a performative space.

While Robert plays out the parallels and de-synchronicities as a *mise en abîme* of the correlative relationship of performance art to its image-based and archival status,³ Bélair Clément addresses how the historiography of conceptual art through its exhibitions, as both its own plinth and stage, thrives in the tension field of its overlapping self-referentiality and its various inherent realities.

The entwining of the conceptual and the performative as a critical mode of investigation is at the core of Bélair Clément's collaborative curatorial approach in *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾. The historical starting point of the project was Seth Siegelau's infamous 1969 MoMA show, *January 5–31*, which featured the work of Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, and Douglas Hubler. Equally important is Bélair Clément's decision to curate and to extend an invitation to a series of collaborators and colleagues to participate in the project.⁴

As a result of her extensive research, the artist found various text documents, a floor plan of the show, sketches, a guest book, invitations, several photographs, and a catalogue, as well as written correspondence from both the past and the present.⁵ To obtain more information the curator of the project, Eduardo Ralickas, contacted Siegelau, while Bélair Clément started a correspondence with Adrian Piper, specifically in regard to a black and white photograph Siegelau took of Piper in 1969, which Bélair Clément had found during her research for the project. The image depicts Piper at work, sitting behind an office desk in Siegelau's gallery, ignoring the camera.⁶

Bélair Clément used this specific image as a curatorial dispositive for *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, reconstructing a selection of the office furniture and objects depicted in the photograph in Artexte's exhibition space. She, amongst others, asked the designer and artist

1. La majorité de ces créateurs ne se considèrent pas comme des artistes de la performance au sens classique du terme, mais ont adopté des pratiques axées sur la performance et des pratiques relationnelles, qui constituent dorénavant une partie essentielle de leur vocabulaire artistique. Quant aux chorégraphes mentionnés plus haut, entre autres Bel, Charmatz, Gaudreau, Leroy et Michelson, ils utilisent de plus en plus la salle d'exposition en tant qu'espace contextuel (*site specific*) d'exploration chorégraphique, traduisant leurs chorégraphies à l'intérieur de l'exposition.

2. *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ était une installation et un événement conçus en fonction du lieu et organisés par Eduardo Ralickas à Artexte, présentés du 27 septembre 2012 au 26 janvier 2013. Le titre s'accompagnait de la note suivante : (1) « Plan général de la galerie. Deux pièces de superficie égale, l'une étant vide, avec secrétaire, téléphone, bureau, meuble de classement et catalogue. L'autre contenant deux œuvres de chaque artiste. » Seth Siegelau, livre des visiteurs et notes préparatoires, I.A.43, *January 5-31, 1969* [le « January Show »], archives du Museum of Modern Art, New York. Voir <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> [consulté le 27 février 2014].

3. Jessica Santone, « Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *Leonardo* 41, n° 2 (2008), p. 147.

2. *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ was a site specific installation and event curated by Eduardo Ralickas at Artexte, on view from September 27, 2012 until January 26, 2013. The title also included the following footnote: (1) "General floor plan for Gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog. The other has 2 works of each artist." Seth Siegelau, guestbook pages and follow-up notes, I.A.43, "January 5-31, 1969" [The "January Show"], The Museum of Modern Art Archives, New York. See <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> (consulted February 27, 2014)

3. Jessica Santone, "Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History," *Leonardo* 41, no. 2 (2008): 147.

4. Most recently in the exhibition *Anarchisme sans adjectif, sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979*, September 4–October 26, 2013 at the Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University, Montreal.

5. Bélair Clément conducted her research at various archives and libraries in North America and Europe, including the MoMA library in New York and the archives of the Generali Foundation in Vienna.

6. See also the curator's statement: Eduardo Ralickas, *Énoncé du commissaire genre: récit historique, avec notes**, 2012, n.p., <http://artexte.ca/wp-content/uploads/commissaire.pdf> accessed February 27, 2014.

la façon dont l'historiographie de l'art conceptuel, à travers des expositions où celui-ci constitue à la fois son propre socle et sa propre scène, se développe dans le champ de tension généré par les recoupements de son autoréférentialité et de ses réalités inhérentes.

Le croisement du conceptuel et du performatif en tant que mode critique d'investigation est au centre de l'approche de commissariat fondée sur la collaboration employée par Bélaïr Clément pour *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾. Le point de départ historique du projet est la fameuse exposition présentée par Seth Siegelaub en 1969 au MoMA, intitulée *January 5–31*, qui réunissait des œuvres de Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth et Douglas Hubler. D'où l'importance de la décision qu'a prise Bélaïr Clément d'assurer le commissariat du projet et d'inviter une série de collaborateurs et de collègues à y participer⁴.

Au terme de recherches fouillées, l'artiste a réuni divers documents textuels, un plan de l'exposition, des croquis, un livre des visiteurs, des invitations, plusieurs photographies et un catalogue ainsi qu'une série de lettres issues d'une correspondance étalée sur des décennies⁵. Pour obtenir plus d'information, le commissaire du projet, Eduardo Ralickas, a communiqué avec Siegelaub, pendant que Bélaïr Clément a écrit à Adrian Piper à propos d'une photographie trouvée au cours de ses recherches, faite à partir d'un cliché en noir et blanc pris par Siegelaub en 1969. L'image montre Piper au travail, assise à un bureau dans la galerie de Siegelaub, ne prêtant aucune attention à l'appareil photo⁶.

Bélaïr Clément a utilisé cette image en tant que dispositif de commissariat pour *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, en reconstruisant dans l'espace d'Artexite certains des meubles de bureau et des objets qui apparaissent sur la photographie. Elle a demandé à l'une des personnes invitées à participer au projet, le designer et artiste Raphaël Huppé Alvarez, de reconstruire quelques-uns des meubles que l'on voit sur la photo et de les recouvrir de laque blanche de manière à sceller tout ce qui s'y trouvait, notamment les livres et le cendrier sur le bureau⁷. Plusieurs éléments de sa recherche sont devenus des notes de commissariat imitant l'original, mais d'une façon légèrement altérée; Clément a demandé à la réceptionniste d'Artexite de garder à proximité la fameuse photographie de Piper pour qu'elle puisse la montrer aux visiteurs afin de mieux expliquer l'exposition.

L'une des plus importantes décisions conceptuelles prises par Bélaïr Clément a été d'inviter Forté à lire un texte de trois pages tapé à la machine par Piper en 1969 pour un nouvel enregistrement de l'œuvre. Bélaïr Clément a obtenu la permission de Piper d'enregistrer et d'utiliser ce texte, intitulé à l'origine *text of a piece for Larry Weiner 1/14/1969*, en tant que canevas pour son projet d'exposition. Le texte est l'énumération d'une suite de nombres qui divisent par deux à l'infini la durée de l'enregistrement lui-même, qui est de 15 minutes: « La durée de cette séquence enregistrée est d'approximativement 15 minutes. Ou, la durée de ces deux séquences enregistrées est d'approximativement 7 minutes, 30 secondes chacune. Ou, la durée de ces quatre séquences enregistrées

4. Voir l'exposition *Anarchisme sans adjectif, sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979*, qui a eu lieu du 4 septembre au 26 octobre 2013 à la Galerie Leonard & Bina Ellen, à l'Université Concordia, Montréal.

5. Bélaïr Clément a effectué ses recherches en consultant diverses archives et bibliothèques en Amérique du Nord et en Europe, notamment la bibliothèque du MoMA, à New York, et les archives de la Generali Foundation, à Vienne.

6. Voir aussi: Eduardo Ralickas, *Énoncé du commissaire – Genre: récit historique, avec notes**, 2012, <http://artexite.ca/wp-content/uploads/commissaire.pdf> [consulté le 27 février 2014].

7. Pour son projet d'exposition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, présenté à Artexite du 27 septembre 2012 au 26 janvier 2013, Bélaïr Clément a invité Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté et David Tomas à participer. Selon le site web et les documents de presse, ces artistes ont « accepté de participer à une exposition organisée par Sophie Bélaïr Clément, qui a accepté l'invitation du commissaire Eduardo Ralickas ». Voir <http://artexite.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> [consulté le 27 février 2014].



Jimmy Robert, *Jimmy Robert: Draw the Line*,
vue d'exposition | exhibition view, The Power Plant, Toronto, 2013.
Photos: Toni Hafkenscheid
permission de | courtesy of The Power Plant, Toronto

Raphaël Huppé Alvarez to reconstruct some of the furniture in the photograph with a high-gloss white resin finish that covered the top surface of the desk, sealing everything upon it, such as books and an ashtray.⁷ Several elements of her research became curatorial footnotes, mirroring the original but in a slightly distorted manner: Clément asked the receptionist at Artexite to keep a copy of the infamous photograph of Piper nearby so it could be shown to visitors to better explain the show.

One of the key conceptual decisions Bélaïr Clément took was to invite Forté to read a three-page text written on a typewriter by Piper in 1969 for a new recording of the work. Bélaïr Clément received Piper's permission to record and use this work, originally titled *text of a piece for Larry Wiener 1/14/1969*, as a script for her exhibition project. The work is based on a sequence of numbers that infinitely breaks down the length of the recording itself—15 minutes—by half: “The length of this single recorded section is approximately 15 minutes. Or, the length of these two recorded sections is approximately 7 minutes, 30 seconds each. Or, the length of these four recorded sections is approximately 3 minutes, 45 seconds each. . . . The length of these 83.727.602,664 recorded sections is

7. For her exhibition project *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ at Artexite from September 27, 2012–January 26, 2013, Bélaïr Clément invited Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté, and David Tomas to participate in her project. According to the website and press material, they “agreed to participate in an exhibition organized by Sophie Bélaïr Clément, who has accepted an invitation by curator Eduardo Ralickas.” See <http://artexite.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> accessed February 27, 2014.



Marie Claire Forté, *Spectacle continué*,
captures vidéo | videostills, Artexte, 2012.
Photos: © Marie Claire Forté

est d'approximativement 3 minutes, 45 secondes chacune... La durée de ces 83 727 602, 664 séquences enregistrées est d'approximativement 0, 0000000001071487698475085949775103784890625 secondes chacune. Ou, etc.⁸»

En dialogue avec Bélair Clément, Forté a décidé de présenter « une pratique chorégraphique, un spectacle continué dans lequel elle

8. C'est par erreur que Piper a dédié l'œuvre à Weiner, comme elle s'en est ensuite rendu compte, afin d'exprimer son appréciation pour l'aide qu'il lui avait apportée pour trouver cet emploi d'assistante dans le cadre du « January show » ; elle a fait part de cette méprise à Bélair Clément (correspondance avec l'artiste 5 février 2014). Ce récit anecdotique qui revient sur des détails et des fragments de correspondance fait parti des fruits des méticuleuses recherches de Bélair Clément ; il témoigne aussi de l'auto-insertion consciente de l'artiste en tant que chroniqueuse dans l'historiographie des réseaux anciens sur lesquels portent ses recherches.

approximately .0000000001071487698475085949775103784890625 seconds each. Or, etc.⁸

In dialogue with Bélair Clément, Forté decided to present "her performative choreographic practice, a continuous show, a searching for inscription in the physical space of Artexte amongst the working bodies of the building and the neighbourhood"⁹ and to use the sound recording

8. According to Bélair Clément, Piper, falsely, as she later realized and told Bélair Clément, dedicated the work to Weiner as a gesture of appreciation for helping her find the job as a gallery assistant at the "January show," (Correspondence with the artist February 5, 2014.) This anecdotal retelling of details and fragments of correspondence are part of Bélair Clément's meticulous research methodology and conscious insertion as a chronicler into the historiography of the past networks she researches.

9. See the project description published on the website <http://artexte.ca/sophie-belair-clément2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/>, accessed February 27, 2014.

[cherchait] à s'inscrire dans l'espace physique d'Artexte, parmi les corps travaillant dans l'édifice et dans son périmètre⁹ » et d'utiliser l'enregistrement sonore à titre de structure pour une chorégraphie créée en fonction du lieu et exécutée lors de l'exposition¹⁰.

Le travail de Forté a donné lieu à une performance d'une heure intitulée *Continuous Show / Spectacle continu* exécutée dans la petite salle de conférence d'Artexte. Vêtue d'une combinaison en vinyle blanc, Forté se déplace lentement dans l'espace¹¹. Imitant les mouvements qu'elle observe en regardant par la fenêtre le personnel du bar Cléopâtre, dans le bâtiment d'en face, elle adopte une série de poses et exécute des mouvements qui, dans leur précision, font écho aux calculs de Piper. Après ce segment, Forté déplace lentement la table et les meubles du bureau de manière apparemment aléatoire, incitant délicatement les spectateurs à s'écarter de son chemin. En même temps qu'elle exécute cette succession de poses et de gestes, elle se lance dans une traduction simultanée, en langue française, d'un enregistrement en langue anglaise de sa propre voix lisant le texte de Piper, qui émane d'une petite enregistreuse placée sur la table. Le dédoublement de ses mots dans deux langues différentes se répercute tel un écho dans les choix interreliés de la matérialité des meubles du bureau, des rideaux et d'un téléphone cellulaire et de l'immatérialité des sujets en jeu: le texte de Piper en tant qu'élément sonore, le concept de l'exposition et la présence de Forté ainsi que sa maîtrise de mouvements corporels à la fois minimalistes et chargés, accompagnés d'un jeu de voix qu'elle effectue apparemment sans effort.

L'idée de travail artistique traduit en un geste performatif, que ce soit celui de Piper assise à son bureau ou la traduction simultanée effectuée par Forté dans *Continuous Show / Spectacle continu*, jette un éclairage sur les relations sociales invisibles au sein du monde des arts. Formulées à l'intérieur des contraintes de l'exposition, ces relations deviennent des entités contingentes et des objets: une source documentaire, un texte pouvant être traduit en une performance, un accessoire, un artefact et, au bout du compte, une relation objet-sujet incarnée par la présence, les mouvements et la voix de Forté autant que par les surfaces blanches, lisses et laquées de la reproduction tridimensionnelle de la table à café, avec ses livres et ses cendriers, qui sont des reproductions des objets inventoriés dans la galerie de Siegelau.

L'acte d'exposer ainsi divers modes de traduction, qui relève tour à tour du commissariat, de l'histoire et de la performance, joue aussi un rôle essentiel dans *Draw the Line* de Robert. À partir d'une appropriation et de la lecture non linéaire d'œuvres canoniques tirées de l'histoire de la performance¹², Robert en est arrivé à utiliser l'exposition non pas comme une scène, mais comme un événement fondé sur un processus qui lui permet d'interroger la relation complexe entre les généalogies des pratiques féministes auxquelles il fait référence.

L'intérêt que porte Robert à la relation contingente de la performance avec l'image et le corps, relation qui est symptomatique de la multitude d'histoires changeantes que peut recéler une performance, est au cœur de l'un de ses plus récents projets d'installation in situ fondés sur le texte, exécuté l'année dernière à Toronto à la galerie Power Plant. *Draw the Line* s'inspire de *Up to and Including Her Limits*

as a structure for a site-specific choreography to be performed in the exhibition.¹⁰

Forté's work resulted in an hour-long performance titled *Continuous Show / Spectacle continu* in the small conference room at Artexte. Dressed in a white vinyl catsuit, Forté slowly moved throughout the space.¹¹ Mimicking the movements she observed from the window looking down on the staff of the Cleopatra club across the street, she follows a series of poses and movements that in their precision are in accordance with Piper's calculations. After this segment, Forté proceeds to slowly push the table and office furniture in a seemingly random manner, gently driving the spectators out of her path. During this flow of poses and gestures she begins her simultaneous translation of the English recording of her own voice reading Piper's script of numbers—which plays from a small recording device placed on the table—into French. The doubling of her words in two different languages is echoed in the interrelated choices of materiality of the office furniture, the curtain, and a cell phone, as well as the immateriality of the subjects at play: Piper's script as a sound piece, the concept of the exhibition, and the presence of Forté's mastery of minimalist yet charged bodily movements accompanied by her seemingly effortless play of voices.

The idea of artistic labour translated into a performative gesture, whether that of Piper sitting behind her desk or Forté's efforts of simultaneous translation in *Continuous Show / Spectacle continu*, offers insight into the invisible social relations of the art world. Articulated within the constraints of the exhibition, these networks become contingent entities and objects of their own: from a documentary source to a performable script and prop to an artefact, to, in the end, an object-subject relationship embodied through Forté's presence, movements, and voice as much as through the smooth lacquered white surfaces of the three-dimensional reproduction of the coffee table, including books and ashtrays, that are replicas of Siegelau's gallery inventory.

This visibility of various modes of translation, oscillating between the curatorial, the historical, and the performative also plays a vital role in Robert's exhibition *Draw the Line*. His appropriations and nonlinear readings of canonical works of performance history¹² have led Robert to use the exhibition not as a stage but as a process-based event that allows him to question the complex relationship between the genealogies of the feminist practices he references.

This interest in performance's contingent relationship of the image and the body, a relationship that is symptomatic of the multitude of changing histories a performance can entertain, is at the core of one of his more recent text-based and site-specific installation projects, which he executed last summer in Toronto at the Power Plant. *Draw the Line* is based on Carolee Schneemann's iconic performance and multi-media installation *Up to and Including Her Limits* (1973–1976), which consists of multiple elements: a performance, an installation, a series of well-known photographs, and for Robert, who wanted to use the work "as a starting point to do something else,"¹³ most importantly, a manifesto written by Schneemann in conjunction with the piece at the time.

9. Voir la description du projet publiée sur le site web <http://arttexte.ca/marie-claire-forte-spectacle-continu/> [consulté le 27 février 2014].

10. Correspondance par courrier électronique avec l'auteure, le 5 février 2014.

11. Le fini lustré des objets de l'exposition et de la combinaison de Forté est un choix qui, selon Bélair Clément, constitue une référence visuelle à la texture brillante des photographies qu'elle a trouvées à la bibliothèque du MoMA. Correspondance par courrier électronique avec l'auteure, le 5 février 2014.

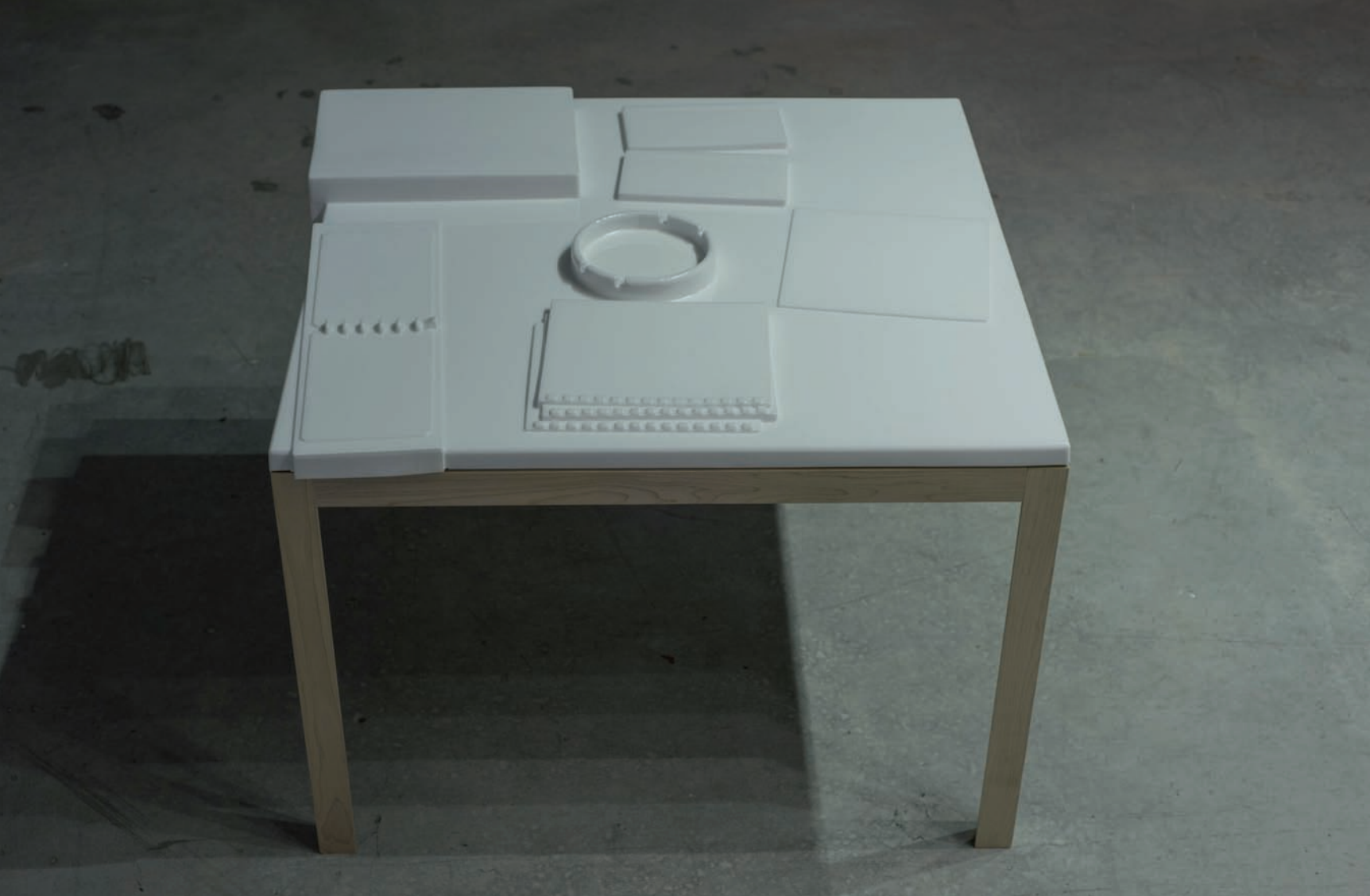
12. Les œuvres ayant fait l'objet d'une appropriation par Robert sont entre autres les suivantes: la danse postmoderne fondatrice d'Yvonne Rainer, *Trio A*, qui remonte à 1966, exécutée avec Ian White dans *Six Things We Couldn't Do, But Can Do Now* (2004); la performance fondatrice de Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), pour sa performance *Figure de style* (2008); *Site* (1964) de Robert Morris et Carolee Schneemann pour sa série de performances intitulée *Counter-relief* (2008–2012).

10. Email correspondence with the author, February 5, 2014.

11. The choice to have the objects in the exhibition, as well as Forté's catsuit, in a glossy finish, is, according to Bélair Clément, a visual reference to the glossy finish of the photographs she found at the MoMA library. Email correspondence with the author, 5 February 2014.

12. Robert's appropriations include Yvonne Rainer's seminal 1966 postmodern dance, *Trio A*, from 1966, performed with Ian White in *Six Things We Couldn't Do, But Can Do Now* (2004); Yoko Ono's seminal *Cut Piece* (1964) for his performance *Figure de style* (2008); Robert Morris and Carolee Schneemann's *Site* (1964) for the performance series *Counter-relief* (2008–2012).

13. *Draw the Line* was a project curated by Julia Paoli. For more information see the upcoming exhibition catalogue *Jimmy Robert, Draw the Line*, dir. Julia Paoli, Power Plant, Toronto, 2014.





Sophie Bélair Clément, *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁰⁾
vue d'installation | installation view, Artexte, Montréal, 2012.
Photos: Paul Litherland
permission de | courtesy of Centre d'information Artexte, Montréal

de Carolee Schneemann (1973-1976), une performance et installation multimédia qui a fait date et réunissait de multiples éléments : une performance, une installation, une série de photographies bien connues et, ce qui importait surtout à Robert, qui voulait utiliser l'œuvre « comme un point de départ vers quelque chose d'autre¹³ », un manifeste associé à l'œuvre écrit par Schneemann à l'époque.

Draw the Line est constituée d'un certain nombre d'éléments interreliés : un texte, inspiré de celui de Schneemann, qui devait être exposé, lu puis laissé dans la salle d'exposition ; une intervention architecturale ayant pour effet d'inonder l'espace de lumière naturelle ; une pile d'affiches à distribuer produites pour l'exposition et annonçant une performance ; un dessin-collage réalisé en 2010 avec l'artiste Kate Davis, de Glasgow, à partir d'une photographie de la performance *Up to and Including Her Limits*, de Schneemann ; un enregistrement sonore de l'artiste en train d'écrire au crayon sur une surface lisse ; et un rouleau de papier photographique étalé dans l'espace de l'exposition. Le papier a servi d'accessoire sculptural dans le cadre d'une performance exécutée par Robert une semaine après le vernissage. Portant des vêtements sombres, l'artiste transporte lentement le rouleau de papier photographique grand format dans l'espace, pour finalement le dérouler et le coller au sol avec du ruban adhésif. Il exécute ensuite une série de mouvements chorégraphiés et prend quelques poses tout en récitant un texte inspiré de celui de Schneemann¹⁴.

L'exposition et la performance *Draw the Line* peuvent toutes deux être lues comme un poème, vues comme l'image d'un scénario ou entendues comme une partition. Robert « entre dans le texte et l'image¹⁵ » qu'il a choisis et créés, utilisant la parole et le mouvement. La critique féministe faite par Schneemann de la canonisation de la peinture et de sa relation indicielle inhérente avec le geste masculin est, tant figurativement que conceptuellement, traduite dans le temps présent de *Draw the Line*. Les marques horizontales tracées par Schneemann sont retirées de son corps vertical pris au piège, libérées dans la sphère tridimensionnelle. Schneemann cherchant à atteindre ses limites extérieures devient le canevas d'une chorégraphie pour le corps de Robert. À mesure que ce dernier prend la mesure de ses propres limites, créant un équilibre entre corps, histoire et espace, il rend hommage aux réalisations de Schneemann, mais surtout, il jette un éclairage particulier sur la reconnaissance et l'institutionnalisation tardives de cette artiste¹⁶. La configuration de l'exposition et les traces corporelles que l'artiste imprime sur l'architecture de la galerie sont l'expression d'une pensée, d'une marque physique et temporelle dans un contexte où les médias sociaux et divers discours déterminent les codes représentationnels mouvants liés au genre dans notre environnement culturel.

Robert explore les questions de genre et d'ethnicité en tant que catégorie socialement relationnelle en les inscrivant dans une analyse historique du présent. Ce faisant, il expose le rôle des politiques de la performance dans l'histoire de l'art, lu à travers l'économie de sa propre présence et contemporanéité. Par sa présence, il s'interroge sur la conception selon laquelle la nature éphémère de son mouvement serait un construit qui complique et freine continuellement l'introduction de pratiques performatives critiques, en particulier les modèles hétéro-normatifs, dans le canon de l'histoire de l'art.

Tant le travail de Robert que la collaboration entre Bélaire Clément et Forté sont des mises en scène d'un acte par lequel le corps négocie constamment son avènement et sa déstructuration en tant qu'image

Draw the Line consists of a number of interrelated elements: a text based on the writing of Schneemann, to be exposed, recited, and left in the space; an architectural intervention that flooded the space with natural daylight; a stack of take-away posters produced for the exhibition announcing a performance; a collaborative drawing collage based on a photograph of Schneemann's *Up to and Including Her Limits*, which he produced with Glasgow-based artist Kate Davis in 2010; a sound recording of the artist writing in pencil on a smooth surface; and a roll of large photographic paper distributed in the exhibition space. The paper was used as a sculptural prop for a performance Robert scheduled a week after the opening. Dressed in dark clothes, he slowly carried the roll of large photographic paper through the space, eventually unrolling and taping it to the floor. Robert executed a series of choreographed movement and poses while reciting a text based on Schneemann's writing.¹⁴

Both the exhibition and the performance of *Draw the Line* can be read as a poem, seen as an image of a script, or heard as a score. Robert "moves into the text and image"¹⁵ he has chosen and created, using both speech and movement. Schneemann's feminist critique of painting's canonization and inherent relationship to indexicality as a male gesture is, both figuratively and conceptually, translated into the present tense of *Draw the Line*. Schneemann's constrained horizontal markings are lifted off her entrapped vertical body, liberated back into the three-dimensional. Schneemann's reaching of her outer limits becomes the script for the choreography of Robert's drawing body. As Robert takes control of his own limits, creating an equilibrium between body, history, and space, he not only pays homage to Schneemann's past achievements but specifically sheds light on her belated recognition and institutionalization.¹⁶ His physical marking of the Power Plant's architecture and the exhibition layout stand for the expression of a thought, a physical and temporal mark within the context of social networks and discourses that determine the constantly changing representational codes of gender within our cultural surroundings.

Robert explores gender and ethnicity as a socially relational category within a historical analysis of the present. He inherently exposes the politics of performance's role in art history read through the economy of his own presence and contemporaneity. He, through his presence, questions the claim of his movement's ephemeral nature as a construct that continues to complicate and hinder critical performative practices, specifically hetero-normative standards, from entering the canon of art history.

Both Robert's work and Bélaire Clément's collaboration with Forté are stagings of an act in which the body negotiates its constant becoming and unravelling as an image within the format of the exhibition. In both practices the space and time of the exhibition become relational elements, constituted and perceivable in their relationships to the objects and subjects that are displayed within them. It is important to note though that neither of them use the performing body as a means to interact with the visitor, nor as a durational, ontologically driven authentic experience parachuted, so to say, from life into the exhibition space. Their aim is to use the body as an active agent that is capable of deconstructing his or her role of participation in the inevitable processes of valorization fundamental to the act of exhibiting art and the writing of dominant cultural narratives.¹⁷

Both examples allow us to bear witness to numerous art historical references¹⁸ that not only chronologically precede, but more importantly,

14. Ibid.

15. Conversation between the author and the artist, May, 2013.

16. Helen Molesworth, "How to Install Art as a Feminist," *Women Artists at the Museum of Modern Art*, ed. Cornelia Butler and Alexandra Schwartz, (New York: Museum of Modern Art, 2010), 507.

17. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art*, documents, ed. Lionel Bovier and Xavier Douroux, (Zurich: JRP| Ringer & Presses du reel, 2010), 10.

18. This dominant lineage of art history I am associating with Robert's historical research and counter-reading could begin with Yves Klein, Bruce Naumann, Chris Burden, Allan Kaprow, Fluxus, Otto Muehl, Vito Acconci, and Guy de Cointet, up to Paul McCarthy and Mike Kelley.

13. *Draw the Line* est un projet préparé par Julia Paoli. Pour obtenir plus d'information à ce sujet, voir le catalogue de l'exposition, qui sera publié sous peu, intitulé *Jimmy Robert, Draw the Line*, sous la dir. de Julia Paoli, Power Plant, Toronto, 2014.

14. Ibid.

15. Conversation entre l'auteure et l'artiste, mai 2013.

16. Helen Molesworth, « How to Install Art as a Feminist », *Women Artists at the Museum of Modern Art*, Cornelia Butler et Alexandra Schwartz (dir.), New York, Museum of Modern Art, 2010, p. 507.

dans le cadre de l'exposition. Dans ces deux pratiques, l'espace et la temporalité de l'exposition deviennent des éléments relationnels qui sont constitués et perceptibles de par leurs relations avec les objets et les sujets qui y évoluent. Il importe cependant de souligner qu'aucune d'entre elles n'a recours au corps performant comme moyen d'entrer en interaction avec le visiteur, ni en tant qu'expérience authentique à caractère ontologique fondée sur la durée qui serait en quelque sorte parachutée de la vraie vie dans l'espace d'exposition. Leur but est d'utiliser le corps en tant qu'agent actif capable de déconstruire son propre rôle de participant dans les inévitables processus de valorisation qui sont essentiels à l'exposition de l'art et à l'écriture de récits culturels dominants¹⁷.

Ces deux exemples nous donnent accès à de nombreux référents artistiques historiques¹⁸ qui non seulement les précèdent chronologiquement, mais surtout, répercutent légitimement dans le présent la lutte qui était partie intégrante des actes passés de Schneemann et de Piper. Robert, Bélair Clément et Forté nous permettent de recontextualiser des œuvres historiques, ainsi que les documents auxquels elles ont donné lieu, par l'agentivité de leur présence incarnée dans l'espace d'exposition.

En ce qui a trait aux politiques institutionnelles avec lesquelles ils doivent composer en tant qu'artistes qui évoluent autant dans la sphère conceptuelle que dans la sphère performative, Robert, Bélair Clément et Forté proposent des démarches qui abordent l'exposition comme une entité à la fois temporelle et spatiale, comme une surface dont on s'inspire et que l'on marque. Nous pouvons ainsi parler de l'exécution d'un dialogue avec le passé se déroulant dans le champ de tension créé par l'interaction entre les artistes et les sources documentaires qu'ils ont choisies au début de leurs investigations performatives d'un espace et d'un temps donnés. Par l'exécution de leurs actions performatives dans le cadre de l'exposition, ils permettent au spectateur d'être témoin des actes invisibles exécutés par l'artiste, l'institution et l'histoire de l'art, dans le but de maintenir une idée d'originalité réitérée dans l'avenir, à l'infini.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

also legitimately reverberate into the present the struggle embedded within Schneemann's and Piper's acts from the past. Robert, Bélair Clément, and Forté allow us to recontextualize historical works, as well as the documents they have produced, within the agency of the presence embodied in the exhibition space.

Seen in relation to the institutional politics they are confronted with as artists who engage in both the conceptual and the performative, both treat the exhibition as a temporal as well as spatial entity, a surface to draw from and upon. As such we can speak of an enacted dialogue with the past, exposed in the tension field created through the performers' interaction with the documentary sources they have chosen at the outset of their performative investigations of the given space and time. Through the staging of their performative acts within the framework of the exhibition, they enable the viewer to bear witness to the invisible procedures performed by the artist, the institution, and art history, all aiming to maintain an idea of originality to be iterated infinitely in the future.

17. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art*, JRP| Ringer et Presses du réel, Zurich, 2010, p. 10.

18. Cette lignée dominante de l'histoire de l'art à laquelle j'associe les recherches historiques et la contre-lecture de Robert pourrait aller de Yves Klein, Bruce Naumann, Chris Burden, Allan Kaprow, Fluxus, Otto Muehl, Vito Acconci et Guy de Cointet jusqu'à Paul McCarthy et Mike Kelly.

Barbara Clausen est commissaire et professeure en histoire de l'art, spécialisée en théorie et histoire de la performance à l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1997, la méthodologie de sa recherche s'appuie sur les théories de la performance et des nouveaux médias ainsi que sur les pratiques qui remettent en question les institutions artistiques et les conditions d'exposition et d'archivage de la performance. À titre de commissaire, Clausen a organisé plusieurs expositions, symposiums et événements de performance en Europe et aux États-Unis. En 2013, elle a été commissaire de la première exposition rétrospective dédiée à la cinéaste et artiste franco-américaine Babet Mangolte à VOX. En 2014, elle a assuré le commissariat de l'exposition et de la série de performances *STAGE SET STAGE On Identity and Institutionalism* à la SBC galerie d'art contemporain, à Montréal.

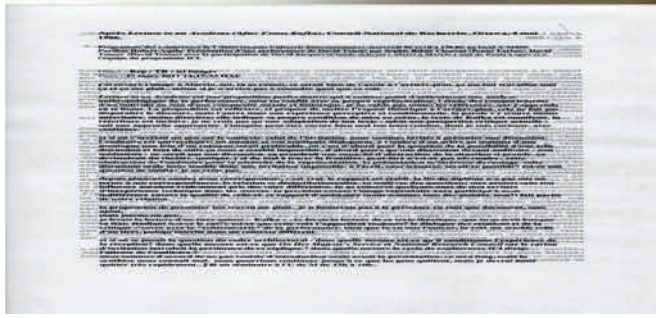
Barbara Clausen is a curator and a professor for performance theory and history at UQAM in Montréal. Since 1997 she has written extensively on performance art and performative curatorial practices and has curated numerous exhibitions and performance series in Europe as well as North America. In 2013 she curated an exhibition and film retrospective on the French-American filmmaker and artist Babet Mangolte at VOX, followed by the exhibition and performance series *STAGE SET STAGE On Identity and Institutionalism* at SBC Gallery for contemporary art in Montréal in 2014.

Portfolio

**David
Tomas**

Michèle Thériault

Sophie
Bélaïr Clément



01. Questions, critical analysis, and a desire to do otherwise. Alternative knowledge economies are often triggered into being through acts of collaboration. The singular is pluralized and tempered through free association. Can some of anarchism's possibilities seep into the halls of learning?... *Sans Titre / Untitled*. Sophie Béclair Clément et David Tomas en conversation. Image à l'arrière-plan de l'affiche annonçant la conférence ICI (Intervenants Culturels Internationaux) du 1^{er} avril 2010, UQAM, RM-130, 12 h 30. Conférence annulée en appui à la grève étudiante.

02. The passage of the body through different architectural forms and strata is an important everyday experience. Stairways (also known as steps, stairs, or staircases) are some of the most important material and symbolic gateways to, from, and within architecturally defined configurations of power and knowledge. Why has no one written a symbolic anthropology of that fundamental interstitial transitional space: the stairway? *Lecture to an Academy*. Performers: David Tomas, Penny Farfan. Performed at the theatre of the National Research Council, Ottawa on May 4, 1986 during the exhibition *Songs of Experience*. Photo credit: Charles Hupé, National Gallery Photographic Services. The National Gallery of Canada, Ottawa. On Her Majesty's Service.

03. De: Penny Farfan Objet: Rép.: 1986 Date: 1^{er} avril 2011 14:47:23 HAE Dear Sophie (and Dave), I was not involved in the conceptualization of *Lecture to an Academy*, only in the performance. I was an actor at that time and someone connected me with David Tomas, who was looking for a performer to read the ape/woman part in the performance. You probably already know that the piece was actually staged three times: first in an old lecture theatre in the Redpath Museum at McGill University in 1985; next, in the Art Department at York University, also in 1985; the 1986 performance at the National Research Council that you are studying was actually the third presentation. The major change between the three versions was the performance space: the texts and audio, as I recall, remained the same... In case you haven't already seen them, I've attached two photographs of the performance at the Redpath that may be of interest to you. You will see in these documents that it was a more intimate performance space than the lecture hall at the NRC in 1986. You will also see that it was a small audience. I hope these few details will be of interest/use to you. Best wishes for your research.

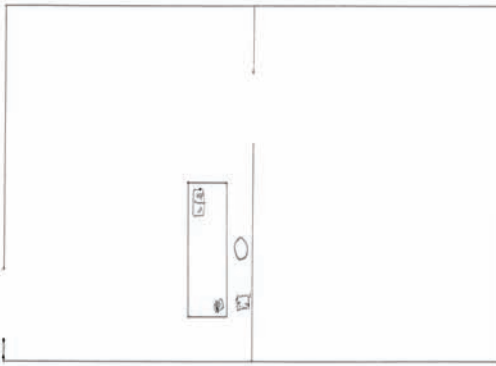
04. 15 septembre 2012 16:34. Auditorium du musée Redpath. Photo SBC. History is the only coherent basis for change because it provides a comparative backdrop for contemporary action. Thus it has always been of critical importance to preserve important symbols of the past. I remember as a boy visiting the Redpath Museum and being fascinated with its eclectic natural history collections and odd objects like an Egyptian mummy (?); while at home I used to play with my toys (cars, etc.) on a Chinese carpet whose layout evoked an ocean surrounded by a roadway and, if my memory serves me well, images that could double as villages... (David Graeber: "The role of the imagination as a political principle..."). It is of no surprise, therefore, that while I chose to pursue anthropological research at McGill, I would present *Lecture to an Academy* at the Redpath Museum's lecture room. Can one imagine an educational process that was configured as a form of outsider art?

05. *Lecture to an Academy*. Conférenciers/Lecturers: Penny Farfan / David Tomas. Montreal, McGill University. Auditorium du musée Redpath, 6 février, 19 h. Toronto York University Department of Fine Arts, March 7th 5:00 PM. 1985. Poster/flyer with photograph by Angela Grauerholz. **06.** Communiqué distribué lors de la conférence ICI (Intervenants Culturels Internationaux). Après *Lecture to an Academy (After Franz Kafka)*, 1985-1986. UQAM, AM-0506, 6 avril 2011, 12 h 40. Signé R.P.

01-06. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary,⁽¹⁾ Du 27 septembre 2012 au 26 janvier 2013. Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté et David Tomas ont accepté de participer à une exposition organisée par Sophie Béclair Clément, qui a accepté l'invitation du commissaire Eduardo Ralickas. (1) « Plan général de la galerie. Deux pièces de superficie égale, l'une étant vide, avec secrétaire, téléphone, bureau, meuble de classement et catalogue. L'autre contenant deux œuvres de chaque artiste. » Seth Siegelaub, livre des visiteurs et notes préparatoires, I.A.43, *January 5-31, 1969* [le *January Show*], archives du Museum of Modern Art, New York. Photos 01, 02, 04 de Paul Litherland, avec la permission d'Artexte, 2012. Photo 03 de SBC, 05 de Marie Claire Forté, 06 de DT. Plan au sol.

2 rooms equal size, 1 empty, with secretary,⁽¹⁾

27.09.2012 - 26.01.2013



Général floor plan for gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary

01) David Tomas, *January 5-31, 1969, 2008*. Impression à jet d'encre sur papier, 35,56 x 50,8 cm. Cadre en érable, fini laqué blanc, 40,84 x 53,34 cm. Édition de 12, 3 épreuves hors-commerce.

02) David Tomas, *Insert, 2008*. Catalogue de l'exposition «January 5-31, 1969» édité par Seth Siegelaub avec insert imprimé au jet d'encre, reliure spirale, 20,96 x 18,42 x 0,8 cm. Vitrine de présentation: bois et verre, 17 x 50 x 40 cm.

03) Table basse réalisée par Raphaël Huppé-Alvarez, 2012. Bois vernis et plastique thermoformé peint, 71,2 x 71,2 x 53 cm.

04) Charles et Ray Eames, chaise de bureau, modèle DAT-1, 1953, 34 1/2" x 24 7/8" x 23".

05) Bureau réalisé par Raphaël Huppé-Alvarez, 2012. Bois vernis et plastique thermoformé peint, 161 x 80 x 61,5 cm.

06) Meuble de classement (5 portes) réalisé par Raphaël Huppé-Alvarez, 2012. Plastique thermoformé peint, 52,2 x 81,5 x 2,5 cm.

07) Porte-documents, 2012. Plastique thermoformé, 93,5 cm x 93,5 x 8 cm.

08) Lecture par Marie Claire Forté de notes manuscrites rédigées par Adrian Piper. Seth Siegelaub, I.A.43 «January 5-31, 1969», Archives du Museum of Modern Art, New York. Diffusion sonore, mono, 22 min.59 sec.

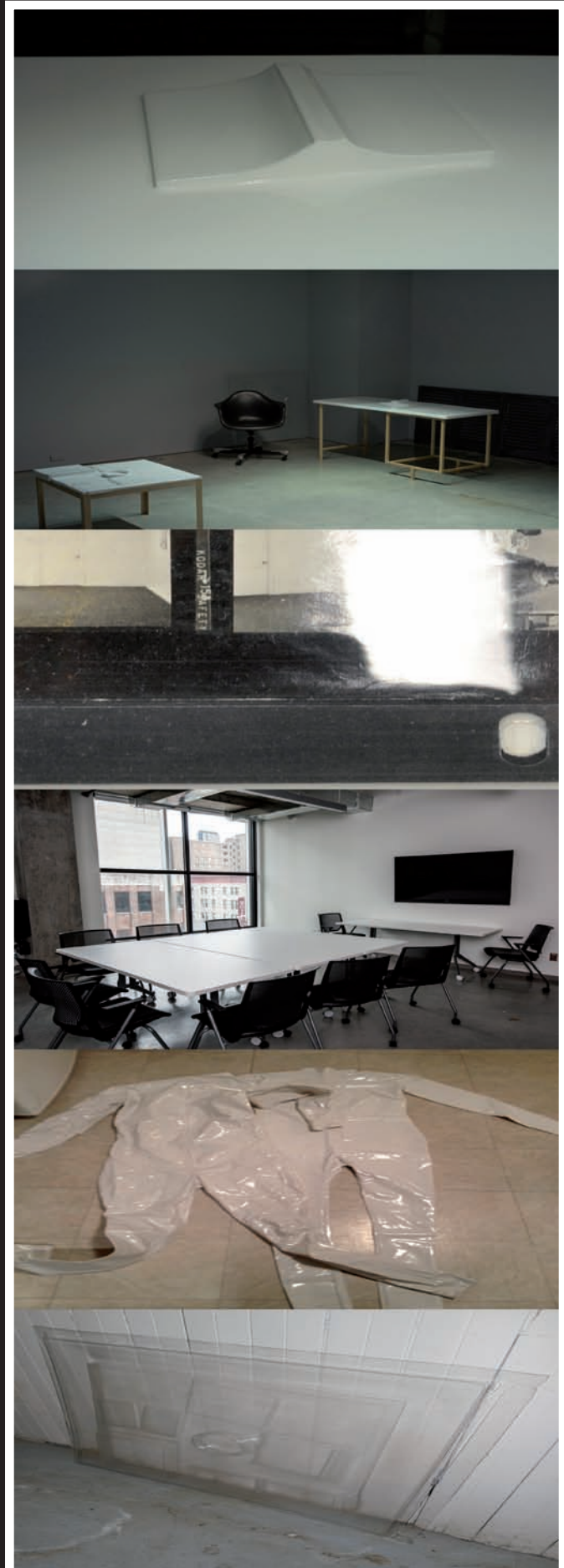
09) Vinyle autocollant noir. 2371 caractères (sans espaces). Helvetica Neue Medium. Hauteur des lettres: minuscule 0,5 po. Dimensions du mur: 120 cm x 217cm. Mise en espace par Jo-Anne Balcaen.

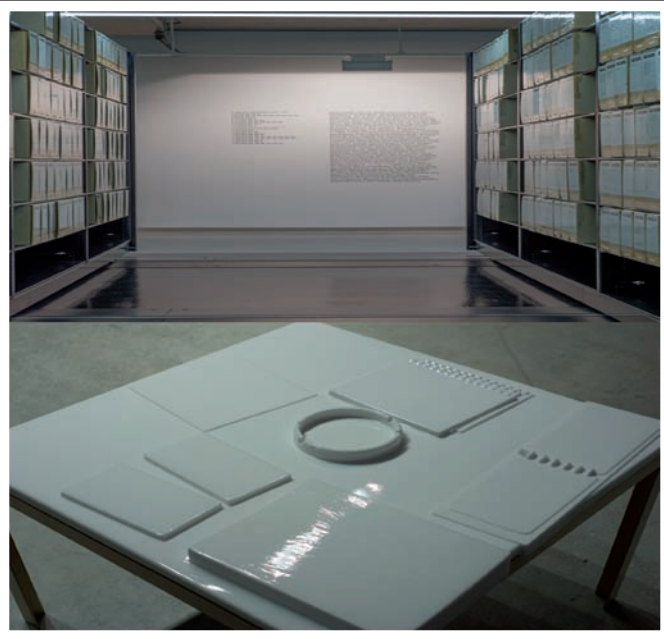
10) Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Foundations of Mathematics*, revised ed. Ed. G.H. von Wright, R. Rhees, and G. E. M. Anscombe. Cambridge (MA), The MIT Press, 1967. 204 pages. 22,86 x 15,24 cm.

11) Marie Claire Forté, *Spectacle continué*. Pratique chorégraphique. Octobre: mercredi 10, de 17 h à 18 h; samedi 13, de 16 h à 17 h; jeudi 16, de 17 h à 18 h; samedi 20, de 16 h à 17 h; mercredi 24, de 17 h à 18 h; samedi 27, de 15 h à 16 h*. Novembre: samedi 10, de 16 h à 17 h; samedi 17, de 16 h à 17 h; jeudi 22, de 17 h à 18 h; samedi 24, de 16 h à 17 h; jeudi 29, de 17 h à 18 h. Décembre: samedi 8, de 16 h à 17 h; vendredi 14, de 17 h à 18 h.

*Suivi par un bonus de Vincent Bonin.

⁽¹⁾ «General floor plan for gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog. The other has 2 works of each artist.» Seth Siegelaub, notes préparatoires, I.A.43, «January 5-31, 1969», archives du Museum of Modern Art, New York.





01. *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary,*⁽¹⁾ (*livre des visiteurs*). Vinyle autocollant noir. 2371 caractères (sans espaces). Mise en espace par Jo-Anne Balcaen. Photo: Paul Litherland, avec la permission d'Artexte, 2012. **02.** De: APRAF Berlin (Director) Date: 16 juillet 2012 03:40 Objet: Adrian Piper, *January 5-31, 1969* Regarding visitors, the only one I remember other than the ones you would expect (Sol LeWitt, Christine Koslov, Mel Bochner, Ian Wilson, etc.) was Donald Barthelme, Rick Barthelme's brother, because I had read several of Donald's books... However, once Christine noticed that I was reading Wittgenstein's *Remarks on the Foundations of Mathematics*, and she drew Joseph's attention to this because they had not realized it was out. Photo: Paul Litherland, avec la permission d'Artexte, 2012.

Manquant. Écrire est une tâche impossible

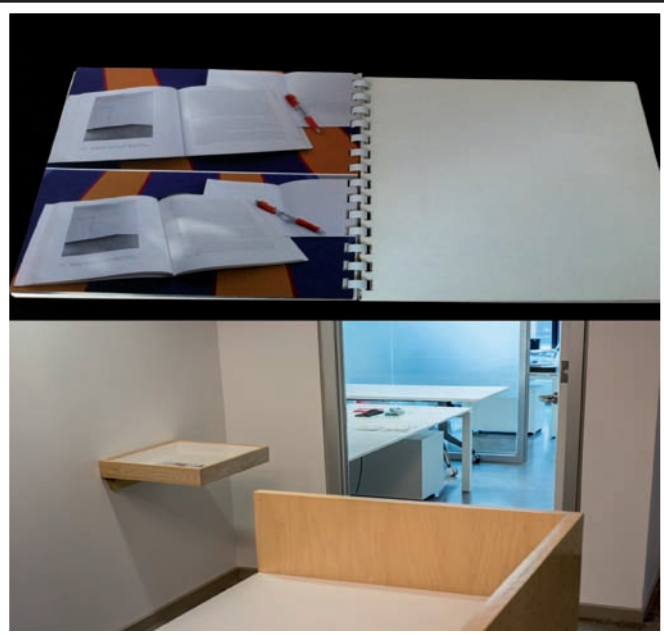
Seulement des artistes. Une mise en commun (hier soir, j'en ai rajouté un à la liste). Il y en a que je connais très bien, certains un peu, d'autres non, ou bien autrement. Une constellation, celle-ci, elle se tient: une communauté d'idées avant et pendant la réification (ou dans son absence). Une économie de circulation des idées. Il y a des liens affectifs.

Sophie Bélair Clément, David Tomas, Marie-Claire Forté, Adrian Piper, Maria Eichhorn, Knowles Eddy Knowles, Maria Gilissen, Marcel Broodthaers, Silvia Kolbowski, René Magritte, Julie Ault, Tris Vonna-Michell...

Les images: où commence et s'arrête ce que fait un artiste? Où est l'espace de l'art? Quelle forme prend-il? Silvia Kolbowski intitule son blogue *the work behind the artwork* (le travail derrière l'art, le travail de l'art, le travail/labeur de l'artiste).

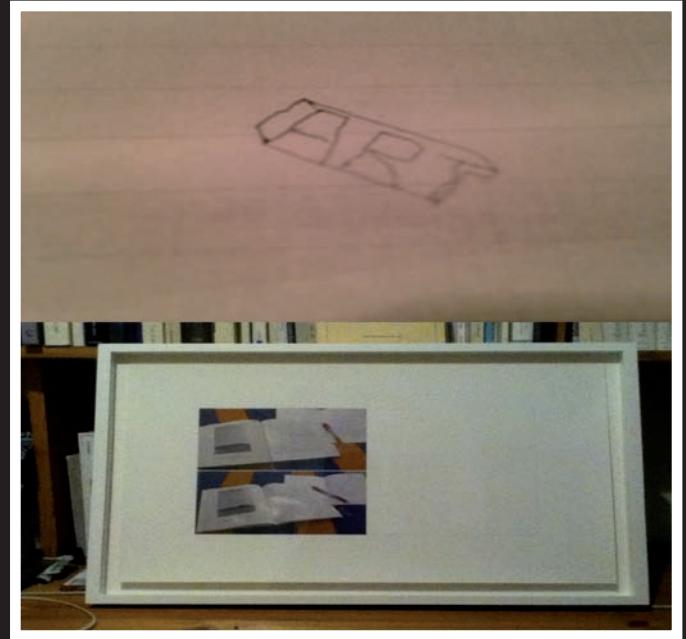
Dans son blogue, Silvia évoque Marcel Broodthaers (et Buchloh et Apollinaire), un nouveau recueil de ses écrits (en anglais) et son invitation-déclaration à sa toute première exposition en 1964: *Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...* Elle retient *accommodation* et dans ce terme la notion de *giving consideration*. Broodthaers, dans son passage de poète à artiste et Apollinaire dans son invention du calligramme font chacun état de transformations sociales se produisant à ce moment. Il y a prise en considération de (*give consideration to*), faire la place à, adapter. Leur travail prend forme dans la distance que l'acte de «considération» confère.

J'ai invité Sophie qui a invité David et les autres sont apparus, ils étaient là. D'autres se sont ajoutés. Mais aussi il y a des livres, des lieux, des objets, des projets, des expositions, de l'histoire, des échanges, des voyages, des conversations. MT



03. DT, *Insert*, 2008. Catalogue de l'exposition *January 5-31, 1969* édité par Seth Siegelaub avec insert imprimé au jet d'encre, reliure spirale, 20,96 x 18,42 x 0,8 cm. (The double and its "other.") **04.** DT, *Insert*, 2008. Photo: Paul Litherland, avec la permission d'Artexte, 2012. *Insert* installed on the margins of *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary,*⁽¹⁾. A long time ago I had an interesting conversation with another artist on the question of how spectators navigate installations and the things they see and don't see. There is no such thing as an absolute exhibition experience. Lacunas are as important as what has been seen. The same is true of an insert. It too represents a kind of lacuna in the original, but in this case, the concretization of a certain evolutionary trajectory where the insert serves to mark a possible future. The concretization of another possible future was represented by *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary,*⁽¹⁾.

01. Le 14 janvier, 30 visiteurs, dont un groupe d'étudiants, passent voir l'exposition *January 5-31, 1969* organisée par Seth Siegelaub. Lucy Lippard téléphone sans laisser de message. Adrian Piper, à la réception, compose *Text of a piece for Larry Weiner*. Medium tape recording (length 600' @ 7 1/2 IPS). Du mois d'octobre au mois de décembre 2012, Marie Claire Forté présente une pratique chorégraphique, un spectacle continu dans la salle de réunion d'Artex. Pendant le *Spectacle Continuel*, MCF diffuse l'enregistrement audio de sa lecture de *Text of a piece for Larry Weiner* et en fait la traduction simultanée. [Détail d'une feuille de notes, archives du Museum of Modern Art, Seth Siegelaub, I.A.44.] **02.** Œuvre de DT, donnée à SBC, prêtée à VB. Photo: Vincent Bonin.



Absent. Writing is an impossible task

Only artists. A bringing together (last night, I added one to the list). Some, I know very well, some a little, others not at all, or differently. A constellation. This one holds together well: a community of ideas before and during reification (or in its absence). An economy of ideas that circulate. There are emotional ties.

Sophie Bélaïr Clément, David Tomas, Marie-Claire Forté, Adrian Piper, Maria Eichhorn, Knowles Eddy Knowles, Maria Gilissen, Marcel Broodthaers, Silvia Kolbowski, René Magritte, Julie Ault, Tris Vonna-Michell...

The images: Where does an artist's work begin or end? Where is the space of art located? What form does it take? Silvia Kolbowski titles her blog *the work behind the artwork*.

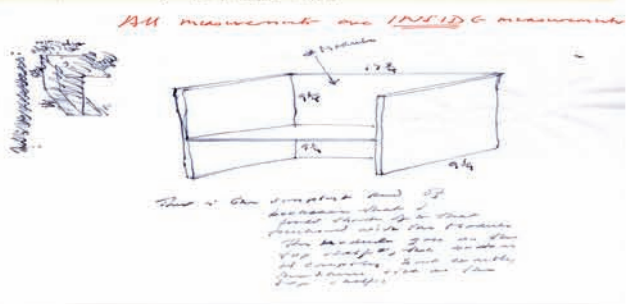
On her blog, Silvia speaks of Marcel Broodthaers (and Buchloh and Apollinaire)—a recently published collection of his writings—and his invitation-statement for his very first exhibition in 1964: “I, too, wondered if I couldn't sell something and succeed in life....” She speaks of “accommodation” and within this term of the notion of “giving consideration to.” Broodthaers, in his passage from poet to artist, and Apollinaire in his invention of the calligramme, registered, each in their own way, the social transformations that had taken place at that moment. There is a process of “giving consideration to, a giving space to, of fitting something in.” Their work took its form in the distance that the act of “consideration” conferred on their practice.

I invited Sophie who invited David and the others appeared, they were there. Others were added. But there are also books, sites, projects, exhibitions, history, exchanges, travels, conversations. MT

03. L'étiquette derrière l'œuvre indique Maria Gilissen b.1939 *René Magritte and Marcel Broodthaers*, 1966. Two gelatin silver prints. Each approximately 11 1/4 x 7 1/2 in. (28,6 x 19,1 cm). Each with credit stamps on the verso. J'ai rencontré M. Gilissen rue Waterloo le 29 mai dernier. Elle m'a parlé des bibliothèques de M. Broodthaers et de R. Magritte.

04. Lot 245, Maria Gilissen, 1) René Magritte, 2) Marcel Broodthaers, 1966. Collection of Corbeau et Renard, New York, New York, Wednesday, April 09, 2008. Private collection.



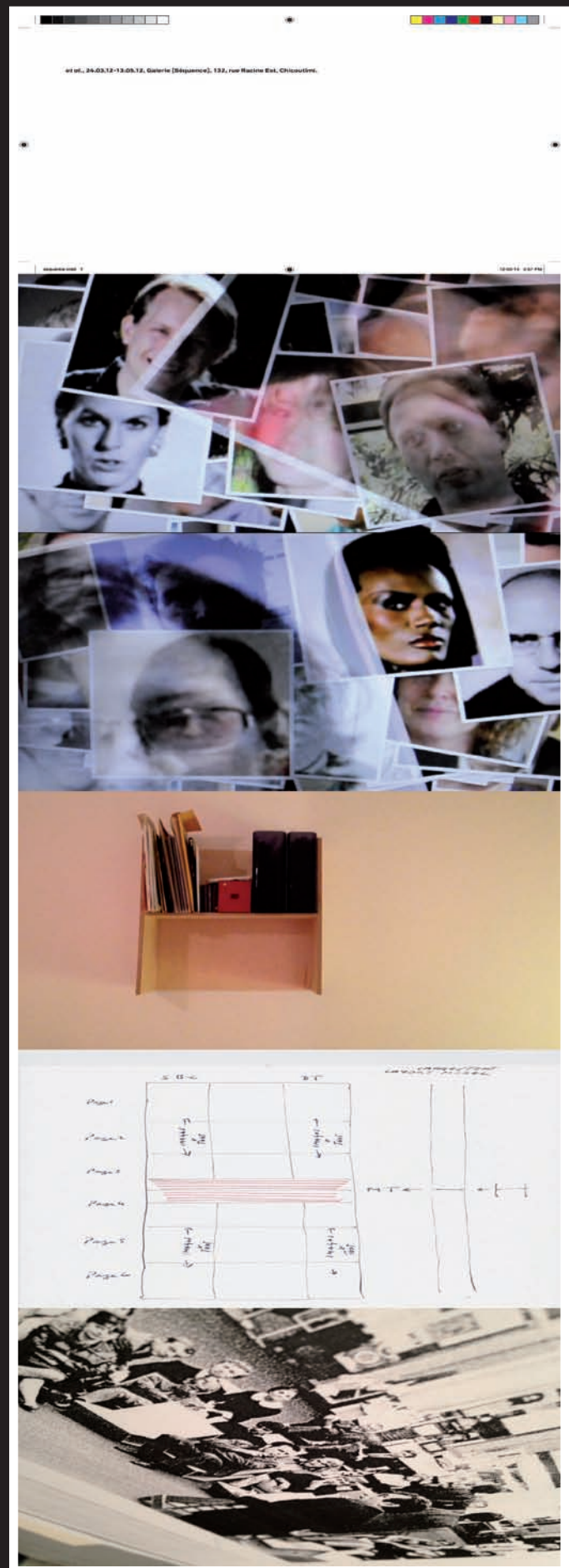


01. DT, *The Wilson Module* 1976–80. Photo: SBC. Lately, there has been much talk of “Theory” and “Research” in relation to recent developments in contemporary art. Has it taken place in an ethereal context of collective ignorance? What is the role of the academy and its disciplines in its cultivation and the encouragement of a form of historical myopia? How many people feel marginalized within their educational process, and why is this the case? *The Wilson Module* was a prototype for a mobile, post-academic artifact/experience: it embodied in embryotic form the concept of transdisciplinary research module (TRM) for an alternative knowledge society. It is important to imagine a different form of library (and not just a digital alternative), beginning with the bookcase. (Note the slight but significant resonance between bookcase and staircase. . .) A return to “real” space is more than just a simple political act—it is an epistemopolitical one. **02.** De: David Tomas Objet: Rép: présentation Date: 11 février 2012 12:34:28 HNE Here are the pdfs of the Wilson instructions: Lots of fun last night. . . (you forget Frankenstein here. . .) **03.** De: David Tomas Objet: WILSON MODULE DIAGRAM Date: 14 février 2012 15:05:31 HNE Here is the diagram—its not to scale so it looks square and high, but in fact it’s more like a rectangle. It’s designed so that the books-elements, etc. are free at the top and go beyond the bookcase’s containing walls. This way, the module conserves its architectural/knowledge form. . . . When hung on the wall it functions as a bookcase and architectural structure (I hope). . . . Ideally it would have to be built of aluminum (like my other bookcase)—I’ve asked for an estimate. . . . It could also be built in plywood (Russian???)—for your show. . . **04.** Présentation inaugurale: David Tomas, *The Wilson Module*, 1976-1980 (à gauche). Photocopies, microfilms, transcriptions manuscrites. Ce projet a été développé par l’artiste parallèlement à la rédaction d’un mémoire de maîtrise en histoire des sciences, Université de Montréal, entre 1976 et 1980. Il est composé de huit modules regroupant la documentation qui était requise à l’époque afin de compléter une recherche exhaustive sur le physicien anglais C.T.R. Wilson. / David Tomas, *Prototype for a TRM (Transdisciplinary Research Module)*, 2009 (à droite). Vue de l’exposition et al., [Séquence] centre d’art contemporain, Chicoutimi, 24.03.12-13.05.12. Copie d’écran erronée. **05.** Communiqué de presse (4^e d’une série de 7) envoyé aux membres de la galerie [Séquence] dans le cadre de l’exposition et al. Traduction à partir de l’anglais de documents issus du premier boîtier de *The Wilson Module* de David Tomas, 1976-1980. C.T.R. Wilson. L’unité comprend: a) Une boîte en carton – contenant des éléments de communications publiées entre 1910 et 1922 en référence au travail de Wilson sur la chambre à brouillard. Les éléments sont classés en fonction des critères généraux suivants: 1) Forme de l’appareil – raison – structure de l’appareil 2) Problèmes de formation de l’image 3) Observations 4) Configuration photographique 5) Photographies 6) Problèmes soulevés ou résolus par les photographies 7) Commentaires généraux. D’autres catégories sont utilisées, ou commentaires formulés, selon le contenu des mandats papier. b) Quatre copies Xerox de textes classiques de l’époque par Ernest Rutherford. c) Trois rouleaux de microfilms contenant les cahiers de notes de C.T.R. Wilson au sujet de la chambre à brouillard (séries ‘A’). d) Un lecteur de microfilm. Méthode d’utilisation du Module de Wilson Les fiches fournissent un corpus de matériel secondaire ainsi qu’une méthode générale de classement qui permettent à l’utilisateur ou à l’utilisatrice d’organiser sa recherche au sujet des origines et des développements de la chambre à brouillard de C.T.R. Wilson. Le module doit être considéré en tant que noyau fondamental autour duquel la recherche peut être menée. **06.** Vincent Bonin. *Lancement québécois. Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998, sous la direction de Catherine Chevalier et Andreas Fohr [éd.]*, Dijon, Les presses du réel, Zurich, JRP|Ringier, 2010. « C’est une évidence, l’anthologie fera événement dans l’actualité éditoriale francophone. » *Critique d’art*, n° 33 (printemps 2009). Le 24 mars 2012, de 15 h à 18 h, galerie [Séquence], 132, rue Racine Est, Chicoutimi. Cartons d’invitation, 15 anthologies, projection vidéo HD, 20 min.

01. et al. 24.03.12-13.05.12, exposition organisée par Sophie Bélaïr Clément et Vincent Bonin avec Maria Eichhorn, Knowles Eddy Knowles, David Tomas et al., carton d'invitation (verso). Graphisme : Simon Guibord.

02-03. *Écran de veille (conversations téléphoniques avec Vincent Bonin, 23.08.2011-13.03.2012)*, 2012. Projection vidéo dans la vitrine hors des heures d'ouverture de [Séquence]. et al. 24.03.12-13.05.12. **04.** Il manquait un centimètre au premier dispositif fabriqué, alors je l'ai gardé. [Contents of Bookcase: Fareed Armaly, *BREA-KD-OWN*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1993; *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée* (Siegelau+Projansky); Christopher Williams – communiqués de presse, archives de Jean-Noël Herlin, documents achetés conjointement avec Vincent Bonin, 2012; photocopies, catalogues de *Prospect 68* et *Prospect 69* (archives MBAC); photocopies, catalogue *March 1969*, Seth Siegelau (archives MBAC); photocopies, occupation de l'été 1968, archives du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; photocopies, fonds Seth Siegelau, archives du Museum of Modern Art; photocopies, archives de David Tomas : *Lecture for an Academy (after Franz Kafka)*, DT, Penny Farfan, 1986; *Topography of a Fragment: Madame Marie Curie. A Series of Portraits Taken in 1902*; carton d'invitation, *Experimental Photographic Structure*, PS1, 1981; *Détours voire ailleurs : David Tomas*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1983; *Après Lecture to an Academy (After Franz Kafka)*, 1985-1986; communiqués distribués lors de la conférence ICI, UQAM, 6 avril 2011, SBC, DT et David Jacques; *Notes Toward a Photographic Practice*, 1983; DT talks with Monika Gagnon, 1987; *Portage and Empire*; *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House* 1998-2000; a red camera; Art Workers Won't Kiss Ass; certificat de naissance vivante; etc.] **05.** Layout 1, portfolio esse, DT. DT to SBC layout and others things, 17 February, 2014 3:59 PM the bookcases are in the shape of an H = two separate vertical sequences and one horizontal line—this is a simple structure that can be easily disguised. 3 pages (v) / horizontal layout / 3 pages (vertical)—the H shape replicates the doubling of the Broodthaers and the two book shelves: the doubling of practices, ideas etc. This is just an idea... to order the images and what ever else we need to present. Let me know what you think and if you have another idea. Added 4/3/14 (2:47 PM) I like the idea that a bookcase's phantom architecture can serve as a structure to archive a collaboration on paper. It reminds me that these kinds of structures can exist in other dimensions of time and space, and configurations of history and fiction.

06. « Pendant trois heures, et sans respect pour le lieu où on se trouvait, sans respect pour les morts, les salles tremblèrent sous un tonnerre continu, incessant, indescriptible de cris, de trépignements, de grognements et d'applaudissements. Cent cinquante-deux orateurs parlèrent successivement!!! "On put les voir, mais non les entendre (Dieu merci!)." Notre correspondant ajoute que, depuis sa première assemblée, l'art de crier, de siffler, de hurler, a fait des progrès inimaginables, et qu'en Angleterre, même dans les plus turbulents des *meetings*, on ne trouverait rien qui pût approcher de ce qu'il a vu ou entendu. » [P.-J. Stahl (dir.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux. Étude des mœurs contemporaines*. Vignettes par Grandville. J. Hetzel, Paris, 1842, tome 2, p. 21]. Reproduction d'une photographie issue des Archives du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, occupation Mai 1968. Au premier plan (de dos), Marcel Broodthaers.



Performer le document: nouvelles théâtralités politiques

Guillaume Désanges

Performing the Document: New Political Theatricalities

Le développement d'un art de recherche (*research-based art*), fondé sur la collecte d'information, a transformé de nombreux artistes en historiens déviants, qui renouvèlent les pratiques d'archivage en exposant le savoir comme *readymade* à peine assisté. Puisqu'il s'agit souvent de combler des angles morts de l'histoire, les plus intéressants n'hésitent pas à façonner «sur mesure» leurs pièces à conviction, en inventant leurs propres documents lorsqu'ils sont manquants. Leur approche même, manipulatrice et réparatrice, légitime l'art comme terrain privilégié de jeux scabreux avec la vérité, jeux qui en retour élargissent les frontières de l'art.

Parallèlement, les débats sur la place de la performance dans l'exposition ont agité depuis une dizaine d'années les commissaires, amenant ces derniers à remettre en question les limites du document (trace photographique ou vidéo) en substitut du vivant dans l'espace de l'art. Les deux phénomènes étaient bien séparés jusqu'à ce que certains artistes se mettent à utiliser la performance pour restituer leurs investigations, créant de nouvelles formes d'érudition incarnée, voire littéralement «interprétée». Comme si à la question irrésolue de «documenter la performance» se substituait celle, inverse et plus constructive, de «performer le document». Eric Baudelaire, Dora García, Walid Raad: trois artistes qui ont peu en commun, si ce n'est une pratique de la restitution de faits qui emprunte à la poésie et à la fiction dans un souci d'efficacité cognitive. Mais aussi, trois artistes ayant récemment opéré un virage vers des formes diverses de performativité qui insufflent un air sensuel et théâtral à leur rigoureuse pratique documentaire.

Les enjeux ontologiques de la performance historique (le corps de l'artiste, le vivant comme matière, la relation sujet-objet, l'identité, etc.) ne semblent plus agir directement ici, ou alors comme conséquences et non plus comme intentions. Ces formes spectaculaires de l'exposé, qui font œuvre, sont empruntées pour des raisons fonctionnelles, voire balistiques. C'est le contenu diffusé et sa cible qui sont essentiels. Le message n'est pas le médium. Tout se passe comme si le déploiement généreux de

The development of research-based art, rooted in the gathering of information, has transformed many artists into deviant historians who alter archival practices by putting knowledge on display as a minimally handled readymade. As such art practices often involve compensating for historical blind spots, the most interesting artists don't hesitate to “custom-make” their exhibits by inventing their own documentation when it is missing. Their operative and reformative approaches legitimize art as the key arena for perilous games of truth—games that, in turn, broaden art's frontiers.

Concurrently, debates on the place of performance in the exhibition have preoccupied curators for over a decade, causing them to question the limitations of the (photographic or video) document as a substitute for the live act in the art space. The two phenomena were quite distinct until some artists began using performance to reconstruct their research, creating new forms of embodied, or even literally “interpreted,” scholarship. It is as though the unresolved issue of “documenting the performance” was being replaced by the inverse and more constructive issue of “performing the document.” Eric Baudelaire, Dora García, Walid Raad: these three artists have little in common other than a practice involving a reconstruction of facts that borrows from poetry and fiction in the interest of cognitive efficiency. Also, all three artists recently turned towards various forms of performativity, imbuing their rigorous documentary practices with a sensual and theatrical air.

The historical and ontological issues of performance (the artist's body, the live act as material, the subject-object relation, identity, and others) no longer seem to function directly here, or they function as consequences, not intentions. The active, spectacular forms of performance are borrowed for practical, or even ballistic, purposes. The content being disseminated and its target audience are essential. The message is not the medium. Everything unfolds as though the fruitful demonstration of these investigations takes side streets, detours via complex areas of knowledge in which performativity is established as the natural mediator



Eric Baudelaire et Maxim Gvinjia, *The Secession Sessions*,
Kunsthall Bergen, 2014.
Photo: Thor Brødreskift
permission de l'artiste | courtesy of the artist

ces investigations prenait des chemins de traverse, des détours par des zones complexes de la connaissance au sein desquelles la performativité s'impose comme relais naturel du compte-rendu objectif. Paradoxe: ce sont précisément des sujets politiques très concrets – l'art contemporain comme instrument géopolitique au Moyen-Orient (Raad), l'Abkhazie comme modèle d'une identité nationale à construire (Baudelaire) et l'antipsychiatrie comme creuset de résistance idéologique (García) – qui suscitent ces mises en scène fictionnelles. Par ailleurs, ces travaux proposent des formes d'occupation et d'activation de l'espace, jouant sur la temporalité, la mobilité et l'imprévu dans l'exposition, même si le registre est plus théâtral que strictement performatif. On sait comment la simulation, le jeu et la répétition ont été des repoussoirs pour certains pionniers d'un art de la performance qui s'est forgé en opposition au moins autant à l'œuvre visuelle figée qu'à la représentation théâtrale¹. Utilisant le texte récité, la frontalité des dispositifs, l'artificialité des décors et la création de personnages, les artistes présentés ici n'ont vraisemblablement pas les mêmes appréhensions, sans à l'inverse fétichiser les codes du théâtre.

1. Ainsi de Chris Burden, qui déclarait en 1973: « It seems that bad art is theatre » (C'est comme si l'art de mauvaise qualité était du théâtre), « Getting shot is for real... there is no element of pretence or make-believe in it » (C'est pour de vrai qu'on se fait tirer dessus... Ce n'est pas un jeu, on ne fait pas semblant). Cité par Meiling Cheng dans *In Other Los Angeleses, Multicentric Performance Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002. Un point de vue repris dans *What is performance art*, sur le site du Marina Abramović Institute: « What differentiates performance art from the performing arts such as theater is that performance art is not a space of make believe. In the theater, a knife is fake and the blood it draws is fake. In performance art, the knife is real and the blood is real » (La différence entre l'« art performance » et les arts de la scène comme le théâtre, c'est que la performance ne fait pas semblant. Au théâtre, le couteau est faux et le sang est faux. Dans la performance, c'est un vrai couteau, du vrai sang). [Trad. libre]

of an objective report. Paradoxically, very concrete political themes—contemporary art as a geopolitical instrument in the Middle East (Raad), Abkhazia as a model of a national identity in the making (Baudelaire), and anti-psychiatry as the crucible of ideological resistance (García)—give rise to these fictional stagings. Moreover, these works propose ways to occupy and activate a space, playing on temporality, mobility, and the unexpected in the exhibition, even though the style is more theatrical rather than strictly performative. We know how simulation, play, and repetition were foils for some pioneers of performance art, which was forged in opposition at least as much to static visual work as to theatrical representation.¹ Using spoken word, the frontality of apparatuses, the artificiality of stage sets, and the invention of characters, the artists presented here do not appear to have the same apprehensions; rather, they fetishize theatre's codes.

1. Chris Burden stated in 1973, "It seems that bad art is theatre. Getting shot is for real... there is no element of pretence or make-believe in it." Quoted by Meiling Cheng in *In Other Los Angeleses, Multicentric Performance Art* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002). This perspective is taken up again in *What Is Performance Art*, on the Marina Abramović Institute website: "What differentiates performance art from the performing arts such as theater is that performance art is not a space of make believe. In the theater, a knife is fake and the blood it draws is fake. In performance art, the knife is real and the blood is real."

Fictions scabreuses (Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, depuis 2007)

Depuis quelques années, l'artiste libanais Walid Raad a abandonné (momentanément, peut-être) son vaste projet *The Atlas Group*, une archive fictive de documents sur les guerres du Liban², au profit de sujets apparemment plus légers, proches de l'économie de l'art contemporain. On pourrait à première vue le regretter, tant ce corpus initial a transformé de manière magistrale l'impossibilité de la représentation historique en une véritable poésie de l'absence.

Il apparaît au contraire que cette évolution du travail est exemplaire. Alors qu'il aurait pu capitaliser sur ces reconstructions parcellaires et évanescences du passé, l'artiste a actualisé son propos dans une investigation intitulée *Scratching on Things I Could Disavow*. Sous des formes variées, celle-ci révèle les présupposés politiques et financiers du développement récent d'infrastructures artistiques dans le monde arabe. Ce faisant, le travail évolue vers une subtile critique institutionnelle, qui prend tour à tour des accents journalistiques, lyriques et littéraires. À travers l'étude de cas particuliers (l'Artist Pension Trust, une édifiante « pyramide de Ponzi » impliquant des investissements troubles sous le couvert d'une assurance retraite pour artistes, ou le récit fantastique d'un rapetissement, pour une exposition au Liban, des œuvres créées par *The Atlas Group*), il s'agit de montrer comment toute exposition est la manifestation d'un pouvoir, la défense d'intérêts masqués, dont l'œuvre d'art n'est que la justification ou le dommage collatéral. Dès lors, la survivance et l'intégrité de l'art ne peuvent paradoxalement être assurées que par retrait, effacement, aplatissage et autres stratégies de disparition. À partir de

ces spéculations théoriques et poétiques, Raad communique le résultat de ses recherches par des objets, mais aussi par la parole *live*. Les œuvres ont alors deux statuts : sculptures et/ou dispositifs didactiques pour des visites guidées par l'artiste ou un interprète³. Les objets de l'exposition s'apparentent discrètement à des dispositifs pédagogiques : les ramifications vertigineuses de l'Artist Pension Trust sont représentées par une sorte de tableau d'éveil pour bébé, associant le ludique, le cognitif et le cinétique, tandis qu'une maquette minutieuse présente une rétrospective en miniature du collectif *The Atlas Group*. Une espèce de retour

2. Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », *L'Indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, p. 131-143.

3. Celles-ci peuvent aussi renvoyer aux expériences picturo-théâtrales de Guy de Cointet.

Perilous Fictions (Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, since 2007)

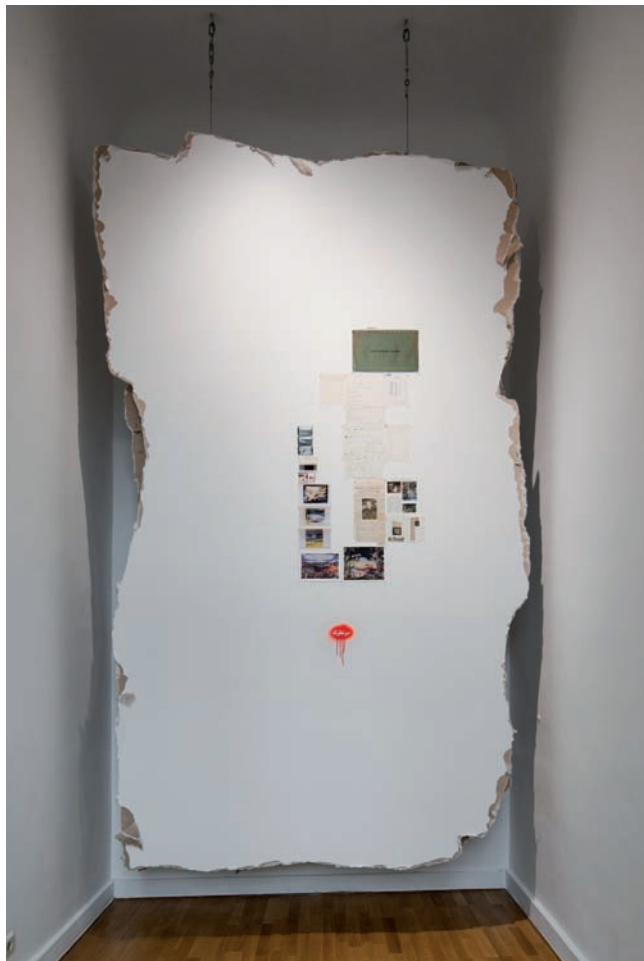
Several years ago, the Lebanese artist Walid Raad abandoned (perhaps temporarily) his vast project, *The Atlas Group*, a fictional archive of documents on the wars in Lebanon,² in order to focus on seemingly lighter subjects, ones that touch more on the economy of contemporary art. At first glance, this seems regrettable, since this initial body of work masterfully transformed the impossibility of historical representation into

a real poetics of absence. In fact, however, the evolution of Raad's work appears exemplary. Although the artist could have capitalized on his fragmented and evanescent reconstructions of the past, he revitalized his purpose in an investigation called *Scratching on Things I Could Disavow*. In various forms, this project reveals the political and financial presuppositions of the recent emergence of infrastructures for the visual arts in the Arab world. The work thus develops a subtle institutional critique that, in turn, has journalistic, lyrical, and literary overtones. By examining particular cases—the Artist Pension Trust, an edifying Ponzi scheme involving dubious investments under the guise of a pension fund for artists; the astonishing account of the shrinking of *The Atlas Group*'s artworks for an exhibition in Lebanon—Raad shows how any exhibition is a manifestation of power with hidden agendas, for which the artwork is only the justification or the collateral damage. Consequently, the survival and integrity of art can be assured only, paradoxically, through withdrawal, erasure, flattening, and other strategies of disappearance. Based on his theoretical and poetical suppositions, Raad conveys his research findings through objects, but also through live speech. The works thus have two

statutes: sculptures and/or educational materials for guided tours with the artist or an interpreter.³ The objects in the exhibition are subtly akin to educational materials: the vertiginous ramifications of the Artist Pension Trust are represented by a kind of tableau for teaching young learners, associating the playful with the cognitive and the kinetic, and a detailed scale model shows a retrospective of *The Atlas Group* in miniature. This is a kind of regressive reappearance of things via simplified or corrupt modelling. Raad had already used the oral presentation-performance format, playing on shifts of register between fiction and documentary.

2. Vincent Lavoie, "The Indefinite Archive: Walid Raad and Imaginative Dimensions of the Lebanese Conflict," in *The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Montreal: Les éditions esse, 2008), 267–78.

3. These might also refer to Guy de Cointet's painterly-theatrical performances.



Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, vue d'exposition | exhibition view, TBA21 Contemporary, Vienne, 2011.

Photo: Jakob Polascek, © Walid Raad, permission de | courtesy of Paula Cooper Gallery, New York

régressif des choses via des modélisations simplifiées ou corrompues. Raad avait déjà utilisé le format de la conférence-performance, jouant sur des glissements de registre entre fiction et documentaire. Les documents recueillis par The Atlas Group avaient eux-mêmes une double identité d'objets plastiques et de supports de narration. C'est même dans ces jeux de métamorphose de l'objet par le récit que résidait la puissance du travail: leur abstraction apparente devenant soudain extrêmement concrète, voire figurative, lorsque éclairée par leur substrat narratif. Mais cette fois, le récit n'est plus relégué au cartel écrit, mais au texte dit. Dès lors, l'œuvre apparaît plus que jamais comme un théâtre de paroles et d'objets résilients, convoquant des histoires de fantômes, de disparition, d'ombres et de reflets comme transfigurations fantastiques du politique.

La diplomatie comme scène de représentation (Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, 2014⁴)

Chez Eric Baudelaire – venu des sciences politiques à l'art, d'abord par la photographie puis par le film et l'installation –, les emprunts à la théâtralité sont plus indiciels. Pour *The Dreadful Details*⁵, déjà, il reconstitue de manière minutieuse une scène de guerre en utilisant des figurants, tandis que dans le film *The Makes*, un critique de cinéma joue son propre rôle en narrant de manière convaincante une hypothétique période japonaise du réalisateur italien Michelangelo Antonioni. Des pratiques de faussaire qui révèlent des écarts entre un évènement et sa représentation. Son dernier projet, intitulé *The Secession Sessions*, prend comme sujet l'Abkhazie, micro-État né d'une guerre de sécession en Géorgie, en 1992-1993. Malgré lui au cœur d'un jeu d'influences entre l'Occident et la Russie, le pays est de facto indépendant, mais n'est toutefois reconnu par pratiquement aucune nation de l'ONU. C'est donc une sorte d'État fictionnel, utopie diplomatique pourtant géographiquement et politiquement bien réelle. Comme souvent, Baudelaire applique une méthode documentaire à un objet à l'identité glissante. On sait la fascination toute « romantique » qu'exercent les systèmes politiques alternatifs, les communautés autonomes et autres micro-nations qui défient le concert des nations officielles. Ici, la situation est plus cruelle et moins *glamour*: celle d'une république de fait, qui n'a pour projet politique que sa légitimation par les autres pays et dont la construction s'apparente à un jeu de rôle parfois pathétique. Un ordre politique comme scène de théâtre sans public. Dès lors, l'Abkhazie devient la métaphore critique d'une interrogation qui dépasse son cas particulier: qu'est-ce qui définit un État? Est-ce un espace réel, possiblement autodéfini, ou bien un espace de projection tourné vers une audience nationale et internationale, dont le message se compose d'un ensemble de codes, signes et rituels (monnaie, drapeau, hymne, timbres, etc.) à interpréter? Dans cette perspective, le dispositif imaginé par Baudelaire consiste en la création d'une fausse ambassade

The Atlas Group documents alone had the double identity of material objects and aids for narration. The work's power rested precisely in these games of metamorphosing the object through the account: the objects' apparent abstraction suddenly became extremely concrete, even figurative, when clarified by their narrative underpinnings. Yet this time, the account is relegated no longer to the written label, but to the spoken text. Consequently, the work appears more than ever to be a theatre of resilient remarks and objects, assembling the stories of ghosts, disappearances, shadows, and reflections as fabulous transfigurations of politics.

Diplomacy as a Stage for Representation (Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, 2014)⁴

Eric Baudelaire came to art—first photography, then film and installation—from a background in political science, and his borrowing from theatre is more contextual. For *The Dreadful Details*⁵, he used actors to painstakingly reconstruct a war scene, and in the film *The Makes*, a film critic plays himself to convincingly describe a supposed Japanese period of Italian director Michelangelo Antonioni. This is the practice of a forger who reveals the gaps between an event and its representation. The subject of Baudelaire's most recent project, *The Secession Sessions*, is Abkhazia, a microstate that seceded from Georgia during a civil war in 1992–93. Despite being at the centre of a power struggle between the West and Russia, the country is de facto independent, but is recognized as such by almost no member nation of the UN. Therefore, it is a kind of fictional state, a diplomatic utopia, though geographically and politically very real. Baudelaire frequently applies a documentary approach to an object with a slippery identity. The “romantic” fascination exerted by alternative political systems, autonomous communities, and other micronations that defy the entente of official nations is well known. In Abkhazia's case, the situation is more cruel and less glamorous: a de facto republic, whose only political project is its recognition by other countries and whose construction is akin to sometimes pathetic role playing. Its political order is like a theatre stage without an audience. Consequently, Abkhazia becomes the critical metaphor in an inquiry that surpasses its particular case: what defines a state? Is it a real space, possibly self-defined, or a space projected onto a national and international public, whose message is composed of a set of codes, signs, and customs—currency, flag, anthem, stamps, and so on—to be interpreted? With this in mind, the apparatus imagined by Baudelaire consists in creating a fake embassy (the “Anembassy”) of this unofficial country. At this embassy, a

friend of the artist's, Abkhazia's actual former foreign minister and the protagonist of a film being projected in the space, greets visitors and holds informal discussions. Here, a strange and serious comedy unfolds, in which the former diplomat plays himself, while also being the subject of a work by Baudelaire, without fundamentally doing anything but what



Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: © Ségolène Thuillart
permission de | courtesy of Eric Baudelaire

4. Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon (Paris, France) et Bergen Kunsthall (Norvège), 2014.

5. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, diptych photographique, 2006.

4. Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*, Bétonsalon (Paris, France) and Bergen Kunsthall (Norway), 2014.

5. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, diptych c-print, 2006.



Eric Baudelaire et Maxim Gvinjia, *The Secession Sessions*,
Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

(appelée l'« Anambassade ») de ce pays qui n'en a pas d'officielle. Sur place, un ami de l'artiste, véritable ancien ministre des Affaires étrangères d'Abkhazie et protagoniste d'un film projeté dans l'espace, reçoit les visiteurs pour des discussions informelles. S'y déroule une étrange et sérieuse comédie où l'ancien diplomate joue son propre rôle tout en étant le sujet d'une œuvre (celle de Baudelaire), sans faire foncièrement autre chose, certainement, que ce qu'il faisait en tant que ministre. Convaincre, recevoir, interpréter un discours officiel. Il n'est question ici que de « représentation », qu'elle soit diplomatique, artistique ou théâtrale. Le mot étant aussi entendu en son sens primordial de rendre présent quelque chose d'absent. C'est précisément ici que l'exemple abkhazie éclaire de manière critique le jeu diplomatique en général: la figuration théâtralisée d'une insaisissable fiction, qu'on pourrait appeler le roman national. L'exposition est par ailleurs le décor de séances publiques où des penseurs, artistes et activistes débattent publiquement de questions liées aux enjeux politiques, éthiques et philosophiques du cas abkhazie, tandis que des personnes choisies sont convoquées pour des rendez-vous en tête à tête avec l'anambassadeur. Certes, le dispositif paraît ici plus performatif, voire relationnel, que littéralement théâtral. Tout ce qui y arrive n'est pas écrit par avance, et une belle part est laissée aux conséquences de ce qui s'apparente à de la construction de situations. Il s'agit de produire plutôt que de restituer de la connaissance. La précise scénographie⁶ la rapproche d'un plateau de



Eric Baudelaire, *The Secession Sessions*,
Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2014.
Photo: © Ségolène Thuillart
permission de l'artiste | courtesy of the artist

he used to do as a minister: persuade, greet, and interpret official discourse. There is nothing at issue here but “representation,” whether it be diplomatic, artistic, or theatrical. The essential meaning of this word is understood so thoroughly that it renders something absent present. It is precisely here that the example of Abkhazia critically brings to light the general game of diplomacy: figuration dramatized in an elusive fiction that could be called the national novel. Moreover, the exhibition is the stage for public talks, during which scholars, artists, and activists publicly debate the political, ethical, and philosophical issues at stake in Abkhazia, while selected people are invited to one-on-one meetings with the “Anambassador.” Admittedly, the apparatus here appears to be more performative, even relational, than theatrical. Nothing is scripted in advance, and most of what occurs is the result of the construction of situations. This involves producing rather than reconstructing knowledge. The set design of the exhibition⁶ is similar to a television studio with freestanding walls and stage markings detailing the day's various sequences according to a precise schedule. A real-fake country, a real-fake public, a real-fake ambassador—the exhibition's spectacular nature functions like a *mise en abîme* of its subject: a complicated mix of harsh reality and fantasy. The procedure proposes a fictional scene in the service of reality, or else its exact opposite: a concrete situation about a fictional subject. As this story of perspectives matters little, the content of the exchanges triggered by this reconstruction is all the more essential.

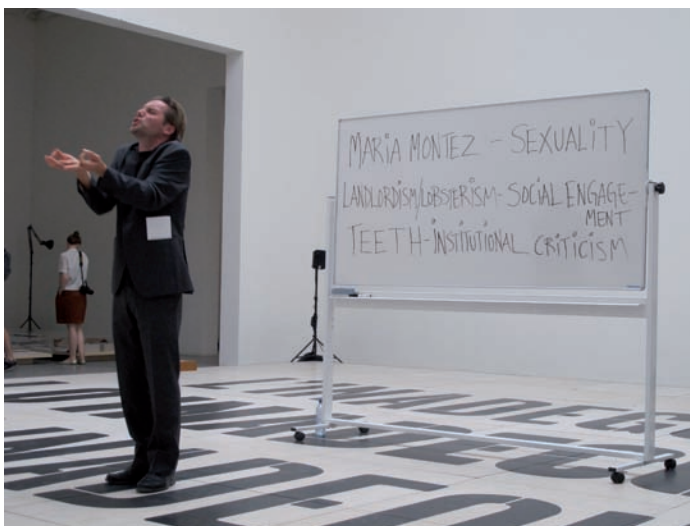
6. Conçue par l'agence d'architectes Est-ce ainsi.

6. Created by the Est-ce ainsi Architecture Firm.

télévision, avec murs autoportants et marquage au sol qui articulent les différentes séquences de la journée selon un horaire précis. Vrai-faux pays, vrai-faux public, vrai-faux ambassadeur... le caractère spectaculaire de l'exposition opère comme une mise en abyme de son sujet : un mélange embrouillé de réalité crue et de rêve. Le protocole propose une scène de fiction au service du réel, ou bien son exact inverse : une situation concrète traitant d'un sujet fictionnel. Histoire de points de vue qui importe peu, tant c'est le contenu des échanges provoqués par cette reconstitution qui est essentiel.

Du mainstream subversif (Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014)

Le projet *Mad Marginal* est une investigation tentaculaire entreprise par Dora García à partir des différentes branches de l'antipsychiatrie des années 1960⁷. Ses modes de restitution sont hétéroclites : publications, ateliers, séminaires, performances, films, installations et photographies, mais aussi représentations théâtrales avec des comédiens professionnels. Au-delà du sujet exploré – passionnant, et dont l'artiste a acquis une véritable connaissance –, c'est la manière de traiter le savoir de manière mutante, glissante, créatrice, qui est ici remarquable. À partir de ces mouvements idéologiques radicaux qui ont eu des répercussions dans les domaines médicaux, mais aussi politiques et artistiques, García déplie sa recherche en cascade par relation, analogie et intuition, dessinant ses perspectives en même temps qu'elle avance. Elle en profite pour convoquer librement des figures qu'elle admire – Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Antonin Artaud ou James Joyce : un panthéon personnel d'*outsiders* magnifiques invoqués par des citations, des lectures, des débats, mais aussi des réincarnations physiques. Cette recherche informe, qui suit les chemins sinueux de la sérendipité⁸, finit paradoxalement par dessiner une silhouette bien tranchée et cohérente à cette nébuleuse référentielle. Il s'agit de sculpter le savoir, en lui donnant un volume propre qui n'épouse pas la forme de ses éléments constitutifs. Un savoir comme corps autonome, à la fois matériel et idéologique, saisissant et insaisissable. En écho à cette pratique déviante de la recherche, le projet envisage l'inadéquation comme une métaphore fondamentale de l'art : ce qui échappe à



Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014.
Photo: © Dora García
permission de l'artiste | courtesy of the artist

7. L'antipsychiatrie est un courant de pensée relativement disparate, né parallèlement dans plusieurs foyers d'Europe, qui s'est opposé à la psychiatrie classique en refusant notamment l'enfermement et la médicalisation, et en remettant en question les frontières établies entre « fous » et « normaux ». Ses acteurs principaux sont Franco Basaglia en Italie, David Cooper en Grande-Bretagne, Gilles Deleuze et Félix Guattari en France. La pensée de l'antipsychiatrie influencera des groupes politiques radicaux et, notamment, Baader-Meinhof en Allemagne.

8. La sérendipité, terme utilisé dans les sciences, est le fait de découvrir quelque chose de manière inattendue, grâce au hasard, au cours d'une recherche initialement dirigée vers un objet différent de cette découverte.

From the Subversive Mainstream (Dora García, *Mad Marginal*, 2009–14)

Dora García's project *Mad Marginal* is an extensive, multiform investigation based on various aspects of the 1960s anti-psychiatry movement.⁷ Her modes of reconstruction are heterogeneous: publications, workshops, seminars, performances, films, installations, and photographs, but also theatre performances with professional actors. Beyond the subject, which is compellingly and expertly explored by the artist, the transformative, slippery, creative treatment of the information is remarkable. Based on this radical ideological movement, which affected the medical, political and artistic fields, García builds her extensive research via relation, analogy, and intuition, sketching her standpoints as she goes along. She uses the opportunity to freely convene figures whom she admires—Jack Smith, Lenny Bruce, Robert Walser, Antonin Artaud, and James Joyce—a personal pantheon of remarkable outsiders evoked through quotations, talks, debates, and physical reincarnations. In her amorphous research, which follows the serpentine paths of serendipity,⁸ she paradoxically ends up drawing a coherent and clear-cut outline of this referential nebula. García shapes the knowledge that she acquires, giving it its own volume, one that isn't wedded to the exact shape of its constituent elements, an

autonomous body at once material and ideological, enthralling and elusive. Reflecting this deviant research practice, the project considers inadequacy a fundamental metaphor for art: that which eludes all moral, legal, and aesthetic order, as well as comprehension. This is subtly suggested in the artist's most recent film, which depicts a book club dedicated to James Joyce's *Finnegans Wake*.⁹ Another chapter of the project, *KLAU MICH: Radicalism in Society Meets Experiment on TV*, presented at the last Documenta in Kassel, is perhaps the most exclusively performative. Taking the form of a weekly television talk show that is broadcast live, and summoning the spirit of the American television programs

starring Dean Martin and comedian Andy Kaufman, the show appropriates techniques typical of audiovisual entertainment. A charismatic and ingratiating host, surprise guests, the encouraged participation of real and fake audience members, applause, laughter, dancing, jingles, sketches, and songs: these are unexpected

7. Anti-psychiatry is a relatively disparate school of thought that developed in several European countries at the same time. The movement was opposed to classical psychiatry, objecting in particular to psychiatric institutionalization and medicalization and questioning the established boundaries between "crazy" and "normal." Its key proponents were Franco Basaglia in Italy, David Cooper in Great Britain, and Gilles Deleuze and Félix Guattari in France. Anti-psychiatry thinking also influenced radical political groups, particularly the Baader-Meinhof Group in Germany.

8. The term serendipity, as it is used in the sciences, is the unexpected and fortuitous discovery of something by chance, while on a quest whose initial aim is different from the discovery.

9. Dora García, *The Joycean Society*, 2013.

tout ordre (moral, juridique, esthétique) aussi bien qu'à l'entendement, comme le souligne subtilement le film le plus récent de l'artiste, qui présente des groupes de lecture du *Finnegans Wake* de James Joyce⁹. Un autre chapitre du projet, présenté lors de la dernière Documenta de Kassel, intitulé *Klau Mich, Radicalism in society meets experiment on TV*, est peut-être le plus exclusivement performatif. Il prend la forme d'un programme de télévision hebdomadaire enregistré en public. Convoquant l'esprit des spectacles télévisés américains de Dean Martin ou du comique Andy Kaufman, l'émission s'approprie des procédés typiques du divertissement audiovisuel. Présentateur dynamique et mielleux, invités-surprises, faux et vrai public qu'on tente de faire participer, applaudissements, rires, danse, *jingle*, *sketches* et chansons : des formes peu attendues dans l'art contemporain, ceci d'autant plus qu'elles ne sont pas utilisées dans le registre de la parodie, mais bien plus de l'hommage. La tension palpable vient de ce que ce dispositif aborde des sujets aussi graves et complexes que les programmes d'euthanasie des nazis, le terrorisme, les contrecultures des années 1960, les formes radicales de l'éducation, la maladie mentale, etc. Comme s'il s'agissait de retrouver une position subversive dans la manipulation des médias de masse au sein de l'art contemporain. C'est dans cette optique que García avait auparavant utilisé la performance théâtrale à des fins documentaires et critiques : ressusciter un personnage mort (William Holden, Gertrude Stein, Lenny Bruce), faire advenir un débat ou analyser les enjeux de ses propres projets. Ce faisant, l'artiste fait allusion aussi bien à Bertolt Brecht qu'à Antonin Artaud, au monologue comique qu'à la psychanalyse. Elle se rapproche également du concept séminal de *happening* d'Allan Kaprow, au sens d'une forme radicalement déviante de l'art, quel qu'il soit. Autrement dit, non pas une affirmation des arts visuels supérieurs au spectacle, mais la recherche d'une part « autre » de la création, qui subvertit autant le théâtre que les arts visuels. Dans une mise en abyme de son sujet, García pratique un art discret de la subversion, une manière de mal se comporter à l'intérieur même du champ de l'art contemporain, en faisant fi de la séparation dialectique entre critique et célébration, connaissance et divertissement, premier et second degré, le tout au service d'un chantier cognitif ambitieux et exigeant.

Quand l'informe informe

Ces stratégies d'emprunt de formes théâtrales à visée documentaire sont une nouvelle étape dans une filiation post-conceptuelle qui s'émancipe de plus en plus de ses origines. Elles relèvent d'une autoréflexion non pas sur la fonction de l'art comme *cosa mentale* ou productrice de pensée, mais bien sur des modes actifs de restitution de faits, à la fois réels et métaphoriques. Il y a fort à parier que ces artistes se moquent des coordonnées de leur objet dans une cartographie des formes ; ils flirtent avec la recherche, la performance, la conférence, le cinéma ou le journalisme, sans jamais se fixer. Ce faisant, et là encore sans intention particulière,

forms in contemporary art, all the more because they are used not as parody but as homage. A palpable tension stems from the fact that this apparatus tackles very serious and complex topics, such as Nazi euthanasia



Dora García, *Mad Marginal*, 2009-2014.
Photos: © Dora García
permission de l'artiste | courtesy of the artist

programs, terrorism, the countercultures of the 1960s, radical forms of education, and mental illness, thus finding a subversive position in the manipulation of mass media within contemporary art. It was with this in mind that García previously used theatrical performance to document or critique: by reviving important dead figures (William Holden, Gertrude Stein, Lenny Bruce), creating debate, or assessing the stakes of her own projects. In so doing, she alludes at once to Bertolt Brecht and Antonin Artaud, to stand-up comedy and psychoanalysis. She also touches on Allan Kaprow's seminal concept of the *happening*, in the sense of a radically deviant art practice, whatever the form. In other words, she does not affirm the superiority of the visual arts over the spectacle, but searches for a role, "other" than creation, that subverts both the theatre and the visual arts. Through the *mise en abîme* of her subject, García practises the subtle art of subversion, a way of behaving badly from within the field of contemporary art, disregarding the dialectical separation between critique and celebration, knowledge and entertainment, high and low, all in the service of an ambitious and rigorous incubator for contemplation.

When the Formless Informs

These strategies of borrowing theatrical forms with a documentary intent constitute a new step in the post-conceptual trajectory, which is increasingly breaking free from its origins. Such strategies are a reflection of active modes of reconstructing facts, modes that are both real and metaphorical, and not a reflection of art's function as *cosa mentale* or producer of thought. Chances are that these artists pay no heed to the coordinates of their objects in a cartography of forms; they flirt with research, performance, oral presentation, film, and journalism, without ever settling on just one. In so doing, they unintentionally distort the forms of performance by means of dramatized, absurd, and excessive situations, investing in the performing arts and in entertainment for their ability to be "formless," despite the codes that govern them. This is a *formless* that informs. Adapted to complex subjects and engaged in the present, this borrowing constitutes an epistemological, and thus moral, risk-taking. This was the basis of activist theatre, from agit-prop to Augusto Boal's Theatre of the Oppressed via Brecht. The three artists presented here work on the blazing frontiers between reality and fiction, politics and aesthetics. Consequently, they redefine, in their own ways, the status of a documentary practice that cannot be based exclusively on the document. Fiction, re-enactment, and theatrical representation expose certain blind spots, otherwise inaccessible, in the history of ideas. From this stems the need to summon substitutes, doubles, and phantoms. Here, a kind of cognitive sorcery is at work, via games, dreams, and magic. It is an invocatory practice with an educational intent, and a possible return to a sensual experience of knowledge at the risk of falsification.

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

9. Dora García, *The Joycean Society*, 2013.



Dora García, *Die Klau Mich Show: Radicalism in Society Meets Experiment on TV*,
dOCUMENTA13, Kassel, 2012.

Photo: Lauren Huret, © Dora García, Theater Chaosium & dOCUMENTA13, Kassel
permission de l'artiste | courtesy of the artist

ils pervertissent les formes de la performance par le biais de situations théâtralisées, absurdes et excessives, investissant les arts de la scène et du divertissement pour leur capacité à être « informes », malgré les codes qui les régissent. Un *informe* qui informe. Adaptés à des sujets complexes, engagés dans le présent, ces emprunts constituent des prises de risque épistémologiques et donc morales. C'était la base du théâtre engagé, de l'agit-prop au Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal en passant par Brecht. Les trois artistes présentés ici opèrent sur les frontières brûlantes entre la fiction et le réel, l'esthétique et le politique. Dès lors, ils redéfinissent à leur manière le statut d'une pratique documentaire qui ne peut se fonder exclusivement sur le document. La fiction, le *reenactment*, la représentation théâtralisée permettent de faire affleurer certains angles morts de l'histoire des idées, inatteignables autrement. D'où la nécessité de convoquer ersatz, doubles et fantômes. C'est une sorte de sorcellerie cognitive qui est pratiquée ici, via le jeu, le rêve et la magie. Une pratique de l'invocation à visée didactique, et possible retour à une expérience sensorielle de la connaissance, au risque de la falsification.

Guillaume Désanges est critique d'art et commissaire d'exposition. Il dirige Work Method, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et de conférences. Derniers projets : *Concrete Erudition* (2009-2011, Le Plateau-Frac Ile-de France, Paris); *Erre* (2011, Centre Pompidou Metz, avec Hélène Guenin); *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* (2013, Generali Foundation, Vienne, Autriche); *Des gestes de la pensée* (La Verrière, Brussels); *Une exposition universelle (section documentaire)* (Louvain-la-Neuve biennale, Belgique, 2013).

Guillaume Désanges is an independent curator and art critic, as well as the founder and director of Work Method, a Paris-based agency for art projects. He organizes international exhibitions and conferences. Recent projects: *Concrete Erudition* (2009–11, Le Plateau-Frac Île-de France, Paris); *Wander* (2011, Centre Pompidou Metz, with Hélène Guenin); *Amazing! Clever! Linguistic! An Adventure in Conceptual Art* (2013, Generali Foundation, Vienna, Austria); *Gestures of the Mind* (La Verrière, Brussels); *A Universal Exhibition (Documentary Section)* (Louvain-la-Neuve Biennale, Belgium, 2013).

Portfolio

**Christodoulos
Panayiotou**

Sylvie Fortin

**Vesna
Pavlović**

**Judy
Radul**

Impression / Performance

Invitée à contribuer à ce numéro spécial de la revue *esse*, je me suis imposé certaines contraintes: travailler à partir d'images, présenter des artistes avec lesquels j'entretiens un dialogue qui m'est important et mettre de l'avant le contexte spécifique de cette invitation venant d'une publication spécialisée imprimée et à tirage restreint. En bref, j'ai voulu réfléchir à ce médium en cette étrange époque qui nous annonce à répétition la mort imminente tant de l'imprimé que des subventions, quand la diffusion (et implicitement, la démocratisation) est souvent invoquée pour justifier l'existence des publications artistiques alors même que, paradoxalement, celles-ci sont assujetties aux lois d'un marché de niche et du statut d'objet de luxe.

J'ai donc décidé de me pencher sur le statut actuel des périodiques imprimés par le biais de projets récents de trois artistes—Vesna Pavlović, artiste d'origine serbe vivant à Nashville, le Cypriot Christodoulos Panayiotou et Judy Radul de Vancouver.

Dans la photographie de Vesna Pavlović, une image d'une salle du Musée d'histoire yougoslave à Belgrade, des contenants métalliques de bobines de film s'élèvent en colonnes pour envahir un entrepôt quelconque, laissant à peine assez d'espace pour le passage d'une personne: les images deviennent architecture. Les médias sont massifiés: le pouvoir de la multitude est soigneusement roulé, empilé et contenu dans les archives du règne de l'ex-président yougoslave Josip Broz Tito. Ni la spécificité de cet événement-ci ou de celui-là, ni l'identité des intervenants filmés ne comptent ici: les contenants métalliques construisent une architecture qui rend matérielle la propagande étatique, la dotant d'un poids psychologique, et nous positionnant en marge, face à une seule piste d'inclusion. Dans *Operation Serenade* (2012), l'installation de Christodoulos Panayiotou, des tapis rouges, soigneusement roulés et fixés avec du ruban adhésif sont stratégiquement placés dans l'espace. Leur forme suggestive exploite la tension entre la contrainte et le déroulement potentiel. Panayiotou se procure ces tapis rouges à Hollywood,

après qu'ils aient servi à d'importantes cérémonies de remise de prix tels les oscars. Ainsi, ces tapis roulés gardent les traces du piétinement des célébrités performant leur célébrité, suaires de Turin à l'ère des selfies. L'invitation photocopiée et pliée de Judy Radul, une composante de son installation *This is Television* (2013), opère d'une manière semblable. Ici, la commune photocopie pliée témoigne de l'ubiquité de la reproduction, alors que Radul met de l'avant une adéquation entre la télévision et le monde. Cette installation nous immerge dans une architecture de relai et de reproduction; elle nous demande de choisir notre place dans un univers «télé-visuel», où vision et distance sont inséparables.

Finalement, ce portfolio est un projet performatif: il pose des questions d'inscription, de confinement et de projection, tout comme la revue qui est entre vos mains.

Sylvie Fortin est Directrice générale et artistique de La Biennale de Montréal depuis septembre 2013. Elle a été rédactrice en chef (2004-2007), puis directrice générale et rédactrice en chef (2008-2012) d'*ART PAPERS*, un bimensuel d'art contemporain publié à Atlanta. Elle a aussi été commissaire de la *Manif d'art 5* à Québec en 2010.

Print Performance

Invited to contribute to this special issue of *esse*, I set myself a few constraints: to work from images, to introduce artists with whom I am engaged in meaningful dialogues and to respond to the conditions of this invitation, namely, a small-run, specialized, and subsidized print publication. In short, I would reflect on the specificities of this form and medium at this strange moment, after repeated prophecies of the imminent demise of both print and subsidies, when art publications' necessary claims of dissemination are hemmed in by niche-market determinism and tinged with luxury status.

I decided to think anew the contemporary reality of a print periodical by thinking through recent projects by three artists: Belgrade-born Nashville resident Vesna Pavlović, Christodoulos Panayiotou from Cyprus and the Vancouverite Judy Radul.

In Vesna Pavlović's photograph of a room at the Museum of Yugoslav History in Belgrade, movie tins ominously rise in columns to fill a nondescript storage space, leaving a path barely wide enough for anyone to enter—images turned architecture. Media massified: the mind-numbing power of multitude, neatly rolled, stacked, and contained in this archive of former Yugoslav President Josip Broz Tito's rule. What matters here is neither the specificity of this or that event nor the identity of the persons recorded; the tins produce an architecture that materializes state propaganda, giving it psychological weight, positioning us outside while showing the single, narrow path to inclusion. In Christodoulos Panayiotou's installation *Operation Serenade* (2012), neatly taped and rolled red carpets are strategically placed in a room, their suggestive form exploiting the tension between containment and potential unrolling. Panayiotou sources these red carpets in Hollywood, where they have been used at major award ceremonies: paths stepped on by celebrities performing their celebrity, shrouds of Turin for the age of selfies. Judy Radul's folded photocopied invitation, a component of her installation *This is Television* (2013), operates similarly. Here, the cheap photocopy and the crafty folding speak to the

ubiquity of reproduction, as Radul defines television as the world. This installation locates us in an architecture of relays and reproduction and asks us to choose our place in our world of remote viewing.

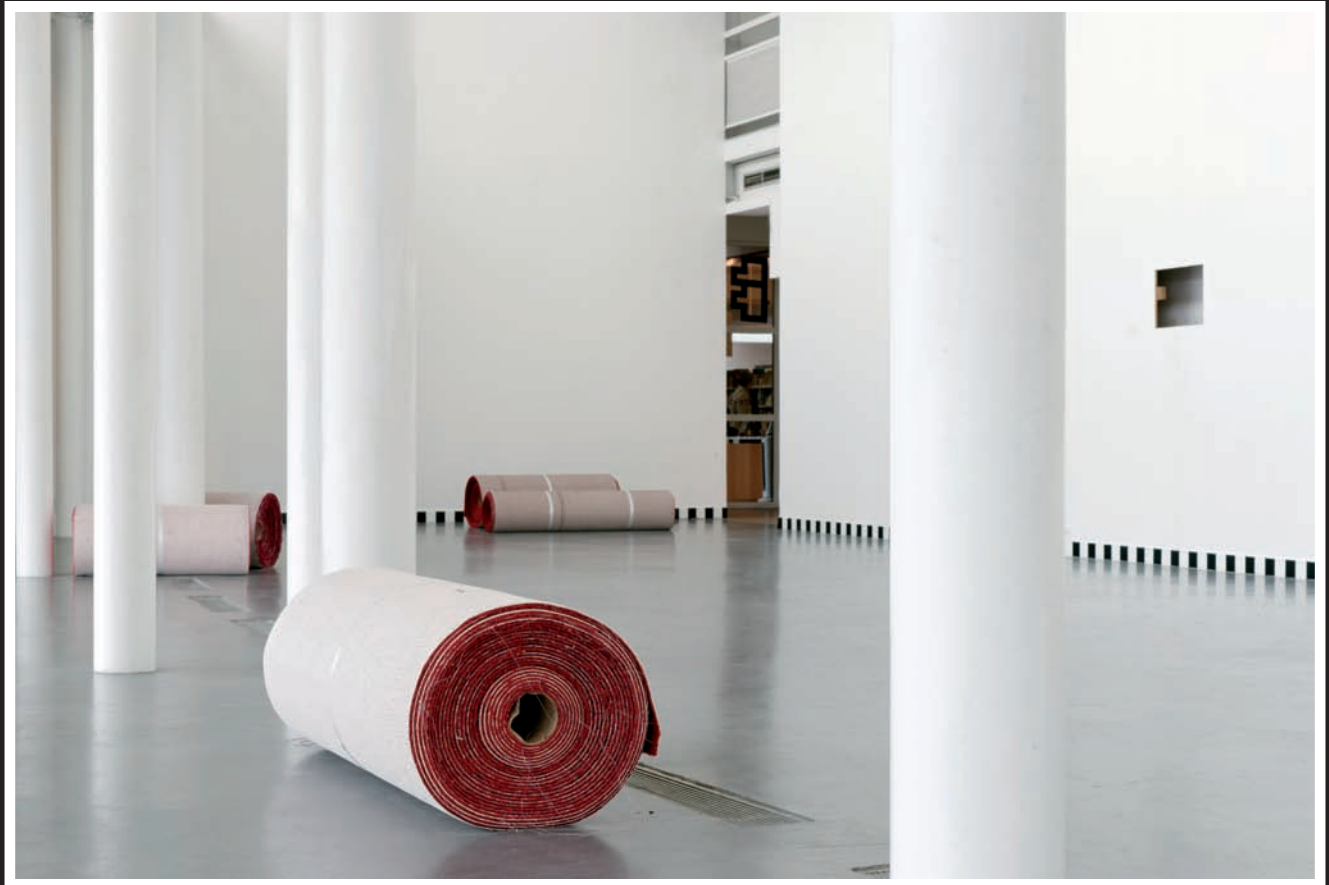
In the end, this portfolio is a performance project: it moves through forms of inscription, containment, and projection, much like the magazine you are currently holding.

Sylvie Fortin joined La Biennale de Montréal in September 2013 as Executive and Artistic Director. She was Editor-in-Chief (2004–2007) and later Executive Director/Editor (2008–2012) of *ART PAPERS*, a contemporary art bi-monthly published in Atlanta. She was also Curator of *Manif d'art 5*, the Quebec City Biennial, in 2010.



Vesna Pavlović, *The Archive*, 2013,
tiré du projet | from the project *Fabrics of Socialism*.
Photo: permission de | courtesy of the artist &
whitespace Gallery, Atlanta

Judy Radul, *This is Television*, 2013.
Photo: © Judy Radul
permission de | courtesy of daad galerie,
Berlin & Catriona Jeffries Gallery, Vancouver



Christodoulos Panayiotou, *Opération Sérénade*,
The Price of Copper,
vue d'installation | installation view,
CAC Brétigny, 2012
Photo: Aurélien Mole / CAC Brétigny
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Vesna Pavlović, *Sixth Congress of Communist Party of Yugoslavia, Zagreb, November 2, 1952*, tiré du projet | from the project *Fabrics of Socialism*.
Photo: permission de | courtesy of
Museum of Yugoslav History, Belgrade



Judy Radul, *This is Television*,
vue d'installation | installation view, daad galerie, Berlin, 2013.
Photo: Daniel Young
permission de | courtesy of the artist,
daad galerie, Berlin & Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Christodoulos Panayiotou, *To Bring Back the World to the World*,
vue d'installation | installation view, CAC Brétigny, 2012.
Photo: Aurélien Mole / CAC Brétigny
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Judy Radul, *This is Television*,
vue d'installation | installation view, daad galerie, Berlin, 2013.
Photo: Daniel Young
permission de | courtesy of the artist,
daad galerie, Berlin & Catriona Jeffries Gallery, Vancouver



Christodoulos Panayiotou, *To Bring Back the World to the World*,
vue d'installation | installation view, CAC Brétigny, 2012.
Photo: Aurélien Mole / CAC Brétigny
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Donner du temps: à propos de *Shadow Piece* de David Claerbout

Thierry Davila

Giving Away Time: On David Claerbout's *Shadow Piece*

Publié d'abord en Allemagne puis dans toute l'Europe en 1814, *Peter Schlemihl*, un court récit écrit par Adalbert von Chamisso¹, connu dès sa parution un succès foudroyant: pas moins de quatre-vingts éditions allemandes de l'ouvrage furent proposées entre 1814 et 1919 et à la première édition française succédèrent trente-trois rééditions. Le livre conte l'étrange histoire de Peter Schlemihl, personnage qui a cédé son ombre à un homme gris, image même du diable, en échange d'une fortune sans limites. Mais ne plus avoir d'ombre ne va pas sans tourments: mis à l'écart des hommes du fait de cette absence exceptionnelle, de cette singulière solitude qui produit de la solitude, ne pouvant sortir que la nuit pour ne pas exposer aux yeux de tous ce qui est devenu une infirmité, voire une tare, une malédiction, Schlemihl incarne tragiquement le malheur de l'ombre perdue, une sorte de déshumanisation sans recours qui guette celui qui ne laisse rien derrière lui, qui ne retient rien dans son sillage, et qui a impressionné, si ce n'est fasciné pendant des décennies, nombre de lecteurs.



1. Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, précédé de « L'ombre et la vitesse » de Pierre Péju, Paris, José Corti, 1994.



David Claerbout, *Shadow Piece*, captures vidéo | video stills, 2005.
Photos: permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

Une telle infirmité ne saurait frapper les figures qui peuplent les œuvres de l'artiste belge David Claerbout, car il est chez lui une évidence qui se laisse explorer de film en film avec une remarquable constance, celle de l'absolue solidarité entre le corps de ses personnages et leur ombre portée, comme si l'un et l'autre ne pouvaient que se lier dans la loi de leur commune apparition – de leur commune présence, de leur indissociable existence –, lumineuse et nocturne à la fois. Une œuvre de 2005 au titre programmatique, *Shadow Piece*, expose cette condition d'une manière directe. À l'origine de cette vidéo en noir et blanc d'une trentaine de minutes, il y a une photo d'archive anonyme trouvée par Claerbout et prise depuis un escalier à l'intérieur d'un immeuble, exemple possible de cette architecture de verre célébrée par Paul Scheerbart². Elle montre l'entrée du bâtiment fermée par une série de portes en verre. Dans la vidéo, plusieurs personnes défilent derrière cette barrière transparente pour tenter de l'ouvrir, mais elles n'y parviennent pas. La source de lumière située dans leurs dos projette à l'intérieur de la structure construite leur ombre, seule forme et finalement seule matière – ténébreuse – capable de pénétrer cette manière de boîte transparente. Ces taches de grisaille donnent aux personnages qui se succèdent toute leur présence, ils en sont comme la signature fluide et impalpable, mais suffisamment réelle aussi, suffisamment matérielle, pour briser les frontières de l'espace. Si la partie supérieure de la projection accueille le mouvement ininterrompu des figures qui semblent directement sortir d'un film américain des années 1950, la partie inférieure est statique, strictement photographique. On peut regarder cette œuvre à tout moment, l'observer et la quitter pour revenir ensuite, quand on le souhaite, la fixer du regard : cela n'a aucune importance, car cette vidéo, comme nombre de travaux de Claerbout, n'a ni début ni fin, elle est une pure expérience visuelle et temporelle qui expose une scène et non pas une histoire, un récit. Que nous montre cette « pièce d'ombre » ? Elle confirme d'abord que l'identité des figures est inséparable de la présence active de leur projection plane et ténébreuse dans l'espace, qu'il n'y a pas de vivant, même inventé par l'artiste, qui puisse se dispenser de la trace visible et spectrale de son double ombré, si bien que le personnage de Peter Schlemihl apparaît ici plus incongru encore, plus impossible, que dans la réalité elle-même : l'ombre est ce qui participe de plain-pied et sans exception à ce qui fait que le sujet est un sujet, à ce qui fait d'un corps un corps, y compris lorsque la scène de son exposition est construite de toutes pièces. Elle donne aux êtres humains une présence pleine et entière dans l'image et elle donne à cette dernière son poids de réalité et de matérialité, elle conditionne la manifestation de sa durée plastique. Ainsi nombre de figures centrales dans les œuvres de Claerbout sont-elles *ombrageuses*, voire quasiment nocturnes. Dans *Rocking Chair* (2003), par exemple, une femme assoupie dans une chaise bercante est visible sur les deux écrans de la projection vidéo. Elle se tient dans l'ombre d'une pergola qui masque la partie supérieure de son visage tandis que, de dos, son ombre portée dessine au sol une flaque grise qui pose le décor face à nous. Dans *Sections of a Happy Moment* (2007), les six personnages (deux enfants et quatre adultes) qui composent la scène, captée moins en noir et blanc qu'en grisaille, ont des ombres qui les suivent fidèlement. Dans *Study for a Portrait (Violetta)* (2001), le visage d'une femme filmée en buste est sculpté par les ombres qui résultent d'une lumière venant de la droite de l'image. Dans *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998), tous les enfants qui jouent dans le jardin de leur école voient leurs ombres très allongées projetées au sol dans une lumière froide et quasiment crépusculaire. Et dans *Bordeaux Piece* (2004), un film qui dure près de quatorze heures, les ombres des trois personnages suivent la répétition d'une seule et même scène tout au long d'une journée, c'est-à-dire du lever au coucher du soleil. L'œuvre se compose en effet de plusieurs séquences tournées avec les mêmes acteurs selon un scénario unique. Chaque séquence se déroule à l'extérieur et à l'intérieur d'une maison

2. Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, précédé de « La sobriété "barbare" de Paul Scheerbart » de Daniel Payot, Paris, Circé, 1995.

Published first in Germany and then throughout Europe in 1814, *Peter Schlemihl*, a novella by Adalbert von Chamisso,¹ was an immediate and spectacular success: no fewer than eighty German editions of the work were available between 1814 and 1919, and the first French version went through thirty-three editions. The book recounts the strange tale of Peter Schlemihl, who gives his shadow away to a suspicious-looking figure bearing a striking resemblance to the devil, in exchange for an inexhaustible fortune. But to be without a shadow is not to be free of torment: Schlemihl is cut off from others by this singular absence, this unparalleled solitude that only deepens, and is forced to go out only at night to prevent others from seeing what has quickly become an infirmity—indeed, a flaw and a curse. The tragic embodiment of the misfortune of the lost shadow, a sort of inexorable dehumanization that lies in wait for the person who leaves nothing behind in his wake, *Schlemihl* has impressed, if not fascinated, numerous readers over many years.

Such an affliction could never strike the figures that populate the works of Belgian artist David Claerbout because of one remarkably constant feature that is clearly visible in all of his films: the absolute solidarity that exists between the bodies of his subjects and the shadows that they cast. It is as if each could connect only under the aegis of their joint appearance, their simultaneous presence and indissociable existence, luminous and nocturnal at the same time. A 2005 work with the programmatic title *Shadow Piece* directly foregrounds this condition. The impetus for this thirty-minute black-and-white video was an archival photograph that Claerbout chanced upon; it was taken from an interior stairway of a building that could conceivably serve as an exemplar for the kind of glass architecture extolled by Paul Scheerbart.² The film shows the building entrance closed off by a series of glass doors. Various people walk up to this transparent barrier and take turns trying to open the doors, but to no avail. A light source located behind them casts their shadows inside. These shadows are the only form and, ultimately, the only shadowy matter capable of penetrating what amounts to a transparent box. The figures who file by owe whatever presence and singularity they possess to these grey puddles, which serve as fluid and impalpable signatures that are nonetheless real and material enough to pierce the borders of the space. While the upper section of the video image plays host to the continuous movement of the figures, who seem straight out of some 1950s American film noir, the lower half is static and strictly photographic in nature. We can begin viewing this work at any point, walk away from it at any time, and come back to it whenever we feel like it—none of this makes the slightest difference because, like many of Claerbout's works, it has no beginning or end. It is a purely visual and temporal experience that shows a scene, but has no story or narrative. What does this "shadow play"³ say to us, what does it show? Mainly, it confirms that these figures' identities are inseparable from the active presence of their flat, dark projections in space, that no living creature filmed by the artist—and this applies also

1. Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, trans. H. von Chamisso, rev. by the author; preface by Pierre Péju, "L'ombre et la vitesse" (Paris: José Corti, 1994).

2. Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, trans. P. Galissaire, preface by Daniel Payot, "La sobriété 'barbare' de Paul Scheerbart" (Paris: Circé, 1995).

3. Translator's note: The French word *pièce* can also mean "play," and the author avails himself of this dual meaning to expand on the ramifications of the title.



David Claerbout, *Shadow Piece*,
 vue d'installation | installation view, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2012.
 Photo: Elad Sarig
 permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
 Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

à des moments différents du jour, si bien que les ombres des acteurs accompagnent visuellement le passage de la lumière, car celles-ci sont, comme dans un cadran solaire, des marqueurs temporels (« ... le véritable enjeu de *The Bordeaux Piece* [...] est de donner une forme à la durée au moyen de la lumière naturelle », explique l'artiste³). Ainsi le lien chaque fois affirmé entre un corps et sa projection ombrée est-il pour Claerbout un des moyens qui contribuent à donner à la plupart de ses films une tonalité visuelle générale, une facture – une identité tout en grisaille que l'on pourrait aussi qualifier de graphique –, mais également à faire de ses œuvres de véritables objets temporels, et cela même si le temps y est parfois figé, même si tout semble s'y passer, comme dans *Shadow Piece*, dans une durée immobile. Car dans cette œuvre, comme Claerbout lui-même le dit, « les actions se succèdent, mais les ombres indiquent un temps qui ne passe pas », qui est là, visuellement palpable, comme dans un éternel surplace : « ... c'est une composition numérique figée, une image photographique autonome. Là-dedans, les ombres apparaissent comme le squelette fixe de la composition, à l'opposé de leur statut d'indice du passage du temps », ajoute-t-il⁴. Et si Pamela M. Lee a pu diagnostiquer une phobie du temps dans l'art occidental des années 1960⁵, la prégnance de l'ombre dans le travail de Claerbout est aussi une façon parmi d'autres, pour lui, à la différence donc d'une partie de l'art

to those of his own invention—can dispense with the visible and spectral trace of its dark double. Consequently, the character of Peter Schlemihl appears more incongruous and impossible here than in reality itself: the shadow participates fully and without exception in whatever makes the subject a subject and the body a body, and this includes those moments when the scene in which the subject appears is wholly invented. It makes human beings fully and wholly present in the image, imbues that image with the weight of material reality, and sets the parameters within which its duration as a work of art is manifested.

Hence, many of the central figures in Claerbout's works are *shadowy* and, indeed, almost nocturnal. *Rocking Chair* (2003), for example, shows a woman dozing in a rocking chair on a large screen; she appears cloaked in the shadow of a pergola that masks the upper part of her face. Seen from the other side of the screen, from behind, her shadow casts a grey shape onto the floor space of the staged landscape visible around her outline. In *Sections of a Happy Moment* (2007), the six characters (two children and four adults) who make up the scene, which is shot more in tones of grey than in black and white, have shadows that follow them faithfully. *Study for a Portrait (Violetta)* (2001) gives us a filmed bust of a woman whose face is sculpted by shadows cast by a light coming from the right side of the image. In *Kindergarten Antonio Sant'Elia, 1932* (1998), the children playing in their school's garden see elongated shadows of themselves on ground bathed in a cold, almost crepuscular light. And in *Bordeaux Piece* (2004), a film that runs for nearly fourteen hours, the shadows of three characters follow the actions of a scene that is played out repeatedly throughout a single day, from dawn to dusk. The work is composed, in effect, of many sequences that were shot using the same actors, who worked with an

3. Marie Muracciole, « Le bruit des images. Conversation avec David Claerbout », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 94 (hiver 2005/2006), p. 126.

4. Ibid., p. 134-135.

5. Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 2006.



David Claerbout, *Bordeaux Piece & The Algiers' Sections of a Happy Moment*,
vue d'installation | installation view, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2012.

Photo: Elad Sarig

permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Szwajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttle

produit par ses aînés quelques décennies plus tôt (Jean Tinguely, Lygia Clark, Bridget Riley...), d'exprimer une passion pour le temps et ses manifestations visuelles, une passion pour la durée pure visible comme telle, fût-elle, comme dans *Shadow Piece*, immobile.

Cette « pièce d'ombre », et toutes les œuvres *ombrageuses* avec elle, renvoient aussi à l'histoire de l'art dans sa version mythique et fondatrice, celle élaborée par Plin l'Ancien au premier siècle de notre ère, dans sa fameuse et monumentale *Histoire naturelle*. On sait que l'historien situait, dans le livre XXXV de cette somme, l'apparition de l'art dans la transcription directe, exécutée par la fille d'un potier sur un support rigide, des contours de l'ombre produite par la projection du profil de son amant sur ce même support. L'ombre est ainsi une forme première puisqu'elle est ce qui a rendu possible, selon Plin toujours, l'apparition de la peinture et de la sculpture, lesquelles seraient par conséquent issues aussi d'une projection. Mais elle est également première parce qu'elle est ce que produit de fait tout corps, ce qu'il porte toujours avec lui dès qu'il existe, tel un double consubstantiel à sa singularité dont on ne peut faire, n'en déplaise à Adalbert von Chamisso, l'économie. Bref, l'ombre est une configuration originaire du point de vue de l'histoire de l'art, de sa chronologie, et elle est une forme phénoménologiquement originaire du point de vue des lois de l'apparition, des lois de la visibilité. C'est une forme archaïque, c'est-à-dire principielle, si l'on entend dans *archaïque* le terme grec *archê* qui en est la source étymologique, lequel signifie « principe » ou plus précisément, si l'on suit à la lettre la définition qu'en donne Aristote dans sa *Métaphysique*, « ce qui commence et ce qui commande ». Mettre une ombre dans une image est ainsi, d'une certaine manière et jusqu'à un certain point, *archaïser* cette dernière, lui donner

unchanging script. The sequences take place either inside or outside a house at different times of the day; the actors' shadows follow the sun's trajectory somewhat in the manner of hands marking time on a sundial. The artist has said, "The real point of *Bordeaux Piece* ... is to give a form to duration using natural light."⁴ The consistently reaffirmed connection between the body and its shadow projection is therefore one of the means that Claerbout uses to give his films a single overall visual tone, a single look—an identity entirely in a grisaille that could be described as graphic. And it is also what makes his works truly temporal objects, even when time stops and everything seems to happen, as it does in *Shadow Piece*, in the form of immobile duration. For in this work, as Claerbout himself has said, "Actions succeed one another, although the shadows point to a time that does not pass"—that is there, visually tangible, as if perennially suspended: "It's a fixed digital composition, an autonomous photographic image. In it, shadows appear like the frozen skeleton of the composition and act in ways that run counter to their status as clues to the passage of time."⁵ If Pamela M. Lee was able to detect a fear of time in 1960s Western art,⁶ the fullness of shadows in Claerbout's work is also one of the ways in which he expresses—albeit in a manner different from some of the works produced a few decades earlier by such forebears as Jean Tinguely, Lygia Clark, and Bridget Riley—a passion for time and its visual manifestations,

4. Marie Muracciole, "Le bruit des images: Conversation avec David Claerbout," *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 94 (Winter 2005/2006), 126 (our translation).

5. *Ibid.*, 134–35 (our translation).

6. Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA, and London: MIT Press, 2006).

un caractère originaire et principiel, natif et archéologiquement chargé, doté par conséquent d'une mémoire ancienne et active, activée. Et même si les technologies numériques sont utilisées par Claerbout, son œuvre n'en demeure pas moins traversée par des formes qui font de l'image un objet anachronique, en quelque sorte.

Il faut, par ailleurs, resituer cette *Shadow Piece* dans la trame historique qui est celle de l'art occidental des 20^e et 21^e siècles. De Duchamp à Kara Walker, en passant par Christian Boltanski ou Hans-Peter Feldmann, l'ombre occupe, en effet, une place majeure dans cette chronologie, preuve sans doute que sa capacité à doubler *platement* le volume des êtres et des choses exerce, toutes époques confondues, une action permanente sur les esprits et les regards. Duchamp, par exemple, a conçu, on le sait, nombre d'œuvres avec des ombres : dans *Tu m'*, sa dernière peinture conventionnelle réalisée en 1918 pour la bibliothèque de Katherine Dreier, on observe la présence de plusieurs ombres de readymades (la *Roue de bicyclette* et le *Porte-chapeau*) mêlées à celle d'un énigmatique tirebouchon. Une photo de ses readymades prise dans son atelier new-yorkais montre aussi les ombres de ces derniers qui sont partie intégrante de leur identité, tandis que son *Autoportrait de profil* (1958) est la découpe de son profil sur une feuille de papier, tel le tracé d'une ombre projetée directement issu de l'*Histoire naturelle* de Pline. Duchamp a donné un statut à ces ombres : elles participent de ce qu'il a qualifié d'inframince, car l'artiste est semblable à ces « porteurs d'ombre [...] qui travaillent dans l'inframince⁶ ». Autrement dit, ces formes projetées sont l'autre nom possible de « l'à peine perceptible », l'inframince disant l'apparition tout juste affirmée, l'imperceptibilité des phénomènes ou l'imperceptible dans les phénomènes : l'ombre serait ainsi plus proche de « l'inapparence » que de la manifestation appuyée. Tout autre est l'univers ombré de Christian Boltanski ou de Hans-Peter Feldmann : chez eux, l'on a affaire à d'authentiques théâtres d'ombres (voir par exemple le *Théâtre d'ombres*, 1984-1997, du premier et l'installation titrée *Jeu d'ombres* du second montrée à la Biennale de Venise en 1999) qui accompagnent la vie des objets et des formes tangibles. Ici, des configurations en grisaille projetées sur des murs exagèrent la réalité, lui donnent plus d'envergure encore, la spectacularisent pour la rendre tour à tour monumentale, fantastique et inquiétante. L'œuvre de Claerbout ne se situe ni du côté de la manifestation inframince des phénomènes ombrés ni de celui de leur théâtralisation. Elle explore, par contre, une manière d'inflexion temporelle dont l'ombre est porteuse et qui va de pair avec une sorte de matérialité graphique à elle accordée : l'ombre est une forme concrète du temps précisément dessinée tout autant que projetée, et *Shadow Piece* tire son impact visuel de ce défilé d'ombres dont le déroulement immobile *prend du temps*, prend le temps avec lui.

Cette « pièce d'ombre » nous dit aussi que l'œuvre est l'alliance sur une même surface, sur un même écran, du mouvement et de l'immobilité, du mouvement comme immobilité, et cela au moins pour deux raisons. La première concerne la façon dont le film lui-même est techniquement construit. On l'a dit, la partie supérieure de l'œuvre est mobile : des personnages et leurs ombres défilent en boucle pour tenter d'ouvrir des portes en verre, et ils ont été numériquement introduits dans la photographie d'une architecture moderniste ; la partie inférieure est statique : il s'agit tout simplement de la même photographie non retravaillée par le mouvement, non traitée filmiquement. Le résultat est une manière d'objet flottant qui ne ressemble ni *absolument* à un film, ni *absolument* à une photo, et dans cet entredeux se glisse la vie de l'image. La seconde concerne ce temps immobile dont parle l'artiste lui-même à propos de cette pièce et qui en est l'indéniable substrat : rien ne se passe dans cette projection sans début ni fin, dans ce film statique aussi pour cette raison, lui qui ne cesse pourtant pas d'être animé. Ce non-événement nous laisse, encore une fois, devant le pur et simple déroulement de la durée,

for exhibiting duration, for pure duration visible as such, even when it is immobile, as in *Shadow Piece*.

This "shadow play," like all *shadowy* works, harks back to art history and its mythic origins as expounded by Pliny the Elder in the first century CE. In Book XXXV of his celebrated and monumental *Natural History*, the author located the first appearance of art in a tracing, made by a potter's daughter, of her departing lover's profile on a wall. The shadow is therefore a foundational form because, again according to Pliny, it set the stage for the appearance of both painting and sculpture, which would also emerge via projections. But the shadow is also foundational because it is a de facto product of all bodies, something they carry with them from the first moment of their existence. It is, as it were, a double that is consubstantial with the body's singularity, one that we cannot dispense with—with all due respect to Adalbert von Chamisso. In short, the shadow is the original point on the timeline of art history and, phenomenologically speaking, a foundational form when viewed from the standpoint of the laws governing its appearance, the laws of visibility. It is an archaic form—in other words, a first principle—so long as we can hear in "archaic" the Greek term *arche*, its etymological root, which signifies "principle" or, more precisely—if we take Aristotle's definition of it in *Metaphysics* literally—that which gives rise to and orders, that is, determines. To put a shadow into an image is therefore, in a certain way and up to a certain point, to make it *archaic*, to give it the character of an origin and first principle. It amounts to rendering it as inherently and archaeologically charged, endowed with an ancient and active (as well as activated) memory. And even though Claerbout uses digital technology, this does not prevent his work from being permeated by forms that make the image anachronistic after its own fashion.

One must, moreover, restore *Shadow Piece* to the historical continuum of twentieth- and twenty-first-century Western art. From Duchamp to Kara Walker, by way of Christian Boltanski and Hans-Peter Feldmann, the shadow plays a key role in this chronology and has undoubtedly proven its ability to double—in planar terms—the volumes of beings and objects, and to exert, whatever the epoch, a permanent influence on the mind and the gaze. It is well known, for example, that Duchamp created works that featured shadows: in *Tu m'*, the last of his conventional paintings (executed in 1918 for the library of Katherine Dreier), one can observe several shadows of readymades (the *Bicycle Wheel* and the *Hat Rack*) in conjunction with that of an enigmatic corkscrew. A photograph of these readymades taken in his New York studio also shows their shadows, which are an integral part of their identity, whereas his *Self-Portrait in Profile* (1958) consists of his silhouette on a sheet of paper, like the tracing of a shadow directly out of Pliny's *Natural History*. Duchamp conferred a certain status on these shadows: to him, they partook of what he called the "infrathin" because the artist is like those "shadow bearers... who work within the infrathin."⁷ In other words, these projected forms are another possible name for the barely perceptible, with the infrathin announcing whatever has just appeared—the imperceptibility of phenomena, or the imperceptible in phenomena. Shadows are therefore closer to the invisible than they are to clear manifestations. The shadow worlds of Boltanski and Feldmann are, on the other hand, completely different: in their works we are dealing with authentic shadow theatres that accompany the lives of objects and tangible forms. See, for example, Boltanski's *Shadow Theatre* (1984–97) and Feldmann's installation *Play of Shadows*, shown at the 1999 Venice Biennale. Here, grisaille configurations projected on walls heighten reality and give it even greater scope, making it spectacular and monumental in order to render it by turns fantastic and troubling. Claerbout's work is akin neither to infrathin manifestations of shadowy phenomena nor to their theatricalization. Rather, the artist explores a kind of temporal deviation that is borne by the shadow and that goes hand in hand with the sort of

6. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 24. Sur l'inframince, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

7. Marcel Duchamp, *Notes*, foreword by Paul Matisse, preface by Pontus Hulten (Paris: Flammarion, 1999), 24 (our translation). On the subject of the infrathin, I shall take the liberty of referring the reader to my book *De l'inframince: Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris: Regard, 2010).



David Claerbout, *Bordeaux Piece*,
captures vidéo | videostills, 2004.

Photos: permission de | courtesy of the artist and galleries Yvon Lambert,
Micheline Sz wajcer, Johnen Galerie, and Rüdiger Schöttele

une exposition du temps, de son flux, qui transcende l'anecdote pour occuper toute la surface de l'écran. Dans cette disparition de l'histoire, de la classique narration au profit d'une scène non spectaculaire, sans emphase, c'est donc le réel pur – la durée seule et pour elle-même, son exposition – qui atteint le spectateur.

L'ombre est par conséquent tout sauf une forme mineure, comme a pu la désigner à un moment donné Roberto Casati dans son étude consacrée à la *Découverte de l'ombre*⁷. Elle est ce qui permet notamment de rendre visible une prise de temps et un don de durée (en ce sens, les ombres qui rythment le travail de Claerbout ne sont pas ces « brèves ombres » dont parle quelque part Walter Benjamin, celles qui, apparaissant à midi, « ne sont plus que de fines bordures noires auprès des choses, prêtes à se retirer sans bruit, brusquement, dans leur tanière, dans leur mystère⁸ » mais, bien au contraire, des formes qui s'étendent durablement sur le réel, des ombres crépusculaires qui semblent pouvoir annexer à leur obscurité la totalité du monde, de ses êtres et de ses choses). Claerbout a choisi d'exposer cette saisie et cette offrande à travers un format plastique que l'on a pu qualifier en Europe, à partir

graphic materiality granted to it: the shadow is a concrete form of time, precisely drawn and projected, and *Shadow Piece* owes its visual impact to an immobile procession of shadows that *takes time*, taking time along with it.

This "shadow play" also informs us that the work consists of an alliance, on the same surface or screen, of movement and immobility, of movement as immobility. And it does so in two ways. The first has to do with the technical construction of the film itself. As stated earlier, the upper section of *Shadow Piece* is mobile: characters and their shadows file by repeatedly and attempt to open the glass doors; they have been digitally placed inside a photographic depiction of modernist architecture. Meanwhile, the lower section of the screen is static and consists simply of the same photograph, but it has not been reworked either through the addition of movement or by being treated cinematically. The result is a type of floating object that *absolutely does not resemble* either a film or a photograph, and the space between the two is precisely where the life of the image slips in. The second way concerns the immobile time that the artist talks about in relation to the piece, and that is its undeniable substrate: nothing happens in this projection that has no beginning or end, in this film that is static for this very reason yet, nonetheless, continues to contain movement. This non-event places us once again before the

7. Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

8. Walter Benjamin, « Brèves ombres », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 354.



pure and simple unfolding of duration, before a display of time's flux that transcends the anecdotal to take up the entire surface of the screen. In this disappearance of history, of classic narration, a disappearance enacted to make room for an ordinary, undramatic scene, it is the purely real—duration alone, shown for itself alone—that catches the viewer's eye.

The shadow is consequently anything but the minor form that Roberto Casati sought to make it in his book *Découverte de l'ombre*.⁸ The shadow is what makes it possible to show how time can be taken away and duration given. In this respect, the shadows that punctuate Claerbout's work are not those "short shadows" that Walter Benjamin talks about, those shadows that, appearing at noon, "are no more than the sharp, black edges at the feet of things, preparing to retreat silently, unnoticed, into their burrow, into their secret."⁹ On the contrary, they are forms that stretch at length over the real, are crepuscular shadows that seem capable of drawing the entire world, with everything it contains, animate and inanimate, into their darkness. Claerbout has opted to show this seizure and offering of time using an artistic form that became known, in Europe in the 1990s, as "exhibition cinema." None of his works have been shown in movie theatres, but exhibition spaces have given them a home. In this artistic effort made with galleries and museums in mind, a different relationship with duration comes into play. For it is in such places that visitors, henceforth transformed into *flâneurs*, give themselves over to a non-static visibility, to a dynamic and moving encounter with the moving image. And this becomes another way for them to dwell within duration, to *take their time*.

[Translated from the French by Donald McGrath]

des années 1990, de « cinéma d'exposition ». Car aucune de ses œuvres n'est diffusée en salle, dans des cinémas : c'est bien chaque fois l'espace d'exposition qui est le cadre de projection de ses films. Dans cet investissement plasticien de la galerie ou du musée, c'est encore un autre rapport à la durée qui se joue. Car là, transformé en flâneur, le visiteur s'abandonne à une visibilité non statique, à une rencontre en mouvement de l'image en mouvement. Ce qui est une autre façon, pour lui, d'habiter la durée, de *prendre son temps*.

Thierry Davila est conservateur au Mamco de Genève. Il prépare une rétrospective de David Claerbout qui ouvrira au Mamco en juin 2015. À paraître en 2014 aux éditions du Mamco, *Gordon Matta-Clark: Open House* (en collaboration avec Sophie Costes et Lydia Yee).

⁸. Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre* (Paris: Le Livre de Poche, 2003).

⁹. Walter Benjamin, "Short Shadows." in *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, ed. Michael J. Jennings, Gary Smith; and Howard Eiland; trans. Rodney Livingstone et al. (Cambridge, MA, and London: Belknap Press of Harvard University, 2005), 202.

Thierry Davila is a curator at the Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) in Geneva. He is currently preparing a retrospective on Claerbout's work that will open at Mamco in June 2015. In 2014, Éditions du Mamco will publish *Gordon Matta-Clark: Open House*, written in collaboration with Sophie Costes and Lydia Yee.

Le temps historique écologisé

Christine Ross

Historical Time Ecologized

Dans *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, l'historien Reinhart Koselleck s'intéresse à l'impact de la modernité sur l'expérience du temps. Il postule notamment que depuis la fin du dix-huitième siècle, le temps historique s'élabore dans l'asymétrie grandissante entre le champ de l'expérience (« le passé actuel, dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés ») et l'horizon d'attente (le futur rendu présent, « tourné vers le pas-encore »)¹. La croissance de cet écart est inséparable selon lui de l'accélération de la vie découlant des avancées technologiques et de l'augmentation de la productivité : l'accélération laisse de moins en moins de temps pour l'expérience du présent ; elle instaure une brièveté de l'expérience du présent au sein de laquelle la temporalité fuit vers le futur. La modernité est une rhétorique, une condition et une période historique mobilisée par une promesse de progrès (de nouveauté, de perfectibilité et d'opportunité) réalisable dans un futur qui se constitue par la dévaluation du passé et l'effacement du présent. Bien que cette modernité soit encore agissante, l'historien François Hartog soutient que le futurisme du régime moderne d'historicité est en voie d'être remplacé par une temporalité qu'il qualifie de présentiste². Explorant la notion de « régime d'historicité », Hartog cherche à circonscrire comment les civilisations articulent la relation entre le passé, le présent et le futur. Pour l'historien, le futurisme de la modernité s'est transformé en un présentisme qui abolit la prérogative du futur en affirmant celle du présent. Dans ce nouveau régime – dont les traces sont manifestes depuis la chute du mur de Berlin en 1989, un événement qui cristallise l'effondrement du communisme en tant que dernier grand récit « d'émancipation » du vingtième siècle –, les catégories temporelles du passé et du futur sont absorbées par le présent.

1. Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990 [1979], p. 311 et 309.

2. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 27.

In *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, historian Reinhart Koselleck wrote about the impact of modernity on the experience of time. Among other things, he postulated that since the end of the eighteenth century, there has been a growing asymmetry in historical time between the field of experience (“present past, whose events have been and can be remembered”) and the horizon of expectations (the future made present, which “directs itself to the not-yet”).¹ In Koselleck's view, this expanding gap is inseparable from the acceleration of life resulting from technological advances and increases in productivity—an acceleration that leaves less and less time for the experience of the present, and this experience becomes so brief that temporality flees toward the future. As rhetoric, condition, and historical period, modernity offers a promise of progress (of novelty, perfectibility, and opportunity) achievable in a future that is composed of a devaluation of the past and an erasure of the present. Although modernity still holds sway, historian François Hartog maintains that the futurism of the modern regime of historicity is in the process of being replaced by a temporality that he describes as presentist.² Exploring the notion of the “regime of historicity,” Hartog endeavours to define how civilizations articulate the relationship among past, present, and future. In his view, the futurism of modernity has been transformed into a presentism that has abolished the prerogative of the future by affirming that of the present. In this new regime—whose traces have been manifest since the fall of the Berlin Wall in 1989, an event that exemplified the collapse of communism as the last great “emancipation” story of the twentieth century—the temporal categories of past and future are absorbed by the present. The catastrophes of the twentieth century (wars, genocides, ideological shifts) are perceived as unresolved traumas of imagined futures of

1. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (New York: Columbia University Press, 2004 [1979]), 259.

2. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (Paris: Éditions du Seuil, 2003), 27.

Les catastrophes du vingtième siècle (guerres, génocides, dérives idéologiques) sont perçues comme les traumas irrésolus de futurs imaginés dont on peine à réimaginer le potentiel émancipateur. Le passé et le futur n'existent qu'à travers le prisme du présent, comme quête de mémoire et appréhension. L'hypothèse d'Hartog est certes porteuse, mais elle ne tient pas compte du pluralisme des mondes qui constituent notre contemporanéité. Privilégier le présent, et c'est ici qu'entre en jeu un des aspects les plus innovateurs de l'art contemporain des vingt dernières années, ne signifie pas nécessairement l'absorption du passé et du futur par le présent. Cela peut aussi prendre la forme d'une nécessité critique : celle d'imaginer un futur qui cesse d'avaloir le présent – comme ce fut le cas avec le régime moderne d'historicité – pour s'instituer à même le présent ainsi que par une certaine rétention du passé, en diminuant l'écart entre le champ de l'expérience et l'horizon d'attente. Ce que la modernité dévalue (le présent, le passé) devient ce qui peut productivement conditionner le futur.

Depuis les années 1990, l'art contemporain a développé une esthétique de temporalisation de l'histoire qui présentifie le futurisme du régime moderne d'historicité. Cette esthétique fait une place à ce que l'historien Michel de Certeau désignait comme « l'impensé » de la discipline historique : la dimension temporelle de l'histoire³. Engagée dans ce processus historien, elle réagence la relation moderne du passé, du présent et du futur en vidant de son idéalité le concept moderne du progrès. L'art contemporain ne cherche pas à donner un nouveau contenu au futur, la pulsion utopiste moderne lui est inconnue. Le tournant temporel qu'il incarne ne se situe pas dans la progressivité, mais dans la reconsidération de l'idée de progrès. Il active les vicissitudes et inconsistances du passage temporel – ce que le philosophe Yuval Dolev définit comme « le devenir présent d'évènements futurs et puis leur devenir passé » – pour retirer au futur son rôle moderne d'initiateur de changement et d'intégration de l'humain à l'histoire. Les trajectoires artistiques qui mobilisent cette esthétique sont diverses et nombreuses : développement d'une archéologie du futur, par exemple, mais aussi valorisation du temps perdu, détournement du temps mesuré, mélancolisation de l'obsolescence, promotion de la simultanéité et de l'interminable. Voici une courte liste de quatre explorations du temps historique auxquelles j'ai associé quatre artistes. Je les ai choisies pour leur orientation écologique – simplement parce qu'un des impacts les plus dévastateurs du régime moderne d'historicité est la détérioration globale qu'il impose à l'environnement. Ces pratiques ont ceci en commun qu'elles mettent en œuvre une action (valorisation du présent) en continuité avec le passé dans le but d'actualiser la possibilité d'un futur. Cette action révèle un attachement à l'environnement et une intimité avec lui.

La durabilité

Marjetica Potrč, architecte et artiste slovène, installée à Ljubljana et Berlin. Ses projets in situ élaborés en milieu urbain sont menés en collaboration avec d'autres architectes et en dialogue avec les résidents de quartiers en état de crise. Ils visent à résoudre des problèmes urgents d'infrastructure relatifs aux installations sanitaires, à la distribution d'eau et aux sources d'énergie.

3. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 76.

which we can barely reimagine the emancipatory potential. The past and the future exist only through the prism of the present, as a quest for memory and apprehension. Hartog's hypothesis has much merit, but it does not take into account the pluralism of our contemporaneous worlds. Privileging the present—and this is where one of the most innovative aspects of contemporary art of the last twenty years comes into play—does not necessarily mean the absorption of the past and future by the present. It may also take the form of a critical necessity: that of imagining a future that stops devouring the present—as it did under the modern regime of historicity—so that it is instituted *from within* the present as well as through *some retention of the past*, by reducing the gap between the field of experience and the horizon of expectation. What modernity devalues (the present, the past) becomes that which may productively determine the future.

Since the 1990s, contemporary art has developed an aesthetic of temporalization of history that presentifies the futurism of the modern regime of historicity and makes room for what the historian Michel de Certeau called “the unthought” in the discipline of history: its temporal dimension.³ As it engages in this historical process, contemporary art reorganizes the modern relationship with past, present, and future by emptying the modern concept of progress of its ideality. Contemporary art does not try to fill the future with new content, as it does not recognize the modern utopian impulse. The temporal turning point that it embodies is situated not in the action of progress, but in the reconsideration of the idea of progress. It stirs up the vicissitudes and inconsistencies of the passage of time—what philosopher Yuval Dolev defines as “the becoming present of future events and then their becoming past”—to remove from the future its modern role of initiating change and integrating the human being with history. In art, the trajectories that mobilize this aesthetic

are diverse and numerous: the development of a future archaeology, the emphasis of lost time, diversion of measured time, melancholization of obsolescence, advocacy of simultaneity and the interminable, for example. Here are four explorations of historical time, associated with the work of four artists. I chose them for their ecological orientation—simply because one of the most devastating impacts of the modern regime of historicity is the global deterioration that it imposes on the environment. What these practices have in common is that they implement an action (valorization of the present) in continuity with the past, with the goal of realizing the possibility of a future, thus revealing a connection to and intimacy with the environment.

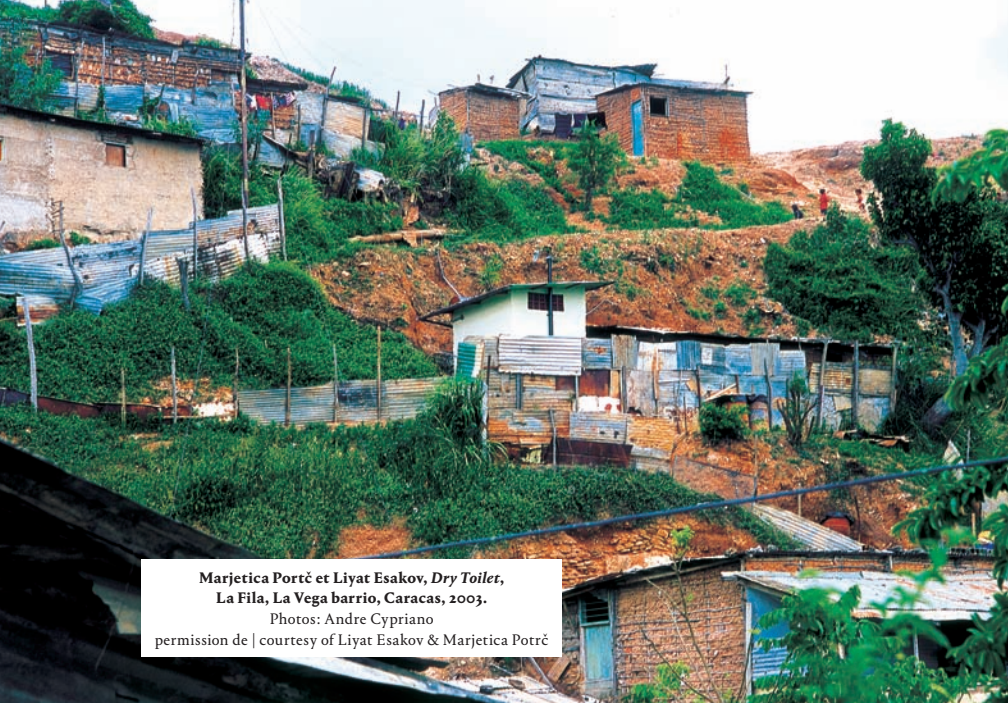
Durability

*Marjetica Potrč, Slovenian architect and artist, living in Ljubljana and Berlin. Her in situ projects are created in urban environments in collaboration with other architects and in dialogue with the residents of neighbourhoods in crisis. The projects are intended to solve urgent infrastructure problems related to sanitary facilities, water distribution, and energy sources. They also take the form of community gardens and discussion forums. Among the many projects that she has worked on over the past fifteen years are the construction of a dry toilet in the La Vega barrio, an informal city within the modernist city of Caracas (*Dry Toilet*, 2003), to solve a water-supply*

3. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (Paris: Gallimard, 1987), 76.



Marjetica Potrč et Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merjin Oudenampsen, Eva Pfannes, Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, Stedelijk Goes West, Nieuw West, Amsterdam, 2009.
Photo: Sjoerd Knibbeler
permission de | courtesy of Marjetica Potrč & Wilde Westen



Marjetica Potrč et Liyat Esakov, *Dry Toiler*,
La Fila, La Vega barrio, Caracas, 2003.
Photos: Andre Cypriano
permission de | courtesy of Liyat Esakov & Marjetica Potrč



Marjetica Potrč, *A Rooftop Rice Field at Byuri School*,
Anyang, 2010.
Photos: Daenam Kim
permission de | courtesy of the artist



Marjetica Potrč et Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merjin Oudenampsen, Eva Pfannes, Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, Stedelijk Goes West, Nieuw West, Amsterdam, 2009.
Photos: 1-7, 12, 13, 22 Gert Jan van Rooij – 8, 9 Rufus De Vries et Henriette Waal – 10, 11 Henriette Waal et Lucia Babina – 14 - 18 Henriette Waal – 19 Kathie Bachler – 20 - 21 Lucia Babina, permission de | courtesy of Marjetica Potrč & Wilde Westen

Ils prennent la forme aussi de jardins communautaires et de plateformes de discussion. Parmi les nombreux projets qu'elle a conduits au cours des quinze dernières années, soulignons: la construction d'une toilette sèche dans le *barrio* La Vega, cité informelle dans la cité moderniste de Caracas (*Dry Toilet*, 2003), afin de solutionner un problème d'alimentation en eau; la construction d'un jardin communautaire dans le quartier Nieuw West d'Amsterdam (*The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, 2009), qui s'est faite en ouvrant à la population un jardin clôturé dont l'accès était interdit; et la construction d'un toit en tôle pour recueillir de l'eau de pluie et la verser dans une cuve, afin d'irriguer un champ de riz installé sur le toit d'une école (*A Rooftop Rice Field at Byuri School*, Corée du Sud, 2010). Ces projets sont souvent accompagnés « d'études de cas » exposées dans des musées ou des galeries. *Dry Toilet*, par exemple, a été présenté dans différents musées entre 2004 et 2009 sous la forme de dessins préparatoires et de différents prototypes: abris de toilette aux couleurs vives, construits à partir de matériaux accessibles et abordables, recyclés, facilement agencables. Deux questions sous-tendent l'ensemble des projets de Potrč: « Quel type d'agora – quelle sorte de lieu de rassemblement ouvert à tous – voulons-nous aujourd'hui? » et « Quel type d'espace voulons-nous laisser aux générations à venir? » Sa pratique met de l'avant la durabilité comme temporalité clé du renouvellement des milieux urbains en déclin. C'est une durabilité qui s'instaure par le renouvellement (et non l'abolition) de l'héritage architectural moderniste et par le partage des connaissances entre résidents. Elle correspond à une redéfinition du commun (mise particulièrement de l'avant dans *The Commons Project*, une plateforme d'ateliers de cinq mois tenue en 2013 dans deux sites inutilisés près du Gemeentemuseum, à La Haye). Rien ne garantit que les solutions dureront, mais elles sont mobilisées par la durabilité – une temporalité à l'antipode du régime moderne d'historicité en quête perpétuelle de nouveauté.

Le temps spatialisé

Francis Alÿs, artiste belge vivant à Mexico. Les performances d'Alÿs – exécutées par lui-même ou par d'autres artistes – ont ceci en commun qu'elles mettent en scène des actions improductives dont l'improductivité permet néanmoins aux performeurs de s'attacher à leur milieu. Le temps est spatialisé de façon à déplacer la catégorie temporelle du futur de sa position idéalisée vers l'environnement immédiat. Marcher pendant neuf heures à travers les rues de Mexico en poussant un bloc de glace jusqu'à ce qu'il fonde (*Paradox of Praxis I*, 1997) ou orchestrer l'action collective de 500 étudiants dans un bidonville en périphérie de Lima, au Pérou – action consistant à pelleter le sable d'une dune pour la déplacer de quelques centimètres (*When Faith Moves Mountains*, 2002): ces gestes sont futiles, mais le temps investi dans ces colossaux efforts – un temps généralement nié par le régime moderne d'historicité fixé sur la concrétisation de projets – est documenté par Alÿs. Ainsi en va-t-il également de *Rehearsal I* (1999-2001), une performance vidéographiée mettant en scène une Volkswagen rouge tentant répétitivement de gravir une colline en banlieue de Tijuana pour accéder à la frontière américaine: une fois documenté, donc prêt à passer à l'histoire, le temps perdu a ceci de productif qu'il expose la géopolitique Nord-Sud, qui dresse la modernité du Nord comme le point de fuite idéal inatteignable (« une fuite en avant⁵ », explique Alÿs) à partir du Sud. Il valorise le lien immédiat avec des environnements détériorés (milieux urbains appauvris; milieux naturels en voie de désertification). L'environnement n'est plus exploité comme un moyen, mais comme une fin, comme ce qui peut donner à ses habitants (suivant ici l'approche écologique de James J. Gibson) des possibilités

problem; the construction of a community garden in the Nieuw West neighbourhood of Amsterdam (*The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, 2009), which was brought about by opening a fenced garden, to which public entry had been forbidden; and the construction of a tin roof to gather rainwater and funnel it into a vat to provide irrigation for a rice paddy growing on the roof of a school (*A Rooftop Rice Field at Byuri School*, South Korea, 2010). Many of the projects are accompanied by “case studies,” which are exhibited in museums or galleries. *Dry Toilet*, for example, was presented in various museums between 2004 and 2009 in the form of preparatory drawings and various prototypes: brightly coloured outhouses built from accessible, affordable, recycled, and easily assembled materials. Two questions underlie all of Potrč's projects: “What kind of agora—what kind of shared gathering space—do we want for today[?]” and “What kind of space do we want to leave behind for the coming generations?”⁴ Her practice proposes durability as a temporality key to the renewal of declining urban areas, a durability established by updating (and not abolishing) the modernist architectural heritage and by residents sharing their knowledge with each other. It corresponds to a redefinition of the commons (as discussed in *The Commons Project*, a five-month series of workshops held in 2013 in two unused sites near the Gemeentemuseum, in The Hague). There is no guarantee that the solutions will endure, but they were inspired by durability—a temporality diametrically opposed to the modern regime of historicity in its perpetual quest for novelty.

Spatialized Time

Francis Alÿs, Belgian artist living in Mexico City. Alÿs's performances—executed by him or by other artists—feature unproductive actions whose futility nevertheless enables the performers to connect with their surroundings. Time is spatialized in order to shift the temporal category of the future from its idealized position to the immediate environment. Walking for nine hours through the streets of Mexico City pushing a block of ice until it melts (*Paradox of Praxis I*, 1997), or orchestrating a group action by five hundred students in a shantytown on the periphery of Lima, Peru, consisting of shovelling a sand dune to move it a few centimetres (*When Faith Moves Mountains*, 2002): these are futile gestures, but Alÿs documents the time invested in the colossal efforts—time generally refuted by the modern regime of historicity focused on the achievement of projects. The same is true of *Rehearsal I* (1999–2001), a videoed performance featuring a red Volkswagen trying over and over to climb a hill in a Tijuana suburb to reach the American border: once documented, thus ready to pass into history, the time lost is productive in that it exposes the North-South geopolitical boundary, which erects the modernity of the North as the ideal vanishing point (a “fleeing forward,”⁵ explains Alÿs), unattainable from the South, and highlights the immediate link with deteriorated environments (impoverished urban areas, natural environments on the road to desertification). The environment is used no longer as a means, but as an end, as something that can give its inhabitants (here, following the ecological approach of James J. Gibson) possibilities for action.⁶ The future—the improvement of living conditions—is thinkable only if the performer becomes connected to the environment, here and now. Immanence rather than transcendence...

The Long Term

Pierre Huyghe, French artist living in Paris and New York. Huyghe develops situations that manifest their porosity with the passage of time. His atten-

4. www.afterall.org/online/spaces-for-a-new-culture-of-a-living/#.UvAJ1615mQs: « What kind of agora – what kind of shared gathering space – do we want for today, and what kind of space do we want to leave behind for the coming generations? » [Trad. libre]

5. Francis Alÿs, « Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs », dans Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher et coll., *Francis Alÿs*, New York, Phaidon, 2007, p. 52.

4. www.afterall.org/online/spaces-for-a-new-culture-of-a-living/#.UvAJ1615mQs.

5. Francis Alÿs, “Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs,” in *Francis Alÿs*, ed. Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher et al., (New York: Phaidon, 2007), 52.

6. James J. Gibson, “The Theory of Affordances,” in *Perceiving, Acting, and Knowing*, ed. Robert Shaw and John Bransford, (Hillsdale: Erlbaum, 1977), 67–82.

d'action⁶. Le futur – l'amélioration des conditions de vie – n'est pensable ici que si le performeur s'attache à l'environnement, ici et maintenant. Immanence, plutôt que transcendance...

La longue durée

Pierre Huyghe, artiste français installé à Paris et à New York. Huyghe développe des situations qui manifestent leur porosité avec le passage du temps. Son attention à la matérialité des choses est une attention portée à la dimension créative d'objets, d'êtres et d'actions lorsqu'une situation laisse les humains et les non-humains interagir et s'affecter l'un l'autre. C'est une pratique qui participe à l'émergence du nouveau matérialisme en art contemporain, lequel vise à dissoudre autant que possible la dualité de l'esprit et de la matière pour montrer comment la matérialité est plus que de la matière inerte. Ses œuvres et ses expositions exposent la vitalité de la matière lorsque des éléments hétérogènes sont mis en contact et laissés à eux-mêmes dans un lieu précis. *Untilled* (2012) par exemple, mise en place dans le parc Karlsaue pendant la Documenta 13 de Kassel, donnait à voir la transformation d'un site extérieur par les diverses intimités qui s'y déployaient, entre la sculpture d'un nu féminin et l'essaim d'abeilles vivantes recouvrant la tête du nu, entre un chien (dont l'une des pattes était peinte en rose) et son territoire, entre les composantes chimiques d'un compost, entre les composantes organiques (algues, insectes) de flaques d'eau – le tout évoluant selon les aléas des intempéries pendant les quatre mois de l'exposition. L'artiste déclarait récemment, à propos d'*Untilled*, que l'image est devenue pour lui une question de vitalité : « Je m'intéresse à la vitalité de l'image, à la façon dont une idée ou un artefact se distille dans une réalité biologique ou minérale [...]. Je m'intéresse aux choses et aux opérations en elles-mêmes, à la contingence, à la création d'une forme qu'une sédimentation de discours ne saurait épuiser⁷. » Cette vitalité est inséparable de la notion de temps improductif (notion chère également à Alÿs) au cœur de l'Association des temps libérés créée par Huyghe en 1995 : c'est une temporalité qui devient agissante dans la longue durée et par l'absence de contrôle – le temps qu'il faut pour permettre à la contingence des rapports humains/non humains de faire son œuvre. L'histoire n'est plus projetée ou progressive : elle est immanente à un environnement dont il importe d'assurer la transformation. C'est là la seule intervention de l'artiste : choisir les éléments d'une situation qui permettront d'en actualiser la porosité.

Le temps multidirectionnel

David Altmejd, sculpteur québécois vivant à New York. Ses œuvres réinventent le cabinet de curiosité comme système de collection et d'organisation encyclopédiques d'objets disparates exotiques. Les recherches de l'historien de l'art Horst Bredekamp ont montré que les cabinets de curiosité se sont peu à peu affirmés au dix-septième et au dix-huitième siècle comme un processus de classification des objets et des disciplines pouvant les étudier (notamment l'histoire naturelle, l'ethnographie, l'archéologie et les arts), un processus soutenu par une vision dynamique de l'histoire en tant que théâtre en constante transformation⁸. Les cabinets d'Altmejd empruntent à l'art minimaliste

tion to the materiality of things involves the creative dimension of objects, living beings, and actions when a situation makes it possible for humans and non-humans to interact with and affect each other. His practice is related to the emergence of new materialism in contemporary art, in which the duality between mind and matter is dissolved as much as possible to show how materiality is more than inert matter. His works and exhibitions expose the vitality of matter when heterogeneous elements are placed in contact and left to themselves in a precise place. *Untilled* (2012), for example, installed in Karlsaue Park during Documenta 13 in Kassel, showed the transformation of an outdoor site through diverse intimate exchanges that took place there: between the sculpture of a nude woman and swarm of bees covering its face, between a dog (one of whose paws was painted pink) and its territory, between the chemical components of a compost pile, between the organic components (algae, insects) in water puddles—all evolving according to the vagaries of the weather during the exhibition's four months. Recently, talking about *Untilled*, the artist stated that for him the image has become a question of vitality: "I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality... I'm interested in the things or operations in themselves, in the contingency, in the creation of form that would not be exhausted by a sedimentation of discourses."⁷ This vitality is inseparable from the notion of unproductivity (a notion important to Alÿs) at the heart of the Association des temps libérés that Huyghe created in 1995: it is a temporality that becomes active in the long term and through the absence of control—the time that it takes to allow the contingency of human/non-human relationships to do its work. History is no longer projected or gradual: it is immanent to an environment that must be transformed. This is the artist's only intervention: to choose the elements of a situation that will make it possible to actualize its porosity.

Multidirectional Time

David Altmejd, Quebec sculptor living in New York. His works reinvent the cabinet of curiosities as a system of encyclopedic collection and organization for disparate exotic objects. Through his research, art historian Horst Bredekamp has shown that cabinets of curiosities gradually became known in the seventeenth and eighteenth centuries as a process of classification of objects and disciplines (notably natural history, ethnography, archaeology, and the arts) so that they could be studied, a process sustained by a dynamic vision of history as theatre in constant transformation.⁸ Altmejd's cabinets borrow cubic forms and industrial materials (Plexiglas and mirrors) from minimalist art to modernize the cabinet, but he also exaggerates it by placing within it strange objects that make it surrealistic. For example, the compartments in the very recent *The Flux and The Puddle* (2014), a Plexiglas cabinet measuring 327.7 x 640.1 x 713.7 cm, contain diverse crystalline and organic objects: quartz, mirrors, polystyrene, foam, epoxy and resin gel, synthetic hair, clothing, metal wires, glass eyes, mannequins, synthetic flowers and branches, feathers, fluorescent lights, and more. Rather than abolishing the modern system of knowledge classification, the cabinet maintains it, both to expose its persistence and to subvert it by privileging the movement of objects from one compartment to another (for instance, a hairy arm emerges from one case, is multiplied in a succession of movements, as if it were one of Muybridge's chronophotographs, and finally enters another case) and the transformation in materials states (liquefaction, gasification, crystallization). Human shapes are deformed by

6. James J. Gibson, « The Theory of Affordances », dans Robert Shaw et John Bransford (dir.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, Hillsdale, Erlbaum, 1977, p. 67-82.

7. Sky Goodden, « Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art », ARTINFO Canada, 30 août 2012, www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2. [Trad. libre]

8. Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*, Princeton, New Jersey, Markus Wiener Publishers, 1995.

7. Sky Goodden, « Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art », ARTINFO Canada, August 30, 2012, www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2.

8. Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology* (Princeton, New Jersey: Markus Wiener Publishers, 1995).





David Altmejd, *The Flux and The Puddle*,
vues d'installation et détails | installation view and details,
Andrea Rosen Gallery, New York, 2014.
Photos: James Ewing et Lance Brewer (image 3), © David Altmejd
permission de | courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing (Paradox of Praxis)*, 1997.

Photo: © Francis Alÿs

permission de | courtesy of David Zwirner, New York/London

ses formes cubiques et ses matériaux industriels (plexiglas et miroirs) pour moderniser le cabinet, mais aussi pour l'exacerber en y intégrant des objets étranges qui le rendent surréaliste. Pensons au tout récent *The Flux and The Puddle* (2014), cabinet de plexiglas mesurant 327,7 x 640,1 x 713,7 cm. Ses compartiments contiennent une diversité d'objets cristallins et organiques : quartz, miroirs, polystyrène, mousse, gel d'époxy et de résine, cheveux synthétiques, vêtements, fils métalliques, yeux de verre, mannequins, fleurs et branches synthétiques, plumes, lumières fluorescentes, etc. Ce cabinet n'abolit pas le système de classification moderne du savoir. Il le maintient pour exposer sa persistance, mais aussi pour mieux le subvertir en privilégiant le passage d'objets d'un compartiment à l'autre (ainsi du bras poilu qui sort d'une case, se multiplie en une succession de mouvements, telle une chronophotographie de Muybridge, pour finalement s'engager dans une autre case) et la transformation d'états matériels (liquéfaction, gazéification, cristallisation). Les formes humaines sont déformées par un devenir-animal. L'intérieur s'extériorise : nous sommes invités à observer des scènes sculptées se déroulant à l'intérieur de la structure, mais les parois en miroir activent leur mise en abyme tout en ramenant notre regard vers l'extérieur réfléchi par ces mêmes parois. Le cabinet multiplie les intimités entre éléments par un déploiement multidirectionnel des catégories temporelles. Le cabinet n'est pas téléologiquement orienté vers le futur (l'a-t-il déjà été, même dans sa formulation moderne ?), car observer ses opérations intimistes, c'est passer du passé au présent ou au futur sans ordre précis. L'origine d'une transformation peut tout aussi bien être son aboutissement. Les temps peuvent être autant parallèles que successifs. Comme le soutient le philosophe Jean-Luc Nancy pour expliquer la mutation contemporaine de la cosmologie, aujourd'hui il n'y a plus de temps « orienté », mais du temps qui coule continuellement et simultanément dans toutes les directions, que ce soit vers l'arrière, vers l'avant ou de côté.

Ces quatre pratiques artistiques explorent une temporalisation de l'histoire qui remet en question la valorisation moderne du futur en tant que catégorie temporelle idéale du changement – une catégorie qui se constitue en dépréciant le passé et le présent. La durabilité, le temps spatialisé, la longue durée et le temps multidirectionnel sont des temporalités particulières en ce qu'elles ne s'instituent qu'écologiquement, dans un rapport immanent de l'œuvre à son environnement. Elles exigent que l'humain s'attache à cet environnement en acceptant ses possibilités de transformation. Les résidents d'un quartier en crise peuvent participer à ces possibilités (Potrč) en partageant leurs connaissances. L'artiste peut les baroquiser (Altmejd). Mais le performeur ou le spectateur n'est parfois interpellé qu'à titre de témoin de ces possibilités (Aljys et Huyghe).

a becoming-animal. The interior is exteriorized: we can observe sculpted scenes taking place within the structure, but the mirrored divisions create a *mise en abyme* as they direct our gaze to the exterior reflected by these same divisions. The cabinet multiplies the intimate connections among elements through a multidirectional deployment of temporal categories. The cabinet is not teleologically oriented toward the future (was it ever, even in its modern formulation?), for observing its innermost operations means going from past to present or future in no specific order. The

origin of a transformation may just as well be its outcome. Temporalities may as easily be parallel as successive. As philosopher Jean-Luc Nancy observes in his explanation of the contemporary transformation of cosmology, today time is no longer "oriented" but flows continually and simultaneously in all directions—backward, forward, and sideways.

These four art practices explore a temporalization of history that challenges the modern appreciation of the future as an ideal temporal category of change—a category that is constructed by depreciating the past and the present. Durability, spatialized time, the long term, and multidirectional time are specific temporalities in that they can be instituted only ecologically, in

an immanent relationship between the artwork and its environment. They require human beings to become connected to this environment by accepting its transformative possibilities. The residents of a neighbourhood in crisis may participate in these possibilities (Potrč) by sharing their knowledge. The artist may baroquize them (Altmejd). Sometimes, though, the performer or viewer is called upon only to witness these possibilities (Aljys and Huyghe).

[Translated from the French by Käthe Roth]



Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011-2012,
installation, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.
© Pierre Huyghe / SODRAC (2014)

Photo: permission de | courtesy of the artist, Marian Goodman
Gallery, New York & Esther Schipper Gallery, Berlin

Christine Ross est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill. Elle est l'auteure, entre autres, de *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006) et *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré* (1996).

Christine Ross is a professor and James McGill Chair in Contemporary Art History in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University. She is the author of, among others, *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006); and *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré* (1996).

Lettre sur le temps présent

Marie-Eve Beaupré

Letter on the Present



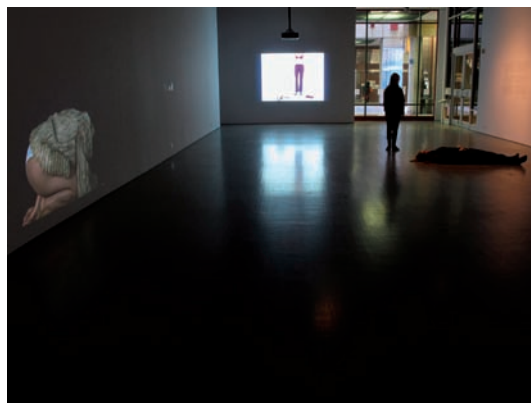
Claire Savoie, *Aujourd'hui (dates-vidéos) - 07.11.2013,*
œuvre évolutive amorcée en 2006 | ongoing work begun in 2006.
Photo: © Claire Savoie
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Jacynthe Carrier, *Souffle,*
*de la suite | from the series *Parcours*, 2012.*
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist



Christian Marclay, *The Clock,*
capture vidéo | video still, 2010.
Photo: © Christian Marclay
permission de | courtesy of the artist & White Cube,
London and Paula Cooper Gallery, New York



Olivia Boudreau, (de gauche à droite | from left to right) *Pelages*, 2007;
Peinture, 2004; *Lying Bodies, Standing Bodies*, 2014,
vue d'installation | installation view, Galerie Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, Montréal, 2014.
Photo: Paul Smith, permission de | courtesy of the artist &
Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal

Montréal, 11 mars 2014

Bonjour Sylvette,

J'espère que ces quelques lignes te trouveront en bonne forme. Pour ma part, le temps file à vive allure et sa trame narrative ne semble pas vouloir décélérer. Question de faire image, j'ai actuellement l'impression d'être un coureur dans l'un des projets de Jacynthe Carrier, intitulé *Parcours*, exposé l'année dernière à la galerie Occurrence. J'ignore si tu as pu voir cette œuvre vidéo. Dans une sablière, sous une lumière en grisaille, l'artiste a filmé le galop d'un groupe qui se déplace. Il suit un parcours en boucle, ponctué d'espaces de souffle. Sa présence se manifeste comme un flot, son mouvement devient un récit. Chacun des corps est lu dans l'espace comme un grain de temps permettant de mesurer celui qui s'écoule. À l'image des coureurs, je tente de suivre le rythme du groupe.



Jacynthe Carrier, *Course*,
de la suite | from the series *Parcours*, 2012.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

Je te remercie pour la très belle invitation à participer au numéro du 30^e anniversaire de la revue. Toutefois, j'avoue que l'idée d'une carte blanche me donne un peu la frousse, car je sais que la pensée, tout comme l'histoire, est évolutive et que demain, un tout autre texte pourrait « avoir lieu ». D'ailleurs, cette question de l'évolutif me semble d'une grande actualité dans les pratiques artistiques. Entre autres, je pense au protocole de travail de l'artiste Claire Savoie qui repose précisément sur cette idée pour l'élaboration de son œuvre vidéo *Aujourd'hui (dates-vidéos)*. Depuis maintenant huit ans, elle réalise une vidéo par jour à partir des matériaux visuels, sonores et textuels que chaque journée lui procure. Avec une grande poésie, elle tricote en usant d'un seul fil, celui de son présent, et entrelace les signes du temps et les motifs environnants.



Claire Savoie, *Aujourd'hui (dates-vidéos)* - 26.12.2013,
œuvre évolutive amorcée en 2006 | ongoing work begun in 2006.
Photo: © Claire Savoie
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Patrick Bernatchez, *BW*, 2009-2011.
Photo: Brigitte Henry
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Devant cette carte blanche, si je reculais de quelques pas, afin de figurer un portrait de la production réalisée au cours de la dernière décennie, cela nécessiterait, de mon point de vue, de réfléchir aux œuvres, aux problématiques, aux démarches qui ont alimenté mes réflexions et recherches depuis que la génération à laquelle j'appartiens s'est jointe aux voix constituant le champ des arts. Évidemment, je n'oserais prétendre à quelque exhaustivité que ce soit, puisque les pratiques actuelles s'avèrent aussi diversifiées qu'elles sont individualisées. Conséquemment, il apparaît que chaque artiste singularise son rapport au temps, et c'est précisément cet aspect que je souhaite aborder. Aussi, il me semble pertinent de considérer le contexte dans lequel œuvre la nouvelle génération de praticiens. Le 30^e anniversaire de *esse* m'apparaît donc comme une belle occasion de réfléchir à la condition du trentenaire d'aujourd'hui et à son rapport au temps.

Ce trentenaire est né au cœur d'une révolution informatique dans le cadre de laquelle le progrès technologique galope. Le présent est devenu en quelque sorte la raison sociale de la société de consommation à laquelle il appartient. Il utilise plusieurs modes de communication. Il conçoit le monde en réseau. Il réfléchit en usant de post-it. Il s'inscrit dans le tissu social en « postant ». Il a appris à maîtriser les diverses formes du langage d'une société dite « de l'information » au sein de laquelle l'instant est omniprésent. Une de ses plus grandes qualités est son adaptabilité. La nomadicité est inscrite dans son code génétique.

Au sujet de sa conception du temps, à l'image de son rapport amoureux avec le polaroid et le concept d'instantanéité que celui-ci véhicule, le trentenaire affectionne particulièrement l'idée de réactivité; du moins, on s'attend de lui à une grande réactivité. À peine le temps de dire que sa parole se voit diffusée, partagée et relayée. Entre réfléchir et dire, le temps est rapidement écoulé. On lui a enseigné que la Modernité a pratiqué une brèche dans l'articulation entre passé, présent et futur, et il lui arrive d'avoir l'impression d'être tombé dans cette brèche, au creux de laquelle le temps historique s'est arrêté. François Hartog l'a très bien analysée dans son ouvrage *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003), cette impression que le temps historique a pris une pause. « Serait-on passé insensiblement de la notion d'histoire à celle de mémoire? », demande-t-il.

L'appauvrissement de notre expérience historique semble intimement lié à la prolifération des sources et modes de communication qui nous gardent le nez rivé au temps présent. Pour un historien de ma génération, cette perspective du « présentisme » donne l'impression que la pente à parcourir pour pratiquer le métier a été considérablement modifiée. Que dorénavant le passé n'est jamais tout à fait considéré comme passé, mais qu'il s'accumule. Que faire surgir le passé du présent est une manière d'abolir la distance qui les sépare. Et si cette distance parcourue relève du passé, le mouvement, donc le verbe « parcourir », lui, se conjugue invariablement au présent. L'espace parcouru, tout comme celui à parcourir, s'avère alors infiniment indivisible. Le projet *BW (Black Watch)* de Patrick Bernatchez me

Montreal, March 11, 2014

Hi Sylvette,

I hope these few words find you in good health. For my part, time races forward, with a plotline that shows no sign of slowing down. To conjure an image, I currently feel like a runner in *Parcours*, one of Jacynthe Carrier's video projects exhibited last year at Occurrence. Did you see it? In the grey light of an overcast sky, Carrier filmed a group of people galloping through a sand quarry. The looped sequence is punctuated by breathing spaces. Presence here becomes a flowing current, movement a narrative. Each body is read into the space as a parcel of time, enabling one to gauge its passage. Like the runners, I'm trying to keep up with the group's pace.



Jacynthe Carrier, *Rôdeur, de la suite* | from the series *Parcours*, 2012.
Photo: permission de l'artiste | courtesy of the artist

I want to thank you for your generous invitation to contribute to the thirtieth-anniversary issue. I must confess, though, that the idea of *carte blanche* gave me the jitters, because I know that thought, like history, evolves, and that an entirely different text may "take place" tomorrow. Besides, this issue of the evolutionary seems highly topical in art practices. I'm thinking, among others, of Claire Savoie, whose methodology in *Aujourd'hui* (*date-videos*), revolves precisely around this idea. For eight years now, she has been producing one video a day from the visual, audio, and textual materials that each day affords her. From the single thread of her evolving present, she knits together highly poetic sequences, inter-leaving signs of the times and surrounding motifs.



Claire Savoie, *Aujourd'hui* (*dates-vidéos*) - 11.09.2013,
œuvre évolutive amorcée en 2006 | ongoing work begun in 2006.
Photo: © Claire Savoie
permission de l'artiste | courtesy of the artist

If, for this open invitation, I were to back up a few steps to try to picture the last decade's production, I would need to reflect on the works, issues, and approaches that have fuelled my thoughts and research since my generation first joined the voices making up the art field. Obviously, I make no claim to any kind of exhaustiveness, since current practices are as diverse as they are individualized. Consequently, every artist seems to particularize his or her own relationship with time, and it is precisely this aspect that I wish to address. I also think it is appropriate to consider the context in which the new generation practises. *esse*'s thirtieth anniversary therefore seems to me an opportune moment to reflect on the conditions faced by thirty-somethings today and their relationships with time.

The thirty-something artist was born at the heart of the information revolution, during which technology progressed at a stupefying rate. The present has, in some sense, become the trademark of the consumer society to which she belongs. She uses several means of communication, sees the world as a network, thinks by way of Post-its, and relates to the social fabric through "posts." She has learned the various forms of language of the "information society" in which the present is ubiquitous. One of her greatest qualities is adaptability. Nomadism is in her DNA.

In her concept of time, as in her love affair with the Polaroid and the concept of immediacy that it conveys, our thirty-something is particularly fond of the idea of responsiveness; much responsiveness, at least, is expected of her. No sooner is it spoken than her speech is disseminated, shared, relayed. Between thinking and saying, time flows swiftly. She was taught that modernity caused a breach in the relationship among past, present, and future, and she sometimes has the feeling that she has fallen into this breach, in the depths of which historical time is stopped. In his *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003), François Hartog has insightfully examined this impression that historical time is on hold: "Might we," he asks, "have passed imperceptibly from a notion of history to one of memory?"



Olivia Boudreau, *Femme allongée*, 2014 et *Box*, 2009
vue d'installation | installation view,
Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 2014.
Photo: Paul Litherland, permission de | courtesy of
the artist & Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal

The impoverishment of our historical experience seems intimately bound to the proliferation of sources and modes of communication that keep us riveted to the present. For a historian of my generation, this "presentism" suggests that methodological habits have changed considerably; that the tools of our profession, which allow us near-instantaneous access to information, have an inevitable impact on our historiographic perspective; that now the past is never quite considered past; that it accumulates; that drawing the past out of the present is a way of eliminating the distance that separates them. And while the distance gone is a thing of the past, the motion—and thus the going—is invariably in the present tense. The distance travelled, like the distance yet to go, is thus wholly indivisible. Patrick Bernatchez's project *BW* (*BlackWatch*) seems closely aligned

semble intimement lié à cette conception d'un temps sevré de sa dépendance au mouvement. Sur une simple et sobre montre au bracelet en cuir de cheval noir conçue par l'artiste et réalisée par l'horloger Roman Winiger, mille ans sont nécessaires à l'aiguille pour exécuter une révolution sur le cadran. Bien qu'un tel projet rende le temps imperceptible à l'œil humain, parce que ce temps performe, car nous avons confiance que la petite aiguille s'active, une contraction des temps historiques est symbolisée.

Lorsqu'il a lu *Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt (Paris: Calmann-Lévy, 1961), le trentenaire a compris que les générations avant lui avaient entraîné une inversion de la contemplation et de l'action. Peut-être est-ce l'une des raisons qui motivent les artistes actuels à réhabiliter le contemplatif, l'imperceptible, l'immatériel, le dépouillement? Serait-ce une des formes de la résistance? J'acquiesce à cette question lorsque je réfléchis au corpus d'œuvres vidéos réalisées par l'artiste Olivia Boudreau, laquelle, au moyen de scènes qui peuvent être envisagées, entre autres lectures, comme des essais sur la monotonie ou des variations sur la beauté domestique, parvient à générer une expérience directe et concrète du temps en tant que durée. Assise sur un banc de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, devant la plus récente vidéo de l'artiste intitulée *Femme allongée*, je comprends que les artistes actuels travaillent le temps comme une glaise.

Les nouveaux outils dorénavant disponibles grâce au développement de la technologie et l'usage fréquent par les artistes actuels de ce que l'on nommera ici génériquement « des machines » dans la conception et la réalisation des œuvres exigent du public qu'il repense la définition même de matériau. En ce sens, regarder dans le rétroviseur des trois dernières décennies nécessite de reconsidérer notre conception du temps, du point de vue autant de sa représentation que de son usage en tant que matière. À un tournant de millénaire qui s'est effectué comme un changement de vitesse, notre rapport au temps, bien qu'il n'ait jamais été séparé de notre observation, s'est profondément transformé; nul ne semble en douter. Reste à en inventorier les nouvelles formes individualisées.



Olivia Boudreau, *Femme allongée*,
vue d'installation | installation view, Galerie Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, Montréal, 2014.
Photo: Paul Litherland
permission de | courtesy of the artist & Galerie Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, Montréal

4 m 33 s de John Cage. *One Minute Scenario* de Robert Filliou et George Brecht. *One Second Sculpture* et *One Minute Demonstration* de Tom Marioni. *One Minute Sculpture* d'Erwin Wurm. *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. *See you later* de Michael Snow et *See you later / au revoir: 17 minutes en temps réel* de Sophie Bélair Clément...

Au cours des soixante dernières années, de nouvelles formes de monuments dédiés au temps sont apparues. Depuis, précisément parce que ces formes ont proliféré, une typologie semble s'être naturellement organisée au sein de la production artistique autour des types de distance et des modes de tension. La fragmentation, l'échantillonnage, le collage, le mixage, la contraction, l'étirement, le ralentissement, la boucle... L'abondance des essais et expositions discutant de ces modes d'action nous confirme l'actualité du sujet au cœur des pratiques actuelles.



Christian Marclay, *The Clock*, capture vidéo | video still, 2010.
Photo: © Christian Marclay
permission de | courtesy of the artist & White Cube,
London and Paula Cooper Gallery, New York

En 1964, année de la réalisation du projet *Empire* par Andy Warhol, concevoir une action filmée en temps réel et pouvant être regardée en temps réel était audacieux. Cinquante ans plus tard, nous « éprouvons » encore le temps, différemment. (J'utilise le verbe éprouver, dans le sens de tester quelque chose afin de vérifier sa valeur, ses qualités.) Nous nous rassemblons au musée en vue d'une similaire épreuve d'endurance, afin de visionner *The Clock* de Christian Marclay, ce monument au temps et à l'image en mouvement. D'une durée de vingt-quatre heures, cette œuvre vidéo constituée de milliers d'extraits de films et de séries télévisuelles déploie un temps dont chaque minute est illustrée et ponctuée grâce à un laborieux travail de montage. Il s'agit dans ce cas-ci de l'accumulation de temps disparates qui se déploient en temps réel, nous offrant ainsi une image vertigineuse du monde par la contraction de plus d'un siècle de cinéma. Une nouvelle forme de synthèse des temps, au sein de laquelle, passé, présent et futur sont complètement interdépendants, et dont la mise en boucle peut être lue comme une forme virtuelle d'éternité.

D'une part, la nature conceptuelle de cette œuvre d'art nous rappelle notre présence et notre appartenance au monde. D'autre part, elle réaffirme le fait que nous entretenons un double rapport au temps: entre histoires et Histoire. Alors que la mémoire d'une histoire s'avère liée à sa personification, l'Histoire nécessite une distanciation. Logiquement, plus l'accessibilité aux histoires individuelles est grande (ainsi que l'intérêt qu'on leur porte), plus la possibilité de formuler collectivement l'Histoire semble obscurcie. Actuellement, j'ai l'impression que notre mémoire vive collective est presque entièrement saturée, accaparée par les histoires du temps présent, et que notre territoire est un espace-temps qui rapetisse. Parce que je sais que je ne suis pas seule à porter ces impressions, à quand l'instauration de ce *ministère du Temps et du Tempo* envisagé par Paul Virilio?

« Le monde s'est enrichi d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse », ont écrit les futuristes dans le manifeste qu'ils ont publié en 1909. Bien que notre génération ait rompu avec les implications idéologiques des futuristes, elle semble avoir complètement embrassé cette nouvelle mesure du rapport d'une évolution au temps. Depuis la rédaction de ce manifeste, une centaine d'années se sont écoulées et, me semble-t-il, nous conjuguons au présent le futur d'hier.

Sur ces quelques réflexions qui continueront à m'habiter, je conclus et te remercie d'avoir pris le temps de me lire. À esse, je souhaite un joyeux anniversaire!

Marie-Eve Beaupré

Marie-Eve Beaupré est historienne de l'art, commissaire d'expositions et auteure d'essais et d'articles sur l'art contemporain. Elle travaille actuellement au Musée national des beaux-arts du Québec en tant que conservatrice de l'art contemporain.

with this notion of a time weaned from its dependence on movement. On the face of a simple, understated watch, with a black horse-leather strap, designed by the artist and produced by watchmaker Roman Winiger, it takes a thousand years for the needle to perform a revolution. Although such a project renders time imperceptible to the human eye, it nonetheless symbolizes a contraction of historical time, because time is in fact performing... and we trust that the little hand is moving.

Upon reading Hannah Arendt's *The Human Condition* (Chicago University Press, 1958), the thirty-something will have understood that prior generations had brought about an inversion of contemplation and action. Might this be one reason motivating today's artists to restore contemplation, the imperceptible, the immaterial, and a certain frugality in their work? Might it be a form of resistance? I ponder the question when I reflect on the body of video work produced by artist Olivia Boudreau. In scenes that can be viewed, among other things, as essays on monotony or variations on household beauty, she manages to generate a direct and concrete experience of time as duration. Sitting in front of *Femme allongée*, one of her recent video works on display at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Gallery, I understand that contemporary artists work with time as they would with clay.

New tools afforded by technological development and artists' frequent use of what I will generally call "machines" in the conception and realization of their work demand of spectators that they reconsider the very definition of materials. In this sense, looking back over the last three decades requires that we reconsider our conception of time, as much from the point of view of representation as from its use as a material. At the turning of a millennium that felt like a shifting of gears, our relationship with time, which had always been connected to our observation, has undergone a profound change—a reflection that few will dispute. Let us, then, consider the new individualized forms.

John Cage's *4'33"*. Robert Filliou and George Brecht's *One Minute Scenario*. *One Second Sculpture* and *One Minute Demonstration* by Tom Marioni. Erwin Wurm's *One Minute Sculpture*. Douglas Gordon's *24 Hour Psycho*. Michael Snow's *See You Later*, and *See You Later / Au Revoir: 17 minutes en temps réel* by Sophie Bélair Clément.

The last sixty years have seen the appearance of new monumental forms. Precisely because these forms have proliferated, a typology seems naturally to have developed within art production around types of distance and modes of tension: fragmentation, sampling, collage, mixing, contraction, stretching, slow-motion, looping... The plethora of essays and exhibitions dealing with these modes of action confirms the relevance of the subject at the heart of current art practices.

In 1964, the year that Andy Warhol produced *Empire*, conceiving an action filmed—and viewed—in real time was thought audacious. Fifty years later, we are still "experiencing" time differently (I wish to emphasize the active trialling in the word, and its cognate "experiment"—to test something to ascertain its qualities and value¹). We congregate at the museum to see Christian Marclay's *The Clock*, a similar endurance test and a monument to time and the moving image. Made up of thousands of excerpts from films and TV series, this twenty-four-hour long video unfolds time as a sequence of which every minute is arduously edited and illustrated. Here, disparate times accumulate and unfold in real time, giving us a dizzying view of the world through the contraction of more than a century of cinema. It is a new kind of synthesis of time, in which past, present, and future are completely interdependent in a looped construction that may be read as a virtual form of eternity.

On the one hand, the conceptual nature of this art reminds us of our presence and our being part of the world. On the other, it confirms that we have a dual relationship with time: through our own stories, and

through history. While a story's memory is linked to its personification, history requires a distantiation. Logically, the more accessible the individual stories (and the greater our interest in them), the more seemingly unattainable our collective articulation of history. I currently have the impression that the active memory in our collective awareness is almost wholly saturated, monopolized by the stories of the moment, and that our territory is a shrinking time-space. I know that I am not alone in having these thoughts; so, when shall we see a "Department of Time and Tempo," as Paul Virilio proposed?



Christian Marclay, *The Clock*, capture vidéo | video still, 2010.

Photo: © Christian Marclay
permission de | courtesy of the artist & White Cube,
London and Paula Cooper Gallery, New York

"The world has been enriched by new beauty, the beauty of speed," the Futurists said in their manifesto of 1909. While our generation turned away from the ideological implications of the Futurists, it seems to have fully embraced this new measure of an evolutionary relationship with time. A century has passed since the writing of that manifesto, and it seems to me that we are articulating yesterday's future in the present tense.

Such are my ongoing preoccupations, then. Thank you for taking the time to read me through. And, oh, happy birthday, *esse!*

Marie-Eve Beaupré

[Translated from the French by Ron Ross]

1. Translator's note: The original text uses the word *éprouvons* and its infinitive *éprouver*, which can mean either to feel (or to variously experience), or to test. And though its initial use in the text suggests the first meaning, the author parenthetically explains that she intends the second.

Marie-Eve Beaupré is an art historian, exhibition curator, and author of essays and articles on contemporary art. She currently works as curator of contemporary art at the Musée national des beaux-arts du Québec.

Portfolio

**Julie
Trudel**

**Jérôme
Bouchard**

Julie Bélisle

**Sarah
Cale**

**Julia
Dault**

**Pascal
Caputo**

La peinture étalée

Si depuis une quarantaine d'années déjà, les codes de la peinture sont revisités tant du côté de la figuration que de la non-représentation, une recherche tout aussi débordante et féconde se déploie également dans les procédés mêmes de son application. Comme si l'intérêt accordé à la matérialité et à l'étalement remettait directement en question la fabrication même de l'œuvre et faisait de l'application de la matière le lieu de la pensée. C'est du moins ce que j'observe dans certaines jeunes pratiques en peinture qui, au cours des cinq dernières années, ont particulièrement retenu l'attention et qui manifestent, par leurs méthodologies, une volonté d'y voir de plus près. Des procédés qui, par leur inventivité, délaissent l'artillerie traditionnelle du peintre (pinceaux, spatules) pour s'approcher au plus près de la matière, voire mieux la manipuler, dans certains cas.

Une approche visible notamment dans le travail de *Julie Trudel* qui poursuit un exercice d'exploration de la couleur à la fois optique et matériel, où nous sommes moins dans le chromatique que dans des matières colorées qui se rencontrent à l'intérieur de motifs structurants et dont la brillance, la matité, la transparence ou encore l'opacité convoquent le regard de différentes manières. Une conjoncture tributaire des choix de l'artiste quant aux types de coulées et de supports, dont les découpes et les angles participent à la mise en forme du tableau. Chez *Jérôme Bouchard*, c'est une proximité tout autre de la matière qui prend place et s'exprime dans le lent retrait de micropochoirs à l'aide d'une lame. Ce sont ici les réseaux de lignes et les dégradés de blanc s'enchevêtrant dans la succession des couches qui font image. La composition, près du all-over et résultant de l'application de plusieurs strates, y a valeur de fin et apparaît pour ce qu'elle est, à savoir une suite de décisions prises dans l'élaboration des micropochoirs et la sélection des tonalités d'une matière très peu colorée et d'apparence crayeuse qui frôle le seuil du perceptible. Si les lignes-contours dessinent ainsi des formes dans une couleur traitée en grisaille, ce sont les contours mêmes de coups de pinceau distincts, et plus récemment de morceaux de toile, qui construisent les surfaces de *Sarah Cale*. L'artiste utilise la technique du collage et reporte dans ses tableaux une matière fragilisée par son transfert d'une surface à une autre. La matérialité de la peinture devient chez elle un élément de composition qui arrive à fondre le système du dessin et celui de la couleur, tant son travail se construit à la fois par la ligne et les touches colorées. Cale a introduit dans ses dernières œuvres l'application directe de la peinture et soude autrement les différentes phases d'élaboration de ses tableaux où les textures, les découpes de tissus et les formes géométriques sont amalgamées dans une approche où importe la littéralité du « fait-main ». Une préoccupation similaire se retrouve dans la peinture de *Julia Dault* qui applique et soustrait la matière à l'aide d'outils non orthodoxes (peignes de caoutchouc, branches avec embout de coton, poignées de porte, objets trouvés) et de procédés de retrait qui ont pour conséquence de limiter ses gestes. Ainsi, malgré la distance

qu'ils créent avec la surface, ces instruments restent manipulés par une main dont les hésitations et les maladresses inscrivent des marques sur la toile. L'artiste dit être pour la transparence de l'œuvre, qui doit selon elle exposer les moyens de sa fabrication. Elle ne mélange d'ailleurs jamais ses couleurs, mais choisit plutôt de les utiliser telles quelles sur une succession de supports variés (toile, soie, lin, polyester, vinyle, cuir synthétique, nylon), et compose directement avec les réactions que les matériaux suscitent. C'est ainsi toute l'idée de la réponse aux matériaux, c'est-à-dire du « faire » et de la mise en forme, qui se trouve mise de l'avant. À ces traces et à ces marques de décisions répond peut-être le vide des œuvres de *Pascal Caputo*, tout aussi révélateur de la présence de l'artiste et de ce qui se trouve en dessous de la matière. En fait, le sens sourd du vide laissé dans les compositions et s'avère moins un refus qu'une élimination du sujet qui nous ramène aux moyens plastiques du tableau. C'est que le non-peint et le *pas-de-matière* deviennent peints dans une certaine mesure ; ils deviennent une forme et une matière que nous ne pouvons pas nommer peinture, mais qui doivent être prises en considération dans la saisie de la composition. Comme si ce qui était peint devenait prétexte au non-peint et lui donnait au bout du compte toute la place, créant ainsi une déviation du faire par le choix de procéder par découpe et par retrait pour mieux engager notre imaginaire. Dans ces cinq cas de figure, le tableau comme objet et comme lieu de la peinture est revêtu dans son élaboration et relève ainsi d'une esthétique du geste où se loge l'un des motifs donnés à voir.

Julie Bélisle travaille à la Galerie de l'UQAM depuis 2004 aux activités de recherche et de médiation. Elle termine la rédaction d'une thèse de doctorat en histoire de l'art sur l'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain. Elle travaille également comme commissaire indépendante. Parmi ses réalisations, notons *Le Projet Peinture : un instantané de la peinture au Canada*, en collaboration avec Louise Déry et réunissant 60 artistes (Galerie de l'UQAM, 2013) et la publication de nombreux textes sur des artistes québécois. Elle est aussi chargée de cours à l'Université du Québec en Outaouais.

Painting Deployed

While the codes of painting, whether figurative or non-representational, have been amply revisited in the last forty years or so, no less productive and fecund research is taking place on how exactly paint is applied. It is as if interest in materiality and application were to directly interrogate the fabrication of the painting and turn the very application of the material into a locus of thought. That, at least, is what I observe among some emerging painters who have attracted particular attention in the last five years and who, in their methodologies, have shown a desire to take a closer look. In their inventiveness, they forgo the painter's conventional artillery (brushes, spatulas) in order to get closer still to the material, to gain better control over it in some circumstances.

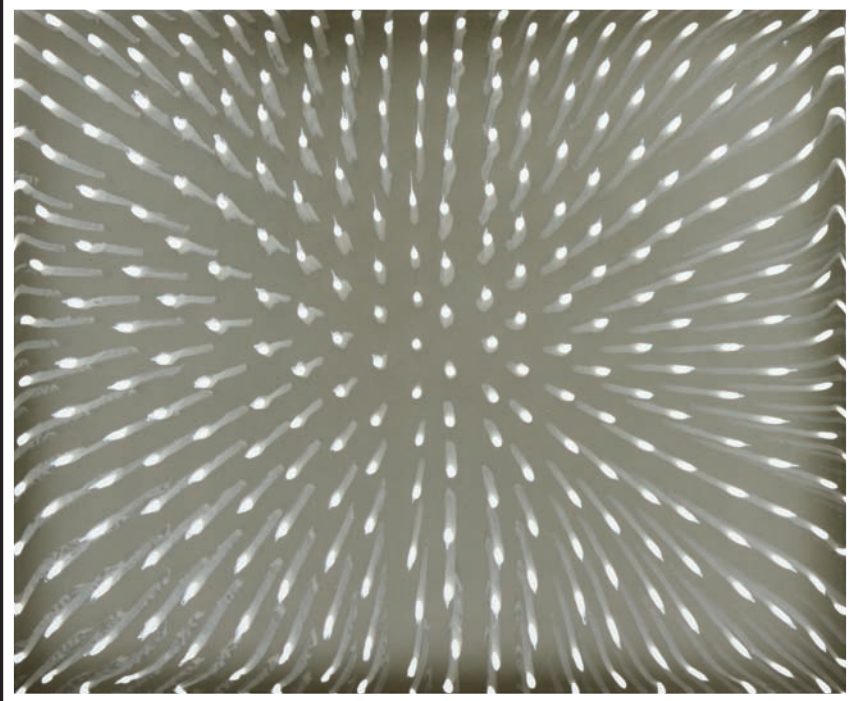
This approach is apparent in the work of *Julie Trudel*, who pursues an explorative exercise in colour, both optical and material, in which the chromatic is less a concern than coloured matter that comes together in structural motifs, whose shine or matte effects, transparency or opacity, summon the gaze in various ways. A condition that derives from the kinds of drippings and supports chosen by the artist, whose cutaways and angles shape the painting. For *Jérôme Bouchard*, the slow removal of micro-stencils with a knife expresses an entirely different proximity to the material. Here the image is created by a multi-layered and intermingled network of lines and white gradients. The composition, akin to “all-over” and resulting from the application of several layers, is an end in itself and appears for what it is—to wit, a series of decisions made in the development of the micro-stencils and in the choice of tonalities of a nearly colourless, chalky-looking, all-but-imperceptible material. While contour lines may draw forms in desaturated hues, it is the very contours of distinct brushstrokes and, more recently, of pieces of canvas that build up *Sarah Cale's* surfaces. The artist uses collage and carries into her work a material made tenuous in its transfer from one surface to another. For Cale, the materiality of painting becomes a compositional element that manages to fuse drawing and colour, as her work is constructed as much by line as by colourful strokes. She brings the direct application of paint into her latest work and blends the various elements in the development of her paintings in novel ways; combining textures, fabric cut-outs, and geometric forms, her approach in these formal constructions emphasizes the literality of the “handmade.” A similar concern is evinced in the paintings of *Julia Dault*, who applies and subtracts materials using unconventional tools (rubber combs, cotton-tipped sticks, door handles, found objects) and procedures for removal whose effects are to restrict her movement. Despite the distance that they create from the surface, these instruments are wielded by hand, the hesitations and awkwardness of the handling leaving their mark on the canvas. Dault is a strong advocate for transparency in artwork, which, she says, must exhibit the means of its construction. She never mixes her colours, choosing instead to use them as they are on an array of varying supports—canvas, silk, linen, polyester, vinyl, synthetic leather, nylon—and deals directly with the reactions that the materials arouse.

Thus, the whole idea of a response to the materials—that is, the “making” and the shaping—is brought to the fore. As if in response to these traces and inscribed choices, the voids in the works of *Pascal Caputo* are just as revealing of the artist's presence and of what lies beneath the material. Indeed, the meaning that wells up from the emptiness created in these compositions is less a rejection than an elimination of the subject that brings the formal plasticity of the painting to our attention. The non-painted and the non-material become painted, to some extent; they become a form and a material that we cannot call painting but that we must take into consideration in apprehending the composition. As if what was painted became pretext for the non-painted and, in the end, gave way to it entirely, effectively diverting the “making” by choosing to function—and to engage our imaginations—through cut-outs and subtraction. In these five cases, the painting as object and as locus of the act of painting is relived in the creative process; as such, it belongs to an aesthetics of gesture, in which resides a prime motif.

[Translated from the French by Ron Ross]

Julie Bélisle has worked at the Galerie de l'UQAM since 2004 in research and mediation. A lecturer at the Université du Québec en Outaouais, she is currently completing her doctoral thesis in art history on the use of material culture in contemporary art. Notable in her work as an independent curator is *The Painting Project: A Snapshot of Painting in Canada* (Galerie de l'UQAM, 2013), created in collaboration with Louise Déry, and the publication of numerous texts on Quebec artists.

Julie Trudel

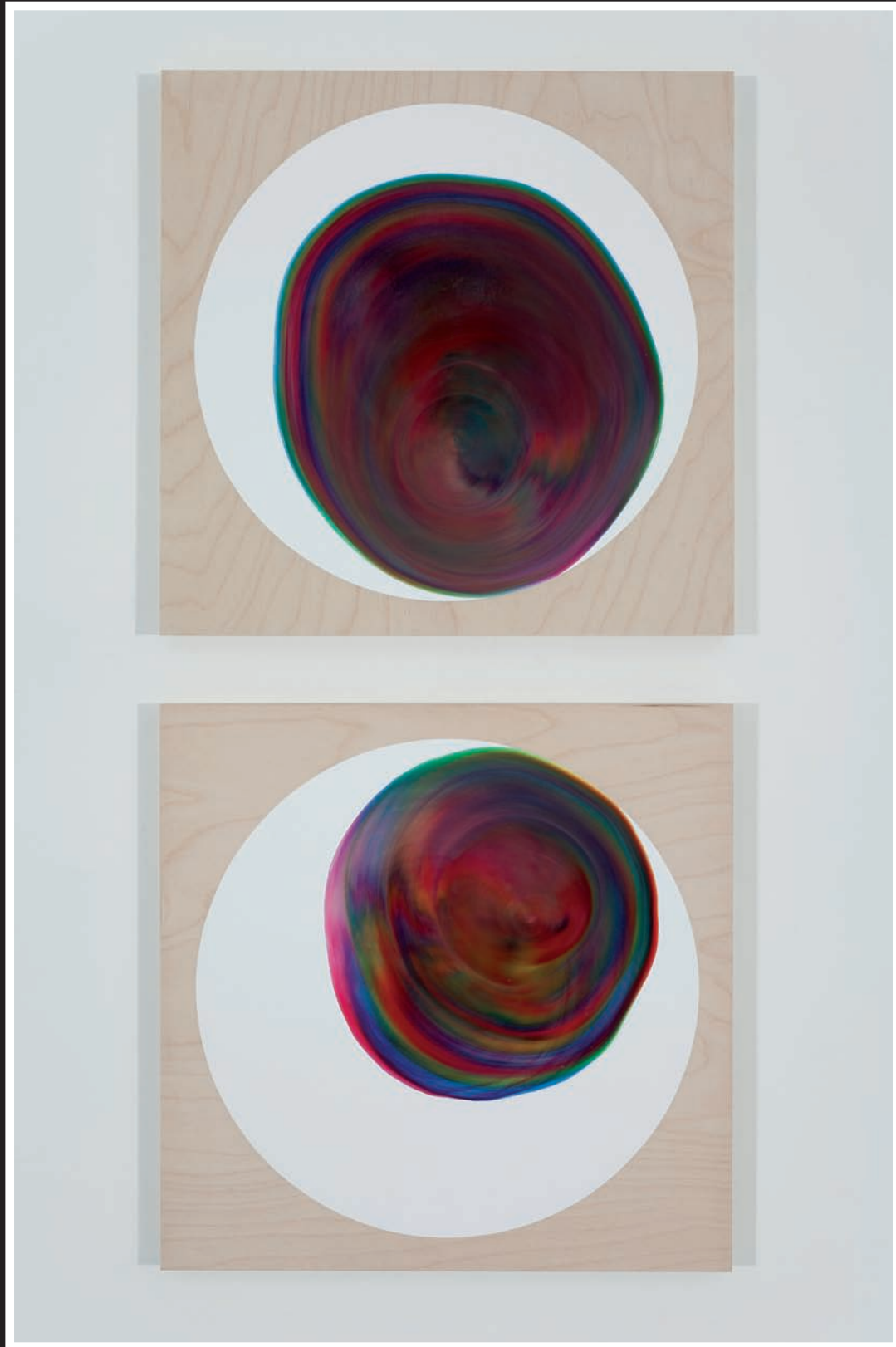


Julie Trudel, *Expansion BNB*, 2014;

Croisements T123F123M, 2013.

Photos: Martin Désilets

permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau, Montréal



Julie Trudel, *Flaques 2 et 6*, 2012.

Photo: Richard-Max Tremblay

permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau, Montréal

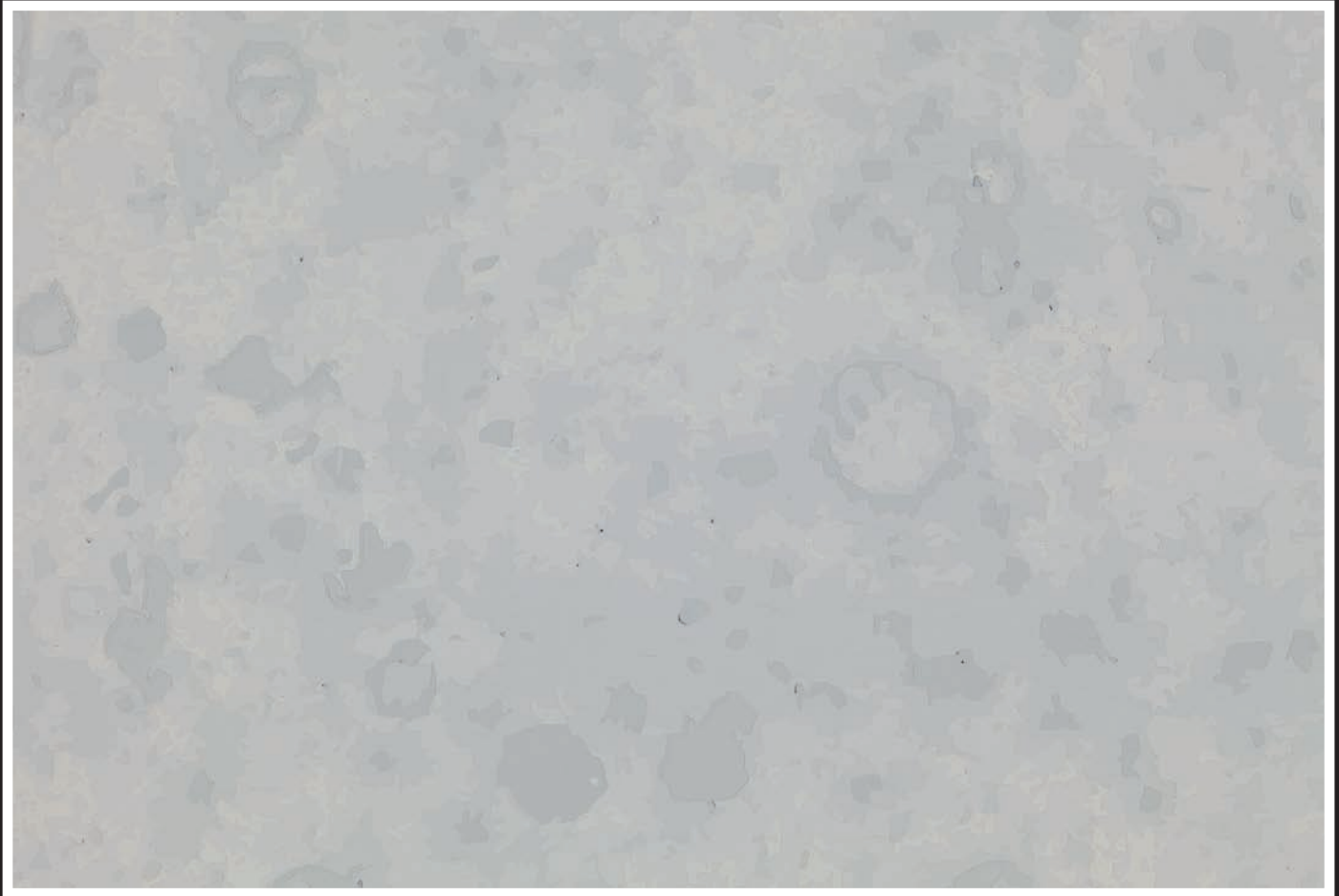
Jérôme Bouchard



Jérôme Bouchard, *102 mg/m³*, 2013;

Répartition 99, 2013.

Photos: Guy L'Heureux



Jérôme Bouchard, *102 mg/m³, détail | detail, 2013.*

Photo: Guy L'Heureux

permission de | courtesy of the artist & Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal

Sarah Cale



Sarah Cale, *The Unravel*, 2013.

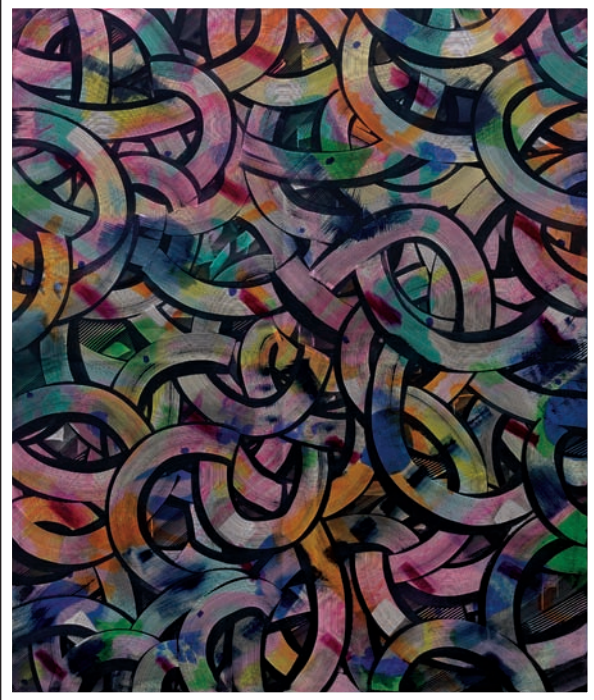
Photo: permission de | courtesy of the artist & Jessica Bradley Gallery, Toronto



Sarah Cale, *The Uncomposed*, 2013;
Pierced, 2013.

Photos: permission de | courtesy of the artist & Jessica Bradley Gallery, Toronto

Julia Dault



Julia Dault, *Eye of the Tiger*, 2013; *Bad Boy*, 2013;
Downtown Mystic, 2013 (sens horaire | clockwise).

Photos: Daniele Kaehr

permission de | courtesy of the artist, Marianne Boesky Gallery, New York
& Jessica Bradley Gallery, Toronto



Julia Dault, *Iron Maiden*, 2013.
Photo: permission de | courtesy of the artist, Marianne Boesky Gallery, New York
& Jessica Bradley Gallery, Toronto

Pascal Caputo



Pascal Caputo, 154560_468204214445_3864470_n.jpg, 2013.
Photo: Guy L'Heureux
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Pascal Caputo, 546980_10151253859985851_2091027878_n.jpg, 2012;
99177_1010486073246_1557832302_786633_2736_n.jpg, 2012.
Photos: Guy L'Heureux
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Arts visuels et musique en contrepoint

Louise Déry

Visual Arts and Music in Counterpoint

Rotterdam, 2 juin 2012. Une baleine se promène depuis quelques jours dans le labyrinthe portuaire. Des regards curieux, attentifs et incertains l'observent. Que fait-elle là? Est-elle égarée, apeurée, amusée? Non.ensorcelée. Car dans un vieux hangar à sous-marins de ce port gigantesque, Sarkis est en train d'installer une œuvre emblématique de l'ensemble de son travail, *Ballads* (2012), ayant pour cœur *Litany for the Whale*, de John Cage¹.

1. Sarkis, *Ballads*, Submarine Wharf, du 2 juin au 30 septembre 2012. Le Museum Boijmans Van Beuningen exposait en même temps une œuvre de Sarkis qui réunissait 96 aquarelles interprétant la partition du *Ryoanji* de Cage.

Rotterdam, June 2, 2012: For the past few days, observed attentively by puzzled onlookers, a whale has been swimming around the huge maze of the harbour. What is it doing here? Is it off course, frightened, amused? No. It is enthralled, for in an old submarine hangar, Sarkis has installed a work that is emblematic of his entire oeuvre: *Ballads* (2012), the core of which is John Cage's *Litany for the Whale*.¹

1. *Ballads* was at Submarine Wharf from June 2 to September 30, 2012. At the same time, another work by Sarkis consisting of ninety-six watercolours interpreting Cage's *Ryoanji* was on display at the Museum Boijmans Van Beuningen.



Sarkis, *Ballads*,
vue d'installation | installation view, Submarine Wharf, Rotterdam, 2012.
© Sarkis / SODRAC (2014)
Photo: Wayne Cullen
permission de l'artiste | courtesy of the artist



Sarkis, *Ballads*,
vue d'installation | installation view, Submarine Wharf, Rotterdam, 2012.
© Sarkis / SODRAC (2014)
Photo: Wayne Cullen
permission de l'artiste | courtesy of the artist

Cette légendaire musique n'est pas destinée à être interprétée comme le veut la partition de 1980, établie autour d'un récitatif et de trente-deux réponses chantées par deux voix égales. Suivant la volonté de Sarkis, elle est transposée et jouée sur un clavier complexe par un carillonneur qui fait vibrer un ensemble de quarante-trois cloches de bronze réparties sur une immense structure de bois circulaire, à dix-huit mètres du sol.

Inspirée, dans son élancement gothique et sa dimension sacrée, des tableaux représentant ces églises du dix-septième siècle peints par Pieter Saenredam, l'installation de Sarkis est réalisée dans le cadre d'un partenariat entre le Port de Rotterdam et le Museum Boijmans Van Beuningen pour la revitalisation du Submarine Wharf². Dans ce lieu industriel que l'artiste transforme en un espace de recueillement, une respiration, née de la musique qui se diffuse dans toute l'architecture, se propage, pourrions-nous croire, dans les profondeurs de la mer aux abords de la ville. Pour Sarkis, la présence d'une baleine errante n'est pas fortuite³. Elle porte avec elle l'esprit de John Cage, alors que *Ballads*, en train de voir le jour, porte son empreinte sonore. La démarche de Sarkis provoque ainsi non seulement la rencontre inattendue des baleines et des sous-marins, de l'eau et de l'air, mais également celle de la noirceur des profondeurs marines et de la lumière des fenêtres du hangar, que l'artiste habille de couleur, comme des vitraux. L'artiste multiplie les alliances entre le passé et le présent, entre la guerre qui a tant marqué la ville et cette nouvelle harmonie qui se joue entre les arts visuels et la musique.

Il y aurait une multitude d'autres aspects de cette œuvre fabuleuse à révéler, entre autres le fait qu'elle incarne la dimension mémorielle de la souffrance et la tâche nécessaire de créer de l'harmonie. Le travail de Sarkis est intensément porté par la musique de grands compositeurs et interprètes tels que Jean-Sébastien Bach, John Cage, Dimitri Yanov-Yanovsky, Giya Kancheli et Morton Feldman⁴. Dès que j'ai reçu l'invitation de *esse* pour ce numéro du trentième anniversaire, j'ai pensé aux œuvres de Sarkis, et j'ai souhaité considérer le phénomène si fertile de ces nombreuses pratiques artistiques investies par la musique. Il s'agit selon moi d'une tendance puissante dans la pratique des arts visuels des dernières années.

Ce n'est vraiment pas un phénomène récent, la jonction de la musique et des arts visuels ayant pratiquement toujours eu cours. Depuis le début du vingtième siècle, surtout, de multiples artistes en ont fait l'expérience et une pléiade de penseurs, tel le philosophe Adorno⁵, se sont intéressés de près à la rencontre des arts, avec pour résultat de faire résonner cette incontournable oscillation entre le propre de chacun et l'effrangement de leurs frontières quand ils s'effleurent. Tant les arts visuels que la musique ont connu cette riche dérive qui naît de leur croisement et qui appelle autrement la question de l'écoute et du regard. Dans l'audition et la vision, dans ce qui relève de l'entendement et de la perception – ou encore de la compréhension et de l'intelligible –, quelque chose surgit de cette impressionnante convergence explorée par les Sarkis, Michael Snow, Stan Douglas, Allora et Calzadilla ou encore Patrick Bernatchez, pour ne m'en tenir qu'à ceux-ci⁶. Ils ont tous réalisé des œuvres majeures intégrant la musique, qu'ils n'ont pas considérée comme un langage destiné à traduire ou à interpréter le visuel, ou comme la transposition de possibles équivalences formelles, structurales ou rythmiques. Ils s'en sont approchés en empruntant des chemins très différents, mais – et c'est là un trait qui me semble particulièrement significatif – ils l'ont tous traitée comme une substance malléable, un matériau sculptural modelé dans le contexte du performatif, une matière anthropologique capable de recevoir l'empreinte du visuel et de concourir à la mise en œuvre de la pensée.

This legendary music, dating from 1980, was not rendered according to the score's instructions, which call for a repeated recitation followed by thirty-two responses sung in alternation by two equal voices. Instead, Sarkis had it played by a carillonneur on a complex keyboard that rang a carillon of forty-three bronze bells set in a colossal circular wooden structure rising eighteen metres above the ground.

The installation—its gothic upward thrust and sacred dimension inspired by Pieter Saenredam's seventeenth-century paintings of churches—was part of a project undertaken jointly by the Port of Rotterdam and the Museum Boijmans Van Beuningen to revitalize Submarine Wharf.² Transformed by the artist into a space of contemplation, this industrial building resounded with music to produce a kind of respiration that we might well believe spread into the depths of the sea around the city. Sarkis felt that the presence of a wandering whale was no mere coincidence.³ It carried with it the spirit of John Cage, while *Ballads*, a work in progress when the whale arrived, bore Cage's aural signature. Sarkis's creative activity brought about not only the unexpected meeting of whales and submarines, water and air, but also of the darkness of the sea's depths and the light of the hangar's windows, which the artist arrayed with colour, like stained glass. Many were the interconnections established by the artist between past and present, and between the war, which left its mark on this city, and a new harmony involving the visual arts and music.

A host of other aspects of this fabulous work merit discussion, among them the fact that it embodied the memorial dimension of suffering and the effort required to create harmony. Sarkis's production is permeated by the music of great performers and composers, such as Johann Sebastian Bach, John Cage, Dimitri Yanov-Yanovsky, Giya Kancheli, and Morton Feldman.⁴ When asked to contribute to this thirtieth-anniversary issue of *esse*, I immediately thought of Sarkis and wanted to consider the fertile phenomenon of the many current art practices pervaded by music. I believe this has become a vital trend in the visual arts over the past few years.

It is not really a recent phenomenon. The joining of music and the visual arts has nearly always been common. Especially since the early twentieth century, many artists have experimented in this area, and a myriad of thinkers, such as philosopher Theodor Adorno,⁵ have taken a keen interest in the encounter of the arts. As a result, an unmistakable resonance hovers between the characteristics specific to each, their boundaries fraying as they rub against one another. The visual arts and music have both undergone an enriching shift that ensues from their cross-fertilization and invokes listening and looking in a different way. In hearing and vision, in what has to do with understanding and perception (or comprehension and intelligibility), something springs forth from this impressive convergence explored by artists such as Sarkis, Michael Snow, Stan Douglas, the duo Allora and Calzadilla, and Patrick Bernatchez, to name only a few.⁶ They have all created major works that incorporate music, which they regard neither as a language for translating or interpreting the visual, nor as the transposition of possible formal, structural, and rhythmic equivalences. They approach the question by way of different paths, but—and this strikes me as particularly significant—they all treat music as a malleable substance, a sculptural material modelled in a performative context, an anthropological material that can absorb the imprint of the visual and stimulate thought.

The most musically inclined of these artists is incontestably Michael Snow, whose visual art practice merges with the music that he improvises, composes, and "sculpts." A blues and jazz pianist, brilliant improviser, and

2. L'entrepôt, construit en 1937, se compare en dimensions avec le Turbine Hall de la Tate Modern de Londres.

3. Louise Déry, entrevue avec Sarkis, Paris, 19 septembre 2012.

4. Voir Louise Déry, *Sarkis, 2600 ans après 10 minutes 44 secondes*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 148 p.

5. Voir la conférence de Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, 138 p.

6. Il y aurait bien sûr les Anri Sala, Philippe Parreno, Ragnar Kjartansson, etc.

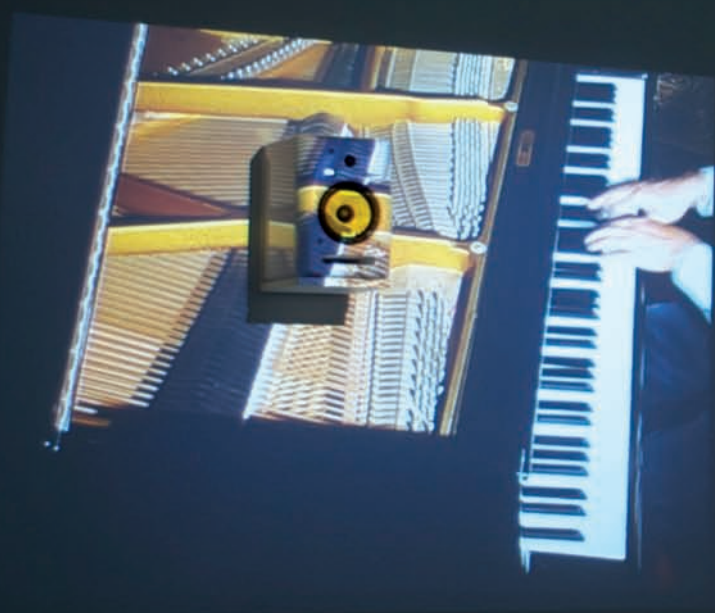
2. Submarine Wharf, built in 1937, is comparable in size to the Turbine Hall at the Tate Modern, London.

3. Sarkis in conversation with the author, Paris, September 19, 2012.

4. See Louise Déry, *Sarkis, 2600 ans après 10 minutes 44 secondes* (Montreal: Galerie de l'UQAM, 2004), text in French and English.

5. See Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste* (Berlin: Akademie der Künste, 1967).

6. And, of course, Anri Sala, Philippe Parreno, Ragnar Kjartansson, and others.



Michael Snow, *Piano Sculpture*,
vue d'installation | installation view, Galerie de l'UQAM, Montréal, 2009.
Photo: L.-P. Côté, © Michael Snow
permission de | courtesy of Galerie de l'UQAM, Montréal





Stan Douglas, *Luanda-Kinshasa*,
captures vidéo | videostills, 2014.
Photos: permission de | courtesy of the artist
& David Zwirner, New York

prolific composer, he promotes experimental music produced in a context of free and spontaneous improvisation. As he wrote in 1967, “I am not a professional. My paintings are done by a filmmaker, sculpture by a musician, films by a painter, music by a filmmaker, paintings by a sculptor, sculpture by a filmmaker, films by a musician, music by a sculptor . . . sometimes they all work together. Also, many of my paintings have been done by a painter, sculpture by a sculptor, films by a filmmaker, music by a musician.”⁷ His wish is to orchestrate mediums all of which have specific traits, and to develop variations on themes that fall within a continuous movement in his approach as a whole.

Snow’s *Piano Sculpture* (2009), a pivotal work, consists of four videos projected on the wall showing the artist’s hands as he improvises at the piano—four solos meant to be presented simultaneously. The projections seem identical but they are not, any more than is the music that goes along with them—a set of subtle piano variations featuring the glissandi and tone clusters characteristic of the artist’s aural experiments. It is, as Snow puts it, a “handmade” work,⁸ sculpted in the musical material itself, exploiting the possibilities of the instrument and the movement of the hands over the keys to produce a quartet of high-energy sounds. By including loudspeakers in the image of each projection, the artist creates a kind of bas-relief that induces us to stop and take in the unique musical identity of each element. In so doing, we move around the sculpture and experience its three-dimensional reality as both an audible shape and an aural sight. *Piano Sculpture* acts doubly on us: it attracts both ear and eye; its fourfold projection both resonates and illustrates.

In his most recent film, *Luanda-Kinshasa* (2013), Stan Douglas masterfully deploys the poetical and political force of jazz by revisiting the history of a legendary midtown Manhattan recording studio. Nicknamed “the Church,” Columbia’s studio on 30th Street (no longer standing) was where countless musicians recorded famous albums over a period of three decades, including Glenn Gould (*Bach: The Goldberg Variations*, 1955), Miles Davis (*Kind of Blue*, 1959), Vladimir Horowitz (*Complete Masterworks Recordings*, 1962–73), Bob Dylan (*Highway 61 Revisited*, 1965), and Pink Floyd (*The Wall*, 1979). Re-creating the studio in a deconsecrated church in Brooklyn, Douglas stages a fictional jam session in the spirit of the 1970s. A dozen professional musicians improvise on sax, trumpet, drums, and guitar to paint a rich musical fresco that combines powerfully magnetic ethnic and stylistic influences.

The musicians concentrate on their work in a setting that seems frozen in time, in which friends, journalists, and sound technicians bustle or linger quite naturally. The visual representation focuses on the musical experience itself and lasts more than six hours. The film that we watch and that makes us witnesses to the performance is at once an improvisation that produces musical material, a recording session that establishes the enduring character of the work, a method of sampling and editing (musical motifs are reinitialized and fragments of the session are looped), and documentation ensuring the archival value of the performance.

Douglas’s power of evocation is embodied in the smallest details, with indications of the period such as posters and newspapers, cigarette and coffee brands, the musicians’ clothes, and various props that conjure up a vision of the Vietnam War era. These visual elements are woven into the musical fabric like a counterpoint. They transfer the meaning from the external world to the shared intimacy of music. The title, *Luanda-Kinshasa*, signals the film’s affiliation with the African origin of jazz. Improvisation as a means of giving birth and life to musical material is its basis; it guarantees freedom. The artist openly acknowledges this work’s debt to Jean-Luc Godard’s *Sympathy for the Devil* (1968), in which the Rolling Stones record a song with that title for their album *Beggars Banquet*. Godard shows the rock

7. Michael Snow in *Statements/18 Canadian Artists*, exhibition catalogue (Regina: Norman Mackenzie Art Gallery, 1967), unpaginated; reprinted in *The Collected Writings of Michael Snow* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 26.

8. See Louise Déry, *Solo Snow: Œuvres de/Works of Michael Snow* (Tourcoing: Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains; Montreal: Galerie de l’UQAM, 2011), 60.

Le plus musicien d'entre eux est sans conteste Michael Snow, qui fusionne à sa pratique d'artiste visuel la musique qu'il improvise, compose et « sculpte ». Pianiste de blues et de jazz, brillant improvisateur et compositeur fécond, il est adepte de la musique expérimentale produite dans un contexte d'improvisation libre et spontanée. Comme il l'écrivait en 1967, « je ne suis pas un artiste professionnel. [...] Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste, et ma musique elle, par un musicien⁷. » Il démontre, de fait, une volonté d'orchestration de médiums ayant tous des traits spécifiques, et un travail de variation sur des thèmes qui trouvent à s'inscrire en un mouvement continu dans l'ensemble de sa démarche.

Piano Sculpture (2009) est une œuvre phare de Snow. Elle comprend, projetées sur les murs, quatre vidéos montrant l'artiste en train d'improviser au piano autant de solos destinés à être présentés simultanément. Les projections semblent identiques, mais ne le sont pas, pas plus d'ailleurs que la musique qui les accompagne et qui consiste en un jeu de variations pianistiques subtiles mettant en relief les *glissandos* (glissements des doigts sur le clavier) et les effets d'accumulation propres aux expérimentations sonores de l'artiste. Il s'agit, comme le dit Snow, d'une œuvre « faite à la main⁸ », sculptée dans le matériau même de la musique, avec les possibilités caractéristiques de l'instrument et les mouvements des mains qui s'agitent sur le clavier pour produire un énergique quatuor sonore. En intégrant les haut-parleurs dans l'image de chaque projection, l'artiste crée en quelque sorte des bas-reliefs devant lesquels nous nous arrêtons pour percevoir l'identité musicale singulière de chaque élément. Ce faisant, nous tournons véritablement autour de la sculpture et nous expérimentons sa réalité tridimensionnelle autant comme forme audible que comme vision sonore. *Piano sculpture* agit doublement sur nous : l'œuvre attire l'oreille et le regard, est à la fois mise en résonance et mise en évidence du quatuor.

Dans son plus récent film, *Luanda-Kinshasa* (2013), Stan Douglas déploie de manière magistrale la force poétique et politique de la musique de jazz. Il revisite l'histoire du studio Columbia de la 30^e rue, à New York, familièrement appelé « the Church » et devenu légendaire par la cohorte de musiciens qui y ont enregistré de célèbres albums pendant trois décennies. Reconstituant le studio de l'église aujourd'hui détruite où ont défilé les Glenn Gould (*Bach: The Goldberg Variations*, 1955), Miles Davis (*Kind of Blue*, 1959), Vladimir Horowitz (*Complete Masterworks Recordings*, 1962-1973), Bob Dylan (*Highway 61 Revisited*, 1965), Pink Floyd (*The Wall*, 1979) et tant d'autres, Douglas se livre à une évocation fictive d'un enregistrement caractéristique de l'esprit musical des années 1970. Il met en scène, dans une autre église désaffectée de Brooklyn, une dizaine de musiciens professionnels en train d'improviser, au saxophone et à la trompette, aux percussions et à la guitare, brossant une riche fresque musicale où fusionnent des influences ethniques et stylistiques au fort pouvoir magnétique.

Nous voyons les musiciens, concentrés, travailler dans un décor qui semble figé dans le temps et où s'activent et s'attardent tout naturellement des amis, des journalistes, des preneurs de son, etc. La représentation visuelle reste au plus près de l'expérience musicale et le film se déroule sur plus de six heures. L'œuvre que nous regardons et qui fait de nous des témoins de la performance évolue à la fois comme

group rehearsing and recording take after take of a song that would become emblematic, alternating with scenes that convey the mood of the times and reinforce the song's revolutionary, symbolic, and satanic dimension.

Rooted in conceptual art and open to politics and subversion, the approach of Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla examines the role of music in social organizations and analyzes its perceptible dimension in the relationship between human beings and the living world. The artists probe links between militarism and music, for example, in a work that diverts the use of bagpipes—the only musical instrument, as they like to recall, that is considered a weapon of war.⁹ In their films of an anthropological bent, visual process and musical material are subjected to concepts that grow out of painstaking historical and scientific research. For the 2012 Festival d'Automne in Paris, they explored the collection of the National Museum of Natural History and came upon the unusual case of Hans and Parkie, two elephants confiscated as war trophies and given to the museum in 1798. That year, some musicians organized a concert in the museum during which an experiment was conducted to investigate the effect of music on animals. The film *Apotomē* (2013) is based on this experiment, which Allora and Calzadilla have in a way re-enacted by putting together a concert with a repertoire from that time.¹⁰ They asked Tim Storms, who has the lowest-pitched voice in the world, to sing these pieces in the presence of Hans's and Parkie's skeletons, which are housed at the museum. Watching the film is quite disturbing. The singer's unusual range, reaching eight octaves below the lowest G on the piano, defies human hearing, which cannot detect such low frequencies—only animals the size of elephants can. Listening to *Apotomē* dislodges the order of our perceptions and makes us realize how our experience of sonorous harmonies is subordinate to biological and cultural givens.

Like a number of other artists, Allora and Calzadilla alter the form and function of musical instruments and reserve an important role for performativity. For the duo's *Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano* (2008), a circular hole was cut in the soundboard of a grand piano, through which the player slips to play Beethoven's "Ode to Joy" from behind the keyboard. In the music-based series *Lost in Time*, Patrick Bernatchez, another heir of John Cage, also uses a prepared piano to produce an object for performance purposes: *Goldberg Experienced Ghosts Chorus* (ongoing since 2010). As a functional sculpture, the piano has undergone (and is destined still to undergo) physical alterations during the recording of Bach's *Goldberg Variations* in Berlin by the New York pianist David Kaplan. For the vinyl recording of this sound work, *Goldberg Experienced, 01 Berlin Session* (2010–11), Bernatchez prepared the instrument thirty different ways, corresponding to the number of variations composed by Bach. Each preparation produced a sonority eroded by the contrivances placed on the instrument's keyboard and soundboard. Unhinged, dislocated, thrown out of whack, the music creates a sound-space that sets up an intriguing potential for listening through still-recognizable fragments.

The film *180°* (2011) illustrates the extent of the liberties that Bernatchez takes in exploring the malleability of music. In the ten-minute short, filmed in a concert hall in Montreal, David Kaplan performs Guillaume Lekeu's *Piano Sonata*. The score, each page of which has been rewritten backwards, together with the pianist and his instrument, suspended upside down above the stage, reveal an unaccustomed facet of the music, a sort of underside made manifest by the aural and visual incongruity of the altered sonata and the way the pianist is harnessed. The strange dissonance of the reversed music is echoed by the equally strange position of the pianist, who must strike the piano keys against the force of gravity, as the camera shows in a dizzyingly inverted image. And there we are, transported to the concert hall, riveted by an uncanny experience of both space and listening. With the same Lekeu sonata, Bernatchez also

7. Extrait de *18 Canadian Artists*, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1967, n. p., traduit en français dans *Michael Snow*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1979. Paru ensuite dans *The Collected Writings of Michael Snow / The Michael Snow Project*, Waterloo (Ontario, Canada), Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 26.

8. Voir Louise Déry, *Solo Snow. Œuvres de / Works of Michael Snow*, Tourcoing, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, et Montréal, Galerie de l'UQAM, 2011, p. 60.

9. *There's More than One Way to Skin a Sheep*, 2007, video with soundtrack, 6:40. Bagpipes were banned as a weapon in Scotland after the Battle of Culloden in 1746.

10. Gluck's *Iphigénie en Tauride* (1779), for example.



Patrick Bernatchez, *180°*, de l'ensemble *Lost in Time*, 2011.

Photo: David Jacques, Galerie de l'UQAM
permission de l'artiste | courtesy of the artist

exercice d'improvisation produisant le matériau musical, comme séance d'enregistrement établissant le caractère pérenne de l'œuvre, comme méthode d'échantillonnage et de montage, alors que les motifs musicaux sont relancés et les fragments de la répétition, repris en boucle, et comme travail de documentation assurant la valeur d'archive de la prestation.

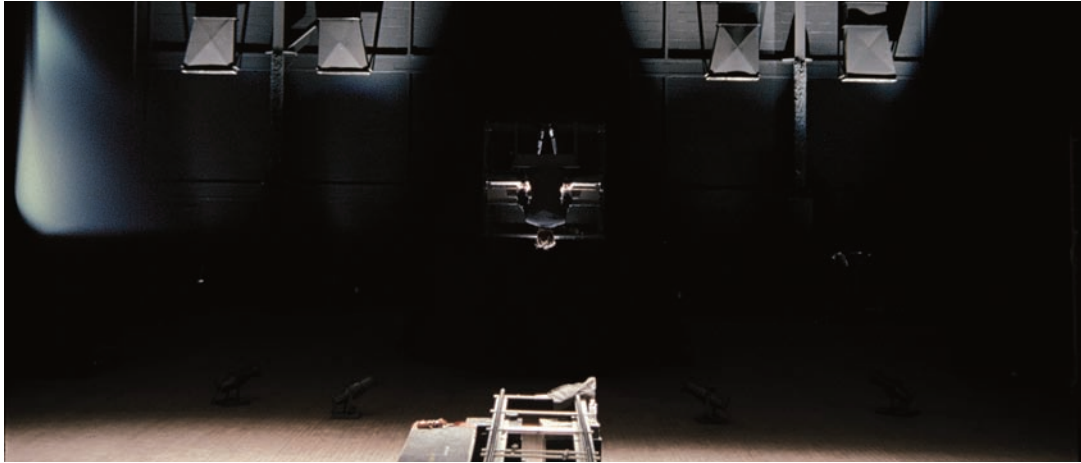
Toute la puissance d'évocation de Douglas s'y trouve incarnée jusque dans les plus petits détails, avec des indices de l'époque tels que les affiches et les pages de journaux que l'on y aperçoit, les marques de tabac et de café, les vêtements que portent les musiciens et les accessoires divers qui campent une certaine vision des années témoins de la guerre du Vietnam. Ces éléments visuels sont insérés dans le matériau musical à la manière d'un contrepoint. Ils font transiter le sens entre le monde externe et l'intimité partagée de la musique. Par son titre, *Luanda-Kinshasa* marque sa filiation avec les origines africaines du jazz. L'improvisation, comme moyen de faire naître et vivre le matériau musical, en est le fondement; elle est garante de la liberté. De l'aveu de l'artiste, cette œuvre tire son inspiration du film de Jean-Luc Godard *Sympathy for the Devil* (1968), qui montre les Rolling Stones en séance d'enregistrement de la chanson du même titre pour leur album *Beggars Banquet*. On y voit évoluer les membres du groupe en train de répéter et de créer, au fil des multiples reprises, une chanson qui deviendra emblématique, pendant que des extraits visuels du contexte de l'époque doublent sa dimension révolutionnaire, symbolique, satanique.

made the recording *Piano orbital* (2011), which includes four versions of the work: a performance of the original plus three variations, with the score rotated at an angle of 90, 180, and 270 degrees, respectively.¹¹

A process of transitivity is afoot with Bernatchez, as well as Sarkis, Snow, Douglas, and Allora and Calzadilla, all presented here as artists who explore the transitional space between the visual and the musical. This observation seems to suggest that time is a key to what we might also view as an effect of reversibility. In bringing acoustic and visual phenomena into contact, what comes into play in duration (listening) is heightened by what is revealed in the instant (looking). Visual form and aural echo produce a resonance that creates new tension and awakens new attention.

[Translated from the French by Donald Pistoiesi]

11. See Mélanie Boucher, *Patrick Bernatchez: Lost in Time* (Montreal: Galerie de l'UQAM, 2012).



Patrick Bernatchez, 180°, de l'ensemble *Lost in Time*, 2011.
Photos: © Patrick Bernatchez
permission de l'artiste | courtesy of the artist

La démarche de Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, ancrée dans l'art conceptuel et ouverte sur des dimensions politiques et subversives, examine le rôle de la musique dans les organisations sociales et analyse sa dimension sensible dans la relation entre les hommes et le monde vivant. Ils ont notamment ausculté les liens entre le militarisme et la musique en réalisant, par exemple, une œuvre qui détourne l'utilisation de la cornemuse écossaise, dont ils aiment rappeler qu'elle est le seul instrument reconnu comme arme de guerre⁹. Dans leurs œuvres filmiques à saveur anthropologique, le procédé visuel et le matériau musical sont soumis à des concepts qui résultent de patientes investigations historiques et scientifiques. Pour le Festival d'Automne à Paris (2012), ils ont exploré les collections du Muséum national d'Histoire naturelle et découvert le cas exceptionnel de Hans et Parkie, deux éléphants entrés dans les collections comme prises de guerre en 1798. Cette même année, dans le cadre d'un concert organisé par des musiciens, une expérience était menée au Muséum afin d'explorer les effets de la musique sur les animaux. Le film *Apotomē* (2013) est fondé sur cette expérience. Allora et Calzadilla l'ont en quelque sorte reconduite en préparant un concert à partir de pièces musicales de la même époque¹⁰; ils ont demandé à Tim Storms, l'homme reconnu pour avoir la voix la plus grave au monde, de les chanter en présence des squelettes de Hans et Parkie, conservés au Muséum. Le visionnement de ce film est très troublant. La tessiture inhabituelle de la voix du chanteur, qui atteint huit octaves en dessous du *sol* le plus grave au piano, met à l'épreuve l'ouïe humaine, incapable de saisir des fréquences aussi basses, que seuls les animaux de la taille des éléphants peuvent entendre. L'écoute d'*Apotomē* déplace l'ordre de nos perceptions et nous fait constater combien notre expérience de l'harmonie sonore est subordonnée à des acquis biologiques et culturels.

Dans le travail de nombre d'artistes tels qu'Allora et Calzadilla, l'instrument de musique est modifié dans son fonctionnement et sa forme, et le performatif occupe une place importante. C'est le cas de *Stop, Repair, Prepare: Variations on 'Ode to Joy' for a Prepared Piano* (2008), où la table d'harmonie d'un piano à queue est percée d'une ouverture circulaire par laquelle le musicien peut se glisser pour jouer, à l'opposé du clavier, l'*Hymne à la joie* de Beethoven. Il en va de même chez Patrick Bernatchez, autre héritier de John Cage, dont le corpus *Lost in Time* est tributaire de la musique, avec notamment l'utilisation d'un piano modifié pour produire un objet au destin performatif: le *Goldberg Experienced Ghosts Chorus* (depuis 2010). En tant que sculpture fonctionnelle, le piano y a subi (et est appelé à connaître encore) des modifications physiques lors de l'enregistrement à Berlin des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, avec le pianiste new-yorkais David Kaplan. Pour réaliser l'album de cette œuvre sonore intitulée *Goldberg Experienced, 01 Berlin Session* (2010-2011), Bernatchez a modifié l'instrument trente fois, en concordance avec les trente variations écrites par Bach. Chacune d'elles présente une sonorité érodée par les obstacles placés sur le clavier ou sur la table d'harmonie de l'instrument. La musique est détraquée, disloquée, désaxée. Elle offre un espace sonore qui relance, à travers des fragments pourtant reconnaissables, un intrigant potentiel d'écoute.

Le film *180°* (2011) illustre l'étendue des libertés que se donne Bernatchez pour explorer la malléabilité de la musique. Dans ce court métrage de dix minutes tourné dans une salle de concert de Montréal, la *Sonate pour piano* de Guillaume Lekeu est interprétée par David Kaplan. Tant la partition, réécrite à l'envers – les notes sont jouées de la fin de chaque page jusqu'au début –, que le pianiste et son instrument, suspendus dans le vide au-dessus de la scène en position renversée, dévoilent une face inédite de la musique, une sorte d'envers manifesté par l'incongruité sonore et visuelle de la sonate modifiée et du musicien palanté de la sorte. À la curieuse dissonance de la musique ainsi réécrite



Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, *Apotomē*,
captures vidéo | videostills, 2013.
Photos: permission de | courtesy of the artists
& Galerie Chantal Crousel, Paris

9. Il s'agit de l'œuvre *There's More Than One Way to Skin a Sheep*, 2007, vidéo, son, 6 min 40 s. Rappelons que la cornemuse fut classée « arme interdite » en 1746, après la bataille de Culloden, en Écosse.

10. Par exemple, *Iphigénie en Tauride*, de Gluck (1779).



Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, *Apotomé*,
vue d'exposition | exhibition view, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2013.
Photo: © Marc Damage
permission de | courtesy of the artists & Galerie Chantal Crousel, Paris

fait écho la non moins étrange posture du pianiste, qui doit enfoncer les notes du clavier à l'encontre de la gravité, ce que la caméra dévoile dans un vertigineux retournement de l'image. Nous voilà transportés dans la salle de concert, figés tout autant dans une expérience inédite de l'espace que dans une écoute insolite de la musique. Bernatchez a aussi réalisé, avec cette même sonate de Lekeu, le disque *Piano orbital* (2011), qui comprend quatre variations de l'œuvre : à l'interprétation de la musique originale s'ajoutent trois exécutions de la partition modifiée, celle-ci ayant été tournée et retranscrite à 90, à 180 et à 270 degrés¹¹.

Un procédé de transitivité est en cause chez Bernatchez comme chez Sarkis, Snow, Douglas et le duo Allora et Calzadilla, tous présentés ici comme des artistes explorateurs de l'espace transitoire entre le visuel et le musical. Cette observation semble suggérer que le temps est une clé de ce que l'on peut également voir comme un effet de réversibilité. En mettant en contact les phénomènes acoustiques et visuels, ce qui s'installe dans la durée (l'écoute) est enrichi de ce qui relève de l'immédiateté (le regard). Ainsi, forme visuelle et écho sonore produisent, dans les œuvres, une résonance qui crée une nouvelle tension, éveille une nouvelle attention.

11. Voir Mélanie Boucher, *Patrick Bernatchez. Lost in Time*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2012, 128 p.

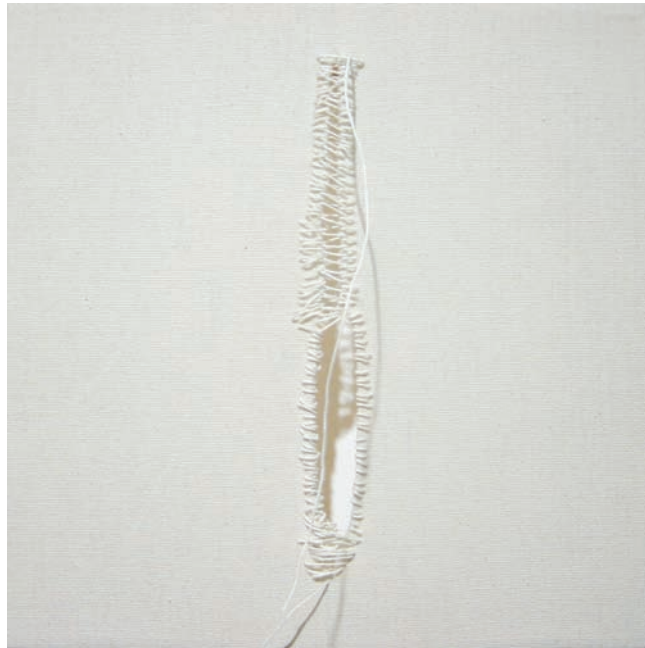
Louise Déry détient un Ph. D. en histoire de l'art et dirige la Galerie de l'UQAM à Montréal. Elle a été commissaire de nombreuses expositions (Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone, Shary Boyle et Sarkis) en France, en Belgique, en Espagne, en Turquie, aux États-Unis et en Asie. Elle a été commissaire du Canada à la Biennale de Venise en 2007 (David Altmejd).

Louise Déry holds a PhD in art history and heads the Galerie de l'UQAM in Montréal. She has curated many exhibitions (Dominique Blain, Raphaëlle de Groot, Nancy Spero, David Altmejd, Michael Snow, Daniel Buren, Giuseppe Penone, Shary Boyle, and Sarkis) in France, Belgium, Spain, Turkey, the United States, and Asia. She was the curator for the Canadian Pavilion at the Venice Biennale in 2007 (David Altmejd).

Catégorisations heuristiques: l'art contemporain autochtone au Québec

Aseman Sabet

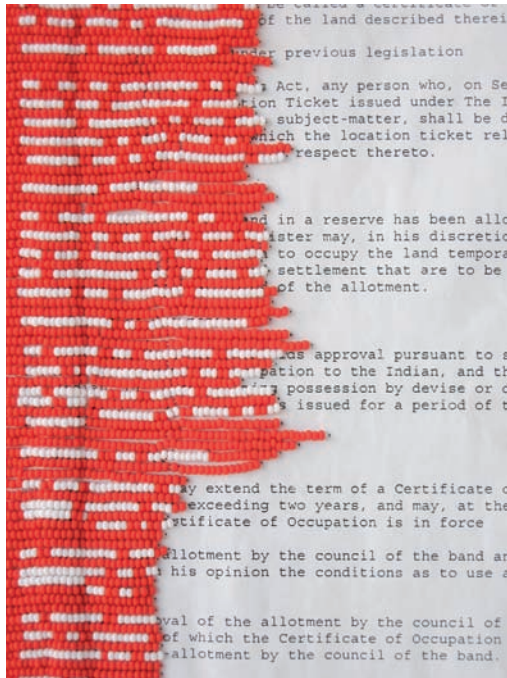
Heuristic Categorizations: Contemporary Aboriginal Art in Québec



Nadia Myre, *Scar Project, détail* | détail, 2010.
Photo: © Nadia Myre
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



Sonny Assu, *Billy and the Chiefs: The Undersea Sessions*, 2012.
Photo: Vancouver Art Gallery
permission de | courtesy of the artist & Equinox Gallery, Vancouver



Nadia Myre, *Indian Act, détail | détail*, 2000-2003.
Photo: © Nadia Myre
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



Domingo Cisneros et Sonia Robertson, *Wampum 400*, 2008.
Photo: Sonia Robertson
permission des artistes | courtesy of the artists

En 2013, le Musée des beaux-arts du Canada présentait l'exposition *Sakahàn*, dont l'un des principaux objectifs était d'illustrer l'art autochtone international dans toute sa diversité esthétique. En même temps, il s'agissait de consolider les réseaux entre les artistes, les conservateurs, les auteurs, les universitaires et le musée lui-même, de façon à souligner l'apport essentiel et original des artistes autochtones aux discours sur l'art contemporain. Inaugurant une structure de diffusion quinquennale, qui devait permettre aux commissaires de s'adapter à la dynamique changeante de l'art indigène, l'exposition n'avait pas une visée exhaustive. En effet, comme elle regroupait quatre-vingts artistes, *Sakahàn* pouvait difficilement avoir une direction thématique ciblée, si ce n'est l'identité autochtone en tant que telle. Comme le souligne Christine Lalonde, conservatrice associée de l'art indigène au MBAC, « [...] les œuvres de l'exposition contribuent au dialogue, non pas en définissant qui est autochtone ou ce qui doit être considéré autochtone, mais en nous amenant à réfléchir à "ce que cela signifie que d'être autochtone au 21^e siècle"¹... » Tout en considérant la souplesse et la dimension inclusive de la notion d'« autochtonie », *Sakahàn* nous rappelle malgré tout que cette partie de l'histoire de l'art doit continuer de s'écrire à plus petite échelle. Certes, il est important de développer une communauté internationale d'acteurs de la sphère artistique autochtone mais, dans le territoire canadien seulement, l'ampleur du travail qui reste à accomplir est vertigineuse. Le cas de l'art amérindien contemporain au Québec illustre fort bien cet écart, et permet parallèlement de souligner un éventail de problèmes épistémologiques propres à la question².

Un premier constat lorsqu'on examine le découpage territorial canadien est la valeur non représentative des frontières au regard des nations autochtones. On n'a qu'à penser aux Mohawks, qui sont présents tant au Québec et en Ontario qu'en sol étatsunien, pour voir que la cartographie arbitraire tracée par l'histoire a, une fois encore, fait des oubliés. Au-delà du partage géographique, le Québec se distingue aussi en raison de sa démographie. Si l'on prend comme modèle comparatif la Saskatchewan où, selon toutes probabilités, les communautés autochtones formeront près du tiers de la population d'ici 2045³, ou encore l'Ontario, où les Autochtones sont plus de deux fois plus nombreux qu'au Québec⁴, il est difficile de ne pas envisager l'incidence de la démographie sur la présence et la représentativité de l'art amérindien. On ajoutera à cela l'impact sur la démographie des Autochtones qui vivent en milieu urbain, plus présents et mieux connus dans le Canada anglais sous la dénomination d'*urban Natives*. L'exposition *Beat Nation*, présentée pour la première fois à la SAW Gallery d'Ottawa en 2009⁵, représente bien l'effervescence artistique produite par la rencontre des créateurs autochtones et de la réalité symbolique, historique et, d'une certaine manière, logistique, de l'urbanité. En ciblant la thématique du hip-hop à la croisée de la culture autochtone, l'exposition rendait incontournable l'inclusion d'œuvres de jeunes créateurs vivant en milieu urbain.

1. Christine Lalonde, « Introduction », *Sakahàn. Art indigène international*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 15-16. L'auteure cite en partie l'artiste et musicien Nicolas Galanin.

2. Cette question fait l'objet d'un des volets d'analyse du Groupe de recherche sur l'art contemporain autochtone au Québec, dirigé par Louise Vigneault au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Je tiens à souligner que différentes hypothèses soulevées dans le présent article découlent des analyses effectuées au sein de ce groupe de recherche.

3. Government of Saskatchewan, « Aboriginal People », www.gov.sk.ca/Default.aspx?DN=d35c114d-b058-49db-896a-4f657f5fd66e [consulté le 12 février 2013].

4. Emploi et développement social Canada, « Canadiens en contexte – Populations autochtones », www4.rhdcc.gc.ca/3nd.3c.1t.4r@-fra.jsp?iid=36 [consulté le 12 février 2013].

5. Il est important de souligner qu'avant d'être présenté sous forme d'exposition, *Beat Nation* a été un projet web commissarié par Tania Willard et Skeena Reece, et diffusé par la Grunt Gallery à Vancouver. Voir www.beatnation.org. Notons que cette multiplicité de plateformes de diffusion s'inscrit parfaitement dans la perspective de pluralité et de mobilité de la démarche autochtone en matière de représentation artistique.

In 2013, the National Gallery of Canada (NGC) presented the exhibition *Sakahàn*, a main objective of which was to illustrate the wide aesthetic diversity of international Indigenous art. Another aim was to strengthen relationships among artists, curators, authors, scholars, and the gallery itself to highlight the fundamental and original contribution of Indigenous artists to contemporary art discourse. Launching a five-year dissemination program intended to enable curators to adapt to the changing dynamic of Indigenous art, the exhibition was not intended to be exhaustive; with twenty-four artists on display, it would have been difficult for *Sakahàn* to have a specific thematic direction unless it was Aboriginal identity itself. As Christine Lalonde, associate curator for Indigenous art at the NGC, noted, "The selected artworks advance the dialogue, not by defining what is (or who is) Indigenous, but by contemplating, as artist and musician Nicolas Galanin expresses it, 'what it means to be Indigenous in the twenty-first century.'"¹ Although it explores the flexibility and inclusiveness of the notion of "autochthony," *Sakahàn* reminds us that this aspect of art history must continue to be written on a smaller scale. Of course, it is important to develop an international community of players in the Indigenous art world, but, in Canada alone, the scope of work that remains to be done is staggering. The case of contemporary Aboriginal art in Quebec is a striking example of the gap that needs to be bridged and at the same time highlights a range of specific epistemological issues.²

When one looks at the territorial division of Canada, it is obvious that the borders have no representative value for Aboriginal nations. We have only to think of the Mohawks, who live in communities in both Quebec and Ontario—as well as in the United States—to understand that the arbitrary cartography traced by history has, once again, omitted much. Beyond geographic divisions, Quebec also stands out for its demographics. In comparison, it is likely that Aboriginal communities will form almost one third of the population in Saskatchewan by 2045,³ and Ontario is home to twice as many Aboriginals as Quebec;⁴ it is difficult not to envision that these demographics will influence the presence and representativeness of Indigenous art. We can add to this the evident demographic impact of Aboriginals living in urban centres, who are better known as "urban Natives." The exhibition *Beat Nation*, first presented at Ottawa's SAW Gallery in 2009,⁵ provides a clear overview of the artistic effervescence arising from the encounter between Aboriginal artists and the symbolic, historical, and—to a certain degree—logistical realities of urban life. In an exhibition targeting the intersection of hip-hop and Aboriginal culture, it was impossible not to include works by young urban artists.

Making Claims Differently

Among the artists in *Beat Nation*, Sonny Assu, an artist of Kwakiutl origin, stands out. Born in British Columbia and living in Montreal, Assu not only exemplifies the difficulty of situating an Aboriginal artist as a function of provincial divisions (the question of whether his work can be

1. Christine Lalonde, "Introduction," in *Sakahàn: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins, and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 15–16.

2. This question is the subject of one of the areas of analysis of the Groupe de recherche sur l'art contemporain autochtone au Québec, led by Louise Vigneault, in the Department of Art History and Film Studies at the Université de Montréal. The hypotheses discussed in the present essay result from work done by this research group.

3. Government of Saskatchewan, "Aboriginal People," www.gov.sk.ca/Default.aspx?DN=d35c114d-b058-49db-896a-4f657f5fd66e.

4. Employment and Social Development, "Canadians in Context—Aboriginal Population," <http://www4.rhdcc.gc.ca/3nd.3c.1t.4r@-eng.jsp?iid=36>.

5. Significantly, before being presented as an exhibition, *Beat Nation* was a web project organized by curators Tania Willard and Skeena Reece and distributed by Vancouver's Grunt Gallery. See www.beatnation.org. This multiplicity of distribution platforms fits perfectly with the plurality and mobility of the Aboriginal approach to artistic representation.



Nadia Myre, *Scar Project*,
vue d'installation | installation view, Smithsonian Institute National Museum
of the American Indian, New York, 2010.
Photo: Gavin Ashworth
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal

Revendiquer autrement

Parmi les artistes de *Beat Nation*, l'artiste d'origine laich-kwil-tach Sonny Assu retient notre attention. Originaire de Colombie-Britannique, établi à Montréal, Assu non seulement révèle la difficulté de situer un artiste autochtone en fonction d'un découpage provincial (la question de savoir si son travail appartient à l'art contemporain autochtone québécois en devient presque caduque), il rappelle aussi que les migrations des artistes ne se font pas uniquement de la réserve à la ville, mais également entre métropoles.

Le travail d'Assu exemplifie par ailleurs l'importance, pour un grand nombre d'artistes autochtones, de souligner le caractère trompeur des récits de l'histoire officielle, celle qui peine à cacher les incalculables injustices du colonialisme.

Jouant fréquemment sur les références de la culture populaire, en particulier la culture de consommation et les images de marque, l'artiste met en relief la vision stéréotypée généralement véhiculée au sujet de l'héritage identitaire des Premières Nations. Au cours des dernières années, la démarche d'Assu a pris une tangente plus conceptuelle, moins ironique ou humoristique, pour affirmer avec plus de subtilité, et sans doute plus de force, la charge à la fois identitaire et politique de son discours critique. L'œuvre *Ellipsis* (2012), intégrée à la version de *Beat Nation* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013, témoigne de cette approche revendicatrice. Peu de gens connaissent les aberrations législatives de la Loi sur les Indiens (1876), souvent « oubliée » dans nos cours d'histoire, et dont les objectifs d'assimilation

labelled Quebec contemporary Aboriginal art becomes almost moot), but reminds us that artists migrate not only from the reserve to the city, but also from city to city. Assu's work also epitomizes how important it is for many Aboriginal artists to stress the deceptiveness ingrained in "official" history—a version of history that struggles to hide the incalculable injustices of colonialism. The artist plays on references to popular culture, in particular consumer culture and brand images, to highlight the widespread stereotypical vision of First Nations' identity heritage. In recent years, Assu has adopted a more conceptual—less ironic or humorous—approach to express, with greater subtlety and force, the identity-related and political content of his critical discourse. *Ellipsis* (2012), included in the version of *Beat Nation* presented at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2013, testifies to this approach to making claims. Few people are aware of the legislative aberrations of the Indian Act (1876)—often "forgotten" in history courses—whose assimilationist objectives were once widely promoted by non-Aboriginal authorities.⁶ The 136 copper LP records, arranged on the wall to evoke an upside-down sound equalizer, refer to the number of years that have passed since the statute was adopted, as well as to the silence imposed on the First Nations. This politically engaged work also has a more personal aspect, because it is inspired by the artist's discovery of more than three hundred recordings of potlatch songs, made for the purpose of anthropological conservation between 1947 and 1953 when these ceremonies were still banned under the Indian Act. Among the singers recorded was Chief Billy Assu, the artist's great-great-grandfather.

6. The famous testimony by the deputy minister of Indian Affairs, Duncan Campbell Scott, before the Special Committee of the House of Commons, charged with examining amendments to the 1920 Indian Act, is enlightening in this regard: "I want to get rid of the Indian problem.... Our objective is to continue until there is not a single Indian in Canada that has not been absorbed into the body politic." Quoted in John Leslie and Ron Maguire (eds.), *The Historical Development of the Indian Act* (Ottawa: Indian and Northern Affairs Canada, 1978), 114.



Nadia Myre, *Indian Act*, 2003; Sonny Assu, *1884-1951*, 2009,
vue d'installation | installation view, *Sakahàn*,
Musée des beaux-arts du Canada, 2013.
Photo: Brian Gardiner
permission de | courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal



étaient à une certaine époque largement défendus par les autorités allochtones⁶. Les 136 disques 33 tours en cuivre, accrochés au mur de façon à évoquer la position inversée des égaliseurs de son, rappellent le nombre d'années écoulées depuis l'adoption de cette loi, mais ils renvoient également au silence auquel ont été confinées les Premières Nations. Cette œuvre au caractère engagé comprend toutefois un aspect plus intimiste, puisqu'elle s'inspire aussi de la découverte par l'artiste des enregistrements de plus de 300 chants de potlatchs réalisés à des fins de conservation anthropologique entre 1947 et 1953, à une époque où ces cérémonies étaient encore interdites par la Loi sur les Indiens. Parmi les chanteurs enregistrés figure le chef Billy Assu, l'arrière-arrière-grand-père de l'artiste.

L'attention accordée par les artistes autochtones à l'histoire n'est pas chose nouvelle, et cela, l'histoire de l'art a parfois tendance à l'oublier. Comme nous le rappelle Candice Hopkins, les analyses de Hal Foster et Mark Godfrey dans les années 2000 mettent de l'avant la démarche archivistique et historique des artistes contemporains, qui adoptent fréquemment le rôle de « l'artiste historien ». « Les deux auteurs font état d'une nouvelle tendance artistique, mais pour les artistes autochtones, l'histoire a presque toujours été au cœur des pratiques contemporaines. Leur démarche s'appuie en partie sur des visions du monde spécifiques : pour certains, le passé est indissociable du présent et doit donc toujours être pris en compte ; d'autres souhaitent tout simplement lever le voile sur les larges pans du passé restés dans l'ombre⁷. »

Il n'est d'ailleurs pas anodin que plus de dix ans avant Assu, l'artiste algonquine Nadia Myre ait exprimé elle aussi la volonté de rappeler à l'histoire l'empreinte destructrice de la Loi sur les Indiens. Sans conteste une de ses œuvres les plus politiques, *Indian Act* (2000-2003) est un projet communautaire et processuel, pour lequel Myre a collaboré avec plus de 250 personnes afin de reproduire les 56 pages de la version anglaise du document législatif. La reproduction collective de ce texte est un ouvrage de longue haleine, puisqu'il s'agit en réalité d'effacer tout le contenu textuel en utilisant la technique traditionnelle du perlage, ce qui représente près de 800 000 perles. La symbolique chromatique est littérale : les perles blanches sont superposées au texte, qui se démarque alors sur un fond de perles rouges. Colette Tougas synthétise avec justesse le pouvoir évocateur de l'œuvre : « Avec ses cinquante-six cadres noirs renfermant maintenant des variations abstraites sur le rouge et le blanc, cette œuvre monumentale réussit à déstructurer une injustice sociale pour en tirer une proposition conceptuelle artistiquement cohérente où s'opère la fusion entre passé et présent, entre technique ancienne et contenu actuel⁸. »

6. Le célèbre témoignage du sous-ministre des Affaires indiennes Duncan Campbell Scott devant le Comité spécial de la Chambre des communes chargé d'examiner les modifications à la Loi sur les Indiens de 1920 est éclairant à cet égard : « Je veux liquider le problème indien [...] Notre objectif est de continuer jusqu'à ce qu'il ne reste plus un seul Indien qui n'ait été absorbé par la société. » Cité dans John Leslie et Ron Maguire (dir.), *Historique de la Loi sur les Indiens*, Ottawa, Centre de la recherche historique et de l'étude des traités, ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1978, p. 114.

7. Candice Hopkins, « D'autres images : impérialisme, amnésie historique et mimesis », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn. Art indigène international*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 22.

8. Colette Tougas, « Les choses vraies de Nadia Myre », *Nadia Myre. En[counter]s*, Montréal, Éditions Art Mûr, 2011, p. 18.

The attention paid by Aboriginal artists to history is not new, and art history sometimes tends to forget this. As Candice Hopkins reminds us, analyses by Hal Foster and Mark Godfrey in the 2000s highlight the archival and historical approach of contemporary artists, many of whom adopt the role of “artist historian.” “Both authors,” Hopkins writes, “were responding to a trend in art, but for Aboriginal artists history has always been at the forefront of contemporary practices, in part driven by specific worldviews:



Domingo Cisneros et Sonia Robertson, *Wampum 400*, 2008.

Photo: Sonia Robertson
permission des artistes | courtesy of the artists

for some the past is inseparable from the present and thus must always be included, for others there is simply so much about the past left unsaid.⁷

It is not insignificant that more than ten years before Assu, Algonquin artist Nadia Myre expressed a desire to bring back into the historical record the destructive imprint of the Indian Act. No doubt one of her most political works, *Indian Act* (2000–2003) is a community- and process-based project, for which Myre collaborated with more than 250 people to produce a version of the fifty-six pages of the eponymous legislative paper. The collective re-creation of this text was a time-consuming undertaking because, in reality, it meant covering all of the textual content using the traditional technique of beading, involving almost 800,000 beads. The chromatic symbolism was literal: the white beads were superimposed on the text, which stood out against a background of red beads. Colette Tougas accurately analyzes the evocative power of the work: “With its fifty-six black frames now containing abstract variations on red and white, this monumental work manages to deconstruct a social injustice and draw from it an artistically coherent conceptual proposal in which there is a melding between past and present, between ancient technique and contemporary content.”⁸

The claims-making approach taken by Myre, who is no doubt the most important contemporary Aboriginal artist in Quebec, always has a personal dimension in the sense that she makes the question of identity—and, more particularly, the identity of Aboriginal woman—one of the springboards for her research.⁹ Like Assu, she uses multiple creative

7. Candice Hopkins, “On Other Pictures: Imperialism, Historical Amnesia and Mimesis,” in *Sakahàn: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 22.

8. Colette Tougas, “Les choses vraies de Nadia Myre,” in *Nadia Myre. En[counter]s* (Montreal: Éditions Art Mûr, 2011), 18 (our translation).

9. The Indian Act was amended in 1985 to strike the clause stipulating that an Aboriginal woman who married a non-Aboriginal lost her Indian status. The question of women's rights is in this sense closely linked to this legislative document.

L'approche revendicatrice de Myre, qui est sans doute la représentante la plus importante de l'art actuel autochtone au Québec, a toujours une dimension intimiste, dans la mesure où elle fait de la question de l'identité, et plus particulièrement de l'identité de femme autochtone, un des tremplins de sa recherche⁹.

Tout comme Assu, elle multiplie les stratégies de création et de représentation, mais on retrouve dans son travail une approche plus sociale, qui implique la rencontre de l'autre dans la perspective d'une résilience. De la même manière que les tendances contemporaines de « l'artiste historien » sont ancrées depuis bien longtemps dans les pratiques artistiques autochtones, l'approche *communautaire* de Myre échappe à la catégorisation de l'art relationnel. En fait, les artistes contemporains autochtones sont eux-mêmes des figures relationnelles, et portent le plus souvent plusieurs « chapeaux », s'adonnant parallèlement à l'écriture et à la théorisation de l'histoire de leur peuple – et de leur histoire de l'art –, et au travail de commissaire, d'auteur, de voix de leur communauté. L'un des projets les plus représentatifs de l'approche à la fois collective et intimiste de Nadia Myre est le *Scar Project*, entamé en 2005. Lors de différents ateliers en Amérique du Nord, Myre invitait le public à représenter sur un morceau de toile vierge la cicatrice d'une blessure éprouvante, que celle-ci soit physique, psychologique ou spirituelle. Les participants devaient également écrire une courte explication sur cette cicatrice et la blessure qu'elle recouvre. Dans leur dénombrement, les cicatrices évoquent une blessure collective. Par le geste de partage qui les accompagne, elles permettent de penser une guérison. À titre comparatif, on pourrait avancer que ce type de *pansement* est plus difficile à entrevoir dans une œuvre comme la célèbre *Fringe* de Rebecca Belmore (2008), qui articule à sa manière la figure de la cicatrice; mais les filets de sang constitués de fines perles semblent présager un rétablissement plus long et difficile.

Les œuvres de l'artiste innue Sonia Robertson dévoilent une perspective de résilience plus proche du travail de Myre. Empreinte d'une volonté de rééquilibrer les débalancements narratifs, historiques, politiques et identitaires, l'œuvre in situ *Refaire l'alliance*, présentée dans l'exposition *Au fil de mes jours*, au Musée des beaux-arts du Québec (2005), permet de mesurer l'impact critique de la réactualisation des techniques, des symboles et des savoirs anciens. L'installation multimédia reprend le motif des ceintures *wampum*, suspendues à la verticale, sur lesquelles sont projetées des images du parc des Champs-de-Bataille et des scènes de nature « [...] évoquant un continuum vibrant de temps et de lieu, depuis l'époque d'avant les batailles des armées européennes jusqu'à ce jour¹⁰. » Là encore, la critique sociopolitique se fait à travers la contemplation et l'introspection, auxquelles vient s'ajouter une trame sonore, où la voix de l'artiste se mêle aux sons de la nature et aux bruits de la guerre. Le lieu historique est ainsi évoqué par des renvois multisensoriels, dans un brouillage qui rappelle les schémas de la mémoire. Car « refaire l'alliance » n'implique aucunement l'oubli, au contraire. Rares sont les œuvres contemporaines des Premières Nations qui ne font pas acte de mémoire, en écho à des événements lointains aussi bien qu'aux reflets multiples du néocolonialisme endémique. Il s'agit là d'une des rares constantes de l'art autochtone contemporain.

La portée symbolique du *wampum*, dont la fonction diplomatique et économique fut historiquement marquante en Amérique du Nord, a été de nouveau mise à profit par Robertson en 2008 dans le cadre des célébrations du 400^e anniversaire de la ville de Québec.

9. Rappelons que la Loi sur les Indiens a été modifiée en 1985 pour annuler la clause stipulant qu'une femme autochtone qui se mariait à un allochtone perdait son statut d'Amérindienne. La question des droits de la femme est en ce sens intimement liée à ce document législatif.

10. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 43.

and representational strategies, but her work has a more social approach, which implies encountering the other from a perspective of resilience. In the same way that contemporary “artist historian” trends have long been anchored in Aboriginal art practices, Myre's community-based approach evades categorization as relational art. In fact, contemporary Aboriginal artists are themselves relational figures, often wearing a number of hats as they write and theorize on the history of their people—and their art history—and work as curators, authors, and voices of their community. One of the projects that is most representative of Myre's approach, which is both collective and personal, is *Scar Project*, begun in 2005. During workshops all over North America, Myre invited participants to draw on a piece of blank canvas the scar of a terrible physical, psychological, or spiritual wound. They also had to write a short explanation about this scar and the wound that it covered. As they accumulated, the scars evoked a collective wound. The accompanying gesture of sharing made it possible to think of healing. In comparison, one might advance that this type of *dressing a wound* is more difficult to perceive in a work such as Rebecca Belmore's famous *Fringe* (2008), which, in its way, articulates the figure of the scar; the trickles of blood composed of tiny beads, however, seem to presage a longer and more difficult recovery.



Sonny Assu, *There Is Hope, If We Rise #1-12*, 2013.

Photo: © Sonny Assu

permission de l'artiste | courtesy of the artist

Innu artist Sonia Robertson's works reveal a perspective of resilience closer to Myre's. Imbued with the artist's desire to rebalance narrative, historical, political, and identity disparities, the in situ work *Refaire l'alliance*, presented in the exhibition *Au fil de mes jours*, at the Musée des beaux-arts du Québec (2005), measures the critical impact of the updating of ancient techniques, symbols, and knowledge. The multimedia installation evokes *wampum* belts, hung vertically, on which are projected images of Parc des Champs-de-Bataille and nature scenes that “conjure a vibrant temporal and spatial continuum, from the era before the battles with European armies to the present day.”¹⁰ Here again, the socio-political critique is effected through contemplation and introspection, complemented by a soundtrack in which the artist's voice is mixed with sounds of nature and noises of war.

10. Lee-Ann Martin, *Au fil de mes jours* (Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2005), 43 (our translation).



Sonny Assu, *Ellipsis*, 2012.
Photo: Rachel Topham, Vancouver Art Gallery, © Sonny Assu
permission de | courtesy of the artist &
Equinox Gallery, Vancouver

Chargé du volet Rencontre avec les Premières Nations, le sociologue et commissaire Guy Sioui Durand, figure incontournable de la diffusion et de l'écriture de l'histoire de l'art autochtone contemporain du Québec, a fait appel à Sonia Robertson, mais aussi à Domingo Cisneros, lui-même un artiste pionnier, pour participer au projet des Jardins éphémères. La teneur critique de l'installation *Wampum 400*, qui en fut le résultat, répondait parfaitement à cet événement commémorant rien de moins qu'un tournant du colonialisme sur le territoire québécois.

Les deux artistes ont présenté le motif du *wampum* entouré d'un jardin dont chaque élément végétal faisait référence aux Premières Nations. Entourant ce périmètre, un grand grillage de trois mètres de haut, dans lequel les artistes avaient concédé deux ouvertures pour permettre la circulation du public, s'imposait comme un rappel de l'oppression coloniale et du mutisme forcé des communautés autochtones à travers l'histoire. Certes, l'œuvre est intéressante sur les plans de son contenu et de sa force critique, mais il ne faudrait pas perdre de vue qu'il s'agit bien d'une installation-jardin : cela pousse la question de l'interdisciplinarité en art contemporain jusqu'à une limite intéressante, qui nous force à affronter non seulement ce que l'on considère être ou non une œuvre d'art, mais également tous les stéréotypes auxquels les artistes contemporains autochtones se heurtent aujourd'hui encore. Ce type de travail souligne la nécessité de regarder l'art des Premières Nations sous d'autres angles que ceux imposés par les discours structurants du monde de l'art allochtone, ou plus largement occidental. Jolene Rickard va précisément dans ce sens lorsqu'elle suggère qu'il est nécessaire de « [...] déborder des cadres stricts de la critique artistique et de la théorie visuelle pour constituer un discours qui englobe l'indigénéité, la colonisation et la souveraineté¹¹. »

Dans le cadre de la présente réflexion, sans doute est-il plus sage de ne pas tirer de conclusions hâtives quant aux points de rencontre des artistes contemporains québécois issus des Premières Nations. La difficulté ressort non seulement de la spécificité québécoise, dont nous avons esquissé certains traits problématiques, mais justement de la nécessité, dans cette sphère de recherche, de faire appel de plus en plus à des approches elles-mêmes issues des Premières Nations, c'est-à-dire à des perspectives épistémologiques autochtones¹². Si nous changeons nos habitudes méthodologiques, modifions nos tendances catégorielles rigides et ouvrons la recherche à une approche plus empathique et dialogique, plusieurs réponses viendront.

11. Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), op. cit., p. 54.

12. Voir notamment Margaret Kovack, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Context*, Toronto, Toronto University Press, 2009 et Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, New York, Zed Books, 1999.

Aseman Sabet est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la fonction du toucher dans l'esthétique philosophique et la critique d'art de la seconde moitié du 18^e siècle. Elle travaille également dans un groupe de recherche qui cible l'histoire de l'art autochtone contemporain au Québec (Université de Montréal). Parallèlement à ses projets universitaires, elle est commissaire de la manifestation annuelle d'art public *Aires Libres* (Montréal) et collabore régulièrement avec différentes publications spécialisées.

The historical site is thus evoked by multisensorial references, in an obfuscation that refers to the thought patterns of memory. For “remaking the alliance” in no way involves forgetting—on the contrary. Few contemporary First Nations works are not an act of memory, reflecting long-ago events but also the multiple aspects of endemic neo-colonialism. This is one of the few constants in contemporary Aboriginal art.

The symbolic significance of *wampum*, which had a historically important diplomatic and economic function in North America, was used by Robertson again in 2008 for the celebrations of the 400th anniversary of Quebec City. Sociologist and curator Guy Sioui Durand, a seminal figure in the dissemination and writing of the history of contemporary Aboriginal art in Quebec, was responsible for the part of the event called *Rencontre avec les Premières Nations*; he invited Robertson and Domingo Cisneros, also a pioneering artist, to participate in the *Jardins éphémères* project. The critical content of the resulting installation, *Wampum 400*, responded perfectly to this event commemorating a major turning point in colonialism in Quebec. The artists presented the *wampum* motif in the centre of a garden in which each plant referred to First Nations. Around the perimeter, a three-metre high chain-link fence, in which the artists created two openings to allow the public to enter, stood as a reminder of colonial oppression and the silence imposed on Aboriginal communities throughout history. Of course, the work is interesting for its content and critical force, but we must not lose sight of the fact that it is an installation-*garden*: this pushes the question of interdisciplinarity in contemporary art to an interesting edge, forcing us to confront not only what is considered a work of art but also all the stereotypes that continue to face contemporary Aboriginal artists today. This type of work underlines the need to look at Aboriginal art from angles other than those imposed by the structuring discourses of non-Indigenous—or, more broadly, Western—art. Jolene Rickard concurs when she suggests that “there is a need to expand art criticism and visual theory to include a discourse read across indigeneity, colonization and sovereignty.”¹¹

What this seems to indicate is that it is wise not to draw hasty conclusions about similarities among contemporary Quebec artists of First Nations origin. The difficulty arises not only from the specificity of Quebec, of which I have outlined some problematic features above, but from the need, in this area of research, to increasingly call on approaches that originate from within First Nations—that is, reflect Aboriginal epistemological perspectives.¹² If we change our usual methodological approach, resist our tendency toward rigid categorization, and open our research to a new, more empathic and dialogic approach, several answers will follow.

[Translated from the French by Käthe Roth]

11. Jolene Rickard, “the Emergence of Global Indigenous Art,” in *Sakahàn: International Indigenous Art*, ed. Greg Hill, Candice Hopkins and Christine Lalonde (Ottawa: National Gallery of Canada, 2013), 54.

12. See, for example, Margaret Kovack, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Context* (Toronto: Toronto University Press, 2009); Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (New York: Zed Books, 1999).

Aseman Sabet is a doctoral student in art history at the Université de Montréal. Her research deals with the function of touch in philosophical aesthetics and art criticism in the second half of the eighteenth century. She also works in a research group focusing on the history of contemporary Aboriginal art in Quebec (Université de Montréal). In parallel with her scholarly projects, she is curator of the annual public art event *Aires Libres* (Montreal) and contributes regularly to specialized publications.

Portfolio

**Christine
Major**

**Marion
Wagschal**

Thérèse St-Gelais

**Lynette
Yiadom-
Boakye**

Différents enjeux traversent la pratique picturale, certains plus controversés que d'autres lorsqu'il s'agit de représenter une position à la fois politique et affective. C'est le cas notamment lorsque des sentiments liés à des perspectives féministes ou postcolonialistes sont partie prenante de l'œuvre.

Dans les tableaux de Christine Major, de Marion Wagschal et de Lynette Yiadom-Boakye, on perçoit des problématiques sociales et sexuelles à l'égard desquelles plusieurs femmes se sont engagées. Des thèmes comme la marginalité, la violence ou le temps qui ravage la vie et les relations humaines sont explorés par ces artistes de manière à laisser se dégager un corps habité dans son entièreté par divers états étrangers à toute quiétude morale et esthétique.

Réalistes à certains égards, ces tableaux s'avèrent provocants en ce qu'ils présentent des figures inhabituelles. Plusieurs des portraits de femmes produits par ces artistes font preuve d'une brutalité, d'une détresse ou d'une austérité qui ravivent les liens éminemment sensibles que l'œuvre entretient avec le regard extérieur. Wagschal, par exemple, offre des représentations qui nous paraissent disgracieuses et, de fait, incongrues.

Artiste féministe de la deuxième vague, Marion Wagschal se montre insolente. Le réalisme qu'elle pratique dans son travail n'épargne pas le modèle et lui fait braver son devoir de répondre aux canons de beauté auxquels le corps réagit en se faisant dégénérer. Le « réel peint » chez Wagschal s'ajuste aux aléas de la vie et à la déliquescence du médium.

Chez ces artistes, l'art pictural et l'engagement se manifestent d'une seule voix et tout en profondeur : une cohabitation qui travaille la matière autant que le contenu.

La couleur est au cœur du travail de Lynette Yiadom-Boakye, dont la représentation de personnages imaginés – qu'elle perçoit comme des « portraits conceptuels » – met en évidence des tensions chromatiques qui agitent la réception du portrait. On peut y voir l'expression affirmée d'une appartenance à une culture. Elle pense la peinture pour ce qu'elle serait « par nature » et la travaille sans cesse par ces contrastes volontaires et prégnants.

Dans des mises en scène domestiques hautes en couleur, Christine Major s'engage dans des zones de turbulences dont le sexuel semble être implicitement l'instigateur. Que la figure féminine soit isolée, alignée avec ses semblables ou objectivée, elle se trouve dans une situation où son corps évoque d'étranges positions et représentations tacitement ou ouvertement imposées, que l'intensité et la matérialité de la couleur paraissent vouloir contester ou parfois ironiser.

Chez Major et Yiadom-Boakye, la puissance de la palette chromatique et de ses contrastes donne le ton à un contenu iconographique apparemment sans conséquence.

Major, Yiadom-Boakye et Wagschal mettent à l'avant-scène des histoires affectives et intimes, imaginées ou trouvées. De leurs œuvres se dégagent quelques constats factuels quant à la combinaison sensible du privé et du politique, en même temps qu'un travail de la peinture exprimé par de magistrales leçons de couleur.

Various issues—some more controversial than others—pervade pictorial practice when it comes to representing a position that is simultaneously political and emotional. This is especially true when sentiments related to feminist or postcolonial perspectives form an integral part of the work.

In the paintings of Christine Major, Marion Wagschal, and Lynette Yiadom-Boakye, one is confronted with social and sexual issues that many women have tackled. Themes such as marginality, violence, and time that ravages lives and relationships are explored by these artists in a manner that reveals a body engulfed in various states alien to moral and aesthetic peace of mind.

Realist in some respects, the paintings are provocative due to the unusual figures that they portray. Many of the portraits of women by these artists demonstrate a brutality, distress, or austerity that revives the highly sensitive bonds that the work forges with the external perspective. Wagschal, for example, propose self-portraits that seem unsightly and, indeed, incongruous.

A second-wave feminist artist, Wagschal appears brazen. The realism that she brings to her work does not spare the model, making her face her duty to respond to the canons of beauty to which the body reacts by deteriorating. The “painted real” in Wagschal’s work adjusts to the vagaries of life and the deliquescence of the medium.

For these artists, pictorial art and engagement are expressed in a single and profound voice: a cohabitation that acts on the material as much as the content.

Colour is central to the work of Yiadom-Boakye, whose representations of imagined individuals—which she describes as “conceptual portraits”—highlight the chromatic tensions that disrupt the portraits’ reception. In them, one can see an avowed expression of cultural belonging. She envisions painting for what it is “by nature” and persistently shapes it with deliberate and vivid contrasts.

Major enters tumultuous territory with her vivid domestic scenes, which seem implicitly rooted in the sexual. Whether the female figure is isolated, aligned with other women, or objectified, her body evokes strange, tacitly or explicitly imposed positions and situations, which seem to be contested or sometimes ironized by the intensity and materiality of the colour.

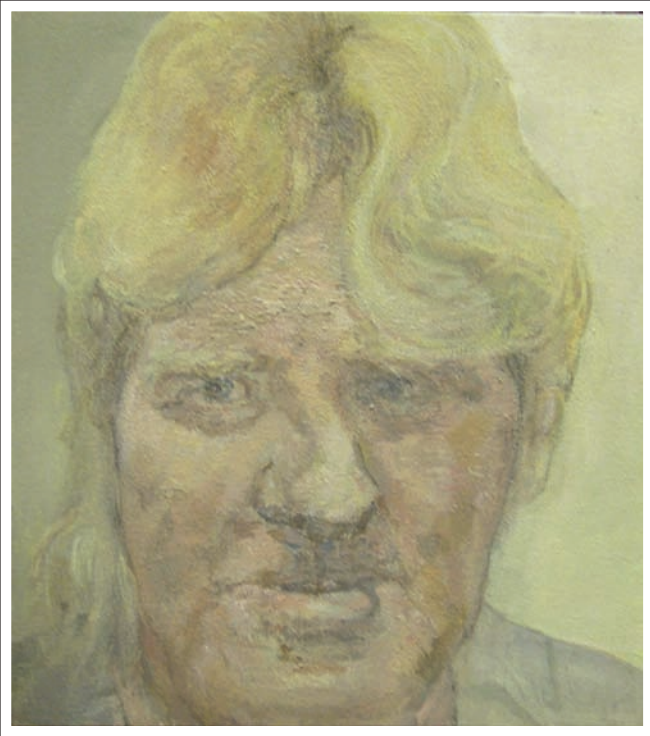
In the works of Major and Yiadom-Boakye, the power of the chromatic palette and its contrasts sets the tone for iconographic content that is of no apparent importance.

Major, Yiadom-Boakye, and Wagschal bring imagined or discovered emotional and intimate narratives to the fore. Their paintings express certain factual observations on the sensitive combination of the private and political, all while offering masterful lessons in colour.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Thérèse St-Gelais est professeure à l'UQAM où elle enseigne l'histoire de l'art contemporain et l'apport des femmes aux arts visuels. Commissaire pour les expositions *Ghada Amer* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2012) et *Loin des yeux près du corps* (Galerie de l'UQAM, 2012), elle a aussi dirigé les colloques (et leurs actes) *État de la recherche « femme : théorie et création » dans la francophonie* (2010) et *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel* (2008). Elle a coorganisé l'exposition *Archi-féministes!* (2011-2012).

Thérèse St-Gelais is a professor at UQAM where she lectures on contemporary art history and the role of women in the visual arts. Curator of the exhibitions *Ghada Amer* (Musée d'art contemporain de Montréal, 2012) and *Loin des yeux près du corps* (Galerie de l'UQAM, 2012), she also directed the symposia (and their actions) *État de la recherche “femmes : théorie et création” dans la francophonie* (2010) and *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel* (2008). She co-organized the exhibition *Archi-féministes!* (2011-2012).



1



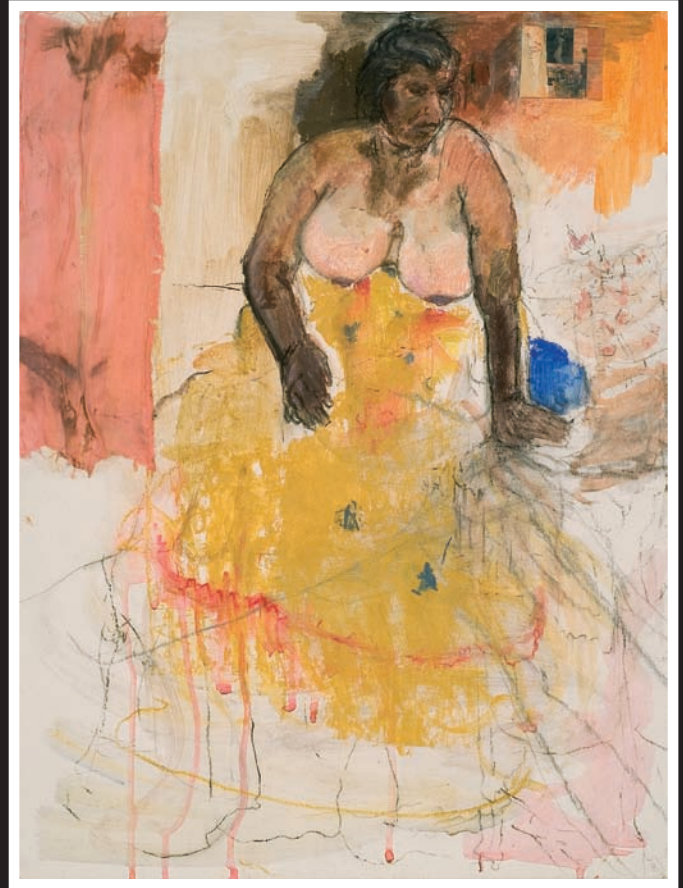
2

1. Marion Wagschal, *Blonde with a Broken Nose*, 2007.
Photo: Éliane Excoffier
permission de | courtesy of the artist & Battat Contemporary, Montréal

2. Marion Wagschal, *Pulcinella Bathing*, 2007.
Photo: Éliane Excoffier
permission de | courtesy of the artist & Battat Contemporary, Montréal



3



5

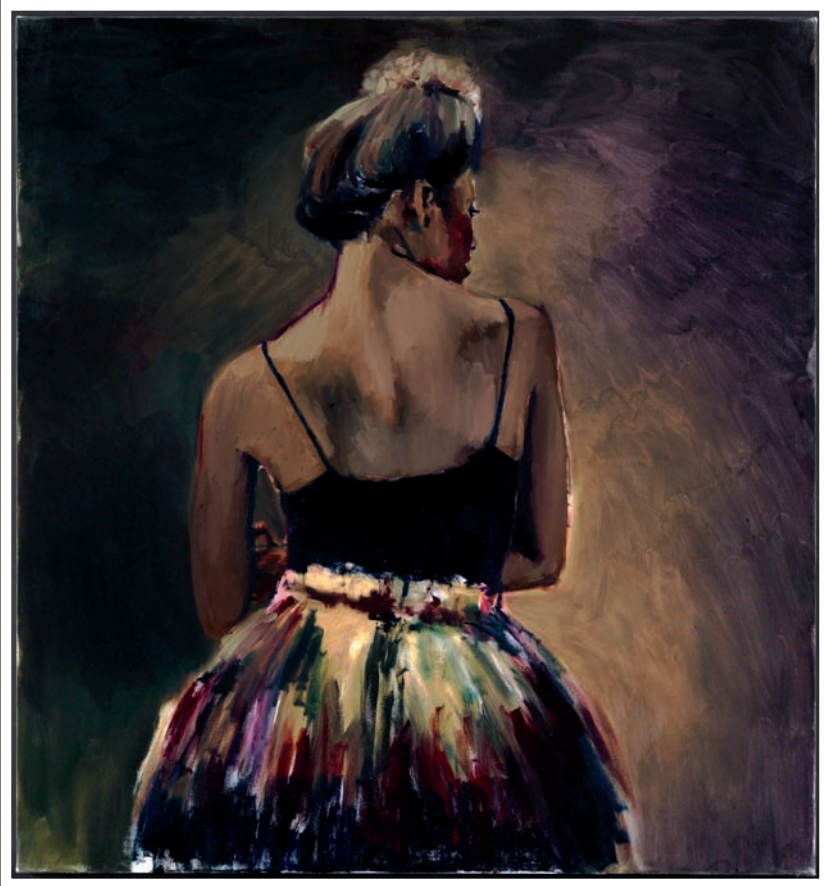


4

3. Lynette Yiadom-Boakye, *The Cream and the Taste*, 2013.
Photo: © Lynette Yiadom-Boakye
permission de | courtesy of Jack Shainman Gallery, New York & Corvi-Mora, London

4. Lynette Yiadom-Boakye, *Places to Live for*, 2013.
Photo: © Lynette Yiadom-Boakye
permission de | courtesy of Jack Shainman Gallery, New York & Corvi-Mora, London

5. Marion Wagschal, *Woman with a Pink Divider*, 2004.
Photo: Éliane Excoffier
permission de | courtesy of the artist & Battat Contemporary, Montréal



6



7

6. Lynette Yiadom-Boakye, *Switcher*, 2013.
Photo: © Lynette Yiadom-Boakye

permission de | courtesy of Jack Shainman Gallery, New York & Corvi-Mora, London

7. Marion Wagschal, *Self Portrait as Martha Ray*, 2009.
Photo: Éliane Excoffier

permission de | courtesy of the artist & Battat Contemporary, Montréal



8



9

8. Christine Major, *La dépense*, 2010.
Photo: Guy L'Heureux
permission de | courtesy of Galerie Donald Browne, Montréal

9. Christine Major, *Cuisine rouge*, 2010.
Photo: Guy L'Heureux
permission de | courtesy of Galerie Donald Browne, Montréal



10



11

10. Marion Wagschal, *Tequila Sunrise*, 2008.
Photo: Éliane Excoffier
permission de | courtesy of the artist & Battat Contemporary, Montréal

11. Lynette Yiadom-Boakye, *The Hours Behind You*, 2011.
Photo: © Lynette Yiadom-Boakye
permission de | courtesy of Jack Shainman Gallery, New York & Corvi-Mora, London



12



13



14

12. Lynette Yiadom-Boakye, *Wrist Action*, 2010.
Photo: © Lynette Yiadom-Boakye
permission de | courtesy of Jack Shainman Gallery, New York & Corvi-Mora, London

13. Christine Major, *Survivants*, 2010.
14. Christine Major, *Meneuses de claque*, 2012.
Photos: Guy L'Heureux
permission de | courtesy of Galerie Donald Browne, Montréal

Michel F. Côté

AFFAIRE CLASSÉE

Ci-git

L'homme est cette bête qui, quand elle a satisfait ses besoins corporels, ne peut se contenter du repos de la digestion. Bientôt quinze années que cette chronique existe, soixante et onze-mille-quatre-cent-vingt-neuf mots plus tard, elle s'arrêtera enfin, à la fin de ce texte. Manifestement, il y a maintenant un désir de repos et de digestion. Il était temps. Considérons ce terme comme un cadeau d'anniversaire au trentième de esse!

Le chimpanzé, nourri, sait, comme le chat ou tout autre animal, demeurer des heures immobile et n'accomplit que ce qu'il faut pour se maintenir en bonne santé. Au contraire, l'animal humain n'a de cesse dans l'agitation permanente qui le portera frénétiquement jusqu'à la mort. Le simple contentement de soi lui échappe, et l'extase de vivre lui est rare.

L'homme est l'animal qui s'ennuie, disait Arthur Cravan, mort noyé.

Condoléances inverties

1. *Affaire de zouave* est un titre regrettable. Il fut regretté dès la deuxième chronique (il y en aura eu quarante-trois). Ce regret ne s'est jamais atténué, il est aussi vif maintenant qu'il y a quatorze ans. D'une manière posthume, revancharde et joliment révisionniste, imaginons d'autres titres, pas moins idiots, mais certainement plus heureux: *Prométhée, rien d'autre, Inspection du travail, Aapunahono songe, Glander dur, Foncer, ciseaux en mains, Bureau de l'artillerie lourde, Picador blessé au bas du corps, Chroniques teutones à souhait, Ardeur d'angles morts, Défense des palinodies, Du don d'organes, Art et lardons, Probabilités d'occasions, Sans connaissance de cause ni d'effet, Propos d'armateur, Trempette et prise de bec, Abrivent et lèche-botte*, etcétera jusqu'à l'épuisement des stocks.

2. Question de titre regrettable, toute proposition de votre part sera rétrospectivement bienvenue: flatf@videotron.ca. Une manière comme une autre d'être interactif avec l'auditoire. C'est très important de nos jours d'être interactif avec l'auditoire. Tous les conseils des arts insistent sur ce point: désormais, la médiation culturelle est une activité centrale. Terminée l'époque où l'artiste n'en avait que pour des occupations égocentriques et vaguement libidineuses, il devra dorénavant se

mettre au service de sa communauté. D'ailleurs l'artiste n'est plus un artiste, il est devenu un *médiateur culturel*... Cette nouvelle dénomination, résolument idiote, d'un vague fou, marque l'avènement d'une ère interactive qui favorisera certainement l'éclosion de nouveaux publics. Aucun doute à ce sujet.

3. Afin de partir en beauté, osons une dernière aspiration pour artiste : contre-agir à l'intérieur de la vaste machine économique afin d'en détourner un peu de l'énergie vers l'inutilité présumée de l'art.

4. Qui a dit que l'artiste était un désœuvré chronique ? Dans un accès de lucidité qui le conduisit à unifier investigation artistique et recherche scientifique – mamelles fondatrices auxquelles s'abreuve nécessairement tous les grands artistes de l'histoire, de Leonardo Da Vinci à Michael Jackson –, le 15 avril 1939, cent-trente-huit jours avant le début du plus grand massacre de l'histoire de l'humanité, dans une étude sur la physique du bagage, Marcel Duchamp entreprit de « calculer la différence entre les volumes d'air déplacés par une chemise propre (repassée et pliée) et la même chemise sale ». Survivre à deux conflits mondiaux dévastateurs, voilà aussi à quoi peut servir l'activité d'artiste.

5. « Ayant renoncé à réformer la société, même par le sang et la dynamite, Félix Fénéon était devenu marchand de tableaux, auprès de clients qu'il inquiétait par sa froideur mais qui respectaient ce gentleman sentencieux et strict. C'était le dernier moyen qui lui restait de perturber légèrement la circulation de l'argent : prendre à de grands bourgeois pour donner à de jeunes peintres et permettre de la sorte que survivent, à l'extérieur du monde sérieux, des êtres soustraits à son empire. Duchamp a fait de même, sans plus d'illusions : économie de survie¹.

Manière de finir

Employé au ministère de la guerre, anarchiste, poseur de bombes présumé, critique d'art, journaliste et esthète éclairé, Félix Fénéon est de nos jours peu connu. Alfred Jarry le désignait comme « Celui qui silence ». Fénéon espérait un monde nouveau dans lequel l'art et la vie ne seraient plus dissociés. Recommandons son recueil de *Nouvelles en trois lignes*², énigmatique liste composée de mille-deux-cent-dix faits divers tous invariablement brutaux. En voici trois fois trois, en petits caractères, et au hasard :

« M. Abel Bonnard, de Villeuve-Saint-Georges, qui jouait au billard, s'est crevé l'œil gauche en tombant sur sa queue. »

« Le feu, 162, boulevard Voltaire. Un caporal fut blessé. Deux lieutenants reçurent sur la tête l'un une poutre, l'autre un pompier. »

« Pour la cinquième fois, Cuvillier, poissonnier à Marines, s'est empoisonné, et, cette fois, c'est définitif. »

« À Oyonnax, Mlle Cottet, 18 ans, a vitriolé M. Besnard, 25 ans. L'amour naturellement. »

« C'est au cochonnet que l'apoplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu'il n'était déjà plus. »

« Madame Fournier, Monsieur Voisin, Monsieur Serteuil se sont pendus. Neurasthénie, cancer, chômage. »

« Rue Neuve-des-Boulets, la ménagère Dumé, 42 ans, de la rue de la Petite-Pierre, a été percée d'une balle venue d'on ne sait qui. »

« Avec un couteau à fromage, le banlieusard marseillais Coste a tué sa sœur qui, comme lui épicière, lui faisait concurrence. »

« Zone militaire, dans un duel au couteau pour la maigre Adeline, le vannier Capello a blessé au bas-ventre Monari, montreur d'ours. »

Remarquable liste qui compose une généalogie exhaustive des diverses finalités de l'activité humaine.

Inscriptions funéraires

Les Romains ont pratiqué l'art de l'épithaphe avec génie. Leurs inscriptions étaient inventives, mots de vivants désirant poursuivre la discussion après la mort, ou mots inscrits offrant l'illusion de se survivre encore : « Ta bouche lit ces mots, mais c'est moi qui les pense, et ta voix, maintenant, devient un peu ma voix. » Il faut savoir qu'alors toute lecture se faisait à voix haute, et que ces inscriptions funéraires antiques étaient des invites au devoir d'hommage.

Voici neuf exemples de cette sagesse antique et éternelle. Lisez-les à haute voix :

« Toi, ô voyageur, dans cette herbe bien fraîche prends un peu de repos, et ne va pas t'enfuir si une ombre, avec toi, fait un brin de causerie ! »

« Jadis, nous n'étions pas. Puis nous vîmes au monde, tranquilles. Nous sommes, maintenant, ce qu'alors nous étions : sans soucis. Salut ! »

« J'ai vécu à ma guise. Et pourquoi suis-je mort ? Je n'en ai pas idée. »

« Ah ! Je m'en suis sorti, j'ai pu m'enfuir ! Salut, l'Espoir et la Fortune ! Plus rien n'ai-je à voir avec vous, portez vos illusions à d'autres ! »

« Primitiva, bonjour ! Et toi, qui que tu sois, bonsoir ! Je n'avais pas été, et puis, je ne suis plus ; je ne connais plus rien, et plus rien ne m'importe. »

« Mange, bois, joue... viens ! »

« C'est ici le tombeau de Vergilius Eurysacès, concessionnaire boulanger : ça se voit. »

« Vous qui passez ici, ayez-en souvenance : ce que je suis, vous le serez, puisque je fus ce que vous êtes. »

« La mort : il n'est rien qui soit plus ultime, qui soit plus utile. »

L'art des derniers mots inscrits par les morts à l'usage des vivants est un savoir aujourd'hui oublié, nos cimetières en témoignent, qui ne sont que plates listes de dates.

Cesser et fuir

Plus le monde s'organise et se systématise, plus la planète rapetisse, plus on verra des errants qui n'ont que ce moyen pour éviter les professions, les états civils, les concessions à perpétuité. La terre est désormais soumise, il n'y a plus d'écume inconnue, plus de coin perdu, et les lieux sont divisés en espaces aériens, traversés par des lignes, sans cesse surveillés par des drones furtifs et délateurs. Je persisterai toujours à croire que l'artiste a pour fonction première de ne pas participer au monde tel qu'il est. Il a un devoir de résistance : alors que les autres, tous les autres ont succombé à la délicieuse ivresse de faire comme tout le monde, d'être un semblable, c'est-à-dire un matricule, l'artiste doit refuser son corps et son esprit à l'enthousiasme universel – à l'équarrissage généralisé. Prenons soin des errants, fuyons les rejoindre.

Je n'aurai qu'un seul regret, ne pas poursuivre la rédaction de ces notices biographiques en fin de textes. Une dernière fois, faisons-nous plaisir, en voici trois nouvelles, brèves :

1. Confiant que toute fin implique nécessairement un début, l'auteur imagine déjà une suite à cette *Affaire de zouave*, sachant qu'il n'a pas encore tout dit.

2. Obsédé par les vies qu'il aurait pu avoir mais n'aura jamais eues, l'auteur ne redoute la mort que pour cette seule raison.

3. Chasseur d'épithaphe, l'auteur adore visiter les cimetières. À chacune de ses visites au Cimetière de Saint-Vincent-de-Paul, il s'émerveille un moment devant la tombe d'Isidore Roussel : « Je vous l'avais pourtant dit, que j'étais malade ! »

1. Philippe Dagen, *Arthur Cravan n'est pas mort noyé*, Grasset, Paris, 2006, p. 94.

2. Félix Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Éditions cent pages, Paris, 2009.



Installation view, *Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2014.
photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation

Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, January 24–May 14, 2014

Carrie Mae Weems: Three Decades of Photography and Video is the first exhibition by an African-American woman at the Guggenheim. The plausibility of that scenario and the national-political sensibility it engages go under the knife in Carrie Mae Weems's challenging and crucial presentation. Consider work like her 2003 *The Louisiana Project* series: in a number of ghostly, almost incandescent photographs, Weems stands in front of Southern plantation estates dressed in the garb of a nineteenth-century domestic worker. With her back to the viewer, she stays at a remove from the romanticized gravitas of American mythology, cast as its actor but ambivalent about performing its roles. Her sumptuous formalism renders the scene with a forceful sense of presence, but that ordered containment also rings as illusory: what emerges through Weems's exhibition is a key thematic dilemma—how to imagine oneself in an historical subject-position whose very trajectory is always already sketched by forces of domination. In work both difficult and generous, Weems opts to express the sheer trouble of such a cultural impasse.

Captions turn out to be Weems's most effective tools. As with the domestic scenes of her *Kitchen Table Series* (1990) or the imposing architecture of *Slave Coast* (1993), captions rarely explicate the contents of an image. Instead, they challenge or contradict the photograph in hesitant proximity. In her stunning *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995-96), Weems appropriated nineteenth-century ethnographic daguerreotypes of American slaves, staining them blood red and inscribing them with captions alternatively furious, mournful, or sardonic. On a portrait of a white family and their female slave, Weems writes, "YOUR RESISTANCE WAS FOUND IN THE FOOD YOU PLACED ON THE MASTER'S TABLE—HA." The affective ambiguity of the laugh haunts the series, and

much of the exhibition as a whole, as a reaction to the unbearable opacity of a document whose production and reception have been brokered by violence. Weems attends to the force of political trauma while allowing for its reframing, and the frame becomes Weems's most effective arena of action on both discursive and aesthetic levels. Frames stage both the lonely beauty of Weems's *Roaming* photographs (2006) and the theatricality of the *Constructing Histories* tableaux (2008), in which epochal moments of political violence are treated like didactic dioramas. In her efforts to narrate stories of historical mistreatment, Weems is pedagogical, but it's a pedagogy whose emotional and personal thickness remains an intense, strangely disorienting aesthetic experience.

[Joseph Henry]



Carrie Mae Weems, *Untitled (Woman and daughter with mirror)* from the *Kitchen Table Series*, 1990.

photo: © Carrie Mae Weems and The Art Institute of Chicago



Carrie Mae Weems, *Untitled (Man and mirror)* from the *Kitchen Table Series*, 1990.

photo: © Carrie Mae Weems and The Art Institute of Chicago



Installation view, *Robert Heinecken: Object Matter*, The Museum of Modern Art, New York, 2014.

photo: Jonathan Muzikar, © The Museum of Modern Art

Robert Heinecken: *Object Matter*

Museum of Modern Art, New York, March 15–June 22, 2014

Object Matter is the first retrospective of conceptual photographer Robert Heinecken's work since his death in 2006. It is a small show but rife with ideas and loaded imagery. Heinecken was a Los Angeles-based photographer who seldom used a camera, calling himself a "paraphotographer" in that his work stood outside the traditional considerations of the medium. Primarily appropriating images found in magazines, pornography, and television, he asserted the photograph as object unto itself while recontextualizing it, expanding the parameters of its accepted form and usage. His inquiry inhabited many disciplines including collage, installation, sculpture, and printmaking, all of which are represented here.

A highlight of the show is the *Are You Rea* series (1964–68), black and white "negative" photograms made from combining the front and back images of various magazines (a theme revisited in his successful *Recto/Verso* series of the late 1980s). These ghostly combinations present convincing case studies on the intersection of chance, media, consumerism and the constructed visual experience of advertising, while prefiguring the overlapping, multiple realities of our desktop digital world. Highlighting Heinecken's interest in chance arrangements is *Child Guidance Toys* (1965), wherein a found pairing of adverts highlights an image of a child pointing a rifle directly at a figurine of John F. Kennedy. An installation of over one hundred examples from both the *Periodical* and *Revised Magazine* series underscores the degree to which magazines were of abiding interest to Heinecken throughout his career. These ageing, patinated works consist of magazines that were manipulated or altered via overprinting or collage, foregrounding issues of authorship, ubiquity versus uniqueness, and the glut of media-sourced imagery.

Most of these works contain women as subject matter and though they came into being during the cultural rise of feminism, one of the show's problems is that, based on this work alone, you would never know it. However varied Heinecken's conceptual strategies and changing material investigations, they are largely exercised through the female form, objectifying it in the process. His repeated use of pornographic imagery, though tame, seems to infuse his projects with a sense of disregard for the implications of the imagery they employ. A few failures along this line would include *Lingerie for a Feminist Suntan #3 & #4* (1973) containing photo emulsion paper bras on wire hangers with female nude torsos sporting "photographic" tan-lines. Both constructions seem flippantly butch and sophomoric. Nearby, an installation of a domestic interior, *TV / Time Environment* (1970/2014), includes a television that plays programming through a female nude image, raising the inevitable questions of consumption, fetishism, and commodification but also the question "Is this critiquing institutional sexism or contributing to it?" The exhibition title playfully suggests that to Heinecken, his objects did matter while unfortunately his subjects may not have.

[Enrico Gomez]



Installation view, *Whitney Biennial 2014*, Whitney Museum of American Art, New York.

photo: Sheldon C. Collins

Whitney Biennial 2014

Whitney Museum of American Art, New York, March 7–May 25, 2014

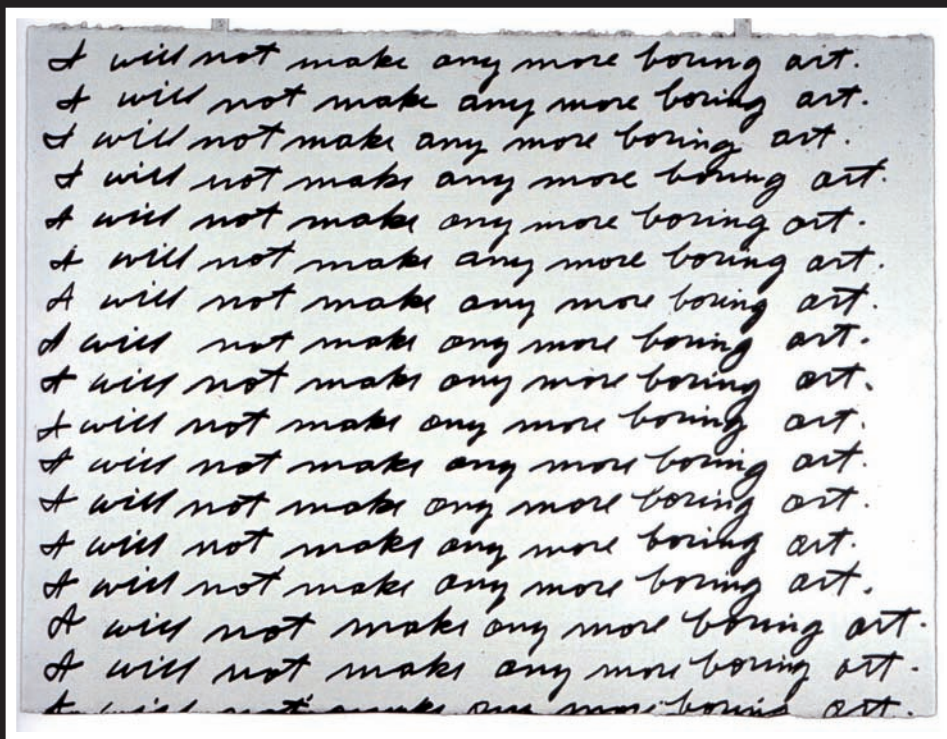
Last year there was no Whitney Biennial, but the exhibition's cultural presence was felt nonetheless. Alongside a sprawling New Museum show called *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star*, critics and curators recalled the memories and ramifications of the influential 1993 Whitney Biennial. Dubbed in shorthand as the "identity politics biennial," the show focused explicitly on issues around gender, race, and sexuality and was summarily panned. In 2013, the '93 Biennial became historical, lauded as a brave step in museum programming that set the tenor for much American art of the 1990s.

It's hard to imagine that kind of discursive impact happening again. Barring some clever activist interventions aimed at the Whitney, the biennials have become internalist affairs arousing the attention of the Euro-American artworld and not much else. Often dominated by a canon of contemporary artists, they appeared like auction house diagnostics, save for 2012's well-received, restrained edition. 2014 has put things right back where they started: organized by a tripartite curatorial team of Anthony Elms, Stuart Comer, and Michelle Grabner, each assigned their own floor, the Whitney Biennial this year becomes not much more than a generalist catalogue, not devoid of strong work but missing the challenge and urgency of something like 1993.

Viewed as a whole, the Biennial misses the opportunity to challenge its institutional frame. Works abound in the lobby, hallways, and sculpture court, but the museum feels squarely secure as a repository of haute-commodities. Art world trends come and go with unproblematic ease (behold the complete conflation of artist, curator, and archivist roles this year). But viewed as three different floors, the exhibition does manage to register as unique parts. Grabner's floor offers the most in ways of visual allure, with a bravura central gallery bookended by Joel Otterson's opulent chandelier sculpture and Sterling Ruby's corroded ceramics. The artist's physical hand features notably for Grabner, with dedicated sections to craft and a strong grouping of female abstract painters such as Louise Fishman and Dona Nelson.

Comer relies, in short, on a bit more brand-name cachet and new media allure. He opens with Bjarne Melgaard's already infamous installation conceptually aimed at the anthropocene and its deleterious effects as summarized by images and sculptures of sex dolls, torture, monkeys copulating, and children being run over by cars, to name a few. As abject Grand Guignol, the effect is indelible, but as a political statement, it merely argues "things are bad." Elms moves toward the intimate in his presentation, which centres on plaintive understatement with some standouts like Michel Auder's lyrical video work and Paul P.'s quietly bracing ink drawings, but overall rings a tad lethargic. Elms's muted tone seems to advocate for the Biennial's primary ethos: better safe than sorry.

[Joseph Henry]



John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971.
photo : permission de la NSCAD University, Fonds de la Mezzanine, Halifax



Charles Gagnon, *Le son d'un espace*, 1968.
photo : permission de la succession de Charles Gagnon



Carole Condé et Karl Beveridge, *Cultural Signs: Protest of Bi-centennial Exhibition (Rockefeller Collection)* at Whitney Museum, New York, 1975.
photo : permission des artistes

Get Hold of This Space : la carte de l'art conceptuel au Canada, 1^{re} partie

Centre culturel canadien, Paris, du 7 février au 25 avril 2014

En dépit de sa récupération supposée par le marché et les institutions, l'art conceptuel fait rarement l'objet d'une exposition à part entière, comme celle que Barbara Fischer et Catherine Bédard proposent au CCC : une exposition sans concession sur l'importance capitale du Canada dans le développement de l'art conceptuel des années 1960 à 1980. Si l'ensemble n'échappe pas à une certaine aridité, liée à l'obligation de présenter les archives et les documents qui ont fait cette histoire, la place dévolue aux expériences artistiques et pédagogiques du Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) d'Halifax met en lumière une dimension de l'art conceptuel rarement présentée et qui mérite le détour. Ainsi, la présentation des *Projects Class* du professeur et artiste conceptuel David Askevold, de la galerie Anna Leonowens, de la Mezzanine ou de l'atelier lithographique montre combien le projet général de l'école a contribué au développement international de l'art conceptuel. Adoptant notamment une approche pédagogique révolutionnaire, fondée elle-même sur les principes de l'art conceptuel, le NSCAD a contribué à une production artistique entièrement axée sur la constitution d'un solide réseau d'artistes liés par les télécommunications et la poste. Se côtoient ainsi les instructions de réalisation de projets originaux formulées par des artistes habitant souvent hors du Canada (Robert Barry, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Lawrence Weiner...), envoyées à l'école et transmises par David Askevold aux étudiants, et le célèbre *I Will Not Make Anymore Boring Art* de John Baldessari, réalisé par les étudiants pour la Mezzanine alors que Baldessari n'avait pu se déplacer.

L'étage supérieur de l'exposition présente des œuvres et des archives qui montrent en quoi les pratiques des artistes canadiens ont contribué au développement du réseau international de l'art conceptuel. On y découvre le collectif Image Bank, dont l'objectif consiste en la constitution d'un fonds d'images, la « banque », composée d'idées échangées par lettre ; l'International Exchange Directory ; le centre d'artistes Art Metropole, ouvert en 1974 à Toronto par General Idea ; des documents et des objets du Eye Scream Restaurant, ouvert par N.E. Thing Co. en 1977 à Vancouver ; ou encore plusieurs numéros du *FILE Magazine* de General Idea, une revue qui avait entre autres programmes celui de donner une tribune à la scène artistique canadienne. Des artistes moins connus en France sont aussi exposés, comme Jean-Marie Delavalle et son *Projecteur projeté* (1974), typique de la tautologie en vogue à l'époque, mais aussi des œuvres plus caractéristiques de la critique institutionnelle, telles que *Get Hold of This Space* de Gordon Lebrecht (1974) ou les photographies de Carole Condé et de Karl Beveridge.

[Nathalie Desmet]



Sophie Jodoin, *untitled (to sb)*, 2014.
photo: Benny Jaberg, courtesy of the artist

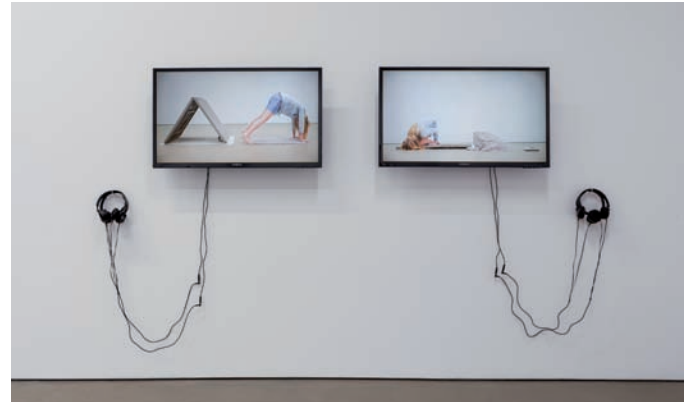
Sophie Jodoin, *how permanent is permanent*

Acme Project Space, London, 20 February–2 March 2014

Sophie Jodoin is currently on a six-month Conseil des arts et des lettres du Québec residency at the Acme studios in East London alongside artists from Australia, Germany, Sweden, and Switzerland. In her exhibition *how permanent is permanent*, she presents a selection of drawings and photographic prints produced prior to her time in London. Several works in the exhibition incorporate pieces of found text, which the artist often uses as a starting point for her work. This muse will no doubt evolve as a result of her very much non-permanent new studio situation.

Often working in series, Jodoin's monochromatic conté, charcoal, black gesso, or digitally printed images cover a diverse range of subjects including processed and natural stones, draped fabric, stained film, and stars. Works are hung in pairs and groups, with the eight images in the front room spaced at regular intervals. In contrast, the larger back room holds only two works: a three-metre-long study of a rock and the words "amazingly silent" printed at about a tenth the size of the rock study—a size that belies their epic tone. The edge of the textured rock is neatly erased, creating a border outside of which there is nothing: no background, no contextual information, and most importantly, nothing to indicate scale. This white void runs into the void of the white cube, as if testing its limits. Just inside the front door we have an almost concrete-poetry style answer in the found, sensitively positioned book pages of *This Far and No More* by Andrew H. Malcolm. Read in this context, however, the work's legitimizing wooden frames entirely use up the space of the page and also hinder the relation of both text and page to the exhibition space. Similarly the artist's semiologically charged objects destine them to function only as signs—for slowness, human limitation, withdrawal, and so on.

The more complex conceptualization of these objects within the work sits in line with the pre-Socratic notion of reducing all objects to tinier physical elements: Greek philosopher Thales of Miletus's claim for instance, that everything was made up of water. When Jodoin first hung her drawings in the space, the moisture in the walls quickly invested them with a slight sag. Water appears in the rock study, titled *Untitled (to sb)*, where the drawn marks of rain and bird droppings are mimics by the artist's hand and also in the digital print *Untitled (cloud graffiti)*, which shows graffiti that has been partly composed and partly removed, existing as a hybrid of image and stain. Similarly, the grainy luminosity of the starry sky in *Galaxy* is repeated in the graphitic sheen that coats a metallic curtain and a minecart in the series *Intervals*. A non-anthropocentric equivalence begins to emerge between human, meteorological, and astronomical producers. Also, each image in *Intervals* is composed at a common photographic ratio, complicating the exhibition's intermedial composition. It is these drawn fictions that cumulatively construct Jodoin's expansive material cosmos. [Dan Munn]



Bridget Moser, *I Want to Believe*, 2014
photo: Toni Hafkenschied, courtesy of Mercer Union, Toronto

push and pull: Bridget Moser, Michael Vickers, Nikki Woolsey

Toronto, Mercer Union, February 7–March 22, 2014

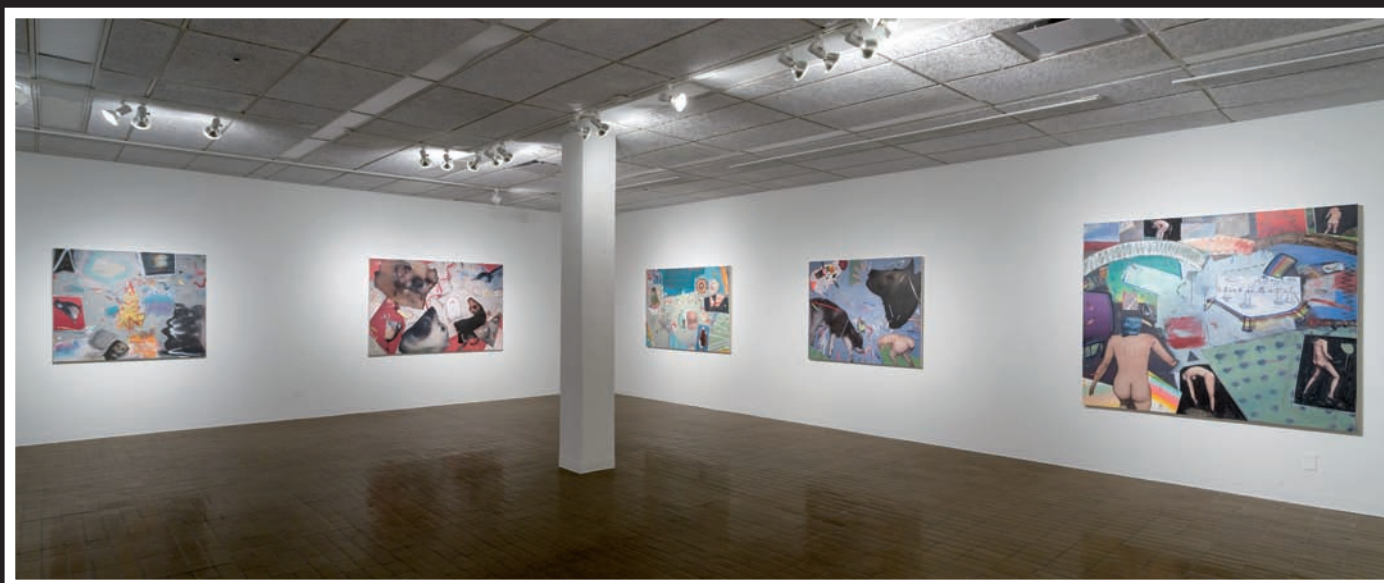
An aura of youth and vitality coupled with a slight precarity is immediately apparent upon entering *push and pull*, Georgina Jackson's debut exhibition as director of exhibitions and publications at Mercer Union. This is perhaps due, in part, to the majority of the works having been made specifically for the show. And although the central premise of the exhibition has been contextualized as the interstitial, or the spaces of in-between or almost, the elements of storytelling and concern with time that similarly tie these three young artists together are perhaps more compelling.

Each work sits between at least two practices—Michael Vickers between sculpture and painting; Nikki Woolsey: collage and sculpture; and Bridget Moser: performance, stand-up comedy, and modern dance. However, beyond this oscillation of medium, each has managed to capture a world of narrative within their individual works. Vickers plays with poetry and personal narrative as in his work *Vera in the Fields* (2014), a grassy green angular steel piece perched dangerously between the floor and wall, a reference to his grandmother who laboured in prairie fields upon immigrating from Switzerland, while Woolsey allows the objects themselves to tell her their stories as in *Feel Need Need Feel* (2014) whereby the desperate request of an underwear band holds itself, and by extension the sculpture, together.

In essence, Vickers positions himself against his materials via the very physical act of bending and manipulating them, while Woolsey acts as their translator, collecting, arranging and "willingly working with little expertise," as she recently explained. Both makers also possess an ability to suggest enduring moments beyond those they've momentarily captured here. Indeed, each responds to time rather differently. While Woolsey views her arrangements as tenuous and on the verge of being constantly remade, the action of Vickers' labour, rendered in folds, drapes, or angles depending on the material, stand in testament to discrete and finite moments of work.

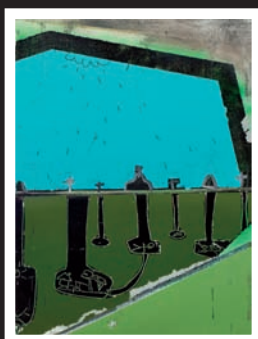
Finally, there is Bridget Moser, who stole the show. The main space features *I Want to Believe* (2014) a two-channel video that repeatedly plays against and in tandem with itself, referencing popular culture, the banalities of office work, and the existential "big questions" of life all to a melancholic, if slightly cheeky, soundtrack of Damien Rice. The piece is aesthetically refined, boasting a palate of khaki, tan, and grey but is nevertheless approachable—there is something instantly familiar and comforting about the objects Moser employs and the way she uses them. It's the most beautiful piece of improv theatre you've ever seen. It is highly affective and completely engaging, strong enough to bring a viewer to pensive pause if it wasn't so funny, and it's the kind of piece that anyone who's been intimidated by performance art should see.

[Britt Gallpen]



Vue d'exposition, *Les yeux crevés*, Plein sud, Centre d'exposition en art actuel à Longueuil, 2014.

photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste



Alexis Lavoie, *Détaché (7)*, 2013

photo : Éliane Excoffier, permission de l'artiste



Alexis Lavoie, *Remplir le vide (7) / Chaque jour est un jour de fête*, 2012.

photo : Éliane Excoffier, permission de l'artiste

Alexis Lavoie, *Les yeux crevés*

Plein sud, Centre d'exposition en art actuel à Longueuil, du 15 mars au 19 avril 2014

Depuis qu'il a remporté le concours de peinture canadienne de la RBC en 2010, Alexis Lavoie n'a eu de cesse d'imposer sa signature visuelle dans le milieu de la jeune peinture québécoise. Au fil des expositions, il est parvenu à construire une œuvre cohérente et empreinte de mystère, où apparaissent des motifs récurrents et des traits stylistiques singuliers. L'exposition intitulée *Les yeux crevés* qu'il présente à Plein sud ne fait pas exception. L'artiste y propose quinze œuvres de différents formats produites en 2012 et 2013 et appartenant à pas moins de cinq séries différentes. Lavoie a choisi de ne pas regrouper les œuvres par série, à l'exception des plus petits formats comme ceux de la série *Détaché* et ceux d'*Espace vert*. Il les dispose plutôt dans l'espace de la galerie comme il joue avec les motifs iconographiques de ses tableaux, sans que ce qui les relie soit mis en évidence et sans que les œuvres dessinent un parcours repérable. D'ailleurs, dès l'entrée en galerie, on se trouve confronté à un tableautin d'une grande efficacité plastique, *Détaché (7)*, représentant un cimetière, qui semble nous inviter à faire le deuil d'une certaine forme de peinture narrative et figurative. C'est aussi ce que laisse sous-entendre le titre de la manifestation, qui peut donner l'impression d'une imprécation.

Plus abstraits que ceux de la production picturale présentée à la Maison de la culture Frontenac à l'été 2012, ces nouveaux tableaux recèlent néanmoins la plupart des traits particuliers qui ont valu à l'artiste sa reconnaissance, soit sa façon unique de faire se côtoyer des éléments

appartenant à des univers parfois très éloignés, comme des scènes sexuellement explicites et des fêtes enfantines par exemple, son habileté à faire cohabiter sur le même plan pictural des langages graphiques très divers ou encore sa palette aux couleurs éclatantes. Pourtant, leur sens semble constamment nous échapper et nous ne parvenons qu'à saisir leur atmosphère générale. Dans sa production récente, Lavoie semble opérer un déplacement quant à son rapport aux sujets qu'il peint. Il n'instaure pas directement une relation avec le monde réel, mais établit plutôt un rapport aux mises en scène de celui-ci dans l'espace médiatique. En s'attachant à confronter entre elles, sur l'espace du tableau, des images existantes, il brise l'illusion naturaliste qu'elles peuvent contenir, afin d'attester d'un indiscutable geste de peintre. Ce dernier, qu'il faut entendre comme une entreprise de redistribution et de recombinaison des représentations figuratives préexistantes, s'affirme à la fois comme une prise de position critique face aux modes de diffusion des images qui nous asservissent, mais aussi comme l'élaboration d'une véritable poétique picturale.

[Pierre Rannou]



Vue d'exposition, *DÉMARCHES²: Exposant deux*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2014.
photo: Daniel Roussel

DÉMARCHES²: Exposant deux

Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, du 8 février au 20 avril 2014

La collection de Bernard Landriault et Michel Paradis – « œuvre » évolutive qui, depuis plus de 25 ans, s'enrichit du fruit d'une passion commune – se dévoile au regard public dans l'exposition *DÉMARCHES²: Exposant deux*. C'est l'occasion de découvrir une quarantaine de pièces issues de cette collection d'art actuel essentiellement composée d'œuvres d'artistes québécois de toutes générations, tous médiums confondus.

Ce geste de partage résulte d'une collaboration avec Johanne Lamoureux, qui a eu carte blanche pour établir la sélection des œuvres et veiller à leur mise en exposition. La démarche de la commissaire s'affirme ici sobrement et entre en dialogue avec celle du duo d'« amateurs éclairés » comme avec celles des artistes. Inspirées du répertoire que Richard Serra proposa en 1967-1968 pour décrire le processus créatif de transformation de la matière, les œuvres sont réunies sous l'égide de verbes d'action. Une stratégie qui met à l'avant-plan l'attention au processus qui oriente en partie les choix de Landriault et Paradis: « Ils collectionnent des démarches processuelles qui s'incarnent dans certains objets où elles ne peuvent plus être lues comme telles », nous dit la commissaire, attentive aux récits que les deux connaisseurs formulent à propos de leurs œuvres et de leur collection. Si les catégories proposées semblent de prime abord convenues, les verbes à l'infinitif – relier, encoder, « fictionner », dériver, machiner, transgresser, collectionner –, qui se voient déclinés sous des acceptions polysémiques, leur permettent de générer des réseaux de liens multiples.

Dans un espace aménagé à même le parcours muséographique, le « studio » se présente comme un dispositif mettant en scène l'approche du collectionneur privé. À l'instar de ces cabinets de travail de la Renaissance italienne, les murs sont ici richement décorés. Un regroupement d'œuvres hétérogènes et densément rassemblées rappelle la liberté de choix qui peut présider à l'accrochage en contexte domestique. Cette intimité simulée permet également de dépeindre certaines tâches auxquelles s'affaire tout collectionneur pleinement investi. Au sein de cette reconstitution, une bibliothèque témoigne de l'importante recherche qui est souvent effectuée en amont de l'acquisition; un bureau, où le visiteur peut consulter la base de données de la collection Landriault-Paradis, met en lumière le travail d'organisation qu'implique la gestion de toute collection. Mais plus encore, cet inventaire invite à contextualiser les œuvres exposées dans un ensemble plus complet... ainsi qu'à céder à une curiosité certaine.

Cette proposition expographique, de la part d'une commissaire qui mène avant tout une carrière universitaire dont les recherches portent notamment sur la réinvention événementielle des collections muséales, évite les pièges de la psychologie du collectionneur et de la personnalisation de la collection, au bénéfice de la présentation d'une sélection d'œuvres de qualité muséale. Le dévoilement de la collection privée s'avère ici un heureux prétexte.

[Andréanne Roy]



Étienne de Massy, *La valeur sublime*, vue d'installation, Centre des arts actuels Skol, Montréal, 2014.
photo: © Étienne de Massy

Étienne de Massy

Centre des arts actuels Skol, Montréal, du 17 janvier au 15 février 2014

L'argent est la principale valeur. Si j'ai de l'argent, j'ai les moyens d'être moi. – L'argent sauve l'homme. – La pensée de l'argent est la seule pensée... Christophe Tarkos, poète né à Marseille, mort à 40 ans en 2004, aligne ces préceptes dans un texte intitulé *L'Argent*. L'artiste montréalais Étienne de Massy les reprend tels des mantras dans *La valeur sublime*, une installation présentée au centre des arts Skol.

Si la poésie de Christophe Tarkos est un acte de déconstruction périlleux qui tente d'aboutir à la libération d'une langue perçue comme aliénée, au risque de l'incompréhension et du mutisme, l'intérêt de l'installation tient au fait d'y avoir accolé des images en tentant de conserver le côté « mastication » dans la forme visuelle. Le poème de trente pages est ici librement tronqué afin de faire résonner le mot *argent* comme un leitmotiv. Cette charge qui juxtapose l'ironie à l'insolence, narrée par De Massy lui-même, nous entraîne dans une expérience esthétique hypnotique. La galerie, divisée par une cloison, accueille sur le mur d'une pièce un écran géant et sur le sol de la pièce adjacente, un téléviseur.

La première vidéo présente des images documentaires hyper-léchées, constituées d'animations photonumériques où se mêlent des scènes de rue: alignements de forces policières, manifestations, foules et individus. De Massy répond par l'image à une invitation du poète qui, lors de la première édition de *L'Argent*, avait proposé à ses amis de le réécrire entièrement. Un acte de dépossession du langage dont De Massy prolonge la posture, en s'invitant, dans une deuxième vidéo, à reconstruire avec des images nouvelles ou « usagées » un récit visuel complètement neuf. La trame sonore de la première vidéo traverse l'espace et vient se coller aux images muettes de la seconde, plus obsédante encore, qui présente un amalgame d'images glanées pendant sept ans par le photographe dans des villes européennes riches, culturelles, bourgeoises. Le spectateur sera troublé de revoir des images déjà entrevues. L'astuce d'avoir situé cette pièce derrière la première sera de permettre à la parole et au texte de Tarkos d'influer aléatoirement sur notre lecture de ces images *randomisées* à l'extrême. Autoportrait? Portrait d'une aliénation?

Le travail du photographe et cinéaste Étienne de Massy fait ici sa première incursion montréalaise en galerie après avoir été présenté dans de nombreux festivals: Mostra internationale di video e cinema oltre (Milan); Vidéoformes (Clermont-Ferrand); Internationales Kurzfilm Festival (Hambourg); Interfilm (Berlin); Viff (Vancouver); Festival du nouveau cinéma (Montréal). En 2009, il remportait en Espagne le 1^{er} prix du DVA (Digital Video Arts) pour *Somnia_3*. L'artiste travaille à la version anglaise de *La valeur sublime*, qui pourrait voler son titre au célèbre chant incantatoire d'Archie Shepp, *Money blues...*

[Jennifer Alleyn]



Pierre Henry, *Concert couché*, Théâtre de l'Alhambra, *Sigma* 3, 1967.
photo : © D.R. Archives municipales de Bordeaux

Sigma

CAPC, Bordeaux, du 14 novembre 2013 au 2 mars 2014

Le 25 octobre 1965 s'ouvre à Bordeaux la première édition – qui sera suivie de presque trente autres – de *Sigma*, *semaine de recherche et d'action culturelle*, titre révélateur de la dynamique prospective de la manifestation. Dans la situation actuelle où l'on cherche à réécrire l'histoire de l'art récent en décroissant les lieux et les médiums, l'exposition du CAPC fait redécouvrir l'extraordinaire ouverture du festival *Sigma*, qui rassemblait, bien loin de Paris, Londres ou New York, des artistes, des chorégraphes, des troupes de théâtre, des musiciens issus du jazz ou de la musique contemporaine, sans oublier les graphistes qui confectionnaient ses incontournables affiches. Parmi les invités de son créateur Roger Lafosse, les spectateurs ont pu voir et écouter au fil des années Miles Davis, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, le Living Theater, François Morellet, Jean-Jacques Lebel, Lucinda Childs, Bartabas, Grand Magasin... et aussi le Groupe Untel, Pierre Pinoncelli que l'on redécouvre dans le contexte du festival.

Réitéré à chaque édition, ce foisonnement est très perceptible dans le vaste espace de la nef du CAPC, bien qu'ayant constitué une gageüre pour les co-commissaires (Charlotte Laubard, directrice du CAPC, Agnès Vatican, directrice des Archives municipales de Bordeaux, et Patricia Brignone, commissaire invitée) qui ont consacré une année entière au dépouillement de la documentation. Se posait tout particulièrement le problème d'exposer de l'art vivant à partir d'archives qui n'ont rien d'œuvres d'art, étant en effet constituées de documents fortuits, photos de presse, reportages radiophoniques ou extraits d'actualités régionales télévisées. Différence notable par rapport aux festivals récents, *Sigma* n'a pas été photographié ni filmé par Roger Lafosse qui n'a apparemment pas éprouvé le besoin de conserver des traces pérennes. Aussi, dans l'optique de se placer au plus près de « ce que *Sigma* aurait fait aujourd'hui » (Charlotte Laubard), l'option curatoriale retenue a été d'articuler trois modes de présentation : un parcours à partir de documents mis en relief par les commissaires autour de thématiques majeures dans l'histoire de *Sigma* (par exemple, la cybernétique et le lien art-science), la possibilité de consulter, avec l'aide d'un archiviste, l'intégralité du fonds documentaire légué par Roger Lafosse à la Municipalité de Bordeaux et l'organisation d'évènements quotidiens, notamment sur une scène aménagée pour l'occasion. Des spectacles ont été organisés, mais aussi des rencontres avec des témoins, artistes ayant participé au festival ou proches de Roger Lafosse. Grâce à ces entrées multiples, l'exposition parvient à transmettre l'esprit de *Sigma*, dont la mission initiale était de faire jouer à l'art un rôle social, moins par des actions politiques que par la puissance esthétique des œuvres, capables de transformer les individus. Si aujourd'hui la portée de l'art semble amoindrie, notamment à cause de la perte de spontanéité des évènements culturels, sans parler de l'industrie culturelle qui gravite autour, qu'un tel festival ait été possible fait encore rêver.

[Vanessa Morisset]



Soirée d'ouverture, *IRWIN's NSK Electronic Consulate e-flux New York*, 2013.
photo : permission des artistes, © e-flux

NSK Electronic Consulate

IRWIN en collaboration avec e-flux, New York, inauguré le 12 décembre 2013

La façade du 311, East Broadway, à Manhattan, où logent les bureaux de e-flux, arbore depuis le 12 décembre 2013 une plaque plutôt énigmatique du « NSK State in Time », rappelant esthétiquement le réalisme socialiste et le suprématisme. En effet, Anton Vidokle, fondateur de e-flux et depuis peu représentant consulaire de l'État temporel NSK à New York, inaugure dans ses bureaux un consulat où il est maintenant possible de se procurer un passeport et de devenir citoyen de ce « premier état global dans l'univers ».

NSK (« Neue Slowenische Kunst », ou « Nouvel art slovène » en allemand) est une entité formée en 1984 à Ljubljana par trois collectifs d'artistes de la Slovénie : Laibach, groupe de musique expérimentale de notoriété internationale, la compagnie de théâtre Noordung et IRWIN, collectif actif dans le champ des arts visuels.

En proposant une œuvre complexe et exigeante, NSK juxtapose les symboles et les codes des mouvements d'art avant-gardiste, du nationalisme et du socialisme, mettant en échec les clichés verbaux et visuels qui étaient l'expression la plus forte de ces idéologies. Par l'appropriation, la répétition, l'analyse et la déconstruction de formes ou de situations, il procède à la création de nouvelles conditions, les vidant de leur densité idéologique.

Dans le contexte où la République fédérative socialiste de Yougoslavie commençait à s'éteindre – en réaction aux changements politiques radicaux en Europe de l'Est, mais aussi pour établir la communication avec des milieux d'art alternatif à l'échelle internationale –, le Neue Slowenische Kunst a pris la forme d'une nation virtuelle. C'est alors qu'est né l'État NSK dans le Temps, « un organisme abstrait, un corps suprématisme, installé dans l'espace réel socio-politique [qui] ne confère pas le statut d'état à un territoire physique, mais à l'esprit dont les limites fluctuent en accord avec les mouvements et les changements de son corps collectif, symbolique et physique » (www.passport.nsk.si/fr/).

Après plus de 20 ans d'existence, dans un tout autre contexte et indépendamment de ses créateurs, l'État temporel NSK continue de se développer par lui-même, sans gouvernement formel ni comité, uniquement grâce à des citoyens et des exécutants qui s'assurent de son bon fonctionnement sur le plan technique. À l'encontre d'une politique sélective, l'État NSK permet à tous de devenir citoyens en délivrant sans condition – indifféremment des origines ethniques, des races, des nationalités, des orientations sexuelles ou des croyances – des passeports officiels. Les ambassades et les consulats, tout comme les citoyens, se multiplient mystérieusement à la manière d'un parasite. À la fois véritable nation virtuelle et projet d'art subversif qui critique différentes notions telles que la citoyenneté ou les frontières, l'État NSK dans le Temps se répand comme un virus bénéfique aux quatre coins du monde. [Ariane Daoust]



Manon De Pauw, *La matière ordinaire*, Usine C, 2014.
photo : permission de l'artiste

Manon De Pauw, *La matière ordinaire*

Montréal, Festival Temps d'images, Usine C, les 4 et 5 avril 2014

Les réalisations de la Montréalaise Manon De Pauw sont tout sauf ordinaires. Depuis plus de dix ans, l'artiste incorpore la vidéo, l'installation, la photographie et la performance pour créer, avec des moyens somme toute modestes, des objets qui enchantent tout autant qu'ils font preuve d'innovation. Dotées d'une théâtralité manifeste, ses œuvres appellent la scène, elles réclament une rencontre avec les corps et les sons.

En 2008, à l'Agora de la danse, à l'occasion du Festival TransAmériques, arrive ce qui devait arriver : la créatrice croise le fer avec la chorégraphe Danièle Desnoyers et l'artiste sonore Nancy Tobin pour donner naissance à un spectacle intitulé *Là où je vis*. Les images et les ombres produites en direct par De Pauw entretiennent un dialogue des plus fertiles avec la danse et la musique. Non seulement le langage de l'artiste apparaît dans toute sa richesse et sa cohérence, il emprunte également des avenues inédites.

En avril dernier, à l'Usine C, à l'occasion du Festival Temps d'images, De Pauw a pour ainsi dire prolongé le travail entrepris en 2008, notamment en retrouvant Pierre-Marc Ouellette, qui tient dans *La matière ordinaire* les rôles de danseur, performeur et chorégraphe, mais aussi en invitant à la rejoindre sur scène cinq choristes dirigés par André Pappathomas. Le fruit de cette rencontre est tout bonnement fascinant : cinquante minutes hypnotiques, humoristiques et parfois même mystiques.

S'il est une dialectique récurrente dans le travail de Manon De Pauw, c'est bien celle qui relie le micro au macro, le plus petit au plus grand, le banal au magique, l'ordinaire à l'extraordinaire. Sa nouvelle création, ni plus ni moins qu'un hommage à l'immensité de l'univers, n'échappe pas à la règle. En prolongeant son irrésistible esthétique *low tech*, en employant de manière fort imaginative le papier, le tissu et la lumière, sans oublier la voix humaine, l'artiste fait naître des merveilles d'incandescence, des voies lactées, des lucioles furieuses, des nébuleuses agitées et des flammes infernales.

On peut lire dans le programme que la représentation est à considérer comme une suite « d'intrigues visuelles qui s'élaborent et se dénouent sous le regard du spectateur ». Voilà qui est tout à fait juste. C'est captivé qu'on écoute et observe cet oratorio. Il y a les chants des hommes et ceux des animaux. Le souverain mouvement des astres. Au final, quand les corps des danseurs vêtus de matières réfléchissantes donnent à voir les flamboyances du Big Bang, on retient littéralement son souffle.

Avec *La matière ordinaire*, Manon De Pauw procède en quelque sorte à une vulgarisation de l'insondable. Elle nous invite à apprivoiser l'infini, à épouser son caractère vertigineux, sa portée philosophique, sa beauté terrifiante et sublime.

[Christian Saint-Pierre]



La 2^e Porte à Gauche, *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel*, 2014.
photo : Claudia Chan Tak

2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel

La 2^e Porte à Gauche, hôtel Le Germain, Agora de la danse, Montréal, du 25 janvier au 9 février 2014

Après moult expérimentations chorégraphiques en appartements, dans la ville et dans des bars, la 2^e Porte à Gauche poursuit son interrogation du rapport au spectateur en investissant un hôtel montréalais. Dans *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel*, dont la direction artistique est signée par Katya Moutagnac, le public déambule à travers des chambres d'hôtel accueillant les créations in situ de quatre duos de créateurs, chacun composé d'un(e) metteur(e) en scène et d'un(e) chorégraphe n'ayant jamais collaboré auparavant. L'œuvre-parcours propose une expérience intimiste à plus d'un titre : non seulement le public s'immisce dans le domaine privé de chambres d'hôtel, imprégnées d'une connotation particulière, mais il lui est également donné de partager un espace de proximité avec des interprètes en dehors des balises des espaces scéniques traditionnels. L'expérience du mouvement et du jeu théâtral devient alors plus tangible.

Œuvre nécessairement protéiforme et remarquablement bien ficelée, *2050 Mansfield – Rendez-vous à l'hôtel* convoque quatre univers très différents, où il est jouissif de déceler la griffe de chacun des créateurs. En particulier, elle propose un éventail de rapports au public. Dans le cauchemar trépidant à la David Lynch de Catherine Vidal et Frédéric Gravel – la seule proposition qui ne donne pas à voir l'interaction amoureuse d'un homme et d'une femme –, Emmanuel Schwartz et Peter James s'adressent aux spectateurs, les dévisagent, s'agrippent à eux à l'occasion. Chez Marie Béland et Olivier Choinière, le public est mobilisé par Mathieu Gosselin et Maryline St-Sauveur, qui prennent à partie les spectateurs à travers un dialogue succulent composé de réparties de films d'amour célèbres. Chez Virginie Brunelle et Olivier Kemeid, les spectateurs sont des voyeurs qui observent un homme d'un certain âge (Marc Béland), à la solitude et à la tristesse plus indécentes que le sexe nu, se remémorer son amour perdu (Isabelle Arcand). De la même manière, le *Roméo et Juliette* moderne et charnel de Catherine Gaudet et Jérémie Niel remarquablement interprété par Clara Furey et Francis Ducharme fait appel à la contemplation. Les deux dernières propositions jouent moins le jeu de la participation que les précédentes en ignorant les spectateurs et en leur assignant d'emblée une place fixe. Or, on aurait voulu voir les spectateurs assis sur le lit de Roméo et de Juliette, multiplier les points de vue dans la chambre Brunelle-Kemeid, voire se déplacer librement de chambre en chambre, par exemple arriver au beau milieu ou à l'épilogue d'une proposition.

Engagés ou ignorés, certains spectateurs du *2050 Mansfield* ont tout de même reconstitué un espace scénique traditionnel. Tant le public que les créateurs sont parfois récalcitrants à bouleverser l'état des choses. Toujours est-il que le dernier opus de la 2^e Porte à Gauche fait partie de ces expériences marquantes qui réinventent progressivement le rapport du public avec les arts de la scène.

[Nayla Naoufal]

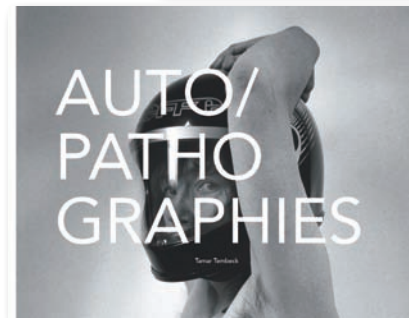
SAGAMIE

édition d'art

CÉDULE 40 présente le travail monumental du collectif d'artistes du même nom. Vous y découvrirez en images des œuvres ludiques et poétiques abordant différents axes de réflexions sur les paysages ruraux et urbains québécois. Cédule 40 a été fondé en 2005 par les artistes Julien Boily, Sonia Boudreau, Étienne Boulanger et Noémie Payant-Hébert. Le collectif en arts visuels cherche à créer un rapprochement entre le grand public et l'art actuel en créant des œuvres rassembleuses qui allient l'ingéniosité technique et le rapport au lieu et au territoire. L'auteure, commissaire et artiste Sylvette Babin propose un regard sur les œuvres présentées aux Jardins de Métis et à l'Événement Orange de St-Hyacinthe qui touchent au monde de l'agriculture. Pour sa part, Jean-Pierre Vidal, auteur, sémioticien et professeur émérite de l'Université du Québec à Chicoutimi, propose une réflexion littéraire sur les sculptures grand format et les installations du collectif. La préface est écrite par Lesley Johnstone, conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal. Auteurs : Sylvette Babin, Jean-Pierre Vidal. Préface Lesley Johnstone. 96 pages couleur, texte intégral en français et en anglais, 8 x 11 po., reliure allemande. Prix : 30\$



AUTO/PATHOGRAPHIES documente l'exposition collective du même nom et fournit un cadre critique pour aborder les questionnements identitaires propres à l'expérience d'une maladie. Photos, vidéos, performances et installations produites de 1990 à nos jours sont réunies dans ce livre. Les œuvres des artistes participants, travaillant au Canada, aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Autriche, offrent des perspectives à la fois sensibles et critiques sur l'impact de la maladie dans la redéfinition de l'être et de ses rapports sociaux. Des images rares issues de la Jo Spence Memorial Archive, présentées pour la première fois au Canada et en Autriche, comptent parmi les œuvres, à travers lesquelles la maladie se transforme en un site d'interrogation esthétique, politique, voire même métaphysique, et dont l'intérêt s'étend au-delà des biographies individuelles. Auteurs : Tamar Tembek, Angela Ellsworth, Tina Takemoto, Christina Lammer, Terry Dennett et Andrei Siclodi. 116 pages couleur, texte intégral en français et en anglais, 8,5 x 11 po., reliure allemande. Prix : 30\$



ALAIN-MARTIN RICHARD, Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition retrace l'évolution de la pensée et de la pratique d'Alain-Martin Richard. En offrant une vue d'ensemble de l'importante contribution de l'artiste aux champs de la performance et de l'art action, des pratiques sociales, des médias numériques, du commissariat d'événements et de la théorie culturelle fondée sur la pratique. Ce livre constitue donc un document significatif d'une figure clé de la scène de l'art contemporain au Québec. Édité en collaboration avec le centre Fado de Toronto, ce livre présente la carrière de Richard comme artiste solo ou en collectif. Il offre aux auteurs une plateforme critique pour aborder le combat complexe et continu visant à redéfinir la place et la pertinence de l'art dans la sphère sociale. Une série d'articles retrace les aspects marquants du travail de Richard et, pour la première fois, neuf textes majeurs de l'artiste sont réédités et fournissent un survol théorique de ses préoccupations soutenues envers le théâtre, la performance, l'art action et la manœuvre. On y trouve aussi une liste exhaustive de ses travaux et de ses écrits, incluant des descriptions détaillées de ses réalisations majeures et de ses méthodes de travail. Enfin, le livre inclut un DVD qui présente la manœuvre et l'installation *The Route to Rosa*, un projet de résidence à Toronto soutenu par Fado Performance Inc. Auteurs : Paul Couillard, Doyon/Demers, Hélène La Roche, Paul Ouellet en collaboration avec Marianne Trudel, Alain-Martin Richard, Nicolas Reeves, Clive Robertson et Guy Sioui Durand. 416 pages couleur, texte intégral en français et en anglais, 8 x 10 po., reliure allemande. Prix : 40\$



EN SITUATION, du son à l'écriture / de Chicoutimi à Bogota, Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, Université du Québec à Chicoutimi, sous la direction de Jean-Paul Quéinnec est un livre de création; la cartographie d'un montage de deux expériences menées l'une dans la nature, avec l'appui de l'Université du Québec à Chicoutimi, et l'autre dans un contexte urbain avec la collaboration du Mapa Teatro de Bogotá, en Colombie. Deux géographies, un même enjeu de recherche et de création : dans un premier temps, se mettre en situation d'écoute pour écrire en tenant compte des sons et de nos actions dans un environnement. Dans un deuxième temps, prolonger ou transposer cette immersion pour créer une performance in situ ou dans un lieu fermé. Auteurs : Jean-Paul Quéinnec assisté de Anne-Marie Ouellet. 147 pages couleur, texte intégral en français, 8 x 8 po., reliure allemande. Prix : 30\$



SUBSTANCES VISUELLES / VISUALS SUBSTANCES est élaborée autour du travail photographique de Pascal Dufaux réalisé avec ses sculptures vidéocinétiques depuis 2005. Cet ouvrage, d'une centaine de pages en couleurs, s'articule autour de la trace photographique du corps humain captée à l'aide des machines de vision construites par l'artiste. Le livre est constitué d'une large sélection de portraits hyperpanoptiques tirés du projet *Autour de vous*, réalisés entre 2005 et 2008, ainsi que du plus récent corpus d'images photographiques intitulé *Infrarouge avant la nuit*, produit lors d'une résidence de création au centre Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli. Auteur : Alexis Lussier. 106 pages couleur, texte intégral en français et en anglais, 8 x 10 po., reliure allemande. Prix : 30\$

Pour commander contactez-nous :
sagamie@cgcable.ca

Aussi disponible, à la librairie
FORMATS



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

VILLE
D'ALMA

PUBLICATIONS RÉCENTES



slick PARIS

CONTEMPORARY ART FAIR
23-26 OCTOBER 2014

WILL GATHER 60 INTERNATIONAL GALLERIES
AND 15 SLICK PROJECTS

THE FRENCH RENDEZ-VOUS
FOR EMERGING ARTISTS DURING
THE PARISIAN CONTEMPORARY ART WEEK

APPLICATIONS ARE OPEN UNTIL JUNE 20TH
CONTACT@SLICKARTFAIR.COM

PONT ALEXANDRE III
PORT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS
FRANCE

WWW.SLICKARTFAIR.COM



Identity

May 2014 Toronto

scotiabankcontactphoto.com



Veronika & Viktoriya, *Krasny Vestok, Karachay-Cherkessia, 2010*
© Rob Hirst/Flatland Gallery, From: *An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* (Aperture, 2013)

ART TORONTO

THE TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

DU 24 AU 27 OCTOBRE 2014
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 23 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA

PRÉSENTÉE PAR:



RBC Wealth Management

ASSUREUR D'ART OFFICIEL:



AGO
Art Gallery of Ontario

23-26
OCTOBER
2014

fiac!

GRAND PALAIS
ET HORS
LES MURS, PARIS

fiac.com

Organised by

 Reed Expositions

Official sponsor



Groupe
GALERIES
Lafayette

GALERIES
Lafayette

I M P R I M E R I E



L I T H O G R A P H E S

**Production de volumes, brochures,
rapports annuels, pochettes et dépliants...
Depuis 1977.**

2605, rue Hertel, Sherbrooke (Québec) J1J 2J4
Tél.: (819) 566-7611 • Téléc.: (819) 569-1414 • 1-800-267-7611
imprimeriehln@videotron.ca • www.imprimeriehln.com

ENCADREX

.com



CONSERVER

RESTAURER

TÉMOIGNER

mettre en valeur

1830, rue Marie-Anne Est
Montréal **514 524 9991**

l'atelier 4235, rue Hochelaga
Montréal **514 397 1900**

ENCADREMENT ŒUVRES D'ART MOULURES EXCLUSIVES ENCADREMENT MUSÉOLOGIQUE MOULURES À L'OR FIN TEINTURES ORIGINALES
RESTAURATION DE MEUBLES, DE TABLEAUX ET DE CADRES ANCIENS LAMINAGE MATÉRIAUX ET QUINCAILLERIE POUR ENCADREMENT
MISE EN CAISSE EXPÉDITION NATIONALE ET INTERNATIONALE

LA CULTURE EN REVUES

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

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA

LA FABRIQUE AN NEXE

3625 ST-DENIS
MONTRÉAL, QUÉBEC, H2X 3L6

SALLE DE RÉCEPTION
TERRASSE
MIDI ET SOIR

CORPO | PERSO
FESTIF!

514.544.5038
LAFABRIQUEBISTROT.COM
RESTAURANT ANNEXÉ AU BISTROT LA FABRIQUE

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

L'art d'aujourd'hui, la mémoire de demain

Art History in the Making



Centre d'exposition de Val-d'Or
600, 7^e Rue Val-d'Or (Québec) J9P 3P3

f - www.expovd.ca - 819 825-0942



NIKIWIN / RENAISSANCE / REBIRTH

Eruoma Awashish - Attikamek
Glenna Matoush - Ojibwée
Nadia Myre - Algonquine
Sonia Robertson - Innue
Virginia Pésémapéo Bordeleau - Crie



Commissaire / Guest Curator: Anais Janin **20.06.2014 - 24.08.2014**

Tsunami, 2010, Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 122 x 152 cm
© Virginia Pésémapéo Bordeleau, © Photo : Denis Gingras

Culture
et Communications
Québec



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Brouillamini
Denis Bordeleau, Québec
Installation
30 mai au 12 juillet 2014

Centre d'artistes
Vaste et Vague



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

Le gel et L'ailleurs de l'autre
Flora, Paris • Exposition de photographies
15 juillet au 23 août 2014

Présentation en collaboration avec
Les Rencontres internationales
de la photographie en Gaspésie



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts



GENEVIÈVE CHEVALIER

7
ACTIVITÉ DE
MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DE QUÉBEC



CODIFFUSEUR

MON BOISÉ

DU 3 MAI AU 1ER JUIN 2014

VERNISSAGE LE 3 MAI À 16H00

185, Christophe-Colomb Est
Québec (Québec) G1K 3S6
Téléphone (418) 529-2715
Télécopieur (418) 529-0048
www.chambreblanche.qc.ca
info@chambreblanche.qc.ca

Ouvert du mercredi au dimanche de 13h à 17h

Culture,
Communications et
des lettres
Québec

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts





CYCLE
2012-2016

coproduction en art infiltrant
résidences de prospection, de création, de recherche,
expérimentation *in situ*, *in socius*, diffusion tout terrain,
documentation et édition vidéo, publications,
forums de discussion...

artistes en résidence

GUILLAUME BOUDRIAS-PLOUFFE
ROMEO GONGORA
STEPHANIE LAGUEUX & JONATHAN L'ECUYER
PIERRE & BARBARA
SYLVIE TOURANGEAU
CAMILA VASQUEZ

auteurs/chercheurs en résidence

DANIEL CANTY
PATRICE LOUBIER

3e-imperial.org

30 ans d'art infiltrant !



explorer d'autres manières d'habiter le réel



© Jean-Pierre Gauthier, *Orchestre à géométrie variable : murales sonores 1 et 2*, 2009, installation cinétique, dimensions variables

Jean-Pierre Gauthier

24.05.2014

Ceci n'est pas une machine

27.07.2014

Commissaire : Marie-Ève Beaupré

Karine Giboulo

16.08.2014

Réalité / Utopie

26.10.2014

Commissaire : Danielle Lord

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

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



32^e SYMPOSIUM
INTERNATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE BAIE-SAINT-PAUL

**le temps
à l'œuvre**



Venez vivre une expérience
de création en direct !

12 artistes du Canada,
des États-Unis,
de la France et de l'Inde

11 rue Forget
du mercredi au dimanche, de 12 h à 17 h
Information : 418-435-3681

du 1^{er} au 31 août 2014
symposium-baiesaintpaul.com

Clément de Gauzéjac



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Granby
Ville rayonnante



Conseil montréalais
de la culture et des communications



Tourisme
Charlevoix



Patrimoine
canadien



Canadian
Heritage



Baie-Saint-Paul



Desjardins



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Afin de souligner les **30** ans de la revue **ESSE**,
la **Galerie Simon Blais** a décidé de célébrer ses **25** ans !



Cet assemblage regroupe des détails d'œuvres de Marcelle Ferron, Bertrand Carrière, Jean Paul Riopelle, Irene F. Whittome, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Serge Clément, Serge Lemoyne et Louise Robert.

1989 : Une exposition improbable

Du 18 juin au 30 juillet, nous présenterons une exposition qui n'a jamais eu lieu, mais qui aurait pu être tenue il y a 25 ans.

Agencement inédit d'œuvres qui représentent leur époque, cette exposition a le mérite de nous replonger dans l'esthétique qui avait cours au Québec tout juste avant la crise économique de 1990.

ICI, MAINTENANT : 2014

En écho à *1989 : une exposition improbable*, la galerie présentera les œuvres réalisées cette année de certains de ses plus jeunes artistes.

Une manière d'inscrire 2014 dans la belle aventure que vit la galerie depuis maintenant un quart de siècle !



GALERIE SIMON BLAIS

5420, boul. Saint-Laurent, Suite 100, Montréal, Québec
galeriesimonblais.com
514-849-1165

**LA GALERIE DE L'UQAM
LES A PUBLIÉS.**

LES AVEZ-VOUS LUS ?

Ali Akay
Francis Allys
Olivier Asselin
Martine Audet
Renee Baert
Eve-Lyne Beaudry
Marie-Eve Beaupré
Mercédès Baillargeon
Julie Béliste
Roger Bellemare
Yves Bergeron
James Bewley
Isabelle Boisclair
Mélanie Boucher
Nicole Brossard
Érik Bullo
Rodolphe Burger
Constanza Camelo
Cecilia Casorati
Carle Coppens
Mario Côté
Sylvie Cotton
Francine Couture

Catherine Cyr
Philippe Cyrrounik
Normand de Bellefeuille
Nathalie de Blois
Isabelle Décarie
Raphaëlle de Groot
Stéfani de Loppinot
Martine Delvaux
Florence de Mèredieu
Manon De Pauw
Louise Déry
Denise Desautels
Jonathan Deschênes
François Dion
Louise Dupré
Jacinthe Dupuis
Frieda Ekotto
Michel Enrici
Robert Enright
Jocelyne Fortin
Sylvie Fortin
Marie Fraser
Peggy Gale

Audrey Genois
Annie Gérin
Raymond Gervais
Nicole Gingras
Cynthia Girard
Guerrilla Girls
Michel Goulet
Pierre Gosselin
Dominic Hardy
Nathalie Heinich
Émilie Houssa
Michelle Jacques
Johanne Jarry
Nicole Jolicœur
Aïda Kazarian
Sharon Kivland
Michaël Lachance
Maxime Lafleur
Jacinto Lageira
Joanne Lalonde
Bernard Lamarche
Anik Landry
Myriam Laplante

Gilles Lapointe
Francine Larivée
Isabelle Lasvergnes
Audrey Laurin
Marie Lavigne
Vincent Lavoie
Véronique Leblanc
Georges Leroux
Monique Lévesque
Patrice Loubier
Jocelyne Lupien
Séamus Kealy
Michel Marie
Christine Marneffe
Stéphane Martelly
Guylaine Massoutre
Catherine Mavrikakis
Nicolas Mavrikakis
Cuahtémoc Medina
Ginette Michaud
Christof Migone
Jean-Luc Nancy
Anne-Marie Ninacs

Liza Petiteau
Yann Pocreau
Louise Poissant
John R. Porter
Didier Prioul
Rober Racine
Monique Régimbald-Zeiber
William Saadé
Lori Saint-Martin
Marcel Saint-Pierre
Jonathan Schaughnessy
Bernard Schütze
Sophie Stévanca
Thérèse St-Gelais
Anne-Marie St-Jean Aubre
Marie-Pierre Sirois
Michael Snow
Michèle Thériault
Anne Thibault
Jean-Philippe Uzel
Jean-Émile Verdier
Michèle Waquant
Elvan Zabunyan



galerie de l'uqam

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R120
1400, rue Berri (angle Sainte-Catherine Est)
Montréal

www.galerie.uqam.ca

MATHIEU BEAUSÉJOUR

LA RÉVOLTE
DE L'IMAGINATION
une rétrospective

COMMISSAIRE INVITÉE : ANDRÉANNE ROY

15 juin au 7 septembre 2014

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI



www.museerimouski.qc.ca

COPRODUCTION AVEC :

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

Culture
et Communications
Québec

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Ville de
rimouski



© Mathieu Beauséjour, *Devil's Face*, 1999



Julie Favreau, Un bandeau sur les yeux, 2012, vue de l'installation, Musée Régional de Rimouski, avec l'aimable permission de Battat Contemporary

Salle
Alfred-Pelland



présente

RE : FAIRE COMME SI...

*Jacynthe Carrier, Julie Favreau
et Vicky Sabourin*

Commissaire : Anne-Marie St-Jean Aubre



Exposition

11 MAI au 13 JUL

Vernissage

11 MAI

à 14 h

DISCUSSION AVEC LES ARTISTES LE DIMANCHE 15 JUIN À 14H

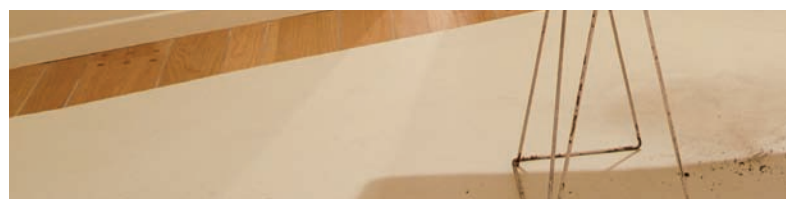
DANS LE FOYER

LOUIS BOUVIER

On m'a enduit en erreur

**MAISON
DES ARTS
DE LAVAL**

1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
Montmorency
311 ou 450 662-4440
www.maisondesarts.laval.ca



EXPOSITIONS

Itinérarium *une collection de terrariums vidéos* Allison Moore

du 13 septembre au 18 octobre 2014
vernissage le 13 septembre à 17 h

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



The Long Night Takes Steve Bates

du 13 septembre au 18 octobre 2014
vernissage le 13 septembre à 17 h



OBORO

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

Présenté par



Dans le cadre de la



BIAN
Biennale
internationale
d'art numérique

L'ART NUMÉRIQUE

DANS LES QUARTIERS

9 EXPOSITIONS
DANS LES MAISONS
DE LA CULTURE

9 PROJETS
DE MÉDIATION
CULTURELLE

1^{ER} MAI
AU
19 JUIN
2014

4 PARCOURS
AUX 4 COINS DE LA VILLE

accesculture.com
montreal.mediationculturelle.org
bianmontreal.ca

ENTENTE SUR LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE MONTRÉAL

Montréal 

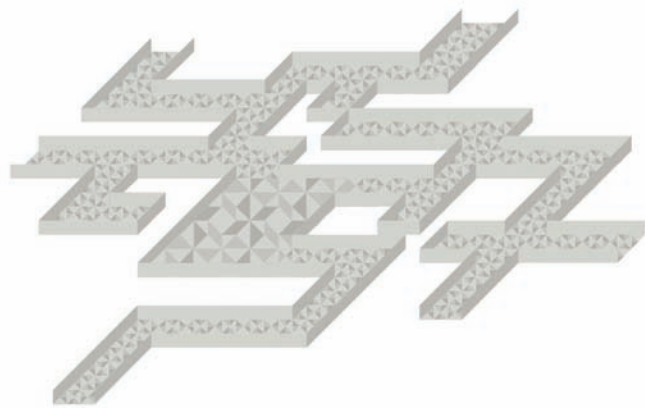
Culture
et Communications
Québec 



diagonale

LES SABLERS-HOURGLASSES

Caroline Cloutier
22 mai - 21 juin 2014



5455 av. de Gaspé #110 - Montréal
artdiagonale.org



Conseil des arts
du Canada

Conseil des arts
et des lettres
Québec 





Geneviève Rocher

KALÉIDOSCOPE

31 mai - 3 juillet 2014
vernissage 31 mai

4104 rue Saint-Denis, Montréal
514-802-3346, galeriearp.com

Les Cariocas, 2014, couleur vinylique sur papier japonais, 57 x 76 cm
photo: Richard-Max Tremblay

GALERIE
ARP

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

Jusqu'au 22 juin 2014
STORYTELLING

La biennale d'art contemporain autochtone, 2e édition
en collaboration avec Art Mûr

6 juillet au 24 août 2014

CROISEMENTS

André Fournelle et Peter Gnass

PIQUE-NIQUE VERNISSAGE : Dimanche 6 juillet, à 12 h

31 août au 12 octobre 2014

HISTOIRES INTÉRIEURES

Claudine Ascher — Susan Fowler — Bev Wight

VERNISSAGE : Mercredi 3 septembre, à 19 h

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

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

Image : André Fournelle



GALERIE BERNARD

JEAN-FRANÇOIS GIRARD POÉSIE DE SURVIE

Exposition du 22 mai au 28 juin 2014
Vernissage le 21 mai 17h à 20h

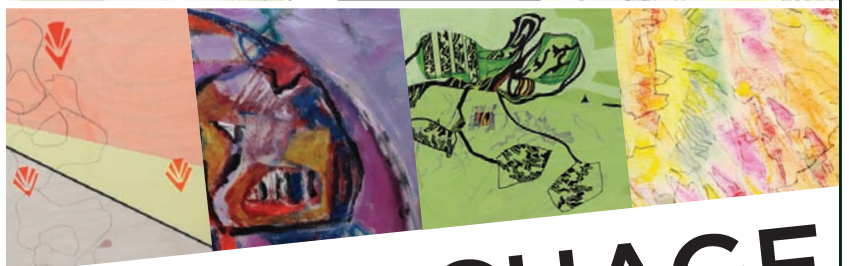
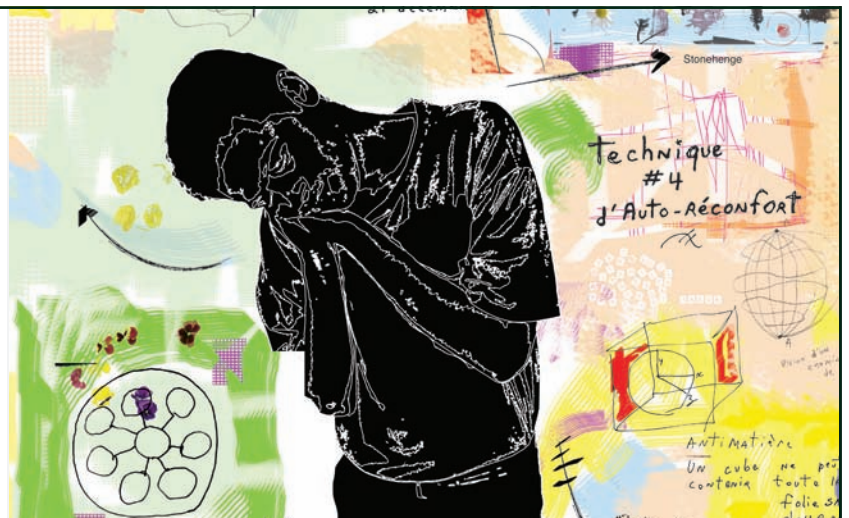
Technique #4 d'auto-réconfort (détail), 2014, illustration numérique, 76 x 76 cm

MANUEL BISSON
KITTIE BRUNEAU
RAYMOND DUPUIS
ANDRÉ JASMIN

Exposition du 20 août au 20 septembre 2014
Rencontre avec les artistes à la galerie
le samedi 6 septembre de 14h à 17h

3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h



ACCROCHAGE 2014 TERRITOIRES ET FIORITURES



LONSDALEGALLERY

PRESENTS SCULPTURE BY KEITH W. BENTLEY
& PAINTINGS BY KATHERINE TZU-LAN MANN

MAY 1 – JUNE 15 , 2014

410 SPADINA ROAD, TORONTO, ON M5P 2W2
416.487.8733 LONSDALEGALLERY.COM

OPEN 11 – 5
WED TO SUN

**CATALOGUE RÉSISTANCE –
ET PUIS, NOUS AVONS CONSTRUIT
DE NOUVELLES FORMES: MANIF D'ART 7**
RESISTANCE – AND THEN, WE BUILT NEW FORMS:
MANIF D'ART 7 CATALOGUE

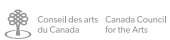
DIRECTION DIRECTOR
VICKY CHAINEY GAGNON

ÉDITEUR INVITÉ EDITOR
MARC JAMES LÉGER

AUTEURS AUTHORS
VICKY CHAINEY GAGNON, MARC JAMES LÉGER, BRIAN HOLMES,
DMITRY VILENSKY/ZANNY BEGG, GUY SIOUI DURAND

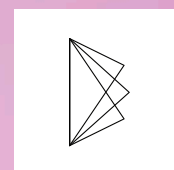


**PARTENAIRES
PARTNERS**



PHYSICAL/ITÉ
– BIENNALE
INTERNATIONALE
D'ART NUMÉRIQUE
INTERNATIONAL
DIGITAL ARTS
BIENNIAL

1 MAI - 19 JUIN 2014
MAY 1 - JUNE 19, 2014



MICHELLE BUI

DARK MATTER

17 MAI - 15 JUIN 2014

CÉLÉBRATION DE NOTRE 1ER ANNIVERSAIRE



GALERIE
YOUNI

5226, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2T 1S1
www.galerieyoun.com



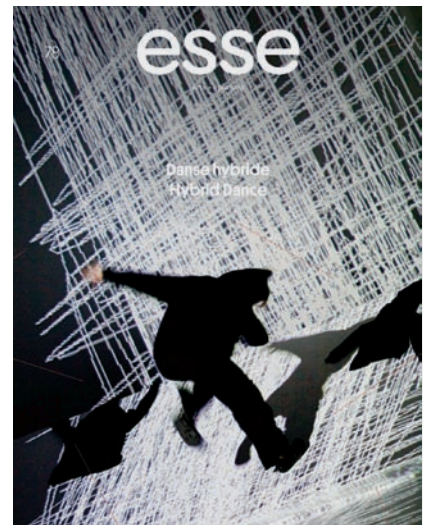
Revue d'art

actuel /

**Contemporary
Art Magazine**

VIVEZ L'ART
ACTUEL

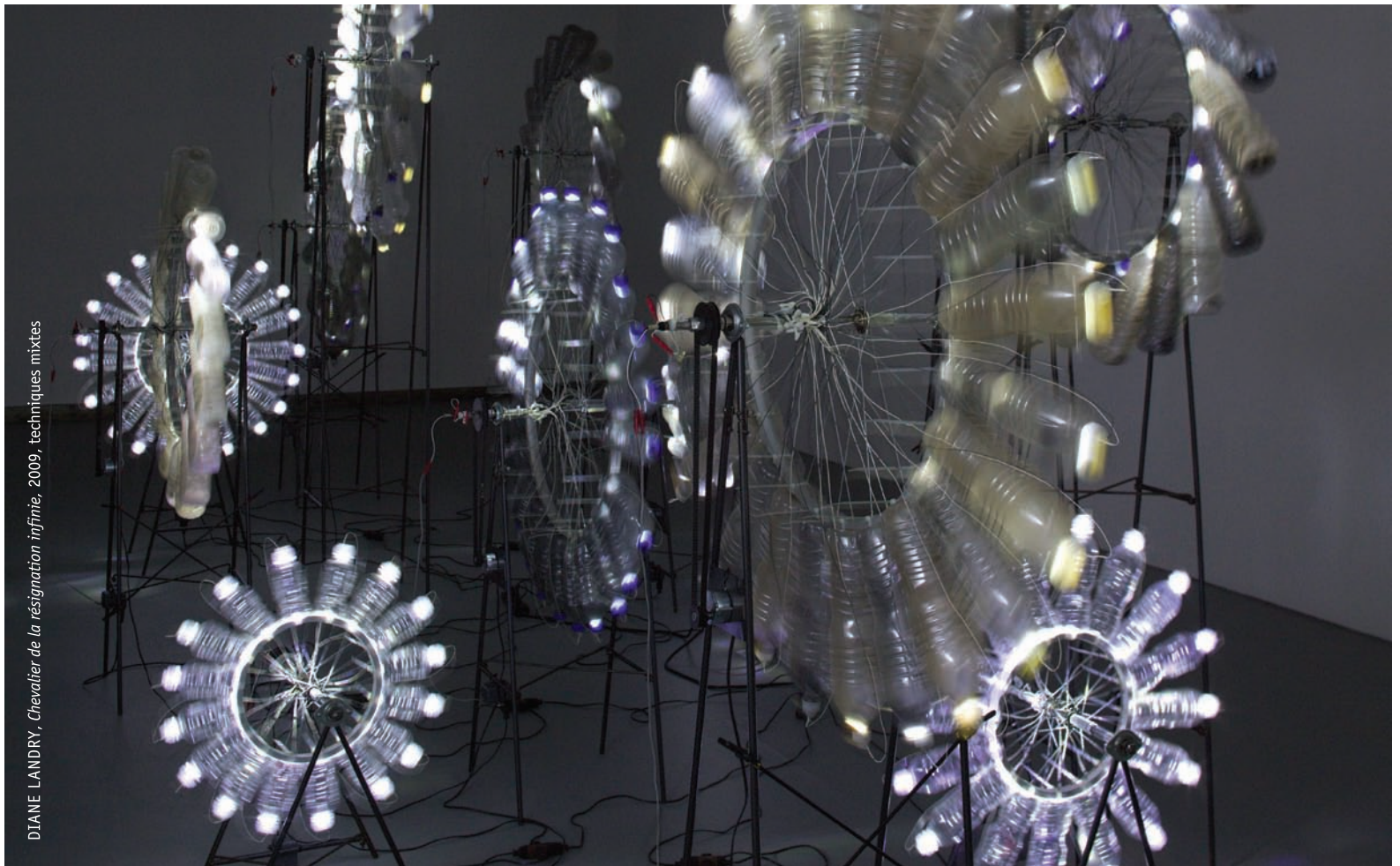
EXPERIENCE
CONTEMPORARY
ART



Oh, Canada

26 JUIN-21 SEPTEMBRE 2014

DIANE LANDRY, *Chevalier de la résignation infinie*, 2009, techniques mixtes



Cette rétrospective de réputation internationale comprend des œuvres de 60 artistes canadiens. Elle sera présentée en partie au **Musée d'art du Centre de la Confédération** de Charlottetown, à l'Île-du-Prince-Édouard, ainsi que dans trois galeries d'art du Nouveau-Brunswick, la **Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen** de l'Université de Moncton, la **Galerie Sans Nom**, de Moncton et l'**Owens Art Gallery** de l'Université Mount Allison à Sackville.

www.ohcanadaeast.com

MASS MoCA

Oh, Canada a été organisée par MASS MoCA et la commissaire en est Denise Markonish. Cette exposition a bénéficié du généreux appui de la Banque TD et du Conseil des Arts du Canada.

COMMANDITÉ PAR



Canadian Patrimoine
Heritage canadien



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



MUSÉE D'ART DU CENTRE
DE LA CONFÉDÉRATION

MountAllison
UNIVERSITY
OWENS ART GALLERY



UNIVERSITÉ DE MONCTON
CAMPUS DE MONCTON

Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen





© Raymonde April

Raymonde April, *Tout embrasser* (arrêt sur image), 2000
Film 16 mm transféré sur DVD, copie d'artiste, 57 min 44 s

De Jean-Paul Mousseau à Raymonde April,
de nombreux artistes québécois ont pu compter sur l'appui d'Hydro-Québec.
Nous encourageons la culture d'ici, notamment à l'aide de notre collection
qui met en valeur la vision, l'audace et l'excellence de nos créateurs.

 **Hydro
Québec**

PROFESSION ARTISTE

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

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC

RAAV.ORG

Voir autrement ma
démarche artistique



USherbrooke.ca/dlc/artactuel

Diplôme de 2^e cycle en pratiques artistiques actuelles
Découvrez une approche pédagogique unique
Inscriptions en cours

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

En partenariat avec
SPOROBOLÉ
CENTRE EN ART ACTUEL

Voir au futur



rats de ville®

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

ratsdeville.typepad.com

prim CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS

4 SALLES DE MONTAGE AVID, 1 STUDIO DE SON PRO TOOLS

PROGRAMMES DE SOUTIEN ET DE FORMATION

PROGRAMME AIDE À LA CRÉATION (50%)
Accorde un rabais sur le coût d'utilisation des équipements de production et de postproduction (AVID, DA VINCI et studio de son Pro Tools) ainsi que sur les services de transfert. Plusieurs projets acceptés par dépôt. Date limite d'inscription **25 octobre 2014**

RÉSIDENCES CONJOINTES
Accompagnement pour la production et la diffusion
- MAI (Montréal, arts interculturels) | PRIM
pour un projet multidisciplinaire **1er octobre 2014**
- CODES D'ACCÈS | PRIM
pour un projet en art audio **15 octobre 2014**

Le programme DOCUMENTAIRE À RISQUE est dorénavant intégré à ce concours. Un rabais de 75 % sera accordé au projet sélectionné.
Date limite d'inscription **25 octobre 2014**

BOURSE DE FORMATION
En vidéo (AVID) 30h ou audio (Pro Tools HD) 24h.
Date limite d'inscription **25 octobre 2014**

D'autres formations sur mesure, individuelles ou en groupe, peuvent être données sur AVID, Pro Tools ou sur nos équipements de tournage (prise de son, caméra)

PRODUCTIONS RÉALISATIONS INDÉPENDANTES DE MONTRÉAL
2180 FULLUM, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2K 3N9 TEL 514 524 2421
WWW.PRIMCENTRE.ORG INFO@PRIMCENTRE.ORG

Conseil des Arts Canada Council for the Arts

Québec

CRÉDIT: APELLAVANCE, CHRONOGRAPHIES D'UN PAYSAGE DE CHRISTIAN CALON, 18 JUIN 2011

LES ÉDITIONS ESSE

ENCAN-BÉNÉFICE
BENEFIT AUCTION

2014

VENDU—
SOLD

VENDU—SOLD, 6^E ÉDITION

20 NOVEMBRE 2014

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL /
PAVILLON MICHAL ET RENATA HORNSTEIN
1379, RUE SHERBROOKE O., MONTRÉAL

VENDU—SOLD, 6TH EDITION

NOVEMBER 20, 2014

THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS /
MICHAL AND RENATA HORNSTEIN PAVILION
1379 SHERBROOKE ST. W., MONTREAL

**PRÉSIDENTE D'HONNEUR |
HONORARY PRESIDENT**

SOPHIE DESMARAIS

**COMMISSAIRE PRISEUR |
AUCTIONEER**

PATRICK MASBOURIAN

**COMITÉ DE SÉLECTION |
SELECTION COMMITTEE**

ANNE-CLAUDE BAGON

Conservatrice de la collection Hydro-Québec et
vice-présidente des éditions esse |
Curator of the Hydro-Québec collection and
vice-president of Les éditions esse

JULIE BÉLISLE

Chargée de projet à la Galerie de l'UQAM
et commissaire indépendante |
Project manager at Galerie de l'UQAM
and independant curator

CAROLINE OHRT

Gestionnaire de collections |
Collections manager

ANDRÉANNE ROY

Commissaire indépendante |
Independent curator

SYLVETTE BABIN

Directrice des éditions esse |
Director of Les éditions esse

Programmes de deuxième cycle /

RECHERCHE + CRÉATION

Maîtrise en arts visuels

FORMATION À DISTANCE

Maîtrise interdisciplinaire en arts

ARV.ULAVAL.CA

Suivez-nous sur [facebook](#)



UNIVERSITÉ
LAVAL

Faculté d'aménagement,
d'architecture, d'art et de design
École des arts visuels

David Altmejd, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Francis Alÿs, Sonny Assu, Nicolas Baier, Eric Baudelaire, Sophie Bélair Clément, Patrick Bernatchez, Jérôme Bouchard, Olivia Boudreau, Sarah Cale, Pascal Caputo, Jacynthe Carrier, Domingo Cisneros, David Claerbout, Julia Dault, Étienne de Massy, Manon De Pauw, Stan Douglas, Marie Claire Forté, Dora García, Robert Heinecken, Pierre Huyghe, IRWIN, Sophie Jodoin, La 2^e Porte à Gauche, Alexis Lavoie, Christine Major, Christian Marclay, Nadia Myre, Christodoulos Panayiotou, Vesna Pavlović, Marjetica Potrč, Walid Raad, Judy Radul, Jimmy Robert, Sonia Robertson, Sarkis, Claire Savoie, Michael Snow, David Tomas, Julie Trudel, Marion Wagschal, Carrie Mae Weems, Lynette Yiadom-Boakye

