



ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

Fétiches
Fetishes

espace

éditorial/editorial

2

FÉTICHES : QUAND L'OBJET DEVIENT CHOSE
FETISHES: WHEN THE OBJECT BECOMES THING
André-Louis Paré

Fétiches Fetishes

8

Le fétiche, un objet énigmatique

THE FETISH, AN ENIGMATIC OBJECT

Dominique Berthet

18

Ready-mades et fers à cheval

READY-MADES AND HORSESHOES

Thomas Golsenne

28

A Laying On of Hands: Four Artists

UNE IMPOSITION DE MAINS : QUATRE ARTISTES

Stephen Horne

36

Le fétiche « indécidable » à l'œuvre : Benoît Pype et Kapwani Kiwanga

THE "UNDECIDABLE" FETISH AT WORK:
BENOÎT PYPE AND KAPWANI KIWANGA

Fanny Curtat

44

Testing the Limits: Art and the Fetish Object

TESTER LES LIMITES : L'ART ET L'OBJET FÉTICHE

Peter Dubé

54

L'esthétique du fétichisme de la marchandise et l'œuvre d'art grotesque

THE AESTHETICS OF COMMODITY FETISHISM
AND THE GROTESQUE WORK OF ART

Emily Falvey

entretien/interview

62

Des sujets dans les objets. Rencontre avec Musa paradisiaca

THE SUBJECTS OF OBJECTS.
AN INTERVIEW WITH MUSA PARADISIACA

Claire Kueny

événements/events

70

Exposer Mathieu Lefèvre (1981-2011)

Viewing Mathieu Lefèvre (1981-2011)

71

Du culte de l'art et des reliques

On the Cult of Art and its Relics

Nicolas Mavrikakis

85

Funny If You Think About It: Mathieu Lefèvre Laughing

C'est drôle quand on y pense : le rire de Mathieu Lefèvre
Hrag Vartanian

essai

88

L'exposition *Sensorium* à la Tate Britain La peinture dans tous les sens

Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky

comptes rendus/reviews

92

Shuvinai Ashoona et Shary Boyle

Récits païens et autres légendes mythiques :

Universal Cobra

Anne-Marie Dubois

95

Martin Leduc : l'espace de la rêverie

Josianne Poirier

97

Luc Bergeron : *Domicile*

Sabrina Desjardins

99

Reading Exercises

Anaïs Castro

101

Julien Discrit : *Territoire Hopi*

Anne-Lou Vicente

102

Julien Prévieux : *Des corps schématiques*

Ariane Lemieux

104

Marie-Claude Bouthillier : *Vœux*

Gabrielle Desgagné-Duclos

106

Dana Claxton: *Made to be ready*

Clint Burnham

108

Michael Joo: *Radiohalo*

Ariane Belisle

110

Raphaëlle de Groot : *Rencontres au sommet*

Cynthia Fecteau

livres/books

113

Persona. Étrangement humain

114

ouvrages reçus/selected titles

Fetishes: When the Object Becomes Thing

In recent years, many visual art exhibitions have given a prominent place to objects.¹ Not those that—due to their status or showcasing—are recognized in the art world and already have an inherent aesthetic value, but rather the everyday objects that we either accumulate around us or destroy when they are no longer useful. Hardly intended to be viewed according to rigorous epistemological parameters, these commonplace utilitarian or decorative objects occupy our everyday spaces and impact our personal lives. But why is there an interest in them in the field of contemporary art? Is this a way to resist a system of objects premised on planned obsolescence? Is it to oppose the aesthetics of immateriality, by underlining the importance of things that partake in our subjectivity by virtue of being objects of affection?² In giving them a “second life,” is this phenomenon of reinserting objects in an ecology of conservation not akin to what we understand by the fetish-object?

Today, the meaning of the word “fetish” extends to many fields. It is far from being fixed and determined. However, in this issue’s opening text, Dominique Berthet recalls that this term originally appeared in the context of the colonisation of Africa. A word of Portuguese origin, the word *feitiço* is associated with the animist cult. The fetish-object is linked to magic, spells and bewitched objects and thus is conducive to superstition. Culturally, the term “fetish” partakes in our view of the Other. Also, since it refers to belief practices, its designation could be understood in pejorative terms. Yet, this word has outlasted its African origin. Since the end of the 19th century, it has shifted to various fields, all linked to the social sciences, such as anthropology, but also political economy and psychoanalysis. It is not surprising that the Surrealist movement, which was very intrigued by the idea of the unconscious, took an interest in what the world of objects could reveal on a dream level.

In the same article, Berthet recalls the interest that André Breton took in fetish-objects, particularly those of the Amerindian cultures. For the Surrealists, native peoples shared a vision of the world that cares little about Western rationalist tradition. Breton, in particular, was attracted to what he calls object-gods who, according to him, have a “creative-power.” This creative power, when associated with fetish-objects is still manifest in some works of Caribbean artists, notably in Haiti and the French Antilles. The 4th edition of the Ghetto Biennale in Port-au-Prince highlighted the voodoo universe, with the works of artists from the Atis Rezistans collective, which counts, among others, André Eugène and Gétho Jean Baptiste as its members.³ In the spirit of voodoo, the fetish-object makes the transition between the living and the dead. It embodies the duality of the profane and sacred world. The artists thus see the fetish-objects not so much as objects, but as things, that is to say as objects in which reality is not exhausted in the materiality.

In the interview with Claire Kueny, the Musa paradisiaca group, two Portuguese artists talk about the enigmatic atmosphere they transpose to their installations in which the “feeling of a presence” is precisely what resists materiality. Immersed in the animist culture of the former Portuguese colonies, Musa paradisiaca vividly sense that they are sculpting “souls.” This vital dimension, which is embodied in works made out of various materials, including wood, underscores the ambiguity that corresponds to the fetish-object. This ambiguity, as Fanny Curtat reminds us, is also the privilege of some contemporary art works. In examining the works of artists Benoît Pype and Kapwani Kiwanga a doubt remains: are these artworks or artefacts, art objects or ethnographic objects? From the moment “the ambivalent dynamics of the fetish-object” infiltrates their works, this establishes an “unresolved relationship between belief and critical thinking.” It is precisely this strange contact that prompts us, according to Bruno Latour, to revisit our relationship to modernity with regard to belief.

Fétiches : quand l'objet devient chose

Depuis quelque temps déjà, plusieurs expositions d'arts visuels font la part belle aux objets¹. Non pas les objets qui, par leur statut ou leur mise en vitrine, ont déjà une valeur esthétique inhérente à ce qu'elle représente au sein du monde de l'art, mais plutôt ceux qui partagent notre quotidien et qui s'accumulent autour de nous, alors que certains, devenus inutiles, pourraient être détruits. Loin d'être des objets à observer selon les paramètres rigoureux de l'épistémologie, ces objets fabriqués pour leur usage au quotidien, sinon pour la décoration, côtoient nos espaces familiaux, affectent notre existence personnelle. Mais pourquoi s'y intéresser dans le domaine de l'art contemporain ? Est-ce une façon de résister au système des objets voué à la détérioration programmée ? Est-ce pour combattre l'esthétique de l'immatérialité, en soulignant l'importance de s'entourer de choses qui, en tant qu'objet d'affection, participent de notre subjectivité² ? En leur offrant une « seconde vie », ce phénomène de réinscription d'objets au sein d'une écologie de la conservation est-il si éloigné de ce que l'on entend par objet-fétiche ?

Aujourd'hui, la signification du mot « fétiche » s'étend à bien des domaines. Elle est loin d'être fixe et déterminée. Toutefois, dans le texte qui amorce ce dossier, Dominique Berthet rappelle qu'originellement ce mot apparaît au sein de l'histoire de la colonisation africaine. D'origine portugaise, le mot *feitiço* est associé au culte animiste. L'objet-fétiche est ainsi lié à la magie, au sortilège, à un objet enchanté, propice à la superstition. Culturellement, le terme « fétiche » participe de notre regard porté sur l'Autre. Aussi, puisqu'il réfère à des pratiques de croyance, sa désignation pourrait être entendue comme péjorative. Pourtant, ce mot a survécu à son origine africaine. Depuis la fin du XIX^e siècle, il s'est déplacé sur divers territoires, tous associés aux sciences humaines, telles l'anthropologie ainsi que l'économie politique et la psychanalyse. Pas étonnant que le mouvement surréaliste, fortement intrigué par la notion d'inconscient, se soit intéressé à ce que peut révéler, sur le plan onirique, l'univers des objets.

Toujours dans son article, Berthet rappelle l'intérêt que portait André Breton pour les objets-fétiches, notamment ceux de la culture amérindienne. Pour les surréalistes, les peuples autochtones participent d'une vision du monde qui n'avait cure de la tradition rationaliste occidentale. Breton, tout particulièrement, était attiré par ce qu'il appelle les objets-dieux qui disposent, selon lui, d'un « pouvoir créateur ». Or, ce pouvoir créateur, associé aux objets-fétiches, est encore visible dans certaines œuvres d'artistes des Caraïbes, notamment haïtiens et des Antilles françaises. La 4^e édition de Ghetto Biennale de Port-au-Prince mettait justement en valeur l'imaginaire vaudou, avec les œuvres d'artistes du collectif Atis Rezistans, dont font partie, entre autres, André Eugène et Gétho Jean Baptiste³. Dans l'esprit vaudou, l'objet-fétiche fait la transition entre les vivants et les morts. Il incarne la duplicité du monde profane et sacré. Ainsi, les artistes voient dans les objets-fétiches plus que des objets, mais des choses, c'est-à-dire des objets dont la réalité ne s'épuise pas dans la matérialité.

Dans l'entretien qu'il a accordé à Claire Kueny, le groupe Musa paradisiaca, formé de deux artistes portugais, transpose dans ses installations une atmosphère énigmatique dans laquelle « le sentiment d'une présence » résiste justement à la matérialité. Imprégné de la culture animiste d'anciennes colonies portugaises, Musa paradisiaca a la vive impression de sculpter des « âmes ». Cette dimension vitale, qui s'incarne dans des œuvres faites de divers matériaux, dont le bois, souligne l'ambiguïté correspondant à l'objet-fétiche. Cette ambiguïté, rappelle Fanny Curtat, est aussi l'apanage de certaines œuvres d'art contemporain. En examinant les œuvres des artistes Benoît Pype et Kapwani Kiwanga, un doute subsiste : les œuvres sont-elles des œuvres d'art ou des artefacts, des objets artistiques ou des objets d'ethnologie ? Dès lors que « la dynamique ambivalente de l'objet-fétiche » s'insinue dans leurs œuvres, celles-ci instaurent « une relation irrésolue entre le croire et le sens critique ». Or, c'est justement cette étrange liaison qui nous incite à redessiner, au dire de Bruno Latour, notre rapport à la modernité relativement à la croyance.

Also drawing on Latour's reflections, Thomas Golsenne considers that the fetish-object opens a gap in the worldview put forth by modernity. Admittedly, the idea of the fetish-object goes counter to our culture in which objects are considered as "prisoners of their materiality." In granting them a "soul," we act as though the works have magical properties. It is also true that when these works of art are displayed in exhibition spaces they often stimulate our "taste for belief." In his analysis of the works of women artists, Stephen Horne also focuses on artistic practices considered to be "alternatives to modern critical thought." Mirjam Elburn, Lani Maestro, Mindy Yan Miller and Vida Simon favour handmade work and the making of "curiosities" and thus herald a different sensibility, regarding the object and its evocative power.

Even though some works of art function as fetish-objects, is this enough to protect them from what Karl Marx calls commodity fetishism? As a luxury product integrated into a market with specific codes, the work of art has an exchange value. In this case, it is no longer about a banal object, unless this object has been made part of an artwork or represented in one. In her text, Emily Falvey more specifically analyzes the Marxist interpretation of fetishism from the vantage point of grotesque art. Her guiding example is Wim Delvoye's work *Tim*, which is a tattoo made on the back of a consenting person. Clearly, regardless of whether it is a tattoo that one day could be put up for auction, or men's underwear signed Will Munro, the status of the object is uncertain. This is what Peter Dubé emphasizes in a text in which the focus shifts to sexual fetishism. As we know, for Sigmund Freud fetishism is considered as a deviation. The fetish redirects desire "towards something that excludes the normal object." However, for Dubé, in correlation with his analysis of Munro's works, the fetish is not only abnormal it is also "anti-normalizing." In short, the fetish-object—this strange thing—can never be entirely attributed to a single category. It operates under another logic: that of humanity giving free rein to its feelings.

In addition to the thematic essays and the "Interview" section, dedicated to the fetish as an art object, issue no. 113 includes the "Reviews" sections, and it also pays tribute to the artist Mathieu Lefèvre (1981 – 2011). Several reproductions of his work are included in this issue, and are accompanied by texts by Nicolas Mavrikakis and Hrag Vartanian. The magazine cover also displays a work by the artist who held the word ART in high esteem.

Translation by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. For instance, artist Raphaëlle de Groot's *The Summit Meeting* exhibition organized by and presented at the Southern Alberta Art Gallery (September 27 – November 23, 2014), at the Art Gallery of Windsor (October 3, 2015 – January 17, 2016) and at Musée national des beaux-arts du Québec (February 4 – April 17, 2016); but also *L'état des choses, regard sur la collection* a group exhibition at the Musée régional de Rimouski, January 21 to May, 29, 2016. In the "Reviews" section, see Cynthia Fecteau's text on Raphaëlle de Groot's exhibition at the MNBAQ; also in the "Books" section, see the review of the catalogue *Raphaëlle de Groot, Rencontres au sommet/The Summit Meetings*.

2. Thierry Bonnot, *L'Attachement aux choses* (Paris: CNRS Éditions, 2014).

3. The 4th edition of the Ghetto Biennale took place in Port-au-Prince from December 15 to 20, 2015. Some of the works by artists from the Atis Rezistans collective were also displayed in the exhibition *In Extremis: Death and Life in 21st Century Haitian Art* that was organized by and presented at the Fowler Museum at UCLA, and subsequently adapted by the Musée de la civilisation à Québec and presented from September 16, 2012 to January 20, 2013.

S'appuyant également sur les réflexions de Latour, Thomas Golsenne considère que l'objet-fétiche ouvre en effet une faille dans la conception du monde mise de l'avant par la modernité. Certes, l'idée du fétiche va à l'encontre de notre culture qui considère les objets comme « prisonniers de leur matérialité ». En leur prêtant une « âme », nous faisons comme si les œuvres avaient des propriétés magiques. Il est vrai aussi qu'exposées dans des espaces d'expositions, les œuvres d'art stimulent souvent notre « goût pour la croyance ». En analysant, dans son texte, les œuvres d'artistes femmes, Stephen Horne mise aussi sur des pratiques artistiques considérées comme des « alternatives à la pensée critique moderne ». Mirjam Elburn, Lani Maestro, Mindy Yan Miller et Vida Simon favorisent le travail à la main et la fabrication de « curiosités » annonçant une sensibilité différente quant à l'objet et à son pouvoir d'évocation.

Si certaines œuvres d'art fonctionnent comme des objets-fétiches, sont-elles prémunies pour autant de la notion, selon Karl Marx, de fétichisme de la marchandise ? Comme produit de luxe, intégré à un marché ayant des lois particulières, l'œuvre d'art possède une valeur d'échange. Il n'est plus alors question d'objet banal, à moins que cet objet soit intégré à l'œuvre ou mis en représentation dans une œuvre. Dans son texte, Emily Falvey analyse plus particulièrement l'interprétation marxiste du fétichisme sous l'angle de l'art grotesque. L'œuvre *Tim* de Wim Delvoye, un tatouage fait sur le dos d'un individu consentant, lui sert d'exemple. Or, de toute évidence, que ce soit un tatouage qui, un jour, pourra être mis aux enchères, ou des sous-vêtements pour hommes signés Will Munro, le statut de l'objet d'art est souvent trouble. C'est ce que souligne Peter Dubé dans un texte où il est question, cette fois, de fétichisme sexuel. Mais, on le sait, pour Sigmund Freud le fétichisme est de l'ordre de la déviation. Le fétiche réoriente le désir « vers quelque chose qui exclut l'objet normal ». Pour Dubé cependant, en corrélation avec son analyse des œuvres de Munro, le fétiche n'est pas seulement anormal, il est aussi « contre la normalisation ». En somme, l'objet-fétiche – cette drôle de chose – n'est jamais totalement attribuable à une seule catégorie. Il opère sous une autre logique : celle d'une humanité donnant libre cours à ses affects.

En plus du dossier et de la section « Entretien » qui a pour thème le fétiche comme objet d'art, ce numéro 113 est complété, comme il se doit, de la section « Comptes rendus » et il rend hommage, dans la section « Événement », à l'artiste Mathieu Lefèvre (1981 – 2011). Plusieurs reproductions de son travail sont présentes à l'intérieur de ce numéro. Elles sont accompagnées des textes de Nicolas Mavrikakis et de Hrag Vartanian. La page couverture montre aussi une œuvre de cet artiste qui avait le mot ART en haute estime.

André-Louis Paré

1. Pensons, notamment, à l'exposition *Rencontres au sommet* de l'artiste Raphaëlle de Groot organisée et présentée par la Southern Alberta Art Gallery (27 septembre – 23 novembre 2014), l'Art Gallery of Windsor (3 octobre 2015 – 17 janvier 2016) et le Musée national des beaux-arts du Québec (4 février – 17 avril 2016); mais aussi à *L'état des choses, regard sur la collection*, exposition collective qui a eu lieu au Musée régional de Rimouski du 21 janvier au 29 mai 2016. Voir dans la section « Compte rendu » le texte de Cynthia Fecteau sur l'exposition de Raphaëlle de Groot présentée au MNBAQ; voir également, dans la section « Livres reçus », la recension du catalogue *Raphaëlle de Groot, Rencontres au sommet / The Summit Meetings*.

2. Thierry Bonnot, *L'Attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

3. La 4^e édition de Ghetto Biennale s'est déroulée à Port-au-Prince du 15 au 20 décembre 2015. Certaines œuvres des artistes appartenant au collectif Atis Rezistans étaient aussi présentées lors de l'exposition *Haïti in Extremis, mort et vie dans l'art haïtien du 21^e siècle*. Cette exposition, organisée et présentée au Fowler Museum à UCLA, a été adaptée par le Musée de la civilisation à Québec et présentée du 16 septembre 2012 au 20 janvier 2013.

p. 6 : **André Eugène**, *Ezili Danto*, 2004. Bois, pneus, métal, fragments d'ordinateur, objets trouvés/Wood, tires, metal, computer fragments, found objects, 240 cm (H). Photo : Leah Gordon.
p. 7 : **André Eugène**, *Personaj Damballah*, 2008. Bois, métal, pneu, objets trouvés/Wood, metal, tire, found objects, 200 cm (H). Photo : Leah Gordon.







Le fétiche, un objet énigmatique

Dominique Berthet

Le mot « fétiche » est lié à l'histoire coloniale puisqu'il désigne les objets de culte des populations d'Afrique durant la colonisation de ce continent. Il vient du portugais *feitiço* qui signifie « artificiel » et par extension « sort », « sortilège ». Lorsque les navigateurs portugais longeant la côte ouest de l'Afrique, au XV^e siècle, pénètrent au Sénégal (1443), en Guinée (1450), en Sierra Léone (1460), au Gabon et en Angola (1483), ils nomment *feitiço* les objets liés au culte animiste de ces populations. Ce terme est lui-même dérivé du latin *facticius*, qui signifie « fabriqué », « artificiel », « factice », « non naturel ».

The Fetish, an Enigmatic Object

The word "fetish" is connected to the history of colonialism since it refers to the cult objects of various peoples of Africa during colonial times. The word comes from the Portuguese *feitiço*, which means "artificial" and, by extension, "charm" and "sorcery." As the Portuguese explorers travelled along Africa's West Coast in the 15th century, landing in Senegal (1443), Guinea (1450), Sierra Leone (1460), Gabon and Angola (1483), they called *feitiço* any objects associated with the animist cult of the populations. This term derives from the Latin *facticius*, which means "made by art," "artificial," "factitious," "unnatural."

Pascale Monnin, *Eustache ou l'éloge de la complexité* (détail), 2010-2014. Mobile en céramique, os, fer, perles / Mobile made of ceramic, bone, iron, beads, 3 x 2 x 1 m. Exposition/Exhibition *Re-voir Haïti*, Grand Palais, Paris, 2015. Photo : Gill Kitley.



Ce mot a pris d'emblée une connotation péjorative, dans la mesure où il désigne un objet de culte lié à des croyances jugées suspectes par ces navigateurs catholiques. Dans le contexte du culte animiste, ils sont considérés comme le support ou l'incarnation de puissances suprahumaines et, en conséquence, doués de pouvoirs magiques. Les missionnaires, quant à eux, ne virent en eux que des idoles maléfiques et diaboliques.

Par extension, le fétiche désigne un objet culturel auquel sont attribuées des propriétés surnaturelles bénéfiques pour son possesseur. On attribue à cet objet des pouvoirs extraordinaires, une influence bienveillante et une capacité à conjurer le mauvais sort. On lui voue, par conséquent, une admiration ou du moins du respect. Plus largement encore, le fétiche désigne tout objet auquel on attribue la propriété de porter bonheur.

Ces objets ne concernent d'ailleurs pas que les populations et les croyances africaines. Une exposition qui s'est tenue au musée du quai Branly, en 2012, intitulée *Les maîtres du désordre*, montre au contraire que ces objets, dans un contexte magico-rituel, concernent aujourd'hui encore de nombreuses cultures en Océanie, en Amérique, en Sibérie ou en Afrique. Le chaman, figure centrale dans cette exposition, que Bertrand Hell qualifie de « maître du désordre » dans son livre éponyme¹ et qui a donné le titre à cette exposition dont il était conseiller scientifique, par ses gestes, ses chants, ses rituels, les sacrifices, à l'aide d'objets, tente « de prévenir ou de réparer les désordres, de protéger la communauté du malheur² ».

Notre propos, ici, ne consiste pas à nous interroger sur l'efficacité de ces objets, mais sur leur capacité à nous intriguer, voire à nous fasciner. Quelle relation insolite et intime l'homme entretient-il avec les fétiches ? Comment s'explique leur attractivité ?

Parmi les artistes et les écrivains qui se sont intéressés à ces objets, mentionnons André Breton et ses amis qui ont porté sur les arts dits primitifs, et en particulier l'art océanien et celui des Indiens des Amériques (Alaska, Canada, États-Unis, Amérique du Sud), un regard informé. Ils suivaient les recherches anthropologiques et ethnographiques, en particulier celles de James-George Frazer et de Lucien Lévy-Bruhl, et ils lisaient les livres et les articles consacrés aux « arts primitifs » comme ceux de Paul Guillaume et de Georges Hardy.

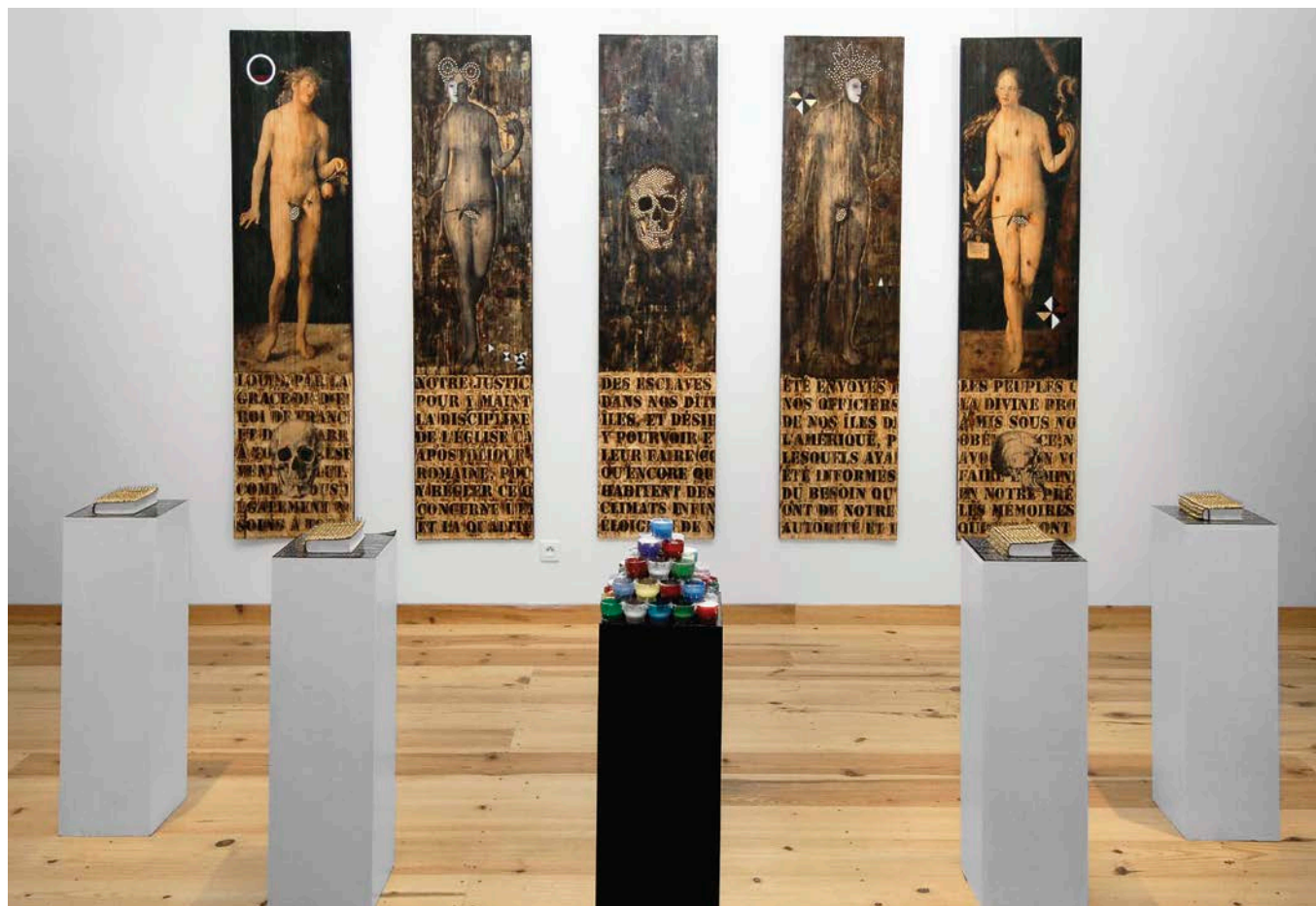
La passion des surréalistes pour ces objets trouve son explication dans la philosophie même du Surréalisme³. Ce mouvement est une gigantesque entreprise de subversion vis-à-vis de tout ce que la culture occidentale a créé et continue de produire. Le Surréalisme rejette l'ordre établi, ses valeurs, son esthétique. Breton attendait de la « toute-puissance du rêve » « la résolution des principaux problèmes de la vie⁴ ». Or les surréalistes, se référant aux recherches des ethnologues, pensaient que c'est dans les sociétés dites primitives que ce potentiel est le plus présent, au point d'imprégner tout le tissu social et de faire disparaître le fossé qui sépare l'art de la vie.

L'homme qualifié de « primitif » est présenté par André Breton dans « Main première » comme un être qui donne libre cours à ses affects⁵. Il n'est pas considéré comme un être naïf ou ignorant, mais comme un



Pascale Monnin, *Eustache ou l'éloge de la complexité*, 2010-2014. Mobile en céramique, os, fer, perles, tissus/ Mobile made of ceramic, bone, iron, beads, fabric, 1,5 x 2 x 1 m. Exposition/Exhibition : *Il Retro del Manifesto*, Villa Médicis, 2013. Photo : Passagers des Vents.

Serge Hélénou, *Da-Stature*, 2007. Technique mixte et collage sur assemblage de bois, matière toilée, clous/Mixed mediums and collage, combining wood, canvas, nails, 170 x 69 cm. Photo : Roland Michaud.



Bruno Pédurand, *L'Héritage de Cham*, 2008.
Décalsomanie, huile, clous sur bois et matériaux
divers/Transfer, oil, nails and various materials on
wood. Chaque panneau/each panel: 200 x 50 cm.
Photo : Dino Seigespan.

From the outset, this word took on negative connotations, in the sense that it designated cult objects related to beliefs that the Catholic navigators found suspect. Animism considered these objects to be inhabited by or the incarnation of superhuman forces and, consequently, endowed with magical powers. The missionaries, however, only saw them as evil and diabolical idols.

By extension, the fetish designates a cultural object whose supernatural properties are beneficial to those who possess it. The object has extraordinary power, a benign effect, and the ability to ward off evil spells. As a result, the object is admired or at least respected. Even more generally, the fetish designates any object that is a good luck charm.

Although these objects have been thought to concern only African peoples and beliefs, the exhibition *Les maîtres du désordre* (*Masters of Chaos*), presented at the Musée du quai Branly in 2012, shows that in the context of magic rituals today these objects are still used by many cultures in Oceania, the Americas, Siberia, and Africa. In his book *Les maîtres du désordre*,¹ from which the exhibition draws its title, Bertrand Hell describes the shaman as a “master of chaos.” The shaman, the exhibition’s central figure and scientific advisor, attempts through gestures, chants, rituals, sacrifices and the use of objects “to prevent chaos and restore order, to protect the community against evil forces.”²

The aim of this essay is not to examine the effectiveness of these objects, but to analyze their ability to intrigue or even fascinate us. What is the unusual and private relationship that people have with fetish objects? How does one explain the compelling nature of these objects?

Among the artists and writers who have been interested in these objects, we should mention André Breton and his cohorts, who were concerned with the so-called primitive arts, particularly Oceanic art and the Native American art of Alaska, Canada, USA, South America. They kept up with anthropological and ethnographic research, particularly that of James-George Frazer and Lucien Lévy-Bruhl, and they read books and articles written about “primitive art,” such as those of Paul Guillaume and Georges Hardy among others.

The Surrealists’ passion for these objects is explained in the philosophy of Surrealism itself.³ This movement was an enormous undertaking to subvert all that Western culture had created and continued to produce. Surrealism rejected the establishment, its values and its aesthetics. Breton expected that the “omnipotence of dreams” would “solve the main problems in life.”⁴ So the Surrealists,



André Eugène, *Military Glory*, 2010.
Métal, pneus, crâne, tissu et objets trouvés/
Metal, tires, skull, fabric and found objects,
182 cm (H). Photo : Leah Gordon.

individu empreint de craintes et d'angoisses, semblable donc à tous les hommes, avec une particularité essentielle : il est détenteur d'un secret, d'une richesse perdue par l'homme occidental. En ce sens, il est considéré comme plus éclairé. Breton lui prête une aptitude à répondre aux questions fondamentales que l'homme se pose. Pour lui, ces sociétés qui avaient échappé à la contamination du christianisme et du rationalisme offraient le spectacle de l'homme qu'il appelait de ses vœux, vivant en harmonie avec la nature, dans une union spirituelle avec les éléments. Ces peuples témoignent de la possibilité d'une autre vie. Breton aspirait à recréer ces modes d'expérience et à retrouver ces pouvoirs perdus. C'est d'ailleurs ce qu'il écrit, en 1936, à l'occasion de l'*Exposition surréaliste d'objets*. Il y distingue nettement les objets qu'il appelle objets-dieux de tous les objets trouvés, modifiés et perturbés, présentés dans cette exposition; objets-dieux, écrit-il, « dont nous jalousons très particulièrement le pouvoir créateur, que nous tenons pour dépositaires, en art, de la grâce que nous voudrions reconquérir⁶ ». Récemment, en 2013-2014, le Centre Pompidou consacrait d'ailleurs une exposition au « Surréalisme et l'objet⁷ », montrant ainsi la place essentielle donnée par les artistes à l'objet décontextualisé, transfiguré, transmué.

Plus tard, durant son exil américain, André Breton, en août 1945, traversa les réserves Navajo, Zuñi, Apache et Hopi en Arizona et au Nouveau-Mexique. Pénétrant dans les villages, il observe dans leur contexte les poupées et les masques qu'il admire de longue date. Le poète achète dans les villages des poupées Kachina et quelques dessins zuñis, mais pas de masques. Les Indiens hopi et zuñi sont farouchement hostiles au fait que des Blancs possèdent ces objets qui représentent les esprits des ancêtres défunts, des divinités, des animaux.

André Breton voyait dans l'organisation sociale des Hopis une alternative au capitalisme comme au communisme dévoyé de l'Union Soviétique, un contrepoids à l'aliénation des sociétés occidentales. Leurs croyances, selon lui, renvoyaient à des interrogations essentielles auxquelles l'homme occidental était devenu étranger. On retrouve l'attraction qu'exercent sur Breton les peuples qui sont parvenus à se soustraire au diktats du catholicisme et du rationalisme, et qui témoignent de la possibilité d'une autre vie. Dans un entretien accordé à Jean Duché, en octobre 1946, après avoir expliqué à son interlocuteur la signification des motifs peints sur l'une des poupées Kachina (qui symbolisait la déesse du maïs), il déclare : « L'artiste européen, au XX^e siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale. [...] C'est la plastique de race rouge, tout particulièrement, qui nous permet d'accéder aujourd'hui à un nouveau système de connaissance et de relations⁸ ».

André Breton fut également très marqué par les cérémonies vaudou auxquelles il assista lorsqu'il séjourna en Haïti en décembre 1945. Une récente exposition, *Haïti, deux siècles de créations artistiques*, qui s'est tenue au Grand Palais, à Paris, de novembre 2014 à février 2015, a montré la prégnance du vaudou dans l'art contemporain haïtien. De même, la 4^e Ghetto Biennale de Port-au-Prince, qui s'est tenue en décembre 2015, ayant pour titre « Kreyòl, Vodou et Lakou – formes de résistance » en témoigne également. La force des rites et des croyances est très visible dans les traditions populaires, mais aussi dans la création plastique contemporaine. L'imaginaire vaudou demeure, aujourd'hui encore, une thématique majeure de l'art contemporain en Haïti au travers de réalisations extrêmement diversifiées. Les artistes contemporains tentent d'échapper à l'approche indigéniste, aux représentations stéréotypées en jouant sur l'appropriation, le détournement, l'interprétation, parfois en ayant recours aux nouvelles technologies, autant de procédés qui leur permettent de brouiller les pistes. Carlo A. Célius, dans un récent article sur « La nouvelle scène artistique d'Haïti⁹ », fait référence à ce sujet à quelques œuvres comme *Desounen*, sculpture en métal de Patrick Vilaire, *Kwa Bawon*, vidéo-installation de Maksaens Denis, *Le cercle de Fresa*, performance de Baraba Prézeau Stephenson, *La déesse des astres*, sculpture monumentale de quatre mètres en tôles découpées de Lionel St-Eloi ou encore *Eustache ou l'éloge de la complexité*, mobile de Pascale Monnin. Ces quelques exemples témoignent de la diversité des pratiques, des démarches, des médiums, des réalisations, montrant ainsi que la création plastique d'Haïti ne se réduit pas qu'à l'art naïf. En dépit des difficultés économiques, les artistes haïtiens font preuve d'une grande pugnacité pour créer dans ce contexte et faire leur place dans le marché de l'art contemporain international.



Ghéto Jean Baptiste, *Lakou a tombe*, 2015.
Performance (4^e édition de la Ghetto
Biennale/Performance (4th edition of Ghetto
Biennale, Port-au-Prince). Photo : Lazaros.

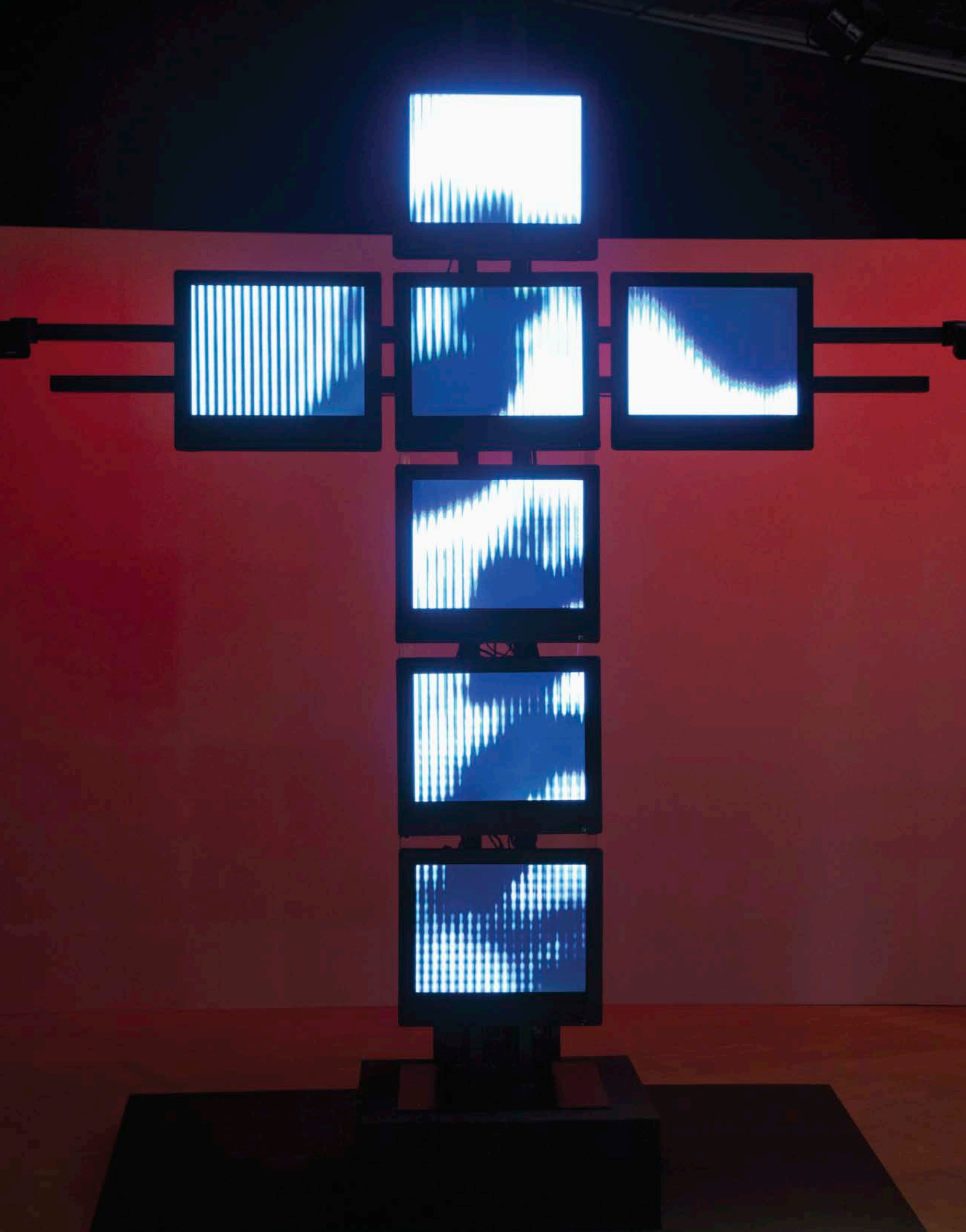
Maksaens Denis, *Kwa Bawon*, 2004. Sept écrans de
télévision montés sur une structure en métal et en bois,
vidéo de Maksaens Denis et bande sonore de Laurent
Lettré/Seven television screens mounted on a structure
made of metal and wood, video by Maksaens Denis and
soundtrack by Laurent Lettré, 254 cm (H). Exposition/
Exhibition: *Haiti in Extremis*, Musée de la civilisation, Québec,
2013-2014. Photo : Jessy Bernier - Perspective Photo. Avec
l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

basing themselves on ethnographic research, believed that this potential was much more present in so-called primitive societies, to the point that it permeated the social fabric and eliminated the gap between art and life.

In "Main première" (First Hand), Breton describes "primitive" peoples as beings able to give free rein to their feelings.⁵ They are not naive or ignorant, but rather individuals marked by fear and anxiety, therefore similar to all people, but for one essential characteristic: they bear a secret, a richness that Westerners have lost. In this sense, they are considered to be more enlightened. Breton believed that they have the ability to answer life's fundamental questions. For him, societies that Christianity and rationalism have not contaminated offer a glimpse of people who follow their desires, living in harmony with nature and in spiritual union with the elements. These people showed that another kind of life is possible. Breton aspired to recreate these modes of living and rediscover these lost powers. He wrote about this in 1936, for the *Surrealist Exhibition of Objects*. Here, he made a distinction between what he called "divine objects" and found, altered, and ready-made objects, writing that divine objects "are the custodians of a creative power in art, which we covet and wish to reclaim."⁶ More recently, in 2013–2014, the Centre Pompidou presented an exhibition on *Surrealism and the Object*,⁷ highlighting the essential role that artists give to the decontextualized, transformed and transmuted object.

In August 1945, while in exile in the USA, Breton travelled through Navajo, Zuni, Apache and Hopi reservations in Arizona and New Mexico. Wandering through villages, he finally saw the figures and masks he had long admired in their own contexts. The poet purchased kachina dolls and Zuni drawings from the villages, but no masks. Hopi and Zuni people are adamantly opposed to Whites possessing these objects, which represent the spirits of their ancestors, divinities and animals.

In the societal structure of the Hopi people, Breton saw an alternative to capitalism and the corrupted communism of the Soviet Union, a counterbalance to the alienation of Western societies. According to him, the Hopi beliefs speak of fundamental issues to which Westerners have become blind. These people who have managed not to be contaminated by Catholicism and rationalism fascinated Breton, and showed that another kind of life is possible. In an interview with Jean Duché in October 1946, Breton explained the significance of the motifs painted on a kachina doll (symbol of the corn goddess) and declared that "in the 20th century, the only way that the European artist can cope with the desiccation of the sources of inspiration caused by rationalism and utilitarianism is by reconnecting with the so-called primitive viewpoint, a synthesis



of sensory perception and mental representation. [...] The arts of the red races, in particular, are what today can give us access to a new system of knowledge and relations.”⁸

In December 1945, during a visit to Haiti, Breton also saw voodoo ceremonies that made a great impact on him. A recent exhibition, *Haiti, Two Centuries of Artistic Creation*, presented at the Grand Palais in Paris, from November 2014 to February 2015, showed the significance of voodoo in contemporary Haitian art. This was also the case for the 4th Ghetto Biennale, *Kreyòl, Voodoo and the Lakou: Forms of Resistance*, held in Port-au-Prince in December 2015. The power of rites and beliefs is clearly visible in folk traditions, but also in contemporary art. The voodoo imaginary remains, still today, a major theme in the highly diverse work of contemporary Haitian art. Contemporary artists attempt to eschew an indigenous approach and stereotypical representations through appropriation, transformation, interpretation, sometimes using new technologies and any other processes that enable them to cloud the issue. In a recent article on “The New Art Scene in Haiti,”⁹ Carlo A. Célius discusses this in reference to works such as, Patrick Vilaire’s metal sculpture *Desounen*, Maksaens Denis’ video-installation *Kwa Bawon*, Baraba Prézeau Stephenson’s performance *Le cercle de Fresa*, Lionel St-Elói’s monumental four-metre sheet-iron sculpture *La déesse des astres* and Pascale Monnin’s mobile *Eustache ou l’éloge de la complexité*. These few examples illustrate the diversity of practices, approaches, mediums and productions, thus showing that Haitian art cannot be reduced to naïve art. Despite economic difficulties, Haitian artists demonstrate a fierce determination to create in this context and stake out their place in the international contemporary art market.

In the French West Indies, several contemporary artists are creating work that makes sometimes critical, sometimes obvious or oblique references to the sacred. Without explicitly referring to cult objects, their works can appear similar to objects associated with the practices and beliefs of Africa and the Caribbean, once deemed mysterious and disturbing. One of these artists is Serge Hénélon, who makes assemblages out of pieces of wood, fabric, metal and other materials that he paints, and which he collectively calls “Expression-Bidonville.”¹⁰ His works look like objects made for quimbois (a magic-religious practice); objects he encountered in his childhood in Martinique and during the twenty-five years he has lived in Africa. Another artist, Bruno Pédurand, questions the status of the image. He critically appropriates European art history in order to examine the complex relationship that the French West Indies have with Western art. He draws his references from religious painting to denounce the instrumental role that Catholicism has played in the justification and support

of slavery.¹¹ In many respects, Serge Goudin-Thébia reminds one of a shaman. Open to the poetics of place, he engages in a dialogue with nature, from which he collects elements for his creations. His work has a strong mystical dimension. He makes assemblages out of materials gathered from nature: bamboo, dried leaves, bones, pieces of wood, roots, fibres, feathers, bark, termite mounds, rocks, corals, seashells, sea urchins, animal shells and so on.¹²

The reference to Caribbean artists is even more significant due to the fact that the Caribbean islands were the point of arrival for the slaves who had survived the transatlantic crossing. For the entire period of slavery, at least in the French West Indies, those deported from Africa were prohibited from practicing their religions, worshipping their divinities, and possessing any objects associated with their beliefs. The masters or church representatives systematically destroyed any statuette or figurine that slaves made, as they considered it a fetish or an idol. The prohibition was powerful and the punishment extreme, yet a form of resistance developed through the centuries, giving rise to syncretic rituals, some of which are still practiced today in Brazil, Haiti and Cuba. The fetish objects used in these rituals and still referenced in the work of certain artists continue to challenge, disturb and, as the case may be, alarm or fascinate.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre* (Paris: Flammarion, 1999).
2. Jean de Loisy, “Les arts du désordre” in *Les maîtres du désordre* (Paris: Musée du quai Branly / RMN, 2012), 14. (Our translation.)
3. See Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme* (Paris: Flammarion, 1977 [1955]).
4. These two formulations are from José Pierre, *L’aventure surréaliste autour d’André Breton*. Exh. Cat. of exhibition organized by Artcurial (May/August 1986) (Paris: E.P.I. Filipacchi / Artcurial, 1986), 125. (Our translation.)
5. André Breton, “Main première” in *Perspective cavalière* (Paris: Gallimard, 1970 [1962]).
6. André Breton, “Exposition surréaliste d’objets” in *Le Surréalisme et la peinture* (Paris: Gallimard, 1965), 283. (Our translation.)
7. *Surrealism and the Object*, October 30, 2013 – March 3, 2014, Centre Georges Pompidou, Paris, exhibition curator Didier Ottinger.
8. André Breton, Interview with Jean Duché in *Entretiens* (Paris: Gallimard, 1969 [1952]), 248. (Our translation.)
9. Carlo A. Célius, “La nouvelle scène artistique d’Haïti” in *Recherches en Esthétique* 20 (2015): 137-147.
10. See Dominique Berthet, “lieux de peinture” in *Serge Hénélon* (Paris: HC Éditions, 2006).
11. See Dominique Berthet, “L’art dans sa dimension sociale: Bruno Pédurand” in *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique* (Paris: L’Harmattan, 2012).
12. See *ibid.*, “Faire œuvre avec le lieu: Serge Goudin-Thébia.”

Dominique Berthet teaches aesthetics and art criticism at the University of the French West Indies and Guiana. He is the founder and director of the Centre d’Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP), the founder and editor of the journal *Recherches en Esthétique*, a member of the multidisciplinary laboratory CRILLASH (Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, University of the French West Indies and Guiana), and a researcher for the Institut ACTE / Arts, Créations, Théories, Esthétiques (UMR 8218 / Université Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS). Also an art critic and curator, he has published *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique* (L’Harmattan, 2012), *Pour une critique d’art engagée* (L’Harmattan, 2013) and *Fragments d’un discours esthétique. Interviews with Marc Jimenez* (Klincksieck, 2014).

Pour ce qui est des Antilles françaises, plusieurs artistes contemporains développent un travail dans lequel la référence au sacré, référence parfois critique, est évidente ou d'autres fois plus allusive. Sans être dans une référence explicite aux objets de cultes, leurs œuvres peuvent sembler s'apparenter aux objets jugés énigmatiques et inquiétants relevant de pratiques et de croyances issues d'Afrique et de la Caraïbe. Parmi ces artistes, citons Serge Hénélon avec ses assemblages de morceaux de bois, de tissus, de matières, de métal, qu'il recouvre de peinture, auxquels il donne le nom générique d'« Expression-Bidonville¹⁰ ». Ses œuvres prennent l'aspect d'objets fabriqués pour le quimbois (pratique magico-religieuse); objets qu'il a côtoyés durant son enfance en Martinique et au cours des 25 ans qu'il a vécus en Afrique. Bruno Pédurand remet en question le statut de l'image. Il s'approprie de manière critique l'histoire de l'art européen afin d'interroger la relation complexe que les Antilles françaises entretiennent avec l'art occidental. Il puise ses références dans la peinture religieuse pour dénoncer le rôle déterminant joué par la religion catholique dans la justification et le soutien apportés à l'esclavage¹¹. Serge Goudin-Thébia, à bien des égards, fait penser à un chaman. Réceptif à la poétique du lieu, il dialogue avec la nature dans laquelle il prélève les éléments de sa création. Son travail possède une forte dimension mystique. Ses réalisations sont faites d'assemblages d'éléments naturels collectés dans la nature : bambous, feuilles séchées, os, morceaux de bois, racines, fibres, plumes, écorces, termitières, roches, coraux, coquillages, oursins, carapace d'animaux, etc¹².

Cette référence aux artistes caribéens est d'autant plus significative que ces îles ont été le point d'arrivée des esclaves qui ont survécu à la traversée transatlantique. Pendant toute la durée de l'esclavage, du moins pour ce qui est des Antilles françaises, ces déportés d'Afrique ont été dans l'impossibilité de pratiquer leurs cultes, de vénérer leurs divinités et de posséder le moindre objet en lien avec leurs croyances. Toute statuette ou figurine confectionnée par l'esclave était en effet systématiquement détruite par le maître ou le représentant de l'église qui la considérait comme un fétiche ou comme une idole. L'interdit fut puissant, les châtiments extrêmes, mais une forme de résistance a pu se mettre en place au cours des siècles, donnant lieu à des rituels synchrétiques tels que ceux que l'on peut voir aujourd'hui encore au Brésil, en Haïti ou à Cuba. Les fétiches qui accompagnent ces rituels et auxquels certains artistes font encore allusion dans leurs œuvres, quant à eux, ne cessent d'interpeller, de troubler et, selon le cas, inquiètent ou fascinent.

1. Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999, 392 p.
2. Jean de Loisy, « Les arts du désordre », *Les maîtres du désordre*, Paris, Musée du quai Branly / RMN, 2012, p. 14.
3. Voir Ferdinand Alquié, *Philosophie du Surréalisme* Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977 [1955], 234 p.
4. Ces deux formules sont de José Pierre, *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, catalogue de l'exposition organisée par Artcurial (mai/août 1986), Paris, E.P.I. Filipacchi / Artcurial, 1986, p. 125.
5. André Breton, « Main première », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970 [1962].
6. André Breton, « Exposition surréaliste d'objets », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 283.
7. « Le Surréalisme et l'objet », Centre Georges Pompidou Paris, commissaire de l'exposition : Didier Ottinger. 30 octobre 2013 – 3 mars 2014.
8. André Breton, entrevue de Jean Duché, *Le Littéraire*, 5 octobre 1946, dans *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969 [1952], p. 248.
9. Dans *Recherches en Esthétique*, n° 20, « Créations artistiques », Fort-de-France, 2015, p. 137-147.
10. Voir Dominique Berthet, *Serge Hénélon, « lieux de peinture »*, Paris, HC Éditions, 2006, 192 p.
11. Voir Dominique Berthet, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique*, « L'art dans sa dimension sociale : Bruno Pédurand », Paris, L'Harmattan, 2012, 210 p.
12. Voir Ibid., « Faire œuvre avec le lieu : Serge Goudin-Thébia ».

Professeur, **Dominique Berthet** enseigne l'esthétique et la critique d'art à l'Université des Antilles. Fondateur et responsable du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP), il est aussi fondateur et directeur de la revue *Recherches en Esthétique*. Membre du laboratoire pluridisciplinaire CRILLASH (Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, Université des Antilles), il est également chercheur associé à l'Institut ACTE / Arts, Créations, Théories, Esthétiques (UMR 8218 / Université Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS). Critique d'art et commissaire d'expositions, il a, entre autres, publié *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique. Esthétique de la rencontre I* (L'Harmattan, 2012); *Pour une critique d'art engagée* (L'Harmattan, 2013) et *Fragments d'un discours esthétique. Entretiens avec Marc Jimenez* (Klincksieck, 2014).

***Ready-mades* et fers à cheval**

Thomas Golsenne

Octobre 2015. Dans la galerie carrée du Centre d'art de la Villa Arson, à Nice, les quatre artistes de l'exposition qui débute¹ ont disposé des choses qu'ils n'ont visiblement pas créées : Lidwine Prolonge a amené une voiture Volvo, achetée peu de temps auparavant par petite annonce; Jean-Charles de Quillack, une très longue corde d'amarrage trouvée sur le vieux port; Ibai Hernandorena, une série de modules de présentation conçus par Jean Prouvé, trouvés sur un chantier il y a longtemps; et Julien Dubuisson, une grosse pierre ramassée dans un ruisseau. Ces choses n'ont rien de commun à part leur nature de *ready-made*. Le choix est habile de la part du commissaire de l'exposition, Mathieu Mercier.

Ready-Mades and Horseshoes

October 2015. In the square gallery of the Centre d'art de la Villa Arson, in Nice, the four artists in the new exhibition¹ have positioned objects that they obviously did not create: Lidwine Prolonge brought a Volvo car, purchased not long before through a classified ad; Jean-Charles de Quillacq, a very long mooring rope found in the old port; Ibai Hernandorena, a series of display panels designed by Jean Prouvé, found on a construction site a long time ago; and Julien Dubuisson, a large stone taken from a stream. These objects share nothing other than their ready-made nature. It was a deft choice by the exhibition curator, Mathieu Mercier.



L'Après-midi, 2015. Vue
d'exposition/Exhibition view.
Galerie Villa Arson, Nice.
Photo : Villa Arson/Jean Brasille.





Danh Vo, *Sans titre/Untitled (Légionnaire)*, 2007. Bois, papier, coton/
Wood, paper, cotton. Photo : Avec
l'aimable permission du/Courtesy of
Fond National d'Art Contemporain.

Burkard Blümlein, *Conversations de Sèvres*,
2010-2011. Vue de l'exposition/Exhibition
view of *La scène française contemporaine*,
Sèvres, Cité de la céramique.
Photo : B. Blümlein.

Confronté à la difficulté de faire une exposition à partir de l'œuvre de quatre artistes très différents, celui-ci a trouvé leur seul point commun : l'utilisation accessoirement de ces choses déjà-faites. Et, bien sûr, Mercier n'ignore pas que dans la grande histoire du *ready-made* se trouve, à l'origine, une interrogation sur le statut de l'œuvre d'art : qui, de l'artiste qui le choisit ou de l'institution qui le montre est le plus déterminant dans la transformation d'une chose quelconque en art ? Mais je crois qu'on ferait fausse route en se focalisant ici sur les raisons supposées du commissaire de l'exposition ; ou plutôt, je pense que si l'on veut comprendre à quoi sert un *ready-made* aujourd'hui, il faut interroger les raisons des artistes eux-mêmes.

Or, de ce point de vue, la voiture, la corde, les panneaux de métal et la pierre ont une tout autre valeur. La Volvo de Prolonge est le support d'une performance et d'un récit, dans lequel elle imagine prendre un passager en auto-stop et se faire prendre en otage par lui, mettant à l'épreuve le fameux « syndrome de Stockholm »². La longue corde de de Quillack, entremêlée comme un nœud de serpent, évoque un anthropomorphisme louche résonnant avec les sculptures de l'artiste, qui sont souvent des membres de corps, parfois moulés, parfois suggérés à partir de cordes rigidifiées par de la résine³. Les panneaux de métal trouvés par Hernandorena sont à la fois un hommage à Jean Prouvé, le designer qui les a conçus, et des reliques du modernisme dans la ville contemporaine⁴. Enfin, la pierre de Dubuisson, la chose la plus opaque, la plus informe, est une partie de sa sculpture *Pavillon nocturne*, où elle est à la fois contenant et contenu d'autres sculptures. Cachant et cachée, elle joue du secret⁵. En somme, la voiture, la corde, les panneaux et la pierre ont, pour les quatre artistes, une valeur expressive : ces choses sont



Ibai Hernandorena, *Paysages*, 2015. Métal soudé/Welded metal, 140 x 400 x 250 cm.
Photo : Villa Arson, Nice/Jean Brasille.

Confronted with the difficulty of putting together an exhibition of the work of four very different artists, Mercier found their only point in common: the incidental use of such ready-made objects. And, of course, Mercier is aware that the origin of the ready-made's long history was a challenge to the status of the artwork: who, is more decisive in the transformation of an object, whatever it is, into art? The artist who chooses it or the institution that exhibits it? But I think we would be going down the wrong path if we focused here on the curator's supposed reasons for the exhibition; or rather, I think that if we want to understand the purpose of a ready-made today, we have to examine the artists' reasoning.

From this point of view, the car, the rope, the metal panels, and the stone have a completely other value. Prolonge's Volvo is the support for a performance and a story, in which she imagines picking up a

hitchhiker who takes her hostage, putting to the test the well-known "Stockholm syndrome."² De Quillacq's long rope, entwined and coiled like a serpent, evokes a twisted anthropomorphism that resonates with the artist's sculptures, which often include human limbs – sometimes moulded, sometimes suggested by ropes made rigid with resin.³ The metal panels Hernandorena found are both a tribute to Jean Prouvé, who designed them, and relics of modernism in the contemporary city.⁴ Finally, Dubuisson's stone, the most opaque and undefined object in the exhibition, is part of his sculpture *Pavillon nocturne*, in which it is both container and content of other sculptures. Concealing and concealed, it plays on the idea of secrecy.⁵ In short, for the artists,

chargées de fiction, de désirs, d'affects ou de mystère. C'est parce qu'elles véhiculent ces passions qu'elles « marchent », qu'elles agissent.

Il ne s'agit pas là de quatre exemples isolés. Danh Vo, l'artiste danois d'origine vietnamienne, s'est fait une spécialité de présenter, dans des vitrines ou des caisses de transport, des artefacts qui ont, à ses yeux, une valeur sentimentale ou historique, ou parfois les deux⁶. Ce ne sont rien de moins que des reliques de l'histoire personnelle et de l'histoire générale qu'il présente aux spectateurs. Or, dans la tradition chrétienne comme dans d'autres, les reliques sont loin d'être de simples restes inertes, des souvenirs : elles agissent sur ceux qui perçoivent leur présence, produisent des miracles, donnent courage et force, etc. La présentation des documents historiques et personnels que choisit Danh Vo (en les recouvrant parfois de feuilles d'or) les transforme en reliques et les dote d'une présence supplémentaire. Les vrais reliquaires, ceux du Moyen Âge chrétien ou ceux des Papous, conservés au Louvre ou au musée du quai Branly, ont perdu de leur efficacité depuis qu'ils sont exposés dans des musées. Chez Dan Vo, le processus est contraire : oubliés au fin fond de collections poussiéreuses, leur présentation, dans l'espace d'exposition, renforce la puissance qu'ils avaient perdue.

Pour bon nombre d'artistes contemporains, extraire du circuit marchand un artefact et en faire un ready-made consiste à lui conférer une force, une vitalité, une agentivité qui n'est pas aussi sensible dans le magasin ou chez soi. L'artiste allemand Burkard Blümlein s'est fait, depuis une vingtaine d'années, le spécialiste de « conversations » entre des objets qu'il trouve dans le commerce ou dans les collections des musées, ou qu'il réalise parfois lui-même⁷. La conversation n'est pas ici simplement une jolie métaphore pour parler de la composition que Blümlein organise. D'un côté, l'idée tire son origine du travail de Joseph Beuys qui appelait les installations de ses propres pièces dans des vitrines des « conversations » : l'artiste-chamane était capable de réanimer les objets comme des personnes inconscientes et, à travers eux, de « guérir » le spectateur. De l'autre côté, les choses qui entrent en « conversation », chez Blümlein, parlent effectivement de quelque chose au spectateur : du temps, des formes, de gestes, etc.

Parfois même, la magie est carrément invoquée par les artistes. Le duo Art Orienté Objet en fournit un exemple remarquable. Marion Laval-Jeantet, une des deux membres, revendique son appartenance à une famille de *mazzere* corses qui se transmettent de mère en fille un don de clairvoyance, une capacité à communiquer avec les animaux et les êtres invisibles⁸. Or Laval-Jeantet n'est pas une paysanne du bocage corse⁹, mais une scientifique, docteure en ethnopsychiatrie et en esthétique, et une artiste. Le travail d'Art Orienté Objet ne consiste pas tant à défendre la cause animale et l'écologie (même si ces préoccupations sont présentes), mais à évoquer ces puissances invisibles, ces esprits animaux qui ne sont accessibles que lorsqu'on suspend la rationalité occidentale. L'installation *La Mazzera (le lien)*. Ça pèse trois tonnes est emblématique de cette recherche. Une énorme chaîne utilisée sur les plateformes pétrolières est suspendue au plafond et tenue par un mannequin à échelle 1 à l'image de Laval-Jeantet, étendu au sol, sur un fond de ciel. La tension extrême, physique, qui résulte de cette configuration (trois tonnes de métal peuvent s'effondrer sur l'image d'un corps humain), produit un malaise certain sur le spectateur. Mais

cette tension est aussi une image psychique de la « charge » que constitue la présence d'esprits malfaisants qui ont assailli l'artiste quelque temps auparavant¹⁰. L'écart entre notre perception physique de la pesanteur et la légèreté du corps astral est indiqué par l'inversion spatiale : le ciel est sur le sol et le mannequin tire moins sur la chaîne pour qu'elle s'effondre qu'elle ne se retient à elle pour ne pas fuir de la réalité matérielle.

Bien sûr, nous avons du mal à accepter ce genre de discours. Dans l'ontologie moderne ou naturaliste, à laquelle les Européens adhèrent en majorité depuis le XVII^e siècle, les objets sont prisonniers de leur matérialité. Inertes et inanimés, ils sont manipulés ou animés par des sujets humains, de l'extérieur, pour ainsi dire, comme un ballon projeté par le pied d'un footballeur. Des objets qui communiquent avec des esprits, des objets qui parlent, des objets qui suscitent la fiction ou le désir du corps – ne faudrait-il pas prendre ces expressions seulement comme des métaphores poétiques, au même titre que lorsque les artistes prétendent que leur œuvre leur échappe ?

Cette résistance de la rationalité moderne a bien été déconstruite par Bruno Latour¹¹. Être moderne, pour le sociologue des sciences, c'est avant tout construire sa vision du monde sur une série d'oppositions : le vivant et l'inerte, le sujet et l'objet, l'humain et le non-humain, le civilisé et le sauvage, le savant et le croyant... Les modernes observent des faits, les croyants vénèrent des fétiches. Or, continue Latour, les modernes ont leurs propres fétiches. Ainsi, les colons catholiques essayant de convertir les Africains primitifs féticheurs ne sont que des individus avec des amulettes autour du cou (de la Vierge, du cœur de Jésus, etc.), qui reprochent à d'autres de porter des amulettes autour du cou.

Les savants modernes pensent découvrir des faits bruts dans la nature tandis qu'en réalité, ils utilisent des machines et élaborent des protocoles complexes sans lesquels ces « prétendus faits » ne seraient ni observables ni même possibles à découvrir. Les savants modernes font comme les féticheurs africains : ils construisent des objets qui les dépassent, la différence résidant dans le fait qu'eux, contrairement aux Africains, le déniaient. Au lieu de fétiches, il faudrait plutôt parler des faitiches : ce sont ces objets construits et qui reçoivent une autonomie telle qu'ils peuvent être considérés comme des esprits, des divinités, des faits scientifiques autonomes.

Les faits scientifiques ne sont pas vrais parce qu'ils ont été découverts, mais parce qu'ils ont été élaborés correctement dans des conditions telles que la communauté scientifique en reconnaît la validité. L'important, ici, n'est pas de savoir si les croyances sont fondées, mais si les faitiches sont bien construits ; car s'ils sont bien construits, ils accomplissent ce pour quoi on les a fabriqués : attirer les esprits, souder la communauté, faire progresser la connaissance... Nous avons besoin des faitiches pour agir et avancer, sans quoi nous serions bloqués par une connaissance qui nous isolerait de notre écosystème. Sans faitiches, « [o]n ne peut plus créer. On ne peut plus vivre¹². »

Si l'on adopte ce point de vue, il n'est plus si absurde de considérer la voiture de Prolonge, la pierre de Dubuisson, les reliques de Danh Vo ou la chaîne d'Art Orienté Objet comme des objets animés et vivants, bien que l'on sache pertinemment qu'ils ont été façonnés par

the car, the rope, the panels and the stone have an expressive value: these objects are *weighted* with fiction, desires, emotions or mystery. It is because they convey these passions that they “work,” they act.

These are not four isolated examples. Danh Vo, the Vietnam-born Danish artist, has made a specialty of presenting artefacts in display cases or transport crates, which for him have sentimental or historical value and sometimes both.⁶ These are nothing less than relics from his personal history and from history in general that he presents to viewers. In fact, in the Christian and other traditions, relics are far from being simple inert remains, souvenirs; they act on those who perceive their presence, producing miracles, providing courage and strength, and so on. By presenting his chosen historical and personal documents (sometimes covering them with gold leaf), Danh Vo transforms them into relics and endows them with an enhanced presence. The real reliquaries, those of the medieval Christians and the Papuans conserved in the Louvre and the Musée du Quai Branly, have lost their power since they have been on exhibit in museums. In Danh Vo’s work, the process is reversed: forgotten in the depths of dusty collections, when presented in the exhibition space, they regain the power that they had lost.

For many contemporary artists, extracting an artefact from the market system and making a ready-made of it consists in endowing it with strength, vitality and an agency that is not as clear in the store or at home. In the last twenty years, German artist Burkard Blümlein has become a specialist in “conversations” between the objects that he finds in retail outlets or museum collections or, sometimes, makes⁷. Here, “conversation” isn’t just a convenient metaphor to describe the composition that Blümlein organizes. On the one hand, the idea originates in the work of Joseph Beuys, who called installations of his own pieces in display cases “conversations”: the artist-shaman was able to bring objects back to life as if they were unconscious people and, through them, to “cure” the viewer. On the other hand, the things that come into “conversation” in Blümlein’s work actually speak to the viewer about something: time, shapes, gestures and so on.

Sometimes, artists clearly invoke the magic. The duo Art Orienté Objet offers a remarkable example. Marion Laval-Jeantet, one member of the duo, claims to belong to a family of Corsican *mazzere* who transmit from mother to daughter the gift of clairvoyance, a capacity to communicate with animals and invisible beings.⁸ In fact, Laval-Jeantet is not a peasant from the Corsican woods⁹ but a scientist – with a doctorate in ethnopsychiatry and aesthetics – and an artist. The work of Art Orienté Objet consists not so much in promoting the cause of animals and ecology (even though these concerns are present) but of evoking the invisible powers, animal spirits, which are accessible only when we suspend our Western rationality. The installation *La Mazzera (le lien)*. *Ça pèse trois tonnes* is emblematic of this research. A gigantic chain, the type used on oil rigs, is suspended from the ceiling; holding on to it is a life-size mannequin in the image of Laval-Jeantet, lying on the floor onto which a background of sky has been painted. The extreme physical tension that results from this configuration (three tons of metal may collapse onto the image of a human body) makes the viewer feel somewhat uncomfortable. But this tension is also a mental image of the “weight” composed of the presence of harmful spirits that assaulted the artist some time before.¹⁰ The spatial inversion indicates the gap between our physical perception of weight

and the lightness of the astral body: the sky is on the floor, and the mannequin is pulling less on the chain to drag it down than holding on to it so that it does not float away from material reality.

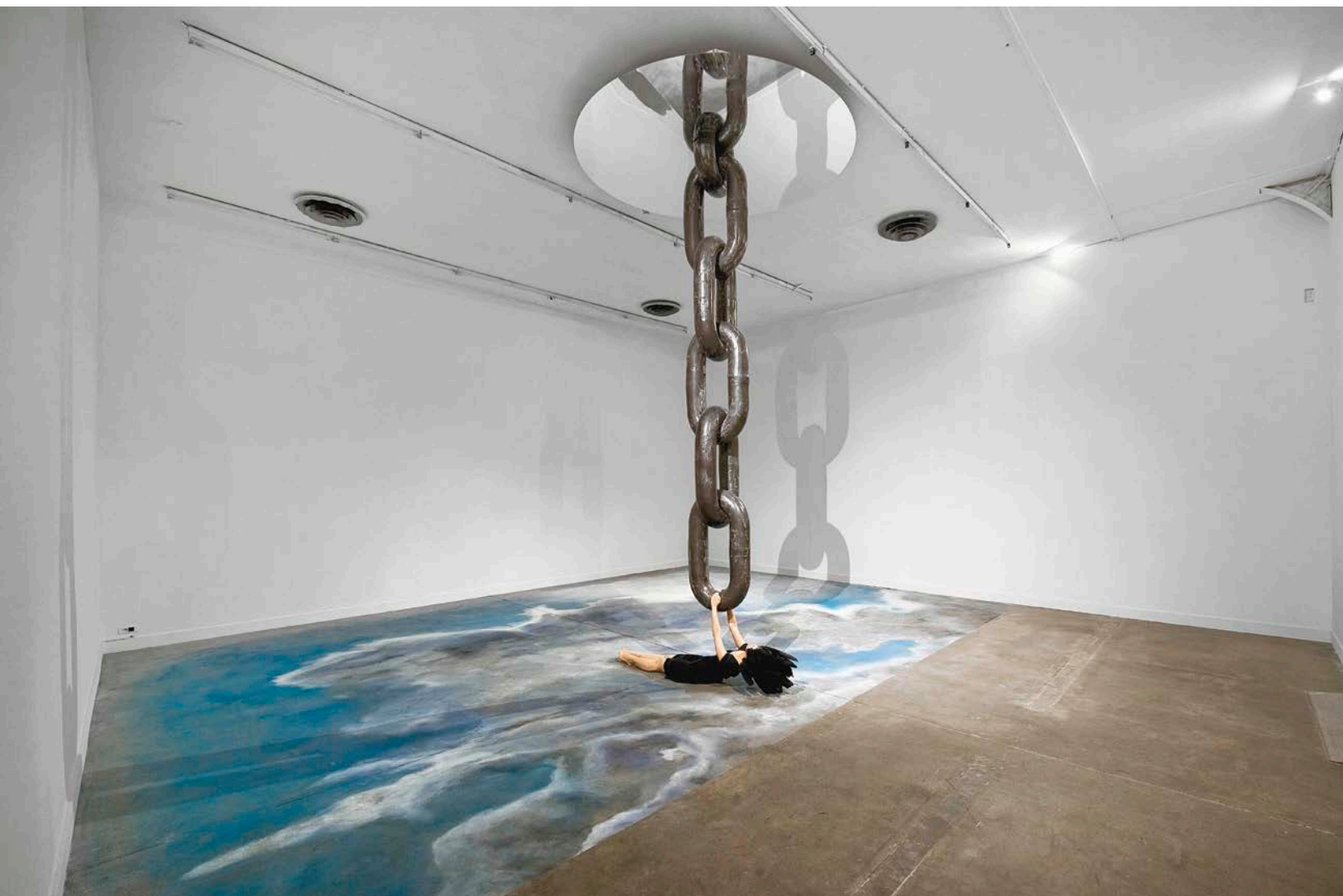
Of course, we find it difficult to accept this type of discourse. In modern or naturalist ontology, to which Europeans have subscribed since the seventeenth century, objects are imprisoned by their materiality. Inert and inanimate, human subjects manipulate or animate them from the outside, so to speak, like the foot of a soccer player kicking a ball. Objects that communicate with spirits, that talk, kindle fiction or the body’s desire – should we not take these expressions simply as poetic metaphors, in the same way as when artists claim that their work has escaped them?

Bruno Latour has thoroughly deconstructed this resistance of modern rationality.¹¹ Being modern, for the sociologist of science, is above all to build one’s vision of the world on a series of oppositions: the living and the inert, the subject and the object, the human and the non-human, the civilized and the wild, the knowing and the believing... Moderns observe facts; believers venerate fetishes. Yet, Latour continues, moderns have their own fetishes. For instance, Catholic settlers who try to convert “primitive” African fetishists are simply individuals with amulets around their necks (of the Virgin, of Jesus’ heart, and so on), chastising others for wearing amulets around their necks.

Modern scholars think that they have discovered raw facts in nature whereas in reality, they use machines and formulate complex protocols without which these “claimed facts” would be neither observable nor even possible to discover. Modern scholars are like African fetishists: they build objects that surpass them, the difference residing in the fact that they, unlike the Africans, deny it. Instead of fetishes, perhaps we should speak of “factishes:” constructed objects that have such autonomy that they can be considered spirits, divinities, independent scientific facts.

Scientific facts are not true because they have been discovered, but because they have been formulated correctly under conditions through which the scientific community recognizes their validity. The important thing, here, is not whether the beliefs have a foundation, but whether the factishes have been well constructed, for if they have been well constructed, they accomplish what they were built to do: attract spirits, bring the community together, advance knowledge... We need factishes to act and progress; without them we would be blocked by a knowledge that would isolate us from our ecosystem. Without factishes, “we can no longer create. We can no longer live.”¹²

If we adopt this point of view, it is no longer so absurd to consider Prolonge’s car, Dubuisson’s stone, Danh Vo’s relics or Art Orienté Objet’s chain to be animate and living objects, even though we know perfectly well that they have been shaped by machines, geology or humans. It is because they are well *shown* that they “work.” This reasoning is reminiscent of the analyses that French psychoanalyst Octave Mannoni noted in his famous essay “Je sais bien, mais quand même,”¹³ written to annotate Freud’s text on fetishism. Mannoni observes, in Aboriginal rituals, in Casanova’s text and in everyday life, the same double and contradictory reaction to an unexpected



Art Orienté Objet, La Mazzera (Le lien). Ça pèse trois tonnes, 2010. Vue de l'installation au/Installation view at the Magasin-Centre national d'Art Contemporain (Grenoble), dessin au pastel, cire anatomique habillée, plumes, chaîne, miroir, audio/Pastel drawing, dressed wax body, feathers, chain, mirror and sound. Photo : Blaise Adilon. Avec l'aimable permission des artistes/Courtesy of the artists.

des machines, des humains ou la géologie. C'est parce qu'ils sont bien montrés qu'ils « marchent ». Ce raisonnement rappelle les analyses qu'Octave Mannoni a recueillies dans son fameux article « Je sais bien, mais quand même ¹³ ». Écrit pour commenter un texte de Freud sur le fétichisme, le psychanalyste français observe, dans des rituels amérindiens, dans un texte de Casanova ou dans la vie de tous les jours, la même double et contradictoire réaction face à une situation imprévue : dans l'exemple Hopi qu'il donne, le jeune initié, autrefois effrayé par les esprits Kachinas, découvre pendant l'initiation que ce sont ses propres parents qui endossent les masques effrayants, à l'instar d'un enfant qui aurait découvert son père sous le costume du père Noël. Mais il croit tout de même que les Kachinas existent.

Le Hopi, explique Mannoni, ne dénie pas la réalité par stupidité primitive ou par névrose fétichiste. Il y voit son intérêt. C'est qu'il existe un avantage à croire que les Kachinas ne sont pas qu'une mise en scène des adultes parce que cette croyance participe au plaisir d'être reconnu comme membre du groupe des initiés. On peut d'ailleurs être moderne et partager ce genre de croyance, comme en témoigne cette histoire, rapportée cette fois par le physicien Niels Bohr en 1927 : un jour, il s'aperçoit qu'un de ses voisins a fixé un fer à cheval sur la porte de sa maison. Il le croise et lui demande : « Mais vous êtes vraiment superstitieux ? Vous croyez honnêtement que le fer à cheval va vous porter chance ? » Et le voisin de répondre : « Bien sûr que non ; mais on dit que ça marche même si vous n'y croyez pas ¹⁴ ». Voilà donc un autre cas d'une croyance mêlée de savoir, d'une croyance en dépit du savoir ou plutôt d'une croyance renforcée par le savoir.

Les ready-mades, produits par les artistes contemporains, sont des fers à cheval, des fétiches artistiques. Dans le monde d'où ils proviennent (le magasin de voitures, les rues de la ville, la rivière,

situation: in the Hopi example that he gives, the young initiate, once frightened of Kachinas spirits, discovers during the initiation that they are his own parents wearing scary masks, like a child discovering his/her father in the Santa Claus costume. Yet, he still believes that Kachinas exists.

The Hopi, Mannoni explains, do not deny reality through primitive stupidity or fetishist neurosis. This is where his interest lies: there is an advantage in believing that Kachinas are not simply staged by adults because this belief is part of the pleasure of being recognized as a member of the group of initiates. One can in fact be modern and share this type of belief, as physicist Niels Bohr reported in 1927: one day, he noticed that a neighbour had nailed a horseshoe to the door of his house. When they ran into each other, Bohr asked him, "But are you really superstitious? Do you honestly believe the horseshoe will bring you luck?" And the neighbour answered, "Of course not, but they say it works even if you don't believe."¹⁴ So, this is another case of a belief mixed with knowledge, of a belief in spite of knowledge – or, rather, a belief reinforced by knowledge.

Ready-mades that contemporary artists produce are horseshoes – artistic factishes. In the world from which they come (the car dealership, city streets, the river, the supermarkets, the gas station), they are used as simple inert objects. Transplanted into the art world, they acquire another mode of existence; they become, as Tim Ingold says, "things" – that is, "a 'going on' – or better, a place where several goings on become entwined,"¹⁵ manifestations of life.

All of the researchers cited are interested, in their own way, in the relations between humans and non-humans, and they try to go beyond the strict modern dichotomy and understand these relations other than as a simple instrumental relationship: let us no longer set in opposition subjects and the objects that they use, but human and non-humans, agents and patients. In parallel, contemporary artists use things extracted from their daily environment and insert them in the art world to extract their expressive values, their fictional virtualities, their capacities to communicate among themselves, with invisible beings, with the artists themselves and with viewers.

No doubt, for the past two decades artists have been very attentive to new research in anthropology – this can be observed largely in art criticism articles, exhibitions and colloquiums.¹⁶ But it would be a mistake to reduce their creative process to the influence of researchers on their inspiration. It is also possible that the thought of these

researchers has been influenced by their visits to contemporary art spaces. But this is not what is important: what is the changed role that the artist gives to this connection between art and contemporary anthropology. Artists are no longer soldiers of the avant-garde, who announce the future of society, nor are they critics of society, the market and the institution: they construct their work like scholars: their studio and the exhibition space are their laboratories, and they observe other ways of life, other possible ways of thinking, than those to which modernity has accustomed us.

Translated by Käthe Roth

1. Julien Dubuisson, Ibai Hernandezena, Lidwine Prolonge and Jean-Charles de Quillacq, *L'Après-midi*; curator, Mathieu Mercier. Villa Arson, Centre National d'Art Contemporain, Nice, October 4 to December 28, 2015.
2. *Le Syndrome de Volvo*, accessed February 22, 2016, <http://www.lidwineprolonge.com/work/cycles/systemes/>.
3. The idea that these body-objects are "fetishes" is omnipresent in the essays collected in Jean-Charles de Quillacq, *Mes mains dans tes chaussures* (Nice: Villa Arson, 2015).
4. Emily Butler, "Château de cartes," in Ibai Hernandezena, *Rien n'est oublié* (Nice: Villa Arson, 2015), 34–47.
5. Julien Dubuisson, *Pavillon nocturne* (Nice: Villa Arson, 2015).
6. Danh Vo, *Go Mo Ni Ma Da*, Paris, Musée d'Art Moderne/ARC, May 24 to August 10, 2013 (Paris: Delecta, 2013; Patricia Falguières, "Sans titre (corpus)," in *Slip of the Tongue*, curators Danh Vo and Caroline Bourgeois, Venice, Punta della dogana, April 12 to December 31, 2015 (Venice: Marsilio/ Palazzo Grassi, 2015).
7. Burkard Blümlein, *Gespräche im Museum und anderswo. Conversations au musée et ailleurs* (Frankfurt: Gutleut, 2014).
8. Chloé Pirson, *Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin* (Paris: Musée de la chasse et de la nature, 2013), 92–93.
9. Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts* (Paris: Gallimard, 1977).
10. Author's interview with the artist, May 13, 2015.
11. Among his many essays on the issue, I will cite only Latour's *On the Modern Cult of the Factish Gods*, trans. Heather MacLean and Cathy Porter (Durham, NC: Duke University Press, 2009).
12. Ibid., 28.
13. Octave Mannoni, "Je sais bien, mais quand même...", in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris, Ed. du Seuil, 1969), 9–33.
14. Story taken from Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Hamburg: Rowohlt, 2006), 13–15.
15. Tim Ingold, "The Textility of Making," *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010): 96.
16. From Hal Foster, "The Artist as Ethnographer?" in *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), 171–204.

Thomas Golsenne holds a doctorate in art history; he is a former *pensionnaire* at the French Academy in Rome and currently teaches visual art history at Villa Arson (École Nationale Supérieure d'Art), Nice. He has published various essays on ornamentation in the Renaissance and in contemporary art, on the anthropology of images, on Western forms of animism and on art theory. He has organized two exhibitions, including *Bricologie. La souris et le perroquet* (with Burkard Blümlein and Sarah Tritz) on contemporary artists' techniques (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, 2015) and coordinated a number of colloquiums. Currently, he is director of the Unité de Recherche Bricologie at Villa Arson. He recently published *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Geneva, 2014), and his monograph on Carlo Crivelli will be published in 2016.

les supermarchés, la station pétrolière), ils sont utilisés comme de simples objets inertes. Transplantés dans le monde de l'art, ils acquièrent un autre mode d'existence; ils deviennent, comme le dit Tim Ingold, des « choses », c'est-à-dire des « processus en cours, voire un lieu où plusieurs processus s'entremêlent¹⁵ », des manifestations de la vie.

Tous les chercheurs cités s'intéressent, à leur façon, aux relations entre les humains et les non-humains, et ils cherchent à dépasser la stricte dichotomie moderne ou à comprendre ces relations autrement que comme un simple rapport instrumental : n'opposons plus les sujets et les objets qu'ils utilisent, mais des personnes humaines et non humaines, des agents et des patients. Parallèlement, les artistes contemporains utilisent des choses extraites de leur environnement quotidien et les insèrent dans le monde de l'art pour en extraire les valeurs expressives, les virtualités fictionnelles, les capacités à communiquer entre eux, avec les êtres invisibles, avec les artistes eux-mêmes ou avec les spectateurs.

Or, sans doute, les artistes sont-ils très attentifs, depuis deux décennies, aux nouvelles recherches en anthropologie – le constat en est largement fait à travers des articles de critiques d'art, des expositions et des colloques¹⁶. Mais on aurait tort de réduire leur démarche à l'influence des chercheurs sur leur inspiration. Il est possible d'ailleurs que ce soit la fréquentation des lieux d'art contemporain par ces chercheurs qui aient influencé leur pensée. Mais l'important n'est pas là : il réside dans le changement de rôle que donne à l'artiste ce lien entre l'art et l'anthropologie contemporains. L'artiste n'est plus le soldat de l'avant-garde, qui annonce la société future, ni le critique de la société, du marché et de l'institution : il construit son œuvre comme un savant, son atelier et le lieu d'exposition sont ses laboratoires, et il observe d'autres modes de vie, d'autres façons possibles de penser, que ceux auxquels la modernité nous a habitués.

1. L'Après-midi, Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge, Jean-Charles de Quillacq, commissariat Mathieu Mercier, Nice, Villa Arson, Centre National d'Art Contemporain, 4 octobre – 28 décembre 2015.
2. Le Syndrome de Volvo : <http://www.lidwineprolonge.com/work/cycles/systemes/>, consulté le 22 février 2016.
3. L'idée que ces objets-corps sont des « fétiches » est omniprésente dans les textes réunis dans Jean-Charles de Quillacq. Mes mains dans tes chaussures, Nice, Villa Arson, 2015.
4. Emily Butler, « Château de cartes », dans Ibai Hernandorena. Rien n'est oublié, Nice, Villa Arson, 2015, p. 34-47.
5. Julien Dubuisson. Pavillon nocturne, Nice, Villa Arson, 2015.
6. Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da, Paris, Musée d'Art Moderne/ARC, 24 mai – 10 août 2013, Paris, Delecta, 2013 ; et Patricia Falguières, « Sans titre (corpus) », in *Slip of the Tongue*, commissariat Danh Vo et Caroline Bourgeois, Venise, Punta della dogana, 12 avril – 31 décembre 2015, Venise, Marsilio/ Palazzo Grassi, 2015, non paginé.
7. Burkard Blümlein. Gespräche im Museum und anderswo. Conversations au musée et ailleurs, Francfort, Gutleut, 2014, 288 p.
8. Chloé Pirson, Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin, Paris, Musée de la chasse et de la nature, 2013, p. 92-93.
9. Jeanne Favret-Saada, Les Mots, la mort, les sorts, Paris, Gallimard, 1977, 332 p.
10. Entretien de l'auteur avec l'artiste, 13 mai 2015.
11. Parmi ses nombreux essais sur la question, je citerai seulement *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / La découverte, 2009.
12. *Ibid.*, p. 65.
13. Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 9-33.
14. Histoire tirée de Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hambourg, Rowohlt, 2006, p. 13-15.
15. Tim Ingold, « The Textility of Making », *Cambridge Journal of Economics*, 2010, 34, p. 91-102, trad. par P. Madelin, « La textilité de la fabrication », in *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, zones sensibles, 2013, p. 221-38 (p. 229).
16. De Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? », dans *The Return of the Real : The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204, trad. fr. « Portrait de l'artiste en ethnographe », dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, Bruxelles, Éd. La lettre volée, 2005, p. 213-47, à *L'Artiste en ethnographe*, colloque international, Paris, Musée du quai Branly et Centre Pompidou, 26-28 mai 2012, direction A. Imhoff, M. Montazami, K. Quiros.

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et il enseigne actuellement l'histoire des arts visuels à la Villa Arson (École Nationale Supérieure d'Art) à Nice. Il a notamment publié divers articles sur l'ornementation à la Renaissance ou dans l'art contemporain, sur l'anthropologie des images, les formes occidentales de l'animisme ou sur la théorie de l'art. Il a organisé deux expositions, dont *Bricologie. La souris et le perroquet* (avec Burkard Blümlein et Sarah Tritz) sur les techniques des artistes contemporains (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, 2015) en plus d'avoir coordonné plusieurs colloques. Il dirige l'Unité de Recherche Bricologie à la Villa Arson. Il a récemment publié *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Genève, 2014) et il va publier un essai monographique sur Carlo Crivelli en 2016.



A Laying On of Hands: Four Artists

Stephen Horne

In the field of art theory and practice, those seeking critical traction in the modern era embraced technological rationality as a resource and perspective, mistakenly shunning enigmatic, paradoxical and ritual forms of communication as mere “magical thinking.” Technological rationality favours calculation and predictability and has increasingly replaced both scientific and aesthetic thought in the modern era.

Une imposition de mains : quatre artistes

Dans le champ de la théorie et de la pratique des arts à l'ère moderne, toute personne en quête d'attention critique emploie la rationalité technologique comme ressource et comme point de vue, écartant à tort toutes les formes de communication énigmatiques, paradoxales et rituelles sous prétexte qu'il s'agit là d'une « pensée magique ». Favorisant le calcul et la prévisibilité, la rationalité technologique en est venue à remplacer la pensée à la fois scientifique et esthétique à notre époque.



Vida Simon, *Badstrasse Ausstellung*, 2014.
Installation (detail), variable dimensions/
Installation (détail), dimensions variables.
Photo: Vida Simon.

The term “fetish” in our most general understanding belongs to the notion of “magical thinking,” that is, mistaking an abstract process for a substantial thing. Hence the antithetical relationship with its other, the work of modern critical analysis seeking to discern illusion and delusion from actuality and the real. In other words, the problem may be in our separation and opposition of “abstract process” and “substantial thing,” an understanding that assigns permanence to “the thing,” and ephemerality to “abstract process.” Clearly what we call “Western thought” has preferred a fixed permanence to unstable flux and so such notions as animism, aura and the fetish have been consigned to the bin, along with art. We need to bear in mind that the terminology of “fetish” has its roots in the notion of “making” and that making and time are intertwined in the doing of art.

It is a simple matter to identify a current within the art of recent decades, which participates in experiences of enchantment, or re-enchantment. An important aspect of this is to note that much of this work has emerged through the practice of artists who are

women and/or feminists, such as Louise Bourgeois, Annette Messager or Rosemary Trockel. In this trajectory, one which has favoured the incorporation of domestic materials and processes, especially that of repetition, we encounter a vast shift in our relationship with the place of “magical thinking” as an acceptable theme in art.

By way of example, three of the four artists presented here have frequently privileged the book form as a spatial experience while the fourth has pursued the materials of fashion and the context of mass produced clothing. All four individually propose the history of handwork including auratic tactility, animism, the monstrous and the fetish as processes by which to discover alternatives to modern critical thinking, working from within a space of the so-called

De manière très générale, le mot « fétiche » relève de la notion de « pensée magique » qui consiste à confondre un processus abstrait avec une chose substantielle, d'où sa relation antithétique avec son autre, soit le travail de l'analyse critique moderne qui cherche à distinguer l'illusion et le délire de la réalité et du réel. Autrement dit, le problème réside peut-être dans notre séparation et notre opposition du « processus abstrait » et de la « chose substantielle », compréhension qui assigne une permanence à « la chose » et une qualité éphémère au « processus abstrait ». De toute évidence, ce que nous appelons la « pensée occidentale » est orientée vers une permanence fixe plutôt qu'un flux instable et, ainsi, des idées comme l'animisme, l'aura et le fétiche ont été jetées à la poubelle, tout comme l'art. N'oublions pas que la terminologie de « fétiche » a ses racines dans la notion de « fabrication », et que la fabrication et le temps s'entremêlent dans la création d'une œuvre d'art.

Il est simple d'identifier un courant dans l'art des récentes décennies s'étant prêté à des expériences d'enchantement ou de ré-enchantement. Il est important de noter qu'une bonne part de ces œuvres a émergé de la pratique d'artistes qui sont des femmes et, selon le *desideratum*, des féministes, comme Louise Bourgeois, Annette Messager et Rosemarie Trockel. Dans cette démarche, qui privilégie l'incorporation de matériaux et de processus domestiques, surtout la répétition, on se trouve devant un glissement important dans notre relation avec le lieu de la « pensée magique » en tant que thème acceptable en art.

Par exemple, trois des quatre artistes qui seront présentées ici ont fréquemment privilégié le livre comme expérience spatiale, alors que la quatrième s'est intéressée aux matériaux liés à la mode et au contexte de la production de vêtements en série. Chacune des quatre propose une histoire du travail à la main qui inclut la tactilité de l'aura, l'animisme, la monstruosité et le fétiche, lesquels peuvent servir de processus permettant de découvrir des alternatives à la pensée critique moderne, et qui opèrent à partir d'une soi-disant irrationalité qui devrait plus justement être considérée comme une « rationalité élargie ». Cet espace comprend des concepts et des pratiques comme le fétichisme, autrefois écarté parce que considéré comme une branche du primitivisme et de la « pensée magique ». Dans le contexte établi par ces pratiques artistiques, le musée est une référence importante et il est compris comme étant déjà un espace de rituel, ce qui ébranle sa prétention d'être un système d'interprétation rationnel basé sur la causalité.

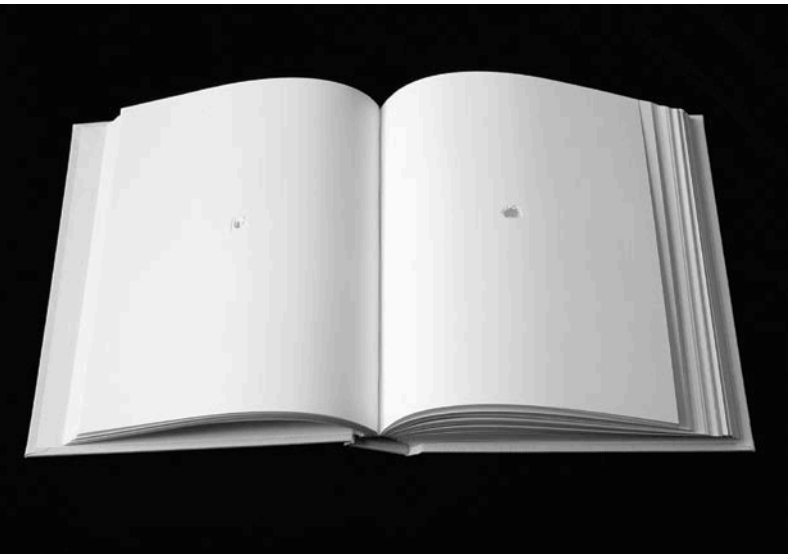
Mindy Yan Miller fouille, depuis plusieurs décennies, le thème de la production en série dans l'industrie de la mode et du vêtement ainsi que celui des déchets générés par le capitalisme. Après avoir vécu pendant des années à Montréal, elle s'est installée dans les Prairies canadiennes où, en étant exposée de manière même indirecte à l'agriculture industrielle, elle en est venue à se préoccuper des enjeux éthiques de l'élevage et de ses produits. Constatant de près les liens entre les fermes industrielles et les lieux où les articles en cuir comme les ceintures, les sacs à main et les souliers sont fabriqués pour le marché de la mode, elle a commencé à s'identifier avec le fétiche dans sa pratique, et ce, en adoptant certaines matières (cuir et poils d'animaux) et techniques (sciage et dérayage). Profondément ancrée dans la morbidité de l'objet, dans le contexte de la production en série,

la suite de Miller intitulée *Hides* [Peaux] renvoie à la célèbre comparaison déjà faite entre la réification des vies humaines et l'agriculture automatisée en lien avec l'Holocauste.

Le plus important, c'est l'attention accordée à la réalisation des *Hides*. Ces œuvres ont d'abord été de véritables peaux animales, des bovins écorchés, destinées à devenir des biens de consommation. Dans le cas de certaines *Hides*, Miller est intervenue avec un motif de cercles uniformes obtenus en rasant le poil pour créer des cercles à intervalles réguliers. Chaque cercle a un diamètre faisant environ la largeur d'une main et cette peau, accrochée au mur, mesure approximativement deux mètres de haut, soit un peu plus qu'un corps humain. Chaque peau est finie comme si elle sortait d'une tannerie où elle aurait été transformée en un vêtement ou un article de mode. Ces *Hides* sont relativement molles et lorsqu'elles sont suspendues au mur, elles tombent en formant un drapé. Certaines ont une forme animale vaguement iconique, mais c'est surtout le poil, son poids apparent, son odeur, sa souplesse et sa force qui évoquent sa source « autre » et « animale ». Bizarrement, la forme irrégulière de la peau au mur suggère celle d'une carte géographique où les motifs mêmes des cercles schématiques et réguliers sous-entendent l'agrandissement de quelque chose qu'on pourrait trouver à un niveau moléculaire. Ce déplacement d'échelle est désorientant et accentue probablement le choc ressenti devant ces œuvres. Si plusieurs des *Hides* conservent la « forme animale » irrégulière de la tannerie, l'artiste en a taillé quelques-unes pour former un grand cercle régulier. Certaines d'entre elles sont également différentes en ce que leur motif a été ajouté plutôt qu'enlevé, c'est-à-dire que des pièces rondes de cuir poilu ont été superposées à la peau de base ; dans un autre traitement, des trous réels ont été découpés dans le cuir à travers lesquels on peut apercevoir le mur.

D'autres encore ont été radicalement modifiées, sciées presque de haut en bas avec des coupes parallèles rapprochées. Ce sciage donne l'impression d'une violence concentrée et exprimée de manière experte. Ces peaux ne sont pas étalées, mais tombent, serrées les unes contre les autres, à partir d'un seul point de suspension au mur. Toutes les *Hides* présentent toutefois un travail manuel impeccable d'où se dégage le sentiment très fort, mais ambigu, d'une intimité tourmentée.

L'artiste montréalaise Vida Simon a approfondi sa pratique en installation et en performance en puisant dans le répertoire du fétichisme, dont la collection, de l'encadrement, de la dissimulation et, surtout, du livre. La collection sous-entend des processus de collecte et de conservation, d'organisation, voire de classification. Imitant ces gestes muséologiques, Simon tente de substituer la mémoire et la réminiscence à la temporalité linéaire maintenue par le rituel muséal. Les matériaux choisis sont en continuité avec l'organicité de l'*Arte povera*. Il s'agit de matériaux déchus et abandonnés : les restes de la société de consommation. Avec des matériaux comme les cheveux, le savon, la ficelle, le papier et les bouts de tissu, elle cherche des façons de faire sienne l'évanescence qui est la face cachée du monde matériel. Ce sont des matériaux en mouvement, ouverts et libérés de la cristallisation qui est la forme du bien de consommation, cet autre fétiche. L'instabilité est l'antidote aux pratiques institutionnelles de collection et elle suit l'intrusion de la raison par son autre, ces éléments vivants qui entraînent le mouvement et le changement, qui ouvrent sur de nouvelles possibilités sémantiques.



Lani Maestro, *Taema* (detail), 2000.
Wood, glass, paper/Bois, vitre, papier,
122 x 46 x 46 cm. Photo: Paul Litherland.

irrational, which more accurately should be considered an “expanded rationality.” This space includes concepts and practices such as fetishism, in former times dismissed as a branch of both primitivism and “magical thinking.” In the context established by such artistic practices, the museum is an important reference and is understood as already a space of ritual, thus undermining its claim to be a rational, that is, a linear cause and effect based interpretive system.

Mindy Yan Miller has for several decades been preoccupied with the theme of mass production in the fashion and clothing industry and with capitalism’s production of waste. After years of living in Montreal, she displaced herself to the prairie region of Canada where, on becoming exposed albeit indirectly to corporate agriculture, she became concerned with the ethical issues of animal husbandry and its products. Seeing first hand the links from the industrial farm to the sites where leather goods such as belts, handbags and shoes are produced for the consumer fashion world, her art practice began to identify with the fetish through her adoption of materials (leather and animal hair) and techniques (slicing and shaving). Deeply embedded in the morbidity of the object under conditions of mass reproduction, Miller’s series of *Hides* alludes to the notorious comparison once made between the objectification of human lives and automated agriculture in reference to the Holocaust.

Most important is the attentiveness with which *The Hides* have been worked. They began as actual animal hides, skins flayed from cattle, and destined to become consumer products. In some *Hides*, Miller has intervened with a motif of uniform circles formed by shaving the hair and leaving a pattern of regularly placed circles. Each circle is about a hand width in diameter and this hide, hung on a wall, is about two meters in stature, a bit more than human body height. Each *Hide* is finished as if taken from a tannery where it would have been made into clothing or fashion items. The *Hides* are relatively soft and when pinned to the wall, they drape a little. Some have a vaguely iconic animal

shape but it is the hair, its apparent weight, its smell, its suppleness and its strength that identify its source as “other” and “animal.” Strangely, the irregular shape of the hide hanging on the wall suggests the form of a map on which the very schematic and regular pattern of circles implies an enlargement of what we might see at a molecular level. This shifting of scale is disorienting and perhaps heightens the shock of the pieces. While several of the *Hides* maintain the irregular “animal form” from the tannery, the artist has trimmed some into a single large and regular circle. Some of these again differ by having had their pattern added rather than removed, that is, circular pieces of hairy hide have been superimposed on top of the background hide, while in another treatment, actual holes have been cut through the hide to expose the wall to view.

Still others have been radically modified, sliced nearly from top to bottom with parallel cuts placed close together. The slicing has the feel of expertly focused violence. These hides are not spread out but drape tightly from a single point of suspension on the wall. All the *Hides*, however, present the same impression of immaculate handwork that maintains a very strong yet ambiguous sense of anxious intimacy.

Montreal artist Vida Simon has evolved her installation and performance work through practices belonging to the repertoire of fetishism, including collecting, framing, hiding, and especially the book form. Collecting implies processes of gathering and holding, organizing and perhaps even classifying. Mimicking these museological actions, Simon attempts to substitute memory and recollection for the linear temporality maintained by the museum ritual. Her preferred materials are those continuous with the organicity of Arte Povera. This is degraded and lost matter; the detritus of consumerism. By way of materials like hair, soap, string, paper and scraps of fabric, she seeks out ways to embrace the evanescence that is the suppressed underside of the material world. These are materials in motion, open and freed from the crystallization that is the commodity form, that other fetish. Instability is the antidote to institutional practices of collection and follows the intrusion of reason by its other, those living elements that bring movement and change, opening new possibilities of signification. Such movement occurs where multiplicity displaces a stable or fixed subject/object relation, which is ultimately a question of the form of relationship one has with one’s self across differences in time. Loss in this sense will be more optimistically viewed as the source of our multiplicity.

As a technique of the collection, framing accentuates by obstructing the tactile quality, the desire to explore and to clarify by touching and most explicitly, the desire to possess. Collecting and organizing is of course a line of defense that responds to the fear of loss, an attempt to install stability and permanence in the face of death, the ultimate dispersal.

The vitrine, a familiar museum display and preservation technique, is presented by Lani Maestro in her work titled *Taema*, a word in Polynesian mythology referring to women’s tattooing. The object of her vitrine display is that other favoured instrument of Western enlightenment, the book. Within transparency and enclosure, simultaneously displayed and withheld in a dimly lit room this



Mirjam Elburn, *Envelope*, 2013. Paper envelope (found), cord, human hair felted, in vitrine/Enveloppe papier (trouvée), corde, cheveux humain, en vitrine : 25 X 33 X 8 cm.
Photo: Pascal Kiefer.

Ce mouvement se produit quand la multiplicité déplace une relation sujet-objet stable ou figée, ce qui relève finalement du type de relation qu'on a avec soi-même au fil des différences dans le temps. En ce sens, la perte sera perçue de manière plus optimiste comme étant la source de notre multiplicité.

Comme technique de collection, l'encadrement sert à accentuer en faisant obstruction à la tactilité, à l'élan d'explorer et de comprendre par le toucher, et surtout au désir de posséder. Collectionner et organiser est, bien sûr, une ligne de défense qui réagit à la peur de la perte, une tentative d'instaurer une stabilité et une permanence face à la mort, soit l'ultime dispersion.

La vitrine, une technique de présentation et de conservation muséales connue, est utilisée par Lani Maestro dans son œuvre intitulée *Taema*, mot tiré de la mythologie polynésienne qui renvoie au tatouage chez les femmes. L'objet de sa présentation en vitrine est cet autre instrument de prédilection des Lumières : le livre. Dans

sa transparence et son enclos, à la fois exhibé et contenu dans une salle faiblement éclairée, cet espace de type muséal est chargé d'une tension entre distance et intimité. Le bois foncé et la construction en verre de la vitrine contrastent grandement avec leur contenu, un livre d'un blanc virginal de construction traditionnelle composé d'environ trois cents pages, plus ou moins ouvert au milieu, déployé en toute vulnérabilité. De plus près, on peut voir que les pages du livre sont vides ou blanches, mais aussi qu'il y a une perturbation : un trou apparaît dans les pages à la fois de gauche et de droite, près du centre de chacune d'elles. Le trou perce le livre et disparaît dans ses profondeurs, traversant implicitement son épaisseur de bout en bout. En examinant le trou, il devient évident qu'il a été obtenu une page à la fois, l'irrégularité qui en résulte rappelant un terrier ou une trace d'insecte, voire un processus de tatouage qui serait en fait une soustraction plutôt qu'une marque. En un certain sens, cette manière de faire suggère une déconstruction, un retrait, un toucher qui trace un oubli, un lâcher-prise donnant sur le vide. Ce processus de relâchement adopte et renverse à la fois la logique du fétiche, qui repose sur un « accrochement » ou une fixation, une suspension dans le cours du temps. Ici, dans ce livre, la préciosité de la vitrine et la destruction s'entremêlent dans un questionnement du fétiche du tatouage et de sa prétention à la permanence.

museum-like space is a place charged by a tension between distance and intimacy. The dark wood and glass construction of the vitrine contrasts strongly with its content, a pure white book of traditional construction and about three hundred pages opened more or less in the middle, spread apart in all vulnerability. Moving closer we can see the book's pages are empty or blank, although there is a disturbance; a hole appears in both the left and right side pages of the book near the centre of each page. The hole tunnels through the book and disappears into its depths, implicitly running throughout the book's thickness from beginning to end. On looking closely at the hole, it becomes evident that it has been torn page by page, the resulting irregularity leaving a hole resembling a burrow or an insect's trace, or perhaps a tattoo-like process that is actually a removal rather than a marking. In a sense this process of making suggests an unmaking, a removal, a touch that traces a forgetting, a letting go into emptiness. Such a process of releasement simultaneously adopts and reverses the logic of the fetish, which rests in a "holding-to" or fixation, a suspension of time's flow. Here in this book, vitrine preciousness and destruction intertwine in a questioning of the tattoo fetish and its claim to permanence.

As is the case with Vida Simon's art practice, Cologne based artist Mirjam Elburn juxtaposes an erosion of materiality against the claim to the object's permanence and proposes conceiving of materiality as process. That is, open to decay or dispersal in time and space. Like in the art practices of Simon and Maestro, the book or remnants of books make frequent appearances. In Elburn's case, books are frequently seen invaded by almost violent intrusions of human hair inserted with the technique of felting needles.

Elburn interlaces hair and crumbling printed paper. In her books, hair, separated from its living environment becomes corpse-like, uncanny, becomes matter as such. Removed from its human source and its expressive role, it becomes animal, emphasizing the monstrosity of our embodiment. Without doubt the hair in Elburn's collages is from human heads, severed from its roots. Perhaps also cut off in the sense that it is now displaced into the environment of art and the museum. We could describe such a condition as one of the fetish, provoking feelings of disgust by way of its identity as a kind of residue that is "dirty," a perception enhanced by its intimacy gone astray. This suggests a ritual dimension, perhaps of the sort in which everyday things become strange and dissonant, their history lost to "magical" powers.

Elburn's assemblage of ordinary materials with their histories in the street or derelict buildings embraces accidental discoveries of chance materials. The sense of this process is heightened by the degree of meditative attention she gives to a formally precise composition layered with decaying materials. The result is a material

process that includes a letting go of the will to dominate materials. In this tactful quality there is also the notion of tactility, and ultimately, touch, the passage to memory in these works. The procedures of touch relate to the preciousness of fine textile work but also invoke the rewriting of Surrealism by artists such as Eva Hesse or Mona Hatoum. In the gestures of touch seen here, there is that sort of gentle care often found in made things located in the realm of the beautiful but they also include the repeated piercing of materials with a sharp implement, probably felting needles and so I would describe Elburn's process as one of pains-taking labour. But, the reparative gesture of stitching also carries the work back to the sensuous thinking identified with the hand and handwork.

Handwork has been identified traditionally with women and the domestic environment, keeping the hearth and all the labour of nurturing. The making of frames, cabinets and technics in general has customarily been the territory of men, the work of thinking. The hand of the human being has become strangely ambiguous in these assemblage works, even monstrous. On one side, we find the caress of repetition and the hand-work of the domestic place, while on the other, there is the more "dangerous" gesture, that of the work's exhibition in frames, boxes, art museums and books. Presented formally like this, these sensuous, tactile things incite a museological style of engagement with the psychology of collection and display. Frames and vitrines are the furniture of collecting and storing, of displaying while holding back, and finally even for classifying and ordering. Elburn, Maestro and Simon have placed distinctly anthropological "curiosities" for demonstration in such frames. In a museum, vitrines function to regulate the movements of time; they hold back the future, which is origin, disappearance, forgetting and mortality. In such a box, under glass, on a shelf, or stored in a closet, an artifact no longer sinks away but is suspended in a zero time, time of the fetish.

Considering a work of art by any of these artists may well lead us to identify expressions of "belief." In other words, magical or religious thinking recognizes that the apparent dominance of the human, our sense that we control the universe, is a dangerous misconception. In magical thinking the intertwining of fact and fiction, illusion and the real, are realized. In this sense there is a re-integration that takes place between the ethical and the aesthetical realms. However on the grounds of the abstraction and ambiguity established in our encounter with art, expressions of animism, the fetish or aura may also be understood to be rhetorical artifices in the service of a larger and radically open-ended intention. Somewhere in the history of the fetish there is, alongside its relationship with "making," also the connection with "artifice." We give our attention to art and aesthetic experience as part of understanding that larger and more enigmatic intention.

Stephen Horne is an art writer and independent curator. He lives in France and Montreal. His reviews and essays are published internationally in art periodicals, anthologies and museum catalogues. As a professor at NSCAD and Concordia Universities Horne taught media arts and theory/criticism. Vol. II of his book *Abandon Building, Selected Writings* will be published in the near future.

Comme c'est le cas dans la pratique artistique de Vida Simon, l'artiste Mirjam Elburn, établie à Cologne, juxtapose une érosion de la matérialité et une revendication de la permanence de l'objet, et propose une conception de la matérialité en tant que processus, c'est-à-dire sujette à la putréfaction ou à la dispersion dans l'espace-temps. Comme dans les pratiques de Simon et de Maestro, le livre ou les restes de livre font de fréquentes apparitions. Dans le cas d'Elburn, on voit souvent ses livres envahis presque violemment par des cheveux humains insérés en ayant recours à des aiguilles de feutrage.

Elburn entrelace cheveux et papier imprimé froissé. Dans ses livres, les cheveux, divorcés de leur appartenance humaine, prennent une allure cadavérique, étrange, et ils deviennent une matière en soi. Détachés de leur source humaine et de leur rôle expressif, ils prennent une allure animale, mettant en relief la monstruosité de notre corporalité. Sans aucun doute, les cheveux, dans les collages d'Elburn, proviennent de têtes humaines: ils ont été séparés de leurs racines. Séparés aussi, peut-être, dans le sens qu'ils sont maintenant déplacés dans un environnement artistique et dans un musée. On pourrait dire d'une pareille condition qu'elle est celle d'un fétiche, éveillant des sentiments de dégoût en raison de son identité de résidu, un résidu qui est « sale », perception que vient accentuer une intimité égarée. Cela suggère une dimension rituelle, peut-être du genre où les objets quotidiens deviennent étranges et dissonants, leur histoire abandonnée à des pouvoirs « magiques ».

Chez Elburn, l'assemblage de matériaux ordinaires, avec leurs récits issus de la rue ou leurs bâtiments en ruine, est ouvert aux découvertes fortuites de matériaux. Ce processus est accentué par le degré d'attention méditative qu'elle accorde à une composition formellement précise de matériaux en décomposition. Il en résulte un processus matériel qui comprend un lâcher-prise de la volonté de dominer la matière. Dans cette qualité subtile, il y a également une notion de tactilité et, finalement, de toucher, le passage de la mémoire à travers ces œuvres. Les procédures du toucher renvoient à la préciosité du travail textile de précision, tout en invoquant la réécriture du surréalisme par des artistes comme Eva Hesse et Mona Hatoum. Dans les gestes du toucher vus ici, il y a cette sorte de soin délicat souvent trouvé dans les objets fabriqués qui se situent dans le domaine du beau, mais il y a aussi le perçage répété de matériaux avec un outil aiguisé, ces fameuses aiguilles de feutrage, et je décrirais donc le processus d'Elburn comme étant un labeur minutieux. Cependant, le geste réparateur de la couture ramène également l'œuvre à la pensée sensuelle associée à la main et au travail manuel.

Le travail manuel a été traditionnellement identifié aux femmes et au cadre domestique, à la maîtresse du foyer et à toutes ses tâches éducatives. La construction de cadres, de cabinets et la technique en général sont habituellement le territoire des hommes, le travail de la pensée. La main de l'être humain est devenue étrangement ambiguë dans ces assemblages, voire monstrueuse. D'une part, on peut voir la caresse de la répétition et le travail manuel du lieu domestique; d'autre part, c'est plutôt le geste « dangereux », celui de l'exposition des œuvres dans des cadres, des boîtes, des musées et des livres. Présentées formellement comme elles le sont, ces choses tactiles et sensuelles incitent un type d'engagement muséologique avec la psychologie de la collection et de la présentation. Les cadres et les vitrines sont le mobilier de la collection et de l'entreposage, de l'art de montrer tout en retenant et, finalement, de la classification et de l'ordre. Elburn, Maestro et Simon ont mis en démonstration des « curiosités » nettement anthropologiques dans ces cadres. Dans un musée, les vitrines servent à réguler les mouvements temporels : elles retiennent l'avenir qui est origine, disparition, oubli et mortalité. Dans une boîte de ce genre, sous verre, sur une tablette ou entreposé dans un placard, un artefact ne s'efface pas, mais il est suspendu dans un temps zéro, le temps du fétiche.

L'analyse d'une œuvre de n'importe laquelle de ces artistes pourrait bien nous mener à identifier des formes de « croyance ». Autrement dit, la pensée magique ou religieuse reconnaît que la domination apparente de l'humain, le sentiment que nous contrôlons l'univers, est une idée erronée dangereuse. Dans la pensée magique, le mariage du fait et de la fiction, de l'illusion et du réel, est accompli. En ce sens, une réintégration se produit entre les domaines éthique et esthétique. Cependant, découlant de l'abstraction et de l'ambiguïté établies dans notre rencontre avec l'art, on peut également comprendre certaines expressions d'animisme, de fétiche ou d'aura comme autant d'artifices rhétoriques au service d'une intention plus large et radicalement ouverte. Quelque part dans l'histoire du fétiche, il y a également, à côté de sa relation avec la « fabrication », un lien avec l'« artifice ». L'attention que nous accordons à l'art et à l'expérience esthétique fait partie de notre compréhension d'une intention plus vaste et énigmatique.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

Stephen Horne est auteur et commissaire indépendant. Il vit en France et à Montréal. Ses commentaires et ses essais sont publiés à l'international dans des revues, des anthologies et des catalogues d'exposition. Comme professeur au Nova Scotia College of Art and Design et à l'Université Concordia, Horne a enseigné les arts médiatiques, la théorie et la critique. Le deuxième volume de son ouvrage *Abandon Building : Selected Writings* paraîtra sous peu.



Le fétiche « indécidable » à l'œuvre : Benoît Pype et Kapwani Kiwanga

Fanny Curtat

L'objet-fétiche jouit, de nos jours, d'une certaine popularité au sein de l'art actuel, alimentant ainsi une tendance à l'occulte dont il semble se faire l'ambassadeur. Sorte d'OVNI dans le ciel de notre contemporanéité artistique, l'objet-fétiche détonne et questionne par sa simple présence. D'autant plus que ledit objet, porteur en lui-même d'une ambivalence – à la fois objet-*fait* et objet-*fée*, dirait Bruno Latour¹ –, se complexifie au sein de l'art actuel. Dépassant la moquerie iconoclaste ou la critique ironique, certains artistes, à l'instar de Benoît Pype et Kapwani Kiwanga, suscitent effectivement le doute quant à leurs intentions : se pourrait-il qu'ils croient au pouvoir de leur objet ? Prenant à rebours l'idée voulant que l'art contemporain évacue toute croyance sentie, ces œuvres instaurent une relation irrésolue entre le croire et le sens critique tout en soulevant une ambiguïté au niveau de l'objet : leurs œuvres relèvent-elles de l'art ou de l'artéfact ? Comment percevoir et interpréter la présence de cet objet-fétiche, entre le croire et le non-croire, mais également entre l'ethnographie et l'artistique ?

The “Undecidable” Fetish at Work: Benoît Pype and Kapwani Kiwanga

The fetish-object has gained in popularity in contemporary art, thus fuelling an inclination for the occult for which seems to have become the ambassador. As a kind of UFO in the sky of our artistic contemporaneity, the fetish-object contrasts and challenges us through its mere presence. All the more so because the object in question, which conveys ambivalence—at once a *fact object* and a *fairy object*, to borrow from Bruno Latour¹—is becoming more complex in contemporary art. Going beyond iconoclastic mockery or ironic critique, some artists, such as Benoît Pype and Kapwani Kiwanga, effectively raise doubts about their intentions: could it be that they believe in the power of their object? Going against the idea that contemporary art has gotten rid of any heartfelt belief, these works introduce an unresolved relationship between belief and critical thinking, all while triggering ambiguity at the level of the object: are these works rooted in art or artefact? How is the presence of the fetish-object to be perceived and interpreted, through belief or non-belief, but also as ethnography or as art?

Kapwani Kiwanga, *Maji Maji*, 2014.
Vue de l'exposition/Exhibition view.
Galleries Nationales du Jeu de
paume, Paris. Photo : Avec
l'aimable permission de/Courtesy
of Galerie Jérôme Poggi.

Jacques Rancière seems to provide an initial response with his concept of the “undecidable;” the idea that the critical force of the work resides in a practice of thresholds in which art is both one thing and its contrary.² This does indeed appear to offer a means of explaining the ambivalent dynamics of the fetish-object. And this is all the more so because the undecidable seems to echo the duplicity of the fetish, which is already evident in its dual etymology *feitiço* (artificial) and *fatum* (fate, fairy).³ Through a short analysis of Benoît Pype’s series *Chutes libres* (2013) and Kapwani Kiwanga’s exhibition *Maji Maji* (2014), we will consider how the undecidable fetish-object partakes of contemporary art issues and enables an epistemological reassessment of art history.

Benoît Pype: Fetish Dust

Presented in the shape of tiny, one-centimetre high abstract tin sculptures, Benoît Pype’s series *Chutes libres* evokes the molybdomancy divination practice: a drop of molten metal is released over water in which it is almost instantaneously fixed as it takes on a multitude of random shapes from which an informed observer can read the future. This divination technique, like those related to it—ceromancy that uses wax, ooscopy that uses egg whites and so on—make it possible to access the spatio-temporal continuum thanks to the synchronicity between the microscopic forms of our unconscious and the macroscopic forms of the cosmos,⁴ or through the interventions of *Djinns* (genies), or through a cosmic force—*nyama* in the Mande region, *mana* in Polynesia.

Does Pype believe or not believe in molybdomancy? Going against the well-worn iconoclastic reflex of contemporary art, his approach is not burdened by a critical or ironic dimension in regard to this ancient practice, quite the contrary, it is carried out with a certain deference. At the same time, nobody can state that the artist really claims to foretell the future of his fellow humans. Thus, in September 2013, when Benoît Pype invited performers to predict the visitors’ future through the observation of metallic drops in *Chutes libres*, the fantasy of the approach paralleled the seriousness of this age-old technique. In opening a space between the nihilist void and belief in a cosmic force, the work simply does not side one way or the other. The two possibilities coexist as undecidable possibilities that fill the space of our non-knowledge. Rather than taking away from the work’s fetish character, this undecidability reinforces it. In fact, in several traditions, the fetish (just like the cosmic force that animates it) is a “floating signifier [that] serves both to designate a secret and mysterious force and to fill a logical void, in a way, making it possible to assert *at once* the presence and absence of God [...]”⁵ Far more than the assertion of a divine presence, this work points above all to the irreducibility of belief, arising there where it is least expected.

This first form of the undecidable, both the presence and absence of invisible forces, suggests a second one. Through this direct and frank appropriation of molybdomancy, Pype presents an art object (often associated, even mixed, with the aesthetic object) indissociable from a cultural or ethnographic object. In fact, nothing distinguishes Pype’s work from an artefact, from a molybdomancy shard taken as a sample by an ethnologist. In other words, Pype presents us *at once* with a fact-object and a fairy-object. Bruno Latour uses these terms in order to distinguish the position of the Moderns (the Portuguese) from that of the “Others”

who are excluded from modernity (the “Negroes” of the Guinea region) in regard to fetishes. In following with his symmetric anthropology, Latour observers that where the Portuguese see an opposition between the fairy-object and the fact-object—“You can no longer state that you made your fetishes and that they are real divinities, *you have to choose* [...]”⁶—the “Negroes” see none. The first form of the undecidable at work in *Chutes libres* leads to a similar position: between the fairy-object and fact-object; there is no choice to be made. In thus presenting what Latour calls a “factish” in contemporary art, Pype seems to push the undecidable even further: between the art object and the ethnographic object, there is no choice to be made.

Pype’s work is made up of nothing but thresholds. Through its direct appropriation of molybdomancy, *Chutes libres* evolves between belief and non-belief. Through the simplicity of its exhibition mode, it stands between ethnography and art. The fetish-object/artwork infiltrates these categories. Moreover, this idea is also present in the scale of the work: *Chutes libres* is no more no less than a series of one-centimetre tall metallic residue, unruly fetish dust taking reason by storm.

Kapwani Kiwanga: Fetish Trace

Kapwani Kiwanga’s *Maji Maji* project is based on the narrative of the Maji Maji war (1905–1907): an uprising against the German colonial presence in East Africa. According to history, a spirit medium, named Kinjikitile, initiated this rebellion by persuading the combatants that sacred water, called maji, would protect them by transforming the German bullets into water. Despite the failure of the insurrection—75,000 are estimated to have died—it remains a founding event of Tanzania’s national independence.⁷

The connection of *Maji Maji* to the fetish-object is subtler than with *Chutes libres*. Unlike Pype’s work, in this case, it is not possible to directly experience the object-fetish, because it is effectively presented through photographs of Maji Maji amulets borrowed from ethnological museums and reproduced on transparencies or projected on the walls. Instead of being placed on a pedestal, these amulets (fetishes with protective properties) blend in with the rest of the installation and become an exhibition within an exhibition. Photograms and projected images—of amulets as well as anthropological objects or dinosaur bones—are found alongside a miscellaneous sample of archives (real or fictional) placed on a storage shelf, like the ones typically found in the vaults of ethnological museums.

In the case of Kiwanga, the undecidable is not found on the level of his own beliefs, but rather on the level of beliefs held in the Maji Maji conflict. The fairy-object (the amulets, but also the bewitched water (*maji*)) is undecidable on the level of its effectiveness: its non-power resulting in the death of thousands on the one hand, and its power to rouse a people to insurrection on the other. The power of the fetish is not completely denied: “The object that was nothing *does do* something;”⁸ and in making these amulets part of the installation, Kiwanga makes them into pieces of the Maji Maji puzzle. In this particular case, the irreducibility of belief is, once again, shown to be indissociable from this both historical and mythical narrative.

Jacques Rancière semble fournir un élément de réponse à travers son concept de l'« indécidable »; cette idée voulant que la force critique de l'œuvre se trouve dans une pratique des seuils faisant de l'art à la fois une chose et son contraire². Ne peut-on voir là de quoi expliquer la dynamique ambivalente de l'objet-fétiche? D'autant plus que l'indécidable semble faire écho à la duplicité du fétiche, visible déjà dans son étymologie prise entre *fetiço* (artificiel) et *fatum* (destin, fée)³. C'est à travers une brève analyse de la série *Chutes libres* (2013) de Benoît Pype et de l'exposition *Maji Maji* (2014) de Kapwani Kiwanga qu'il sera analysé comment l'objet-fétiche indécidable participe aux enjeux actuels de l'art et permet une remise en question épistémologique de l'histoire de l'art.

Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013.
Étain, série de sculptures/Tin,
series of sculptures, 1 x 3 cm.
Photo : Marine Veilleux.

Benoît Pype : poussière de fétiche

Prenant la forme de minuscules sculptures abstraites en étain d'un centimètre de haut, la série *Chutes libres* de Benoît Pype évoque la pratique divinatoire de la molybdomancie : une goutte de métal en fusion est lâchée au-dessus d'un volume d'eau dans lequel elle se fige presque instantanément en adoptant une multitude de formes aléatoires à partir desquelles un observateur averti pourrait lire l'avenir. Cette technique divinatoire, comme celles qui lui sont apparentées – la kéromancie qui utilise la cire, l'ooscopie qui utilise du blanc d'œuf, etc. –, permettrait d'accéder au continuum spatio-temporel soit grâce à une synchronicité entre les formes microscopiques de notre inconscient et les formes macroscopiques du cosmos⁴, soit à travers l'aide de *Djinns* (sorte de génies) ou encore grâce à une force cosmique – *nyama* dans l'aire mandée, *mana* pour la Polynésie.





Pype croit-il ou non à la molybdomancie ? Prenant le contrepied du vieux réflexe iconoclaste de l'art contemporain, sa démarche est délestée de toute dimension critique ou ironique envers cette technique ancestrale plutôt mise en œuvre avec une certaine déférence. En même temps, personne ne peut affirmer que l'artiste prétend réellement prédire l'avenir de son prochain. Ainsi, lorsque Benoît Pype a invité, en septembre 2013, des performeurs à prédire le destin des visiteurs par l'observation des gouttes métalliques de *Chutes libres*, la fantaisie de la démarche côtoyait le sérieux de la technique séculaire. En ouvrant un espace entre le vide nihiliste et la croyance en une force cosmique, l'œuvre ne tranche tout simplement pas. Les deux possibilités coexistent sous forme de possibles indécidables emplissant l'espace de notre non-savoir. Cette indécidabilité n'éloigne pas l'œuvre de son caractère fétiche, mais au contraire le renforce. En effet, dans plusieurs traditions, le fétiche (tout comme la force cosmique qui l'anime) est un : « signifiant flottant [qui] sert à la fois à désigner une force secrète et mystérieuse et à combler un vide logique, en permettant, en quelque sorte, d'affirmer à la fois la présence et l'absence du Dieu [...] »⁵ Et bien plus que l'affirmation d'une présence divine, cette œuvre pointe surtout vers l'irréductibilité du croire, surgissant là où on ne l'attend pas.

Cette première forme d'indécidable, à la fois présence et absence de forces invisibles, en suggère une deuxième. Par cette appropriation directe et sans fard de la molybdomancie, Pype présente un objet artistique (souvent associé, voire confondu, avec l'objet esthétique) indissociable d'un objet culturel ou ethnographique. En effet, rien ne distingue l'œuvre de Pype d'un artefact, éclat de molybdomancie échantillonné par l'ethnologue. Autrement dit, Pype nous présente à la fois un objet-fée et un objet-fait. Ces termes, Bruno Latour les emploie afin de distinguer la position des Modernes (les Portugais) de celle de ces « Autres » exclus de la modernité (les « Nègres » de la côte guinéenne), à propos des fétiches. Dans sa volonté d'anthropologie symétrique, Latour constate ainsi que là où les Portugais voient une opposition entre l'objet-fée et l'objet-fait – « Vous ne pouvez pas à la fois dire que vous avez fabriqué vos fétiches et qu'ils sont de vraies divinités, il vous faut choisir [...] »⁶ – les « Nègres » n'en voient aucune. La première forme d'indécidable à l'œuvre, dans *Chutes libres*, nous amène à une position similaire : entre l'objet-fée et l'objet-fait, il n'y a pas à choisir. En nous présentant ainsi ce que Latour appelle un « faitiche » au sein de l'art actuel, Pype semble alors pousser l'indécidable encore plus loin : entre l'objet artistique et l'objet ethnologique, il n'y aurait pas à choisir.

L'œuvre de Pype n'est ainsi faite que de seuils. Par son appropriation directe de la molybdomancie, *Chutes libres* se développe entre le croire et le non-croire. Par la simplicité de son mode d'exposition, elle se situe entre l'ethnographique et l'artistique. L'objet-fétiche/œuvre d'art s'infiltre entre ces catégories. Cette idée se retrouve d'ailleurs dans l'échelle de l'œuvre : *Chutes libres* n'est ni plus ni moins qu'une série de scories d'un centimètre de haut, une poussière de fétiche indomptable prenant d'assaut la raison.

Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013.
Étain, série de sculptures/Tin,
series of sculptures, 1 x 3 cm.
Photo : Marine Veilleux.

Kapwani Kiwanga : trace de fétiche

Maji Maji, le projet éponyme de Kapwani Kiwanga, prend appui sur le récit de la guerre Maji Maji (1905-1907) : soulèvement de l'Afrique-Orientale allemande contre la présence coloniale. L'histoire raconte qu'un médium spirite, nommé Kinjikitile, aurait été l'instigateur de cette rébellion en persuadant les combattants qu'une eau sacrée, appelée maji, les protégerait en transformant les balles allemandes en eau. Malgré l'échec de l'insurrection – le nombre de victimes est estimé à 75 000 –, elle demeure un évènement fondateur de l'indépendance de la nation tanzanienne⁷.

Le rapport de *Maji Maji* à l'objet-fétiche est plus subtil qu'avec *Chutes libres*. Contrairement à l'œuvre de Pype, il n'est pas possible de faire l'expérience directe de l'objet-fétiche puisque celui-ci se trouve effectivement sous forme de photographies d'amulettes Maji Maji empruntées à des musées ethnologiques puis reproduites sur transparents ou projetées sur les murs. Plutôt que d'être posées sur un socle, ces amulettes (fétiches aux vertus protectrices) se confondent avec le reste de l'installation prenant la forme d'une exposition dans une exposition. Photogrammes et projections d'images – d'amulettes autant que d'objets anthropologiques ou d'os de dinosaures – côtoient ainsi un échantillonnage hétéroclite d'archives (réelles ou fictives) posées sur une étagère de rangement telles celles qu'on retrouve dans les voûtes de musées ethnologiques.

Dans le cas de Kiwanga, l'indécidable ne se trouve pas au niveau de ses propres croyances, mais plutôt au niveau de la place qu'occupe la croyance dans le conflit Maji Maji. L'objet-fée (à la fois les amulettes, mais également l'eau ensorcelée (*maji*)) est indécidable au niveau de son efficacité : son non-pouvoir résultant en des milliers de morts d'un côté, le pouvoir de galvaniser une population jusqu'à l'insurrection de l'autre. Le pouvoir du fétiche n'est donc pas complètement nié : « L'objet qui n'était rien *fait bien* quelque chose »⁸ ; et en intégrant ces amulettes dans l'installation, Kiwanga en fait des morceaux du puzzle Maji Maji. Dans ce cas-ci, l'irréductibilité du croire se présente à nouveau, indissociable de ce récit à la fois historique et mythique.

Toutefois, comme dans le cas de Pype, une deuxième forme d'indécidable se présente à travers la manière dont sont présentés les objets-fétiches et les choix muséographiques de Kiwanga. La muséification du fétiche est ici indécidable : *Maji Maji* se trouve quelque part entre les codes de représentation de l'ethnologie et ceux de l'art. Le type de photographie des objets fétiches et ethnologiques en est l'exemple : ceux-ci sont montrés seuls (parfois même étiquetés) sur fond neutre ou manipulés à l'aide de gants bleus par un conservateur (*Fragments of a Repository*, 2014). Kiwanga pousse ensuite ce geste de manipulation muséale à l'extrême grâce à une série de photogrammes (*Forms of Absence*, 2014) où l'artiste, gantée de bleu, fait mine de tenir un objet pourtant inexistant. Ces gants, dont on est censé oblitérer la dimension utilitaire, prennent le premier plan. Le geste ethnologique du conservateur n'est alors plus innocent, il encadre l'objet, le montre. Au même titre que le socle en sculpture, les mains de l'ethnologue semblent couper l'objet de son contexte, le déraciner. Le geste du conservateur conditionne. En présentant à la fois ces gants bleus tenant du vide et les mains du conservateur

However, as in Pye's case, the second form of the undecidable appears through the way in which the object-fetishes are displayed and Kiwanga's exhibition design choices. The museum presentation of the fetish is undecidable in this instance: *Maji Maji* is situated somewhere between the representational codes of ethnology and those of art. The type of photography depicting the fetish and ethnological objects is an example of this: these are shown alone (sometimes even labelled) on a neutral background or handled with the help of a curator's blue gloves (*Fragments of a Repository*, 2014). Kiwanga then pushes the gesture of the museum handling to its extreme in a series of photograms (*Forms of Absence*, 2014) in which the artist, who is wearing blue gloves, pretends to be holding an object, though it is in fact inexistent. These gloves, the utilitarian dimension of which we are supposed to eradicate, become the central focus. Thus, the curator's ethnological gesture is no longer innocent, it frames the object and shows it. Much like the pedestal in sculpture, the ethnologist's hands seem to cut the object from its context, uproot it. The curator's gesture conditions this. In presenting both the blue gloves holding nothing and the curator holding objects, Kiwanga seems to be creating a kind of undecidable between artistic and ethnological gestures: artistic subjectivity tinting ethnology's scientific objectivity.

Once again, the artist seems to ask that no choice be made between the ethnological and art exhibition. There where Pye presented a dust speck of an object, Kiwanga presents its traces. The object is no longer before us, though it is nevertheless effective. Resisting categorisation, the fetish infiltrates the contemporary art museum and the social sciences.

What Can Be Deduced from the Undecidable Cultural/Art Object?

In Pye's work as in Kiwanga's, the artwork establishes a strong parallel with the fetish by adopting its duplicity. The fetish-object/artwork is thus primarily undecidable through integrating a fairy part in the facts and in pointing to the irreducibility of belief, which persists through traces and dust specks. This first form of the undecidable leads to another: the "undecidably" fetish object hence appears somewhere between the ethnological and the artistic. In both cases, it seems that the works asks to not be assigned to either one of these fields. This withdrawal—the spearhead of the undecidable—then becomes a simple consequence: a going beyond aesthetic and ethnological categories. As Jean-Marie Schaeffer reminds us, the aesthetic object and the ethnographic object cannot be compared in terms of function, nor can they be categorized as ontological objects: "There is no aesthetic 'object': there are simply objects of all kinds [...] that can or can not be aesthetically

endowed."⁹ To go beyond this tendency to categorize objects (aesthetic objects versus ethnological objects) allows for two things, both of which Pye and Kiwanga illustrate. In choosing to be neither solely aesthetic nor solely artistic, *Chutes libres* makes it possible to not isolate the fetish outside of the aesthetic in favour of the ethnological, because the fetish and the aesthetic are both rooted in a relationship to others and to the world. With Kiwanga, this undecidable connection between the ethnographic and artistic appears to exonerate aesthetics from the decontextualization and defunctionalization of artefacts: the issue of the fetish's museum presentation is thus not a concern of aesthetics since it essentially relates to the aftermath of European expansionist and imperialist policies.¹⁰ In both cases, the viewer is confronted with a threshold effect: the undecidable of the fetish-object/artwork.

The object is hence irremediably more than an object. The fetish-object/artwork transcends its materiality to question our relationship to the world, our relationship to Others and, essentially, our relationship to art. Using pre-established categories, it disturbs and redraws the boundaries of knowledge, beginning with the epistemological limits of art history. As it is said in the Jo cult of the Baninko (Mali) region: "There is nothing in things, but all things are not without content."¹¹

Translated by Bernard Schütze

1. Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods* (Durham North Carolina: Duke University Press, 2004), 12.
2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, Coll. La philosophie en effet, 2004), 65-84.
3. Bruno Latour, op. cit., 21-22.
4. Jean Servier, *Les techniques de l'Invisible* (Monaco: Éditions du Rocher, Coll. La pierre philosophale, 1994), 145. (Translation mine)
5. Jean-Paul Colleyn, "L'alliance, le dieu, l'objet," in *L'Homme*, Online (April/June 2004), no. 170, 68, <http://www.jstor.org/stable/40590212>. Accessed on January 20, 2016. (Translation mine).
6. Bruno Latour, op. cit., 21.
7. Erika Nimis (2014), "*Maji-Maji* de Kapwani Kiwanga: la relecture intime d'un chapitre de la lutte anticoloniale en Tanzanie," *Africultures*, Online, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12339>.
8. Bruno Latour, op. cit., 28.
9. Jean-Marie Schaeffer (2004), "Objets esthétiques ?", *L'Homme*, online (April/June), no. 170, 36, <http://www.jstor.org/stable/40590210>. (Translation mine)
10. Jean-Marie Schaeffer, op. cit., 34.
11. Salia Malé, *Le culte jo en pays Baninko (Mali): objets et rites initiatiques*, cited by Jean-Paul Colleyn, op. cit. (1995), 61. (Translation mine)

Fanny Curtat completed a M.A. in Art History (with distinction) at Université du Québec à Montréal in 2012. She is currently carrying out research, at the same university, in the context of a doctorate funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. Her research focuses on the presence and perception of various forms of the sacred in contemporary art. Through a theoretical and philosophical approach to artworks, she explores the pertinence and contemporary renewal of this primal sacredness.

tenant des objets, Kiwanga semble créer une sorte d'indécidable entre les gestes artistiques et ethnologiques, la subjectivité artistique teintant l'objectivité scientifique de l'ethnologie.

Une fois de plus, entre l'exposition ethnologique et l'exposition artistique, l'artiste semble demander de ne pas choisir. Là où Pype présentait une poussière d'objet, Kiwanga nous en présente les traces. L'objet n'est plus devant nous et pourtant il agit quand même. Le fétiche infiltre le musée d'art contemporain et les sciences humaines, résistant à la catégorisation.

Que déduire de cet indécidable objet culturel/artistique ?

Chez Pype comme chez Kiwanga, l'œuvre d'art établit un parallèle fort avec le fétiche en adoptant sa duplicité. L'objet-fétiche / œuvre d'art est donc premièrement indécidable en intégrant une part de fée dans les faits et en pointant vers l'irréductibilité du croire, qui persiste à coup de traces et de poussières. Cette première forme d'indécidable en appelle alors à une seconde : l'objet, « indécidablement » fétiche, se trouve alors quelque part entre l'ethnologique et l'artistique. Dans les deux cas, les œuvres semblent nous demander de ne pas les assigner à l'un ou l'autre de ces domaines. Ce retrait, fer de lance de l'indécidable, a alors une conséquence simple : le dépassement des catégories esthétique et ethnologique. Ainsi que le rappelle Jean-Marie Schaeffer, l'objet esthétique et l'objet ethnographique ne se comparent pas en terme de fonction, mais ne se catégorisent pas non plus en terme d'objets ontologiques : « Il n'y a pas d' "objet" esthétique : il y a des objets tout court et de toutes sortes [...] qui peuvent être ou ne pas être investis esthétiquement⁹ ». Dépasser cette tendance à la catégorisation en terme d'objets (objet esthétique versus objet ethnologique) permet deux choses, illustrées l'une et l'autre par Pype et Kiwanga. *Chutes libres*, en ne choisissant pas d'être uniquement esthétique ou uniquement artistique, permet de ne pas isoler le fétiche en dehors de l'esthétique au profit de l'ethnologique, car fétiche et esthétique relèvent tous deux de la relation aux autres ainsi que de la relation au monde. Du côté de Kiwanga, ce rapport indécidable entre ethnographique et artistique paraît exonérer l'esthétique de la décontextualisation et de la défonctionnalisation des artefacts ; la problématique de la muséification des fétiches ne relevant ainsi pas de l'esthétique mais essentiellement des relents de la politique expansionniste et impérialiste européenne¹⁰. Dans les deux cas, le spectateur sera confronté à un effet de seuil : l'indécidable de l'objet-fétiche/œuvre d'art.

L'objet est alors irrémédiablement plus qu'un objet. L'objet-fétiche / œuvre d'art transcende sa matérialité pour questionner notre relation au monde, notre relation aux Autres et, essentiellement, notre relation à l'art. Se jouant des catégories préétablies, il perturbe et redessine les contours du savoir, à commencer par les limites épistémologiques de l'histoire de l'art. Pour reprendre le chant du culte Jo des pays Baninko (Mali) : « Il n'y a rien dans les choses, mais toutes les choses ne sont pas sans contenu¹¹ ».

1. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux fétiches : suivi de Iconoclash*, Paris, La découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2009, p. 17.
2. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 65-84.
3. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 21-22.
4. Jean Servier, *Les techniques de l'Invisible*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « La pierre philosophale », 1994, p. 145.
5. Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, n° 170, avril/juin 2004, p. 68. En ligne. <http://www.jstor.org/stable/40590212>. Consulté le 20 janvier 2016.
6. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 21.
7. Erika Nimis, « *Maji-Maji* de Kapwani Kiwanga : la relecture intime d'un chapitre de la lutte anticoloniale en Tanzanie », *Africultures*, En ligne. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12339>, 2014.
8. Bruno Latour, *op. cit.*, p. 31.
9. Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, avril/juin, n° 170, 2004, p. 36, <http://www.jstor.org/stable/40590210>.
10. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 34.
11. Salia Malé, *Le culte jo en pays Baninko (Mali) : objets et rites initiatiques*, cité par Jean-Paul Colleyn, *op. cit.*, 1995, p. 61.

Fanny Curtat a complété une maîtrise en histoire de l'art (obtenue avec mention d'excellence) à l'Université du Québec à Montréal en 2012. Elle poursuit actuellement ses recherches, dans cette même université, dans le cadre d'un doctorat soutenu par du financement de la part du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Ses recherches se concentrent sur la présence et la perception du sacré, sous diverses formes, dans l'art actuel. À travers une approche théorique et philosophique des œuvres d'art, elle explore la pertinence et l'actualisation de cette sacralité sauvage.



Testing the Limits: Art and the Fetish Object

Peter Dubé

“Fetish” is a fraught notion: tied to intimate life in many ways, it is nonetheless the frequent object of social interrogation, marginalization and condemnation. It seems to haunt the culture in proliferating mutable forms; thus, any approach to it must confront its contradictions and ambiguity. The word is most commonly understood in the sexual sense, as a thing “abnormally” arousing, or acting as a focus of, desire, but it has other senses too, among them: an object conceived of as having magical powers or inhabited by a spirit and thus, by extension, any object summoning up irrational or obsessive devotion. These iterations are made clear by the most cursory investigation; what is left opaque in them however, is why a single term should have so many connotations. Though every definition suggests a quality of devotion, the range of possible objects of such interest is very broad. That in itself is meaningful; the language contains sufficient words with similar broad applications to suggest they are useful.

One of the most pertinent for our purposes here is “art.”

Tester les limites : l'art et l'objet fétiche

Le « fétiche » est un concept empreint de tension : lié à la vie intime de plusieurs manières, il est néanmoins souvent mis à mal, marginalisé et condamné par la société. Il semble hanter la culture en empruntant des formes mutables et prolifiques; ainsi, dans toute tentative de l'aborder, il faudra prendre en compte ses contradictions et son ambiguïté. Le mot est généralement compris dans son acception sexuelle, soit une chose « anormalement » excitante ou qui agit comme foyer de désir, mais il a aussi d'autres significations : par exemple, un objet conçu comme étant doté de pouvoirs magiques ou habité par un esprit et donc, par extension, un objet qui appelle à une dévotion irrationnelle ou obsessionnelle. L'investigation la plus sommaire met au jour ces itérations; ce qui demeure opaque, cependant, c'est pourquoi un seul mot peut avoir autant de connotations. Bien que chaque définition sous-entende un degré de dévotion, la gamme possible de ce type d'objets est très vaste. Cela est en soi significatif; la langue contient suffisamment de mots avec des applications aussi larges pour suggérer qu'ils ont leur utilité. En ce qui nous concerne ici, l'un des plus pertinents est le mot « art ».

Will Munro, *Triangle Acid Denim*,
2009. Stitched jean jacket/
Veste en jean cousu. Photo:
Courtesy of/Avec l'aimable
permission de Paul Petro
Contemporary Art, Toronto.



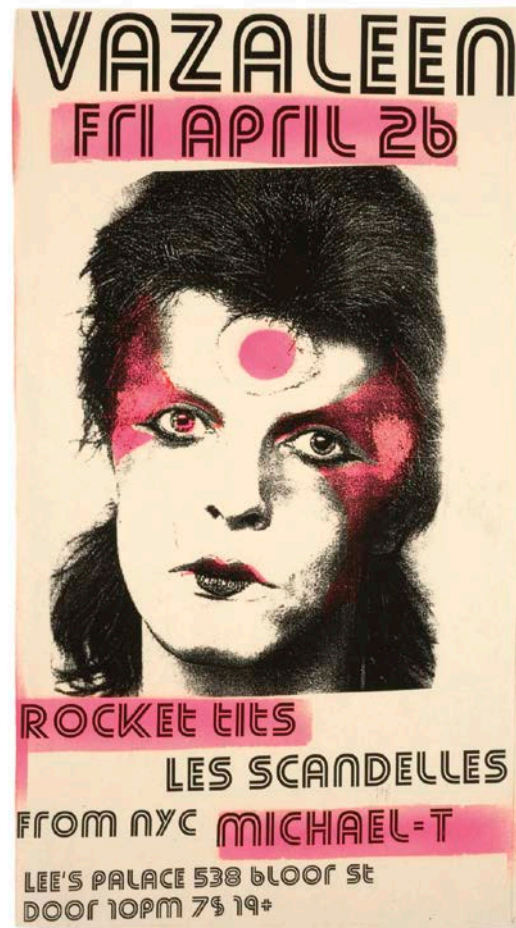
Will Munro, *Spider Sex Sling*, 2010. Wood, macramé, leather, acrylic, metal rings, electrical components and plants/Bois, macramé, cuir, acrylique, anneaux métalliques, pièces électriques et plantes, 213 x 152 x 122 cm. Photo: Courtesy of/Avec l'aimable permission de Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

La notion de l'art comme catégorie a été tiraillée par toutes sortes de turbulences discursives ; le débat, par exemple, sur la dématérialisation de l'« objet » et sa réapparition inévitable dans des formes nouvelles et variées ; ou encore le combat des avant-gardes pour brouiller – ou oblitérer – les limites conceptuelles qui *créent* l'existence même de l'art en tant que catégorie de la réalité sociale distincte du reste de la vie humaine¹. Il semble souvent que le statut de l'objet d'art soit perpétuellement trouble : désiré, assiégé, critiqué, soumis à différentes sortes de jugement et toujours *reconsidéré*. Il est objet à la fois de plaisir, d'analyse, de commerce et d'échange, certes, mais aussi – dans certains lieux et à certains moments – de censure, et ce, même du temps de Platon.

Donc, une multiplication de sens et la construction d'une hiérarchie (normal vs anormal, valable vs trivial, sacré vs profane, entre autres) semblent être au cœur de l'objet d'art aussi bien que de l'objet fétiche. Cet excès de signification déstabilise simultanément l'objet particulier, le sujet qui en fait l'expérience ainsi que l'espace psychique, discursif et social où la rencontre a lieu et marque ces derniers. Cela peut expliquer la grande attention disciplinaire qui leur est accordée par la psychiatrie, la sociologie, l'anthropologie, la philosophie et l'histoire : dynamique qui demeure une présence vitale dans les œuvres contemporaines.

Magie, masculinité et Will Munro

L'œuvre variée de l'artiste torontois Will Munro, aujourd'hui disparu, vient rapidement à l'esprit dès lors qu'on s'engage dans la dynamique fétichiste en art contemporain. On est d'abord surpris par la place du fétiche « sexuel » dans son *corpus*. Freud a décrit le sens le plus couramment accordé au mot « fétiche » : une partie du corps ou un quelconque objet inanimé substitué à l'objet sexuel « normal », auquel on accorde « une surestimation psychologiquement nécessaire² ». Couvrant une variété de médiums, allant du textile à la gravure en passant par l'installation et la mise en scène d'événements hautement performatifs en boîte de nuit – par exemple, ses soirées *Vazaleen*, aujourd'hui légendaires – les intérêts de Munro en matière de création étaient chargés d'une sensibilité *queer* et *sexy* qui ne craignait pas un face-à-face transgressif avec la hiérarchie normalisatrice sous-entendue dans la conception de Freud. *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*, la dernière exposition en galerie de l'artiste explorait la représentation de certains fétiches ainsi que leur place socioculturelle, entre autres sujets. L'exposition réunissait plusieurs œuvres textiles, des gravures et des créations au néon autour de *Spider Sex Sling*, une sculpture autonome centrale composée d'un *sling* en bois et en cuir noir suspendu avec des chlorophytums [communément appelés « araignées », d'où le « *spider* » du titre, NdT] dans des jardinières en macramé et accompagnée d'une couverture assortie. Le *sling* grandeur nature est un renvoi direct au monde du BDSM (Bondage, Domination, Sadisme et Masochisme) ; sa présence sexualisée, même modifiée par l'ajout kitsch de plantes et d'une couverture, faisait que l'investissement de l'exposition dans le fétichisme était plus que simplement représentationnel. Le *sling*, emprunté à un club de cuir torontois pour l'occasion, était indéniablement réel et fonctionnel – un véritable fétiche en soi – et produisait donc une instabilité sémantique générative. Cependant, ce renvoi central était réverbéré et démultiplié



Will Munro, *Vazaleen*, (poster/affiche)

par l'iconographie des œuvres murales tout autour, soit des images de chaînes et un homme moustachu vêtu de cuir arborant l'iconique casquette de motard en cuir muir. L'ensemble évoquait la culture du cuir des hommes gais, qui s'articule autour d'une variété de préférences sexuelles précises, et une imagerie appropriée de la figure canonique de l'artiste gay Tom of Finland³.

En dépit de ces abondantes évocations de la culture du cuir gaie, l'œuvre de Munro est trop complexe pour être réduite à une quelconque lecture univoque. L'œuvre fait des renvois répétés à l'occultisme et évoque ainsi le fétiche religieux ou magique d'abord identifié par les observateurs coloniaux comme Charles de Brosses et dans lequel Freud a vu des liens possibles avec des modèles sexuels, écrivant dans une fâcheuse terminologie raciste que « [ce] n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage [sic] voit son dieu incarné⁴ ». Ces premières lectures ont été rectifiées récemment, et ces objets sont aujourd'hui compris, non pas comme étant divins en soi, mais comme « des réceptacles temporaires pour les esprits et les déités vaudous [...] [qui représentent]



Will Munro, *Infinity*, 2010, stitched fabric/Tissu cousu, 86 x 147 cm. Photo: Courtesy of/ avec l'aimable permission de Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

Will Munro, *Pharaoh Daddy*, 2009. Courtesy of/ Avec l'aimable permission de Art Gallery of York University.

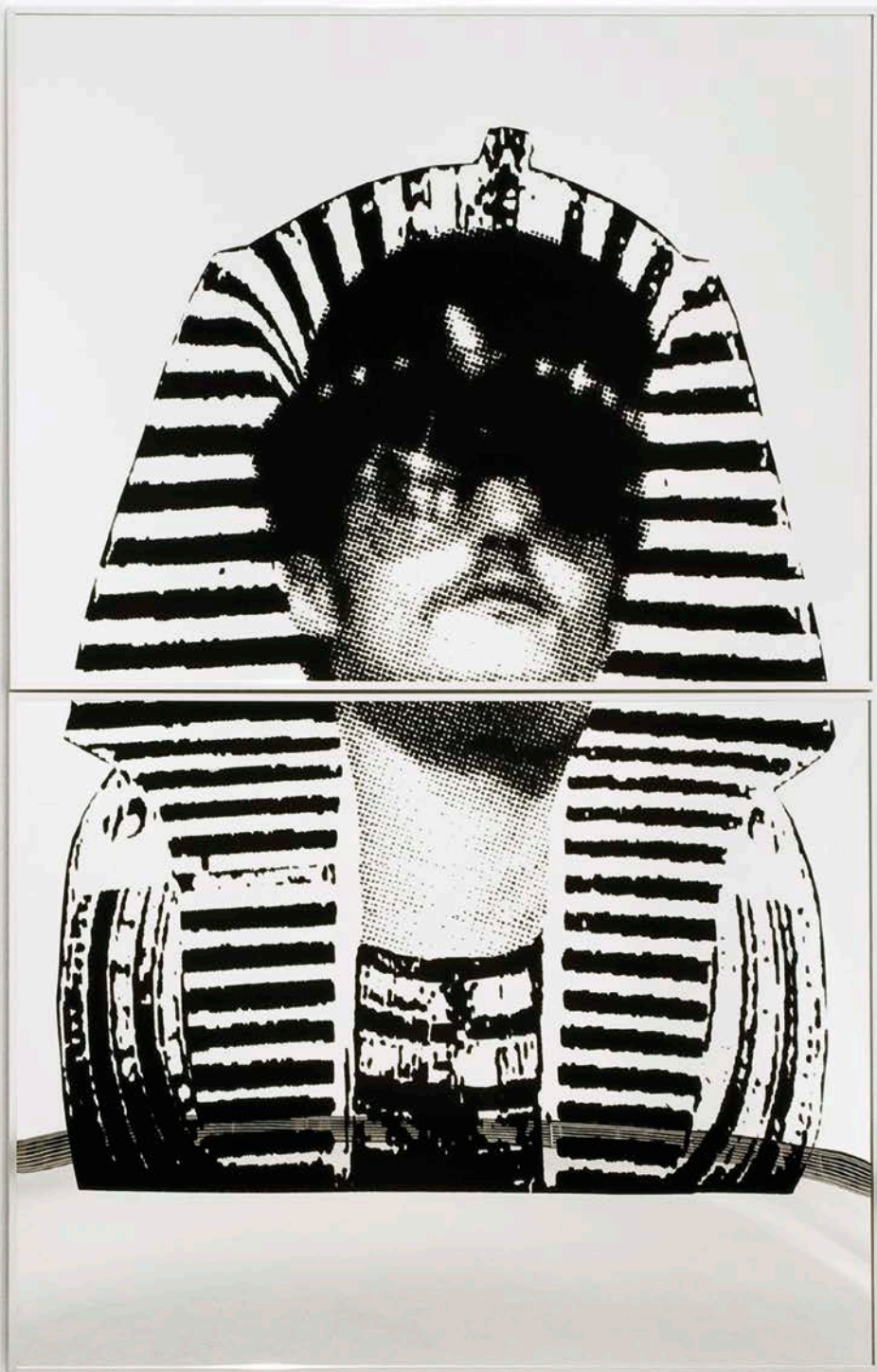
The categorical notion of art has been riven by all manner of discursive turbulence; debate about, for example, the dematerialization of the “object” and its inevitable reappearance in new and diverse forms, or the struggle of the avant-gardes to blur, or obliterate, the conceptual boundaries that *create* art’s very existence as a category of social reality distinct from the rest of human life.¹ It often seems the status of the art object is perpetually troubled: desired, embattled, critiqued, subjected to judgment of various sorts and always *reconsidered*. It is at once an object of pleasure, of analysis, of commerce and exchange certainly, and even—in some quarters, and at some moments—of censure, and this as far back as Plato.

So, a multiplication of sense and an elaboration of hierarchy (normal vs. abnormal, valuable vs. trivial, sacred vs. profane, among others) seem to be at the heart of both the art object and the fetish object. An excess of significance that simultaneously destabilizes the particular object, the subject experiencing it and the psychic, discursive and social space in which the encounter occurs and marks them. This may account for the vast disciplinary attention given them by psychiatry, sociology, anthropology, philosophy, and history: a dynamic that remains vitally present in contemporary work.

Magic, Masculinity and Will Munro.

The diverse body of work the late Toronto artist Will Munro produced comes rapidly to mind when engaging with the dynamics of the fetishistic in contemporary art. One is first struck by the place

of the “sexual” fetish in the *corpus*. Freud characterized this, the most common sense of the word “fetish,” as a part of the body or some inanimate thing that is substituted for the “normal” sexual object and given a “psychologically essential overvaluation.”² Munro’s creative interests, which ranged across a variety of media from textiles and printmaking to installation and the staging of highly performative nightclub events such as his now legendary *Vazaleen* parties, were charged with a queer, sexy sensibility that didn’t shrink from transgressive engagement with the normalizing hierarchy implied in Freud’s conception. The artist’s last gallery show *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*, explored the representation of particular fetishes and their social and cultural place, among other things. The exhibition brought together a number of textile, silkscreen and neon works around *Spider Sex Sling*, a central freestanding sculptural piece comprised of a wood and black leather sling which was hung with spider plants in macramé plant-hangers and covered with a coordinating coverlet. The life-sized sling is an overt reference to the world of BDSM (Bondage, Dominance, Sadism and Masochism), and its sexualized presence—however modified by the camp addition of plants and blanket—made the exhibition’s investment in the fetishistic



more than merely representational. The sling, borrowed for the exhibition from a Toronto leather club, was undeniably real and functional—an actual fetish object in its own right—and thus produced a generative instability of signification. This central reference, however, was echoed and multiplied by the iconography of the wall pieces, images of chains and a mustachioed leatherman wearing the iconic Muir biker's cap, surrounding the piece. The body of work evoked gay men's leather culture—which is organized around a variety of specific sexual interests—and appropriated imagery from canonical gay artist Tom of Finland.³

Despite these abundant evocations of gay male leather culture however, Munro's work is too complex to be reduced to any univocal reading. The work makes repeated references to occultism and thus evokes the religious or magical "fetish" first identified by Colonial observers such as Charles de Brosses and in which Freud saw possible connections to sexual models, writing with some unfortunate racist terminology that such "substitutes are with some justice likened to the fetishes in which savages [sic] believe that their gods are embodied."⁴ Such initial readings have been corrected more recently and these objects are now understood as not being divine in and of themselves but as "temporary receptacles for spirits and Vodun deities [...] [representing] the visible face of the gods and the place where sacrifices and offerings are made."⁵ As a site of BDSM sexual activity with its formalized and consensual "sufferings," the sling has a clear metaphorical relationship to a locus of sacrifice, but the resonance holds on more literal levels as well given how many BDSM practitioners testify to such play's spiritual power and capacity to induce altered states of consciousness similar to trance.⁶ Munro further pursues these themes in other pieces in the exhibition; *Untitled* (2010) and *Pharaoh Daddy* (2009), which combine BDSM imagery with references to ritual magic, hermeticism and ancient Egyptian belief systems, literalize his strategic layering of meaning by having his "leather daddies" wear the Egyptian nemyss headdress atop the Muir cap. In doing this he makes the connection Freud intuited explicit and points to the compulsive power of fetishistic images to fascinate or enchant while echoing the place queer people have held as shamans, witches and other spiritual practitioners in traditional and tribal cultures.⁷ Munro was aware of this historical tradition and saw its contemporary relevance in quasi-political terms, stating: "I think magic is the closest thing to faith I've had. I am really a believer and I look to it for power."⁸

The references to magic and the spiritual world are also coded into the work in more subtle formal iterations such as the repetition of triangular forms. These appear, for example, in *Triangle Acid Denim* (2009) and *Q. L. F. Triangle* (2010). In both these works, the triangle is composed of chain links further associating it with the world of BDSM and fetish sexuality while recalling the use of the triangle as a space for the manifestation of spirits during rites of conjuration, and—when upright—as a symbol of elemental fire in occultist groups such as the Hermetic Order of the Golden Dawn.⁹ The symbolic reference to fire simultaneously suggests the metaphorical connection to desire and sexual passion, thus blending two fetishistic registers. *Infinity* (2010), a textile work incorporating the triangle, demonstrates another pair of Munro's recurring themes. It references the world of pop culture fandom with its insistent fetishizing of celebrity by

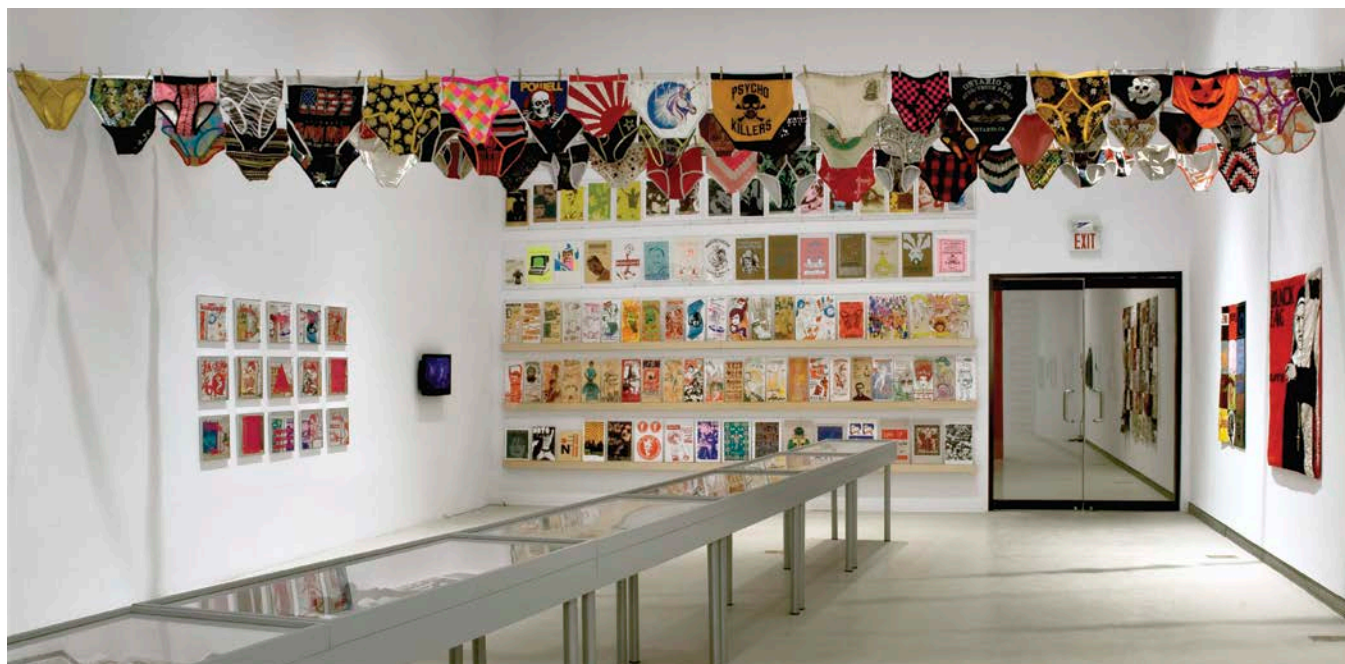
recreating elements of the cover art of Pink Floyd's *Dark Side of the Moon*. And, as a hand-stitched fabric piece, *Infinity* (along with a number of other works in *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*) calls attention to the way in which all of the work in the show metaphorically stitches together diverse ranges of ideas and iconography into a synthetic whole in which affective and referential power is significantly greater than the sum of its parts. Moreover, the facture also calls to mind another significant part of Munro's oeuvre: his work with men's underwear.

The late 90s and early 2000s saw Munro exhibit a wide range of *detoured* men's Y-front briefs in venues as diverse as the anarchist bookstore Whos [sic] Emma (1998), Zsa Zsa Gallery (2002) and the window of YYY Artists' Outlet (2004.) Building on the obvious erotic (and fetishistic) content of an underwear display, the artist enhanced, ornamented and in some cases remade the garments. The press release for the Zsa Zsa Gallery show (written by Andrew Harwood) highlights the work's erotic charge, opening with the statement "Yes Will Munro has fetishes" and going on to "[encourage] people to try on the underwear and exercise their sexiness."¹⁰ The "augmented" or altered briefs incorporate a variety of other fetish materials: the sort of patches distributed by punk bands for promotional purposes, chrome studs, metallic and mesh panels, glyphs such as black and red crosses and more, thus foregrounding further layers of cultural and erotic obsessions and highlighting the fetishistic underpinnings of much subcultural affiliation. Furthermore, Munro's choice to work with clothing (the briefs are wearable) and hand-sewing also points to another much policed line: that between art and craft, a particularly fetishized hierarchical boundary in the art world.

Affect, Investment and the Emergence of Community

What becomes apparent in the examination of these works is the extent to which the fetishistic impulse (and discourse) in contemporary art insinuates itself across a variety of representational registers. Certainly, this is at least partly due to the curious cultural, psychic and material status of both types of object—art and fetish—but more is at play. Central to the dynamic is how such objects are *used*: this is a question not simply of their nature as such, but of their *relationality*. Whatever else a fetish may be, it is something into which one pours one's energy. They are more than things, more than representation; they are relationships and though this may be arguably true of other things, few others make this relationship so central. Fetishes are defined by their relationship to a viewer or owner, as is, in many ways, art. They are thus psychosocial in nature and this is their central paradox.

The relationship to a fetish object, in whatever iteration, is always *othered*; it is positioned, to borrow Rubin's terminology, outside the "charmed circle"¹¹ of the normal. Though the idea denoted by the word "fetish" is manifested in a variety of ways, it is always at the extreme limit of some hierarchy and thus tests its consistency. Sexual fetishes invariably redirect the libido towards things that preclude Freud's "normal" object, which is to say ordinary heterosexuality and its reproductive futurity, turning it towards other ends. The magical fetish troubles the rationalist picture of the world by insisting on other



Will Munro, *History, Glamour, Magic*, Exhibition view/
Vue de l'exposition, Art Gallery of York University
2013. Photo: Cheryl O'Brien. Courtesy of the estate
of/Avec l'aimable permission de la succession
Will Munro and the Art Gallery of York University.

la face visible des dieux et l'endroit où se font les sacrifices et les offrandes⁵ ». Comme site d'activités sexuelles BDSM, avec ses « souffrances » formalisées et consensuelles, le *sling* a une résonance métaphorique nette avec un lieu de sacrifice, mais cet écho se fait également entendre à un niveau plus littéral, compte tenu des témoignages des nombreux praticiens du BDSM qui disent que le pouvoir spirituel et l'induction d'états seconds de conscience générés par ces jeux se rapprochent d'une transe⁶. Munro approfondit ces thèmes dans d'autres œuvres présentes dans l'exposition : *Untitled* (2010) et *Pharaoh Daddy* (2009), où sont combinées des images BDSM et des références à la magie rituelle, à l'hermétisme et à d'anciens systèmes de croyances égyptiens, l'artiste donnant ainsi une forme littérale et stratégique au chevauchement de sens qu'il opère en faisant porter par ses « *leather daddies* » le némès, une coiffe égyptienne, par-dessus la casquette en cuir. Ce faisant, il rend explicite le lien pressenti par Freud et signale la compulsive force de fascination ou d'enchantement des images fétichistes tout en évoquant la position que les gens *queer* ont occupée comme chamans, sorciers et autres exécutants spirituels dans les cultures traditionnelles et tribales⁷. Munro connaissait cette tradition historique et voyait sa pertinence contemporaine de manière presque politique, affirmant ceci : « Je crois que la magie est la chose la plus proche de la foi que j'ai eue. J'y crois vraiment et je me tourne vers elle pour trouver la force⁸. »

Dans l'œuvre de Munro, les renvois à la magie et au monde spirituel sont également encodés dans des itérations plus subtiles comme la répétition de formes triangulaires. Celles-ci apparaissent, par exemple, dans *Triangle Acid Denim* (2009) et *Q. L. F. Triangle* (2010). Dans les deux cas, le triangle est composé de maillons de chaîne, ce qui l'associe au monde du BDSM et à la sexualité du fétiche tout en rappelant l'utilisation du triangle comme aire de manifestation des esprits pendant les rites de conjuration et, orienté vers le haut, comme symbole du feu élémentaire dans des groupes occultistes comme l'Ordre hermétique de l'Aube dorée⁹. La référence symbolique

au feu sous-entend simultanément le lien métaphorique au désir et à la passion sexuels, combinant ainsi deux registres fétichistes. *Infinity* (2010), une œuvre textile qui incorpore le triangle, affiche un autre duo de thèmes récurrents chez Munro. Elle renvoie au *fandom* du monde de la culture populaire et à sa fétichisation insistante de la célébrité en recréant des éléments de la pochette du disque *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. Et, en tant qu'œuvre textile cousue à la main, *Infinity* (ainsi que plusieurs autres œuvres dans *Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy*) met en relief la manière dont toutes les œuvres dans l'exposition cousent ensemble, métaphoriquement, différents spectres d'idées et d'iconographies pour en faire un tout synthétique où la force affective et référentielle est beaucoup plus grande que la somme de ses parties. De plus, la facture rappelle également une autre section importante de l'œuvre de Munro : le sous-vêtement masculin.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont vu Munro présenter une grande variété de slips *détournés* pour hommes dans des lieux aussi variés que la librairie anarchiste Whos [sic] Emma (1998), la Zsa Zsa Gallery (2002) et la fenêtre de YYY Artists' Outlet (2004). À partir de la teneur érotique (et fétichiste) évidente d'un étalage de sous-vêtements, l'artiste a augmenté, ornementé et, dans certains cas, refait les vêtements. Le communiqué pour l'exposition à la Zsa Zsa Gallery (rédigé par Andrew Harwood) met en lumière la charge érotique des œuvres, en commençant par « Oui, Will Munro a des fétiches » et poursuivant avec « [il encourage] les gens à essayer les sous-vêtements et à en tester l'aspect sexy¹⁰ ». Les slips « augmentés » ou modifiés incorporent une variété d'autres matériaux fétichistes – timbres du type distribué par les groupes punk à des fins

ontological possibilities, other understandings of reality itself while commodity fetishism, with its excessive and arbitrary valuation, calls into question ordinary regimes of economic utility, and though these objects are—very quickly and very problematically—recuperated by the market, this is arguably more an issue of capitalism than fetishism. One should recall that prior to any possible exchange lies a shared passion, which once again points to the central importance of the circulation of fetishes: what one actually “does” with them. Despite the widely accepted notion that investment in the fetishistic separates one from the broader community, conceived of as the norm, in practice such interests paradoxically give rise to communities of the interested; the object that begins as a personal obsession becomes the meeting point for others who share it. Viewed through the lens of the ways in which it mobilizes community, the fetish becomes not simply abnormal, but anti-normalizing: a locus of certain, specific—and admittedly limited—resistance, and that is at least a good start. One paradigmatic case of such social mobilization is the gay men’s leather community, references to which are so present in this work but it is far from the sole example. Certainly, the spirit of camp present in the work suggests the mechanisms of subcultural affiliation that were once endemic to the broader gay community too, and the presence of pop culture images points to communities of fandom,

So, in the end, it may well be this notion of the object as locus of confluence and community that is most generative, most radical. As the relentless logic of neo-liberalism drives the culture towards greater separation through discourses of specialization, instrumentalization and privatization, which is to say normalization, it may be helpful, indeed vital, to recall the value and the power of communities of passion and the power of intersubjective connection. Indeed such relationships may, in some ways, be a kind of resistance to not simply sexual and psychic normalization, but to that other, greatest and most onerous norm: the insistence that the point of social relation is, and must be, productivity.

1. For more on this see Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
2. Sigmund Freud, *The Freud Reader*, ed. Peter Gay (New York: W. W. Norton & Co., 1989), 249-250.
3. Much information on Tom of Finland (Touko Laaksonen), his work and considerable cultural influence in the gay community can be found in: E. Valentine Hooven, III, *Tom of Finland: Life and Work of a Gay Hero*. Berlin: Brun Gmunder, 2012, and in Ilppo Pohjola’s 1991 documentary *Tom of Finland: Daddy and the Muscle Factory*.
4. Freud, op. cit., 249.
5. Daniel Lainé, *African Gods: Contemporary Rituals and Beliefs* (Paris: Flammarion, 2007), 188.
6. For more on this see: Geoff Mains, *Urban Aboriginals: A Celebration of Leathersexuality* (San Francisco: Gay Sunshine Press, 1984).
7. A short survey of this can be found in Arthur Evans, *Witchcraft and the Gay Counterculture*. (Boston: Fag Rag Books, 1978), print.
8. Leila Pourtavaf, “Will Munro Believes in Magic,” *Will Munro: History, Glamour, Magic* (Philip Monk, et al., Toronto: Art Gallery of York University, 2013), 119.
9. For more on symbol systems in some traditions of modern ritual magic see: Israel Regardie and Christopher S. Hyatt, *The Complete Golden Dawn System of Magic* (Tempe: The Original Falcon Press, 2011).
10. The press release is reproduced in *Will Munro: History, Glamour, Magic* (ibid., 20).
11. Gayle Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality,” *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (Durham: Duke University Press, 2011), print.

Peter Dubé is a Montreal-based writer and the author, most recently, of *Beginning with the Mirror*, a collection of linked short fiction, exploring the relationship between desire and the creation of community. His art writing has appeared in, among other places, *Esse*, *C Magazine* and *Spirale* and he is a member of *ESPACE* editorial committee.

promotionnelles, clous en chrome, panneaux en métal et en mailles, glyphes du genre croix noire et rouge, entre autres – faisant ainsi ressortir diverses couches d'obsessions culturelles et érotiques et soulignant les étayages fétichistes d'une grande part de l'affiliation subculturelle. De plus, le choix de Munro de travailler avec le vêtement (les slips peuvent être portés) et avec la couture à la main indique une autre limite très contrôlée : celle entre l'art et l'artisanat, une frontière hiérarchique particulièrement fétichisée dans le monde de l'art.

Affect, investissement et émergence d'une communauté

Ce qui ressort de l'examen de ces œuvres, c'est la mesure dans laquelle l'élan (et le discours) fétichiste en art contemporain s'insinue dans une variété de registres représentationnels. Cela est certes dû, en partie, au curieux statut culturel, psychique et matériel des deux types d'objet, l'art et le fétiche; mais il y a davantage. Au centre de cette dynamique, il y a la manière dont ces objets sont utilisés : c'est une question qui ne concerne pas seulement leur nature comme telle, mais leur *relationnalité*. Peu importe la forme que peut prendre un fétiche, c'est une chose dans laquelle on déverse son énergie. Le fétiche est plus qu'un objet, plus qu'une représentation; c'est une relation et, bien que cela soit sans doute vrai d'autres objets, peu d'entre eux lui accordent une place centrale. Le fétiche est défini par sa relation au spectateur ou au propriétaire, tout comme l'art à plusieurs égards. Le fétiche est donc psychosocial par nature, et c'est là son paradoxe central.

La relation à un objet fétiche, peu importe son itération, est toujours « marginalisée » [othered]; elle est située, selon la terminologie de Rubin, hors du « cercle enchanté¹¹ » de ce qui est normal. Si l'idée dénotée par le mot « fétiche » se manifeste de différentes manières, elle est toujours à la limite extrême d'une hiérarchie dont elle met à l'épreuve la cohérence. Les fétiches sexuels réorientent invariablement la libido vers quelque chose qui exclut l'objet « normal » de Freud, c'est-à-dire l'hétérosexualité ordinaire et son avenir reproductif, et la détournent à d'autres fins. Le fétiche magique brouille l'image rationaliste du monde en insistant sur d'autres possibilités ontologiques, d'autres appréhensions de la réalité en soi, alors que le fétichisme de consommation, avec son estimation excessive et arbitraire, remet en cause les régimes ordinaires d'utilité économique et, bien que ces objets soient très rapidement et très problématiquement récupérés par le marché, c'est sans doute une question de capitalisme davantage que de fétichisme. Il faut se rappeler qu'il existe, avant toute possibilité d'échange, une passion commune, ce qui signale encore une fois l'importance centrale de la circulation des fétiches : ce que l'on en fait véritablement. Malgré l'idée généralement reçue que l'investissement dans le fétichisme isole de la communauté élargie, entendue comme étant la norme, en fait, ces préférences donnent paradoxalement lieu à des communautés d'intérêts, justement; l'objet qui commence par une obsession personnelle devient le point de

rencontre avec d'autres qui le partagent. Vu à travers le prisme de ses façons de mobiliser une communauté, le fétiche devient non pas uniquement anormal, mais aussi contre la normalisation : le site d'une certaine résistance précise et limitée, convenons-en, mais c'est au moins un bon départ. La communauté du cuir des hommes gais est un cas paradigmatique d'une telle mobilisation sociale, dont les renvois sont très présents dans l'œuvre examinée, mais c'est loin d'en être le seul exemple. Certes, l'esprit kitsch présent dans l'œuvre sous-entend les mécanismes d'une affiliation subculturelle, autrefois endémiques à la communauté gaie en général, alors que la présence d'images issues de la culture pop indique des communautés de *fandom*.

Donc, finalement, il se pourrait que cette notion de l'objet comme site de confluence et de communauté soit la plus générative, la plus radicale. Alors que l'inlassable logique du néo-libéralisme entraîne la culture vers une plus grande séparation au moyen de discours de spécialisation, d'instrumentalisation et de privatisation, c'est-à-dire de normalisation, il pourrait être utile, voire vital, de rappeler la valeur et la force des communautés de passion ainsi que et la puissance des liens intersubjectifs. En fait, ces relations peuvent, d'une certaine manière, être une forme de résistance, non seulement à la normalisation sexuelle et psychique, mais aussi à cette autre norme, la plus grande et la plus pénible : l'insistance sur le fait que la relation sociale est, et doit être, la productivité.

Traduit par Colette Tougas

1. Pour en savoir davantage à ce sujet, voir Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
2. Sigmund Freud, « Les aberrations sexuelles », *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987, p. 63.
3. On peut trouver d'amples renseignements sur Tom of Finland (Touko Laaksonen), son œuvre et son influence culturelle considérable sur la communauté gaie dans : F. Valentine Hooven, *Tom of Finland: Life and Work of a Gay Hero*, Berlin, Brun Gmunder, 2012; et dans le documentaire *Tom of Finland: Daddy and the Muscle Factory* réalisé par Ilppo Pohjola en 1991.
4. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 62.
5. Daniel Lainé, *African Gods: Contemporary Rituals and Beliefs*, Paris, Flammarion, 2007, p. 188. [Notre traduction.]
6. Pour en savoir davantage, voir Geoff Mains, *Urban Aborigines: A Celebration of Leathersexuality*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1984.
7. Arthur Evans propose un survol du sujet dans *Witchcraft and the Gay Counterculture*, Boston, Fag Rag Books, 1978.
8. Leila Pourtavaf, « Will Munro Believes in Magic », dans Philip Monk et autres, *Will Munro: History, Glamour, Magic*, Toronto, Art Gallery of York University, 2013, p. 119. [Notre traduction.]
9. Pour en savoir davantage sur les systèmes symboliques dans certaines traditions de magie rituelle moderne, voir Israel Regardie et Christopher S. Hyatt, *The Complete Golden Dawn System of Magic*, Tempe, The Original Falcon Press, 2011.
10. Ce communiqué de presse est reproduit dans *Will Munro: History, Glamour, Magic*, *op. cit.*, p. 20.
11. Gayle Rubin, « Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », dans *Deviations: A Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011.

Peter Dubé est un auteur établi à Montréal et il signalait récemment *Beginning with the Mirror*, un recueil de nouvelles qui ont en commun d'explorer le lien entre le désir et la création d'une communauté. Ses écrits sur l'art sont parus dans *Esse*, *C Magazine* et *Spirale*, entre autres publications. Il est membre du comité de rédaction d'*ESPACE art actuel*.

L'esthétique du fétichisme de la marchandise et l'œuvre d'art grotesque

Emily Falvey

Bien que *Le Capital* de Karl Marx ait presque 150 ans, sa pertinence pour la théorie et la critique de l'art actuel demeure, et ce, même sans comprendre une théorie esthétique explicite. Son importance réside plutôt dans sa critique rigoureuse des rouages du capitalisme, une étude aussi perspicace qu'exhaustive, destinée à révéler la face cachée de notre système économique. Malgré l'histoire souvent désastreuse du marxisme, les grandes lignes de cette critique demeurent largement correctes. Justement, depuis la crise financière mondiale débutant en 2007, les idées de Marx suscitent un engouement notable, comme en témoigne la réception critique des livres récents de Thomas Piketty, David Harvey et Naomi Klein, sans oublier la 56^e Biennale de Venise¹, dont la base conceptuelle n'était rien d'autre que les trois livres du *Capital*.

The Aesthetics of Commodity Fetishism and the Grotesque Work of Art

Although Karl Marx's *Capital* is almost 150 years old, it still remains relevant to contemporary art theory and criticism, and this without ever developing an explicit theory of aesthetics. Rather, its importance lies in its rigorous critique of the inner-workings of capitalism, an analysis as keen as it is exhaustive, which seeks to uncover the hidden side of our economic system. Despite Marxism's often-disastrous history, the broad strokes of this critique remain largely correct. Indeed, since the Financial Crisis of 2007, there has been a growing interest in Marx's ideas, as witness the critical reception of recent publications by Thomas Piketty, David Havey, and Naomi Klein, to say nothing of the 56th Venice Biennial,¹ the conceptual basis being none other than the three volumes of *Capital*.



Wim Delvoye, *Tim*,
2006-2008. Peau tatouée,
grandeur nature/Tattooed
skin, lifesize. Photo : Studio
Wim Delvoye, Belgique.

For the visual arts, the most important section of *Capital* is without doubt “The Fetishism of Commodities and its Secret,” a supplement to the first chapter that sets forth the theory of commodity fetishism.² Building upon Marx’s theory of alienation, it formulates the ideological transposition according to which, in a capitalist society, the social character of human labour appears as its opposite, “a relation between things,” while the products of this labour—commodities—seem blessed with an autonomous life all their own. In advancing this theory, Marx uses the famous metaphor of the wooden table.

At first glance, Marx tells us, this table appears to be “an extremely obvious, trivial thing,” a useful item made from natural materials. Further analysis reveals it to be, on the contrary, “a very strange thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties.” It is nothing very terrible so long as it remains a simple object—a serviceable piece of furniture. But as soon as it enters the scene as a commodity, it transforms itself into something “supra-sensible.” There is nothing benign about this metamorphosis. Suddenly, the table no longer simply stands with its feet on the ground, but turns on its head before an audience of other commodities, and “evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than if it were to begin dancing of its own free will.”

Without doubt, the grotesque is the aesthetic category to which this table best corresponds, so much so that English translations of *Capital* even use the word. Moreover, the German literary critic, Wolfgang Kayser, suggests this connection when he defines the grotesque as a particular alienating structure, one that destabilizes our relationship with everyday life and transforms it into something strange and disturbing.³ He notes, for example, that in the grotesque, “the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence,” and that “the mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it.”⁴ Among the grotesque motifs he considers most important are wax dolls, marionettes, and, most significantly, “tools which unfold a dangerous life of their own.”⁵

In addition to being interesting in its own right, this apparent link between the grotesque and commodity fetishism undermines a central assertion of contemporary art theory, which almost always aligns the grotesque with political subversion. It is worth dwelling on this issue for a moment, as it relates to a significant lacuna in the discourse, namely the connecting point between the grotesque work of art and capitalism.

According to a well-established school of thought, the grotesque is an aesthetic category known for violating boundaries (moral, rational, taste, etc.) and blurring hierarchical distinctions, be they classical, fixed or oppositional. As a result, it is usually associated with the “lower orders” of the material, such as the body (but especially its orifices and their secretions), the earth, sexuality, laughter, the marketplace, carnival, popular and mass culture, and the eternal cycle of life and death. This allegiance with the material world bestows a critical, even revolutionary, dimension upon the grotesque, through which it often achieves the status of a political strategy. “Against the dreary and anti-corporeal seriousness of sanctioned modes of life, oppositional cultures engage in parody by way of inversion,” writes political

scientist, David McNally. “And they often do so by ... deploying a *grotesque realism* that mocks dreary officialdom and inverts its values and symbolic orders.”⁶

It is in this context that the grotesque becomes a key weapon in the arsenal of artists seeking to criticize society both in part or in whole. The usual explanation goes something like this: the grotesque work of art seeks to disturb, or even shock, by combining antithetical objects, signs and concepts, and inverting or exploding racist, sexist and colonialist categories. It thus actively opposes hegemony. Its extravagances serve to create a troubling zone of confusion that menaces any durable sense of reality with deformation, revelation and metamorphosis. By the grace of this extreme destabilization, the cracks in the coherence of our social system, as well as the various and diverse subjectivities they contain, are revealed to the viewer. This revelation is possible, so the argument goes, because the grotesque is a heterogeneous and metamorphic aesthetic category absolutely opposed to the notion of totality.⁷

But if the grotesque work of art is indeed always opposed to hegemony, it must necessarily be opposed capitalism. However, when one considers its relationship with our economic system, the situation seems a bit different. Take, for example, a work of art by Belgian artist, Wim Delvoye. Simply titled *Tim* (2006–2008), it consists of the skin of Tim Steiner’s back, which Delvoye has tattooed with his drawings. In this case, the image depicts the Blessed Virgin surrounded by pictorial references to the *Día de Muertos* (the Day of the Dead), including flowers, human skulls, birds and bats. Steiner’s participation in this project, which was inaugurated in 2006 during a public tattooing event, is governed by a personal services contract ensuring he will be exhibited as a work of art three times a year. This contract also guarantees that his skin will be harvested upon his death and delivered to the legal owner of the work.⁸

In many respects, this is a grotesque work of art. It mixes art and mass culture; it inverts “high” and “low”; it blurs the distinction between person and thing; it embodies a species of extravagance that threatens common sense; it highlights the dialectic of life and death; it is full of dark humour; it pollutes the “neutral” museum space with corporeal contingency; and it invokes hybridity and metamorphosis. As for its economic status, on the one hand, it figures among transgressive works of art said to criticize the logic of commodification by pushing it to its extremes. On the other, it is the product of a cynical quest to increase the artist’s symbolic capital, and, by extension, the surplus value accrued to his collectors/investors. With respect to the division of labour, Steiner is literally the possessor of “labour-power” who, in the words of Marx, brings “his own hide to market and now has nothing else to expect but—a tanning.”⁹

The critical writing devoted to this work usually positions it as a revealing social mirror—a radical inversion that exposes the horrible truth concealed behind consumerism’s shimmering surfaces. This justification often relies upon the work of Russian philosopher, Mikhail Bakhtin, which treats the carnival-grotesque form as a “temporary liberation from the prevailing truth and from the established order.”¹⁰ It thus enables us to see the relativity of existence and, therefore, the possibility of a different world order.¹¹ From this perspective,

La partie du *Capital* la plus importante pour les arts visuels est sans contredit, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », un ajout au premier chapitre, qui énonce la théorie du fétichisme de la marchandise². Essentiellement une extension de la théorie marxiste de l'aliénation, elle formule la transposition idéologique selon laquelle, dans une société capitaliste, les rapports sociaux au travail paraissent être leur contraire, soit « des rapports impersonnels », tandis que les produits de ce travail – les marchandises – semblent dotés d'une vie autonome. Pour faire avancer cette théorie, Marx emploie la fameuse métaphore de la table de bois.

Au premier regard, dit Marx, cette table « semble une chose tout ordinaire », un objet utile fabriqué de matières naturelles. Toutefois, dès qu'on se met à l'analyser, on constate qu'elle est « une chose extrêmement embrouillée, pleine de subtilités métaphysiques et de lubies théologiques. » Ce n'est rien de très grave tant qu'elle reste une chose simple, un meuble pratique. « Mais dès qu'elle entre en scène comme marchandise, elle se transforme en une chose *sensible suprasensible*. » Cette transformation n'est pas chose anodine. En se métamorphosant ainsi, la table « ne tient plus seulement debout en ayant les pieds sur terre, mais elle se met sur la tête, face à toutes les autres marchandises, et sort de sa petite tête de bois toute une série de chimères qui nous surprennent plus encore que si, sans rien demander à personne, elle se mettait soudain à danser. »

La catégorie esthétique qui convient le mieux à cette table est sans doute le grotesque, si bien que la traduction anglaise du *Capital* utilise le mot. D'ailleurs, cette connexion est suggérée par le théoricien allemand de la littérature Wolfgang Kayser pour qui le grotesque constitue une structure d'aliénation particulière qui déstabilise notre relation à la vie quotidienne en la rendant étrange et inquiétante³. Il note, par exemple, que dans le grotesque, « *the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence* » et que « *the mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it*⁴. » Parmi les motifs du grotesque qu'il juge les plus importants, il y a les poupées de cire, les marionnettes, les masques et, encore plus intéressant, « *tools which unfold a dangerous life of their own*⁵. »

En plus d'être intéressant en soi, ce lien apparent entre le grotesque et le fétichisme de la marchandise ébranle une assertion centrale de la théorie d'art contemporain, qui aligne presque toujours l'œuvre d'art grotesque sur la subversion politique. Penchons-nous sur cette question, car elle touche à une importante lacune dans le discours, à savoir le point d'arrimage entre l'œuvre d'art grotesque et le capitalisme.

Selon un courant de pensée contemporain bien établi, le grotesque est une catégorie esthétique qui franchit les limites (morales, rationnelles, de goût...) et qui brouille les distinctions hiérarchiques classiques, fixes ou oppositionnelles. Par conséquent, il est d'habitude associé aux « bas registres » de la matière, dont la corporalité (mais surtout les orifices et leurs sécrétions), la terre, la sexualité, le rire, la place du marché, le carnaval, la culture populaire (mais aussi de masse) et l'alternance éternelle de la vie et de la mort. Cette allégeance supposée au monde matériel confère au grotesque une dimension critique, révolutionnaire

même, par laquelle il obtient souvent le statut d'une stratégie politique. « *Against the dreary and anti-corporeal seriousness of sanctioned modes of life, oppositional cultures engage in parody by way of inversion* », écrit le politologue David McNally. « *And they often do so by ... deploying a grotesque realism that mocks dreary officialdom and inverts its values and symbolic orders*⁶. »

C'est dans ce contexte que le grotesque constitue une arme importante dans l'arsenal de l'artiste actuel qui cherche à critiquer certains aspects, voire l'intégralité de la société. Selon le point de vue dominant, l'œuvre d'art grotesque perturbe, ou même choque, en mélangeant des objets, des signes et des concepts antithétiques. Elle s'oppose ainsi aux catégories et aux idéaux racistes, sexistes, colonialistes – bref, hégémoniques – en les inversant ou en les faisant éclater. Au moyen de la démesure, elle crée donc une zone d'emmêlement troublante dont l'excès menace tout sens de réalité stable, que ce soit par la déformation, la révélation ou la métamorphose. Grâce à cette déstabilisation extrême, le public serait censé mieux voir les failles dans la cohérence du système social ainsi que les subjectivités particulières et diverses qui s'y trouvent. Cette reconnaissance est possible, selon l'argument convenu, parce que le grotesque est une catégorie esthétique hétérogène, métamorphique et absolument opposée à la notion de totalité⁷.

Mais si l'œuvre d'art grotesque s'oppose à l'hégémonie, elle doit nécessairement s'opposer au capitalisme. Cependant, lorsqu'on se penche sur le rapport particulier qu'elle entretient avec notre système économique, la situation se présente différemment. Prenons, par exemple, une œuvre de l'artiste belge Wim Delvoye. Intitulée tout simplement *Tim* (2006-2008), elle se compose de la peau du dos de Tim Steiner, un homme vivant que l'artiste tatoue avec ses designs. Dans ce cas-ci, il s'agit d'une image de la Sainte Vierge, entourée de références picturales à la Dia de Muertos (le Jour des morts), fleurs, crânes humains, oiseaux et chauves-souris. La collaboration de Steiner à ce projet, qui débute en 2006 lors d'un événement de tatouage en public, est régie par un contrat de services personnels. Celui-ci oblige Steiner à se présenter au public en tant qu'œuvre d'art trois fois par année. Le contrat donne aussi l'assurance que sa peau sera récoltée à sa mort, puis encadrée et livrée au propriétaire légal⁸.

À plusieurs égards, on peut considérer cette œuvre grotesque. Elle mélange l'art et la culture de masse; elle renverse le haut et le bas; elle brouille la distinction entre personne et chose; elle incarne une espèce de démesure qui menace le sens commun; elle met en avant la dialectique de la vie et la mort; elle est empreinte d'« humour noir »; elle pollue l'espace muséal « neutre » avec les contingences de la corporalité; et elle invoque l'hybridité et la métamorphose. Quant à son statut économique, d'un côté, elle rejoint le rang des œuvres transgressives qu'on dit critiquer la logique de la marchandisation en passant par ses extrêmes. De l'autre, elle est le produit d'une quête

p. 58-59 : Wim Delvoye, *Tim*, 2006-2008. Peau tatouée, grandeur nature/Tattooed skin, lifesize. Photo : Musée du Louvre, Paris, 2012.





the grotesque work of art is synonymous with radical critique, be it aesthetic, institutional or social—a dissident event that, inasmuch as any critique requires a certain distance, escapes the structures of the contested order.

And yet, Marx would be the first to recognize his carnivalesque table as a product of capitalism. A theoretical blind spot thus becomes apparent in the Bakhtinian conception of the grotesque, one that stands in the way of an analysis of this aesthetic category's important link to capitalism, and more specifically commodity fetishism. By conflating the grotesque with a populist opposition to oppressive governing orders, Bakhtin fails to see it as equally an expression of reification, and the carnival as a marketplace.¹²

When considering the history of the grotesque as a concept, it becomes apparent that the term first enters the lexicon during the 1500s, while Europe was in the midst of transitioning from feudalism to capitalism. What distinguishes this concept from its comic and aesthetic precedents is a particular notion of falsity, one that undermines a feudal or pre-capitalist semiotic, in which signs are fixed and governed by obligation. The delicate ornamental structures of the original grotesque frescoes, in which humans, animals and plants merge in ways both fantastic and monstrous, seem to detach, even alienate, signs from the natural world.¹³ By positing a referential fallacy, they thus destabilized classical notions of falseness, which are based upon naïve realism. The popularity of these images during the Renaissance, which saw a wide range of commodities, including chests, apothecary jars, book covers, and carved furniture, decorated with grotesque motifs, is in keeping with the emancipation of the sign linked to the development of a competitive market economy. Far from constituting a phenomenon external to the liberal economic order, the grotesque work of art therefore embodies, and in a certain sense confirms, the wildly transgressive aspect of the capitalist socioeconomic system. In other words, it is the aesthetic translation of commodity fetishism.

Translated by the author

1. Organized by curator Okwui Enwezor, the Biennale featured live, daily readings from *Capital*.
2. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy, Volume I*, trans. Ben Fowkes (London: Penguin Books, 1990), 163-177.
3. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein (New York: Columbia University Press, 1981), 224.
4. *Ibid.*, 31, 183.
5. *Ibid.*, 183.
6. David McNally, *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism* (Chicago: Haymarket Books, 2011), 254.
7. See Justin D. Edwards and Rune Grauland, *Grotesque* (New York: Routledge, 2013), 15.
8. Y-Jean Mun-Delsalle, "No Fear," *Art Republik* 7 (June-August, 2015), 109-111.
9. Karl Marx, *Capital*, 280.
10. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 10.
11. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trans. Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1970), 44.
12. See Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: New York, Cornell University Press, 1986), 202.
13. The word "grotesque" came into use at the end of the 15th century, when artists, antiquarians and other curious people began visiting the caves of the Esquiline Hill, which contained the ruins of Nero's Golden Palace. Here they discovered a style of fresco that Italians would eventually call "grotteschi," a term in which the etymology pays homage to this subterranean origin.

Emily Falvey is an independent curator and art critic working in Montreal. Currently a PhD candidate at the Université du Québec à Montréal, she is the recipient of the Canada Council for the Arts Joan Yvonne Lowndes Award (2009) for excellence in critical and curatorial writing, and two curatorial writing awards from the Ontario Association of Art Galleries (2006 and 2012). From 2004 to 2008, she was the Curator of Contemporary Art at the Ottawa Art Gallery. Her doctoral project examines the relationship between the grotesque work of art and capitalism.

cynique d'augmentation du capital symbolique de l'artiste et, par conséquent, d'une survaleur pour les collectionneurs / investisseurs. À l'égard de la question de la division du travail, Steiner joue le rôle littéral du propriétaire de la « force de travail » qui, dans le langage de Marx, amène sa propre peau au marché et n'attend plus rien que le tannage⁹.

La fortune critique de cette œuvre repose principalement sur l'idée qu'elle fonctionne comme un miroir révélateur de la société, une inversion radicale qui montre l'horrible vérité cachée derrière les surfaces scintillantes de la société de consommation. Cette justification s'appuie souvent sur le travail du philosophe russe Mikhaïl Bakhtine selon qui la forme du grotesque carnavalesque annonce « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant¹⁰. » Cette forme nous permet donc de « sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible¹¹. » Dans cette optique, l'œuvre d'art grotesque devient synonyme de critique radicale, qu'elle soit esthétique, institutionnelle ou sociale – un événement contestataire qui, dans la mesure où toute critique exige une certaine distance, échappe aux structures de l'ordre contesté.

Pourtant, Marx serait le premier à reconnaître sa table carnavalesque comme un produit du capitalisme. D'après notre examen, donc, la conception bakhtinienne du grotesque comporte un angle mort théorique qui empêche de procéder à l'analyse du lien important entre cette catégorie et le capitalisme, et tout particulièrement le fétichisme de la marchandise. En cernant le grotesque dans un populisme opposé à l'ordre dominant oppressif, Bakhtine ne voit pas cette catégorie esthétique comme une expression de réification ni le carnaval comme un lieu d'activité commerciale¹².

Quand on fait l'histoire du concept de grotesque, on découvre que le terme apparaît dans le lexique au cours des années 1500 lorsque l'Europe est en pleine transition entre le féodalisme et le capitalisme. Ce qui distingue ce concept de ses précédents comiques et esthétiques est justement une notion de contrefaçon qui mine une sémiotique féodale ou précapitaliste, où les signes sont fixes et gouvernés par l'obligation. Les délicates structures ornementales des fresques grotesques originales, où hommes, animaux et plantes fusionnent avec fantaisie et monstrosité, semblent détacher, voire aliéner, les signes

du monde naturel¹³. En postulant ainsi une illusion référentielle, elles minent la notion de fausseté classique, connue jusque-là, qui est basée sur un réalisme naïf. L'engouement pour ce genre d'images pendant la Renaissance – qui voit les motifs grotesques venir orner les surfaces de toutes sortes de marchandises, y compris les coffres, les pots d'apothicaire, les couvertures de livres et les meubles décorés – est donc en phase avec l'émancipation du signe provoqué par le développement d'une économie de marché régie par la concurrence. Loin de constituer un phénomène étranger à l'ordre économique libéral, donc, l'œuvre d'art grotesque incarne et, d'une certaine manière, confirme l'aspect délirant du système socioéconomique capitaliste qui repose sur l'inégalité engendrée par sa matrice de contradictions. En d'autres termes, elle est la traduction esthétique du fétichisme de la marchandise.

1. Organisée par le commissaire Okwui Enwezor, la Biennale comprenait une lecture en direct quotidienne du *Capital*.
2. Karl Marx, *Le Capital : Critique de l'économie politique, Livre I : Le procès de production du capital*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 81-95.
3. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, traduit de l'allemand par Ulrich Weisstein, New York, Columbia University Press, 1981, p. 224.
4. *Ibid.*, p. 31, 183.
5. *Ibid.*, p. 183.
6. David McNally, *Monsters of the Market : Zombies, Vampires, and Global Capitalism*, Chicago, Haymarket Books, 2011, p. 254.
7. Voir Justin D. Edwards et Rune Grauland, *Grotesque*, New York, Routledge, 2013, p. 15.
8. Y-Jean Mun-Delsalle, « No Fear », *Art Republik* 7 (juin-août 2015), p. 109-111.
9. Karl Marx, *Le Capital*, p. 198.
10. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.
11. *Ibid.*, p. 44.
12. Voir Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986, p. 202.
13. Le terme grotesque est né à la fin du XV^e siècle lorsque des antiquaires, des artistes et d'autres personnes curieuses commencent à visiter les grottes de l'Esquilin qui recèlent les ruines de la Domus aurea de l'empereur romain Néron. C'est ici qu'on découvre un style de fresque qu'on appellera en italien « *grotteschi* » dont l'étymologie renvoie à ce lieu d'origine souterrain.

Emily Falvey travaille à Montréal comme commissaire et critique d'art indépendante. Doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, elle est lauréate du prix Joan-Yvonne-Lowndes (2009) du Conseil des arts du Canada, décerné à un critique d'art pour l'excellence de sa pratique, et de deux prix de textes sur l'art de l'Association ontarienne des galeries d'art (2006 et 2012). De 2004 à 2008, elle était conservatrice de l'art contemporain à la Galerie d'art d'Ottawa. Son projet de doctorat porte sur la relation de l'œuvre d'art grotesque avec le capitalisme.



DES SUJETS DANS LES OBJETS

Rencontre avec Musa paradisiaca
par Claire Kueny

Musa paradisiaca est défini par ses auteurs-fondateurs, les artistes lisboètes Eduardo Guerra et Miguel Ferrão, comme un projet artistique basé sur le dialogue¹. Qu'il s'agisse de collaborations avec des poètes ou des artistes, comme avec le sculpteur Tomé Coelho avec qui ils réalisent des sculptures en bois depuis 2012, ou simplement d'échanges avec des étudiants, des enseignants, des magiciens, des philosophes, des physiciens et des entrepreneurs, entre d'autres, chacune des personnes qu'ils rencontrent sur leur chemin, ici ou ailleurs, participe à leur œuvre et fait émerger des formes, fait entendre des voix. « *Quiconque est avec nous quelque part, quelques fois, demeure dans notre travail et dans nos têtes, racontent-ils. Ce qui nous rend parfois difficile la tâche consistant à séparer l'entité que nous avons créée de la personne ou de l'objet que nous avons rencontré en premier lieu*². »

THE SUBJECTS OF OBJECTS

An Interview with Musa paradisiaca
By Claire Kueny

Musa paradisiaca is a dialogue-based artistic project, as defined by its creators-founders, the Lisbon artists Eduardo Guerra and Miguel Ferrão.¹ Whether through collaborations with poets or artists, such as sculptor Tomé Coelho with whom they have been making wood sculptures since 2012, or simply through conversations with students, teachers, magicians, philosophers, physicists, or entrepreneurs, every person they encounter in their practice contributes to their work, giving rise to new formats and voices. The artists explain: "Whoever we meet at a particular place and time remains with us in our minds and our work. So we sometimes find it difficult to separate the entity we have created from the person or object we first encountered."² Building a family of thought with their works and exhibitions, the practice of Musa paradisiaca is nourished by the personal experiences made present, tangible, and embodied.

Construisant une famille de pensée que l'on retrouve au fil des œuvres et des expositions, l'œuvre de Musa paradisiaca se nourrit d'expériences personnelles rendues présentes, tangibles, incarnées. L'exposition *Alma-Bluco* qui s'est tenue au Crac Alsace, cet hiver, dans un ancien lycée offrant près de 800 m² d'espace d'exposition, est à ce jour la dernière étape de ce *work-in-progress* que construisent les Musa paradisiaca. Habitée par cinq figures, cinq personnages chers aux artistes autour desquels est conçue l'exposition (Francisco, Poppe, Colina, le Chanteur et Nuna) *Alma-Bluco* donne le sentiment que les œuvres sont vivantes, que l'espace est chargé de présences³.

Francisco le gardien d'une machine à vapeur, Poppe le poète, Nuna la guérisseuse, Colina la trayeuse et le Chanteur sans nom ont pris corps dans des sculptures hybrides aux corps de bois (du chêne vert) et aux visages organiques faits de colle animale. Hybrides, elles le sont à plus d'un titre : dans leur matérialité, animale et végétale, dans leur forme à la fois végétale, animale et humaine, mais aussi dans leur mode de fabrication même, les corps en bois étant réalisés par le sculpteur Tomé Coelho tandis que les visages ont été réalisés d'après mémoire par Eduardo Guerra et Miguel Ferrão. Chacune de ces figures, que Musa Paradisiaca qualifie aussi d'entités, est identifiable grâce aux attributs qui les accompagnent dans les espaces de l'exposition. Cinq architectures flottantes en tissus colorés (portes ou ponts suspendus) et des dizaines de sculptures en goudron peint (appelées « *pitch sculptures* ») représentant des objets quotidiens (flûtes, accordéons et autres instruments de musique, aliments, pneus, radios, câbles, par exemple) façonnent l'espace des figures.

The exhibition *Alma-Bluco*, presented at CRAC Alsace this winter in a former school that has almost 800 m² of exhibition space, is the latest instalment of this "work-in-progress" that constitutes Musa paradisiaca. Five figures, five characters important to the artists—(Francisco, Poppe, Colina, the Singer, and Nuna)—populate and form the basis for the exhibition *Alma-Bluco*, giving the impression that the works are alive, the space charged with their presence.³

Francisco the steam engine operator, Poppe the poet, Nuna the healer, Colina the milkmaid and the nameless Singer have taken shape as hybrid sculptures made of wood (of holm oak) and organic heads of animal glue. They are hybrid in more ways than one: in their animal and vegetal materiality, in their vegetal, animal and human form, but also in how they were made, because Tomé Coelho sculpted the wooden bodies, while Eduardo Guerra and Miguel Ferrão created the heads from memory. Each figure, which Musa paradisiaca also refers to as an entity, can be identified thanks to the attributes installed throughout the galleries. Five floating structures (suspended doorways or bridges) made of coloured fabric and dozens of pitch sculptures of everyday objects (flutes, accordions and other musical instruments, food, tires, radios, rope) shape the space around the figures.

Musa paradisiaca, *Colina-Mamadeira* (Colina la trayeuse), 2015. Chêne vert, colle animale/Holm oak, animal glue, 33 x 26 x 30 cm. Photo : Aurélien Mole. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Dan Gunn, Berlin et 3+1 Arte Contemporânea, Lisbonne.

The fluidity of the cloth structures evokes the relationship between emptiness and amplex, absence and presence, material and immaterial at work in *Alma-Bluco*. The doorways and bridges, small suspended habitats we inhabit or traverse, represent passages between different worlds: that of the exhibition and that of the figures, which visitors are invited to explore. The presence of these thresholds is increasingly noticeable, increasingly notable. The simple doorways, their brown or grey colours almost blending into the space, become an all-encompassing red bridge, violet canopy or yellow temple, almost altering the space, which itself becomes warmer, solar (House, 2015). The pitch sculptures, on the other hand, are less animated by fluidity as by an apparent rigidity. They are placed on metal pedestals, which become an integral part of the sculpture. These pedestals, akin to high stools, vary in colour and the positioning of their four “legs,” which make them look rickety. Every time we turn to look at them, it is as though we are playing the “red light/green light” game: we sense them moving behind our backs, then coming to a standstill as soon as we turn to glance at them.

C. K.: Can you explain where the exhibition title, *Alma-Bluco*, comes from and what it signifies for you?

M. P.: While the expression refers to various unstable things, “alma-bluco” can be translated literally as “rough soul” or “raw soul.” It can refer equally to a presence, a spirit or a psychological state. We came across this expression on São Tomé and Príncipe, two islands that make up a former Portuguese colony located off the coast of Gabon and Equatorial Guinea, where we stayed for over four years. It is a very popular expression on the island and, after we first heard it in 2012, we subsequently came across it in many stories. This first instance was nonetheless very strange: we were given the expression as a present by an islander who called himself an “alma-bluco,” and while we did not yet understand its full meaning, the *Alma-Bluco* has followed us ever since.

With time, we have been able to appropriate it, to understand it in our own way, which does not mean that you cannot consider it differently, even in an opposite sense. It is constantly evolving! Now, we see *Alma-Bluco* less as a concept and more as a possible description of our way of thinking. We consider it a mode of existence, a presence that manifests itself. The aim of this exhibition—which we see more clearly now—is to make this presence felt, in a way, to elicit the feeling of presence. This presence is not necessarily restricted to a stable form or to a body; it is not solely connected to the entities that, in some cases, have taken material form in the exhibition (I’m thinking of the five figures in particular). It is a state of things, a mode of existence, which tends, rather, to resist materiality.

In addition to these elements, five hangings, made using traditional dyeing techniques, depict allegorical figures, symbolizing the actions or intentions we might attribute to the characters. Eventually, we hear a voice, the voice of Castrino, an exorcist priest the artists met on the islands of São Tomé and Príncipe. In a 16mm film (*Scène de chasse*), we see him playing himself, indiscriminately mixing Christian and Animist expressions on camera. As for the figures, they await nightfall to get together and talk. When approaching them, we can hear (or rather see?) their murmur. Colina’s body, encased in wood as though in a straightjacket, makes us feel her suffering and illness, which the wood, worm-eaten in places, confirms. Likewise, her face is stained with beads of tears or sweat not made by the artists: the material itself unintentionally made them appear. Existing between sculptures and hangings, figures and souls, earth and sky, subjects and objects, materials and memories, *Alma-Bluco* is more than an exhibition; it is an environment, a work in itself, and thus of particular interest to anyone interested in discovering the world of Musa paradisica.

I would also add that while we can consider that *Alma-Bluco* has something to do with the spirit and immateriality, we are, at the same time, materialists, and we seek specific materials to reflect that which is immaterial in our work.

The relationship between materiality and immateriality, which you mention and which we experience in the exhibition, this immateriality conveyed by the materials encourages us to view your sculptures—part animal, part vegetal, part human—from what we might call an animist perspective. They not only bear a resemblance to African cult objects or totems, given their supernatural and hybrid nature and their wood construction, but above all, as fetish objects, it would seem that they are filled with a presence, a soul, particularly in the context of the exhibition, where the *Alma-Bluco* guides our every step. What are your thoughts on this? Do you consider your sculptures to be fetish objects?

If we understand “fetish” in the Marxist sense—as a love of the object, objectification, and desire—I don’t think that our sculptures are fetish objects. We see them more as tools whose purpose is not to elicit desire. On the other hand, in the sense of a spiritual or magical object, I definitely think that this is what we are trying to create in a way.

We refer to them more as “beasts.” They give a second life to people we have more or less recently met, to people we have been trying to understand for years and to whom we thus pay tribute. For us, to “pay tribute” literally means to make a work, to create something. From the beginning, this has involved telling stories, showing the specific materiality connected to a particular story or an existential philosophical problem, and also showing that there is something surrounding each work.

La fluidité des architectures en tissu nous fait considérer les liens entre les vides et les pleins, les absences et les présences, entre le matériel et l'immatériel à l'œuvre dans *Alma-Bluco*. Portes ou ponts, petits habitats suspendus que l'on occupe ou que l'on traverse, elles marquent des passages entre des mondes : celui de l'exposition et celui des figures que le visiteur est invité à arpenter. La présence de ces seuils se fait progressivement plus remarquer, plus remarquable. Simples portes qui se confondent presque, par leurs couleurs brune ou grise, avec le lieu d'exposition lui-même, devenant rouge, violette ou jaune ; baldaquin, pont ou temple, englobantes, au point de modifier l'espace lui-même, devenu solaire, devenu plus chaud (House, 2015). Quant aux *pitch sculptures*, leur animation semble moins marquée par la fluidité que par une apparente fixité. Elles sont posées sur des socles métalliques qui font partie intégrante de la sculpture. Ces socles, comme des tabourets surélevés, sont tous différents par leur couleur et par le positionnement des quatre « pattes » qui leur donne l'impression d'être bancals. Chaque fois que nous nous retournons pour les observer, nous avons l'impression d'être le meneur d'une partie de « un, deux, trois, soleil ! » : de les sentir danser dans notre dos pour s'immobiliser dès que nous leur jetons un regard.

C. K. : Pouvez-vous expliquer d'où provient le titre de l'exposition, *Alma-Bluco*, et ce que cela signifie pour vous ?

M. P. : Littéralement, bien que l'expression fasse référence à des choses différentes et instables, Alma-Bluco peut être traduit par « âme brute » ou « âme crue ». Cela peut également faire référence à une présence, à un esprit ou à un état psychologique. Nous avons découvert cette expression sur l'île de Sao-Tomé-et-Principe — qui sont en fait deux îles —, ancienne colonie portugaise située au large du Gabon et de la Guinée Équatoriale, où nous nous sommes rendus pendant plus de quatre ans. C'est une expression très courante sur l'île et, après l'avoir entendue une première fois en 2012, nous avons eu l'occasion de la retrouver dans de nombreuses histoires. Cette première fois a toutefois été très étrange pour nous : elle nous a été donnée comme un cadeau par un habitant qui s'est présenté lui-même comme un « alma-bluco », et bien que nous n'ayons pas compris d'emblée le sens, l'Alma-Bluco n'a cessé de nous suivre depuis.

Avec le temps, nous sommes parvenus à nous l'approprier, à la comprendre selon nos propres conceptions — ce qui ne veut pas dire que vous ne pouvez pas l'envisager autrement, bien au contraire. C'est si mouvant ! Aujourd'hui, l'Alma-Bluco nous apparaît moins comme un concept que comme une description possible de notre manière de penser. Nous la considérons comme un mode d'existence, comme une présence qui se manifeste. L'objectif de cette exposition — que nous ne percevons si clairement que maintenant — serait donc, en quelque sorte, de faire sentir une présence, de donner le sentiment d'une présence. Celle-ci n'est pas forcément figée dans une forme stable ou dans un corps, elle n'est pas uniquement liée aux entités qui ont parfois pris corps dans l'exposition (je pense aux cinq figures en particulier). Il s'agit d'un état de choses, d'un mode d'existence qui tend, au contraire, à résister à la matérialité.

À ces éléments s'ajoutent cinq tentures réalisées à partir de techniques de teinture traditionnelles représentant des figures allégoriques, symboles d'actions ou d'intentions que l'on peut prêter aux personnages. Une voix enfin s'élève dans l'exposition : celle de Castrino, un prêtre-exorciste que les artistes ont rencontré sur l'île de Sao-Tomé-Principe. Dans un film 16mm (*Scène de chasse*), on le voit incarner son propre rôle et mêler indistinctement, devant la caméra, paroles chrétiennes et animistes. Les figures, quant à elles, attendent la tombée de la nuit pour se retrouver et discuter. S'approcher d'elles nous permet toutefois d'entendre (ou plutôt de voir ?) leurs murmures... Le corps de Colina, contenu dans le bois comme dans une camisole, nous fait sentir sa souffrance et sa maladie que le bois, rongé à certains endroits, confirme. De même, son visage est perlé de larmes ou de sueur. On nous raconte que ce ne sont pas les artistes qui les ont provoquées, mais la matière elle-même qui les a inconsciemment fait apparaître... Entre sculptures et suspensions, figures et âmes, terre et ciel, sujets et objets, matières et mémoires, *Alma-Bluco*, plus qu'une exposition, est un environnement, une œuvre en soi, et présente ainsi un intérêt particulier pour quiconque souhaite découvrir l'univers de Musa paradisiaca.

Je rajouterai, toutefois, que bien que nous puissions considérer que l'Alma-Bluco ait à voir avec l'esprit, avec l'immatérialité, nous sommes en même temps matérialistes et nous cherchons, dans notre travail, à trouver des matérialités spécifiques pour rendre compte de ce qui est immatériel.

Cette immatérialité véhiculée par les matières nous invite à porter sur vos sculptures mi-animales, mi-végétales, mi-humaines un regard que l'on pourrait qualifier d'animiste. Elles ont non seulement l'allure apparente de fétiches africains ou de totems, compte tenu de leur caractère merveilleux et hybride et de leur fabrication en bois, mais surtout, comme des fétiches, il semblerait qu'elles soient chargées d'une présence, d'une âme. En particulier dans le contexte de l'exposition où l'*Alma-Bluco* guide chacun de nos pas. Qu'en pensez-vous ? Considérez-vous vos sculptures comme des fétiches ?

Si le « fétiche » renvoie à son sens marxiste, à un amour de l'objet, de l'objectalité, et au désir, je ne pense pas que nos sculptures soient des fétiches. Nous les voyons davantage comme des outils dont l'objectif n'est pas de procurer du désir. En revanche, dans le sens d'un objet spirituel ou magique, je pense effectivement que c'est en quelque sorte ce que nous essayons de faire.

En fait, nous les appelons plutôt des « Beasts » (des bêtes). Elles offrent comme une seconde vie à des personnes que nous avons rencontrées plus ou moins récemment, à ces personnes que nous essayons de comprendre depuis des années et à qui nous rendons ainsi hommage. « Rendre hommage » signifie pour nous, littéralement, faire une œuvre, créer quelque chose. Depuis le début, cela a consisté à raconter des histoires, à montrer des matérialités spécifiques associées à une histoire en particulier ou à un problème philosophique existentiel. À montrer aussi qu'il y a quelque chose autour de chacune de nos œuvres.



Musa paradisiaca, *Colina-Mamadeira (Colina la trayeuse)*, 2015. Chêne vert, colle animale/Holm oak, animal glue, 57 x 220 x 100 cm; 33 x 26 x 30 cm; Cantor-Cáido (Chanteur-gisant), 2015, chêne vert, colle animale/Holm oak, animal glue, 55 x 320 x 135 cm; 30 x 27 x 40 cm. Photo : Aurélien Mole. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Dan Gunn, Berlin et 3+1 Arte Contemporânea, Lisbonne.



Musa paradisiaca, Baldaquino (Baldaquin), 2015.
Acier inoxydable, coton/Stainless steel, cotton,
305 x 225 x 225 cm; *Motherboard (Carte mère),*
2014, peinture à l'huile sur goudron, socle en
métal peint/oil paints on tar, painted metal base,
4 x 33 x 21 cm; 105 x 77 x 35 cm. Photo : Aurélien
Mole. Avec l'aimable permission de/Courtesy of
Dan Gunn, Berlin.

These sculptures therefore are closely connected to issues of portraiture. They are portraits and, if you like, we could say that we (re)create souls, which don't necessarily directly reflect what people are in reality, but which represent how we saw these people or entities initially. Each one of these entities, sculptures or "tools" evolves with time and through different exhibitions, gaining autonomy, just like Fred Astaire's shadows in *Swing Time*.

What we might describe as a "subjectivity" of the sculptures and figures, in the literal sense of the term, seems already to be manifested in the materials, which themselves manifest their intentions and define the characters they embody. Can you talk about some of these mysterious and/or anecdotal apparitions, such as Colina's tears or Francisco's broken ear?

Although we may come across as superstitious, we believe that the materials and forms reveal their own memories. Of course, events that might seem mysterious come about because we pay attention to them. All our work is devoted to researching these small histories, these small coincidences, impassioned opinions that are ultimately better able to convey what it means to be human than informed debates, which are more distant and cold. There is indeed a story behind Colina's tears, as there is one behind Francisco's broken ear.

Francisco is part of a series of stories, and he has become a conceptual character of great interest to us. He operates a Joseph Farcot steam engine, previously featured in our film *Ecstasy and Eden*.⁴ One day, the machine explodes, causing him to partially lose his hearing. After the explosion, Francisco's sole purpose paradoxically becomes to be with the machine, as though he is trapped by this relation with it. For our part, when we took Francisco's face out of the mould, his ear broke. At first, we wanted to recast the mould, but when we thought back to his story, we realized that it was an exciting coincidence, one that had also prompted us to work with portraiture.

This anecdote, among others, reflects how we consider materiality. We have the feeling that materials not only respond to our expectations and wishes, but that they also have their own desires, their own memories and stories to tell: Memories that have more longevity than oral memories. Memories that make visible something that might have been lost, even in our own recollections, as though the material went beyond us to create a future different from the one we might have imagined, as though the material decided, before or after us, what must be done with the things that are here and now.

The only way for us to understand the figures, to feel attached to the qualities of the objects, is when they themselves—characters and materials—intentionally assert their own qualities. For us, there is no difference between objectivity and subjectivity—they belong to the same terrain.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. On their website (www.musaparadisiaca.net), which is set up as an editorial platform, *Musa paradisiaca* is defined as "a dialogue-based project by Eduardo Guerra (1986, PT) and Miguel Ferrão (1986, PT). It is founded on temporary partnerships with individual and collective entities of varying competence, assuming different formats, while always maintaining a discursive reference. Hence, it proposes to gradually construct a thinking family which is revealed in many shapes and voices."

2. The interview with the artists took place over Skype on January 11, 2016. In the transcription of the interview, Miguel and Eduardo's voices became one. All quotes are excerpted from this conversation.

3. *Alma-Bluco* was held at CRAC Alsace, in Altkirch, France, from October 18, 2015 to January 17, 2016.

4. Watch all films by *Musa paradisiaca* on their vimeo page, accessible directly from their website www.musaparadisiaca.net.

Claire Kueny is an art historian and critic. Having studied art history at the University of Strasbourg, she is currently pursuing a PhD in art science at the University of Paris 8, under the supervision of Paul-Louis Rinuy. Her thesis is on the shadow as it functions in contemporary sculpture. In 2012, she began teaching art history (at ESADS, Université Populaire, Paris I, and Paris 8), and, in 2011, she started writing for art journals (*Mouvement, Novo, Strabic, Arts Magazine*) and exhibition catalogues (*Pièces Montrées, Frac Alsace, Catalogue for the collection of the Frac Basse-Normandie*). From 2013 to 2015, she was an assistant to artist Yves Chaudouët for various art projects (in cinema, theatre, and visual arts).

Ces sculptures sont ainsi très liées aux problématiques du portrait. Ce sont des portraits et, si on veut, on pourrait dire que nous (re)créons des âmes ; des âmes qui n'appartiennent pas directement à ce que les personnes sont réellement, mais des âmes qui ressemblent à la manière dont nous avons regardé ces personnes ou ces entités pour la première fois. Chacune de ces entités, de ces sculptures ou de ces « outils » évolue au fil du temps et de nos expositions et acquiert sa propre autonomie, comme les ombres de Fred Astaire dans *Swing Time*.

Ce que l'on pourrait qualifier comme une « subjectivité » des sculptures, des figures, au sens littéral du terme, se manifeste semble-t-il déjà dans les matières elles-mêmes qui manifestent leurs intentions et caractérisent les personnages qu'elles incarnent. Pouvez-vous raconter certaines de ces apparitions mystérieuses et / ou anecdotiques, comme les larmes de Colina ou l'oreille cassée de Francisco ?

Nous pourrions avoir l'air de passer pour des superstitieux ; néanmoins, nous pensons que les matières et les formes révèlent leur propre mémoire. Évidemment, ces événements qui peuvent avoir un caractère mystérieux émergent parce que nous y prêtons attention. Notre travail tout entier est dédié à la recherche de ces petites histoires, de ces petites coïncidences, d'opinions passionnées qui, plus que des débats informés mais distants et froids, saisissent finalement bien davantage ce que c'est que d'être humain. Il y a effectivement cette histoire avec les larmes de Colina, comme il y a cette histoire de l'oreille cassée de Francisco.

Francisco fait partie de toute une série d'histoires et il est devenu un personnage conceptuel très intéressant pour nous maintenant. Il travaille avec cette machine appelée Joseph Farcot, qui était déjà présente dans notre film *Ecstasy and Eden*¹. Un jour, la machine a explosé et lui a fait perdre en partie l'ouïe. Après cette explosion, la seule motivation de Francisco était paradoxalement d'être avec la machine, comme s'il s'était fait piéger par cette relation. De notre côté, lorsque nous avons démoulé le visage de Francisco, son oreille s'est cassée... Au départ, nous voulions refaire un moulage, mais lorsque nous nous sommes souvenus de son histoire, nous nous sommes dit qu'il s'agissait d'une coïncidence passionnante, qui nous a d'ailleurs motivés à poursuivre nos travaux de portrait.

Cette anecdote, parmi d'autres, permet de comprendre la manière dont nous considérons la matérialité. Nous avons en effet le sentiment que les matériaux ne répondent pas seulement à nos attentes et à nos désirs, mais qu'ils ont eux aussi des désirs, qu'ils contiennent eux aussi une mémoire, une histoire à transmettre. Une mémoire qui dure bien plus longtemps qu'une mémoire orale. Une mémoire qui rend visible quelque chose qui aurait pu être perdu, même dans nos propres mémoires, comme si la matière nous surpassait et créait un futur différent de celui que nous aurions pu imaginer, comme si la matière décidait, avant ou après nous, de ce qu'il faut faire avec les choses qui sont ici et maintenant.

La seule manière pour nous de saisir ces figures, de nous sentir attachés aux qualités de ces objets, c'est quand ils tendent eux-mêmes – personnages et matériaux – à affirmer intentionnellement leurs propres qualités. Pour nous, il n'y a donc pas de différence entre objectivité et subjectivité. Elles appartiennent à un même territoire.

1. Sur leur site, qu'ils envisagent comme une plateforme éditoriale (www.musaparadisiaca.net), Musa paradisiaca se définit comme suit : « Musa paradisiaca is a dialogue-based artistic project by Eduardo Guerra (1986, PT) and Miguel Ferrão (1986, PT). Founded on temporary partnerships with individual and collective entities of varying competence, assuming different formats, while always maintaining a discursive reference. Hence, it proposes to gradually construct a thinking family which is revealed by many shapes and voices. »

2. L'entretien avec les artistes s'est fait par Skype, le 11 janvier 2016. Dans la retranscription de cet entretien, les voix de Miguel et d'Eduardo sont devenues une. Toutes les citations sont extraites de cet échange.

3. *Alma-Bluco*, exposition au Crac Alsace, Altkirch, France, qui s'est déroulée du 18 octobre 2015 au 17 janvier 2016.

4. L'intégralité des films de Musa paradisiaca sont visibles sur leur page Vimeo, accessible depuis leur site internet www.musaparadisiaca.net.

Claire Kueny est critique et historienne de l'art. Après des études en histoire de l'art à l'Université de Strasbourg, elle effectue actuellement un doctorat en sciences de l'art à l'Université de Paris 8 sous la direction de Paul-Louis Rinuy. Sa thèse porte sur l'utilisation de l'ombre projetée dans la sculpture contemporaine. Depuis 2012, elle enseigne l'histoire de l'art (à l'ESADS, à l'Université Populaire, à Paris I et Paris 8) et elle publie, depuis 2011, dans des revues spécialisées (*Mouvement*, *Novo*, *Strabic*, *Arts Magazine*) ainsi que pour des catalogues d'expositions (Pièces Montrées, Frac Alsace, Catalogue de la collection du Frac Basse-Normandie). De 2013 à 2015, elle a assisté l'artiste Yves Chaudouët dans ses différents projets artistiques (cinématographiques, théâtraux et plastiques).



Exposer Mathieu Lefèvre (1981-2011)

En hommage à l'œuvre de l'artiste Mathieu Lefèvre et afin de souligner une importante exposition rétrospective présentée au Centre d'art et de diffusion Clark (Montréal), la revue *ESPACE art actuel* propose, dans sa section « Événement », deux textes soulignant l'apport artistique de cet artiste, décédé accidentellement à Brooklyn à l'automne 2011. Nicolas Mavrikakis – commissaire de l'exposition – et Hrag Vartanian jettent, chacun à leur façon, un regard sympathique sur l'importance à accorder à une œuvre qui se voulait ironique, voire sarcastique, sur le statut de l'œuvre d'art et de l'artiste. Face à la « fétichisation de l'art » et à « l'idolâtrie de l'artiste », sa vision critique dépassait les limites de la toile et son cadre habituel. Officiellement picturale, sa pratique artistique prenait parfois ses aises en devenant sculpture. Mais c'est aussi lui-même, comme artiste, qui, en devenant ce qu'il était, se sculptait. Et cet être en devenir, cette mise en exposition de soi, Lefèvre les assumait jusque dans la représentation de sa propre mort, de sa propre disparition. Dès lors, exposer ses œuvres, c'est exposer ce qui reste. C'est se rappeler ce qu'il nous a légué afin que cette œuvre, à saveur souvent humoristique, ne tombe pas dans l'oubli. A.-L. P.

VIEWING MATHIEU LEFÈVRE (1981-2011)

In tribute to artist Mathieu Lefèvre, who died accidentally in Brooklyn in the fall of 2011, and to underline an important retrospective of his work presented at Centre d'art et de diffusion Clark in Montreal, *ESPACE art actuel* is proposing two texts in the "Events" section that emphasize his artistic contribution. Nicholas Mavrikakis, the exhibition curator, and Hrag Vartanian, each in his own way, cast a kindly regard on the importance given to a work that is meant to be ironic, even sarcastic about the status of the art work and of the artist. Faced with notion of "art becoming a fetish" and the "idolatry of the artist," his critical vision exceeded the limits of the canvas and its customary frame. Although his art officially was pictorial, he sometimes took satisfaction in letting it be sculpture. But it was also as an artist, becoming who he was that he sculpted himself. And this constantly evolving human being, this exhibiting of the self, lead Lefèvre to accept the representation of his own death, his own disappearance. And so, exhibiting his work is to exhibit what remains. It is to remember what he has passed on to us, so that this work, often having a humoristic flavour, will not be forgotten.

Translated by Janet Logan

Mathieu Lefèvre, *The Grave*, 2011.
Huile sur mousse de polyuréthane/Oil on polyurethane foam,
191 x 135 x 51 cm. Photo : Adam Sajkowski.
Avec l'aimable permission de/Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.

Du culte de l'art et des reliques

Nicolas Mavrikakis

Selon l'exégète François Brossier, au Moyen Âge « pas moins de quatorze églises européennes revendiquaient la possession du prépuce de Jésus¹ ». Ce Saint Prépuce, ce *Sanctum Praeputium*, faisait la réputation de bien des villes. Jusqu'en 1983, année où l'une de ces reliques fut volée (ou peut-être s'est-elle miraculeusement volatilisée), à Calcata en Italie, avait lieu une procession tous les 1^{er} janvier offrant à tous ce bout de peau à admirer. Un théologien du 17^e siècle, Jean-Baptiste Thiers, parle d'un saint prépuce, possédé par les moines de Coulombs, « enchâssé dans une relique d'argent » et exposé aux femmes enceintes afin de faciliter leur accouchement. Cette monstration valait d'importants revenus à ces moines, les femmes payant pour les messes célébrées afin de faciliter leur délivrance.

À propos de ce culte des reliques – à ce fétichisme de la relique – qui se répandit au Moyen Âge, nous pourrions aussi parler des restes de la vraie croix, des clous de cette même croix conservés dans des dizaines de lieux et même de la préservation dans l'abbatiale de la Trinité de Vendôme d'une larme que le Christ aurait versée devant la dépouille de Lazare... Les reliques pullulent alors. Ce même Thiers critiquait comment des croyants mal intentionnés avaient pillé des tombes à travers le monde afin de ramener des (vraies et surtout fausses) reliques. Cela nous rappellera le pillage culturel qui, avec l'invention des musées, prit son envol... Les croyants et même l'Église se sont longtemps questionnés sur la pertinence de ces reliques. Certains, tels les protestants, trouvaient en ces objets un déplacement de sens, une forme de fétichisation, une glorification de la matière qui allait à l'encontre de l'esprit religieux. Pensons, entre autres, au *Traité des reliques* (1543) dans lequel Calvin ridiculisait cette pratique, forme d'idolâtrie, expliquant comment il fallait admirer la parole du Christ et non sa chemise...

En Occident, où la plupart d'entre nous croient avoir perçu un recul majeur de la religion, pourrions-nous dire, comme l'historien de l'art Jean Clair l'a fait à plusieurs reprises, que les musées ont remplacé les cathédrales ? Le sacré se serait-il déplacé vers le monde de l'art ? Cela expliquerait peut-être partiellement l'attitude de l'État islamique qui comprend bien comment l'art, l'archéologie et le tourisme, qui leur sont associés, font partie des nouveaux rites païens occidentaux...

ON THE CULT OF ART AND ITS RELICS

According to the exegete François Brossier, during the Middle Ages, no fewer than fourteen churches claimed to possess Jesus' foreskin.¹ This Holy Foreskin, the *Sanctum Praeputium*, became the claim to fame of many cities. Until 1983, when one of these relics was stolen (or was perhaps miraculously vaporized), a yearly procession took place on January 1st in Calcata, Italy, where the tiny flap of skin would be brought out for all to admire. In the 17th century, a theologian named Jean-Baptiste Thiers spoke of a Holy Prepuce the monks of Coulombs owned, which was "encased in a silver reliquary" and exposed to pregnant women to help ease the burden of childbirth. These presentations brought considerable revenue to the monks, as women paid for the celebration of mass to facilitate their labour.

This cult of the relic – and its attendant fetishization – grew quickly during the Middle Ages. Some prime examples include the remnants of the True Cross, the nails of this same cross preserved in dozens of sites, and the Trinity Abbey of Vendôme, which claims to have preserved of one of Christ's tears, shed before the remains of Lazarus Relics abound. Thiers also went on to criticize the ill-intentioned believers who looted graves throughout the world in search of (real but mostly fake) relics to take home. This brings to mind the kind of cultural pillaging that has become commonplace with the invention of the museum. Some faithful, and even the Church itself, have long questioned the relevance of relics. Protestants, for example, believed relics displaced the true meaning of faith, and created a kind of fetishization, a glorification of the object that was contrary to the spirit of religion. Take for example Calvin's *Treatise on Relics* (1543), in which he ridiculed this form of idolatry, stating that the gospel of Christ should be worshipped, not his clothes.

In a more secularized Western world, could one imagine that the museum has replaced the cathedral, as art historian Jean Clair has often stated? Has the sacred been displaced to the art world? This might partially explain the Islamic State's attitude, which fully understands how art, archaeology, and its associated tourism, are part of the new Westernized pagan rites.

The sacred can be embodied in many ways. Should this veneration of the art object and the hallowed artist give us cause for concern? Clair was also critical of the modern-day surge in the number of museums, and how we are experiencing a kind of museum overload:

"At the dawn of the new millennium, the French monk Raoul Glaber marvelled at the ubiquity of 'the white mantle of churches' that had spread across Europe. At the end of this same millennium, one could marvel at the number of grey-mantled museums in the West. [...] Today, the cult of the art object drives the construction of these new temples and the great cultural transhumance of Western tourism. [...] people move in procession in front of paintings with the same blind devotion earlier reserved for the body of Saint Philibert."²

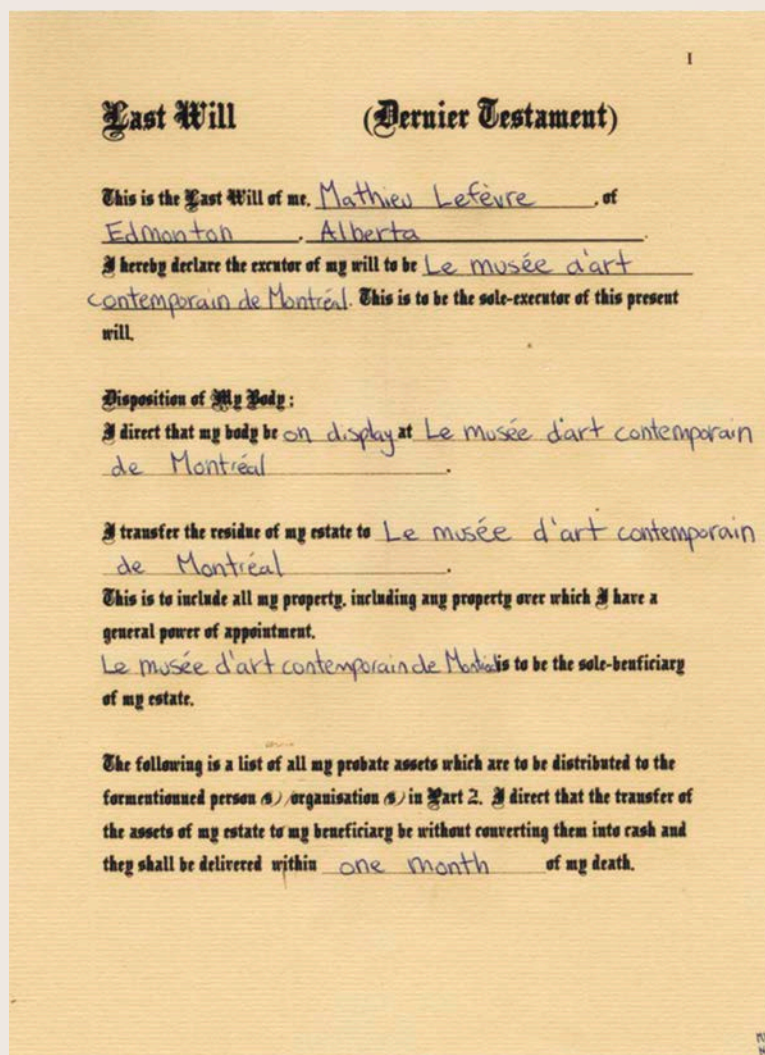
This phenomenon goes well beyond the preservation of artists' easels and palettes by museums. How often have I read of the genius of Picasso, Dali or Warhol embodied in their every gesture and in the most insignificant scrap of paper they ever touched! Even Jacques Prévert, in his poem, "Promenades de Picasso" (Picasso's Promenade), from the book *Paroles*, mocks the hapless painter, the "painter of reality" who "vainly tries to paint the apple as it is, but the apple won't allow it." Then later, Picasso comes along and "eats the apple and the apple tells him Thanks"³... The 1988 sale of Warhol's cookie jar collection, for a small fortune, is yet another example of this phenomenon.

And what about the restaging and selling of famous performances? Isn't that just another way of fetishizing an art form that was meant to be ephemeral and 'of the moment'? Interestingly, shortly after the 1960s and 70s, when many creative practices confirmed the dematerialization of art (Conceptual art, Yves Klein's empty room exhibition...), or at least the ephemeral nature of its materials, museums and art galleries during the 1980s up until around 2010, have on the contrary reaffirmed art's materiality and the necessity of experiencing (and possessing) it as a physical object.

More shit on walls

The work of Mathieu Lefèvre (who died in Brooklyn in 2011) took shots at the fetishization of art and the idolatry of the artist. In his 2009 solo exhibition *To Triumphantly Defeat the Purpose*, presented at Skol in Montreal, he clearly attacked this reductive vision of creativity. Lefèvre reduced near-sacred works of Modern art to simple, almost childish pranks. In *Boredom Desk*, Jackson Pollock's drippings and splashes were transformed into a stringy network of chewing gum stuck to the underside of a desk. Another work, titled *Bad Painting*, reduced this 1970s art movement (to which the artist himself may have subscribed) to a kind of art pun: a painting sits on a chair facing the corner of a room, like a punished student. In his Brooklyn studio, a group of us, all friends of the artist, found a painting inscribed with the words "More shit on walls"; a not only self-deprecating piece, but a comment on art in general. Beyond Lefèvre's dissenting humour, he also professed a real preoccupation with the nature of art. Of note is a work (also found in his studio) composed of three metal letters spelling the word ART, which at first glance look like limp letters made of fake leather, a kind of flaccid art phallus. Like a less pretentious Jeff Koons *Bunny*, or a slightly deflated Anish Kapoor *Cloud Gate*...

Mathieu Lefevre would also mock the fetishization of objects artists have used during their lifetime. Again at Skol, he exhibited a tiny paintbrush that couldn't possibly have been used to paint the works on view, but which nevertheless was displayed as such on the wall. Titled *Pubic Hair Paint Brush*, its ridiculousness was obvious. In my exhibition review of this show in 2009, I stated that the piece allowed us to consider the question of cultural heritage and the necessity of sorting out what time leaves behind. Yesterday's banal remains should not be viewed with any degree of reverence... Or should they?



Mathieu Lefèvre, *Will/Testament*, 2006.
Photo : Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.

II

Probate Assets :
 27 sculptures and installations
 35 paintings
 13 video and mini-DV tapes
 4 catalogues of slides

I wish that the resources of my estate be dealt with in the manner that I have instructed.

Signature of testator:

M. Mathieu Lefèvre have subscribed my name to this my Will on the 23 day of March, 2006, in Montréal in the Province of Québec

[Signature]
signature

Signature of witnesses:

Signed by Mathieu Lefèvre as his will, in our presence and attested by us in his presence and in the presence of each other.

[Signature] signature of witness 1
[Signature] signature of witness 2

Name : Martin Grant Name : Juliana Berger

ML JB AL ML

Le sacré peut s'incarner de bien des manières. Cette vénération de l'objet d'art et de l'artiste sanctifiés devrait-elle nous inquiéter ? Clair critiquait aussi comment, dans le monde moderne, il y eut une explosion du nombre de musées et comment nous assistons à une forme d'encombrements de ces musées :

« À l'aube du second millénaire, le moine Glaber s'émerveillait de voir s'étendre sur l'Europe "le blanc-manteau des églises". À la fin de ce même millénaire, on pourrait s'émerveiller de voir se dérouler en Occident le manteau gris des musées. [...] Aujourd'hui, c'est le culte d'œuvres d'art qui pousse à construire ces temples nouveaux et qui ordonne les grandes transhumances culturelles du tourisme occidental. [...] on processionne autour des tableaux avec la même dévotion aveugle que jadis autour du corps de saint Philibert² ».

Et ce phénomène dépasse celui du musée où l'on conserve le chevalet de l'artiste et sa palette... Combien de fois j'ai pu lire que le génie de Picasso, de Dali ou de Warhol résidait dans tous les gestes qu'ils accomplissaient et dans le moindre bout de papier qu'ils avaient touché ! Même Jacques Prévert, dans son poème « Promenade de Picasso » tiré du recueil *Paroles*, oppose le mauvais peintre, « le peintre de la réalité » qui « essaie vainement de peindre la pomme telle qu'elle est, mais elle ne se laisse pas faire la pomme » et, d'autre part, Picasso qui « mange la pomme et la pomme lui dit merci »... En 1988, la vente, pour une petite fortune, des jarres à biscuits collectionnées par Warhol n'est qu'un autre exemple de ce phénomène.

Le fait de rejouer des performances célèbres, ou de les vendre, ne tient-il pas aussi de cette fétichisation d'un art qui semblait bien être celui du temps présent et de l'éphémère ? Il est amusant de constater que, peu après les années 1960 et 1970, époque où bien des formes de création ont affirmé la dématérialisation de l'art (art conceptuel, exposition sur le vide de Klein...) ou tout au moins de l'éphémérité de ses matériaux, les musées et les galeries d'art des années 1980 aux années 2010 ont, quant à eux, de plus en plus réaffirmé, au contraire, la nature matérielle de l'œuvre d'art, la nécessité de son expérience (et de sa possession) physique.

More shit on walls

Le travail de l'artiste Mathieu Lefèvre (mort à Brooklyn en 2011) s'en prenait à cette fétichisation de l'art ainsi qu'à cette idolâtrie de l'artiste. Lors de son solo au Centre Skol, à Montréal en 2009, il s'attaquait clairement à cette vision réductrice de la création. Dans cette exposition intitulée *To Triumphantly Defeat The Purpose*, Lefèvre ramenait les œuvres presque sacrées de l'art moderne au niveau d'un simple jeu, presque d'un enfantillage... Dans *Boredom Desk*, les *drippings* et *splashings* de Jackson Pollock étaient devenus un réseau des gommages à mâcher collées sous un pupitre. Une œuvre intitulée *Bad Painting* réduisait ce mouvement des années 1970, qui pourtant aurait pu plaire à Mathieu Lefèvre, à un tableau posé sur une chaise et placé dans un coin comme un mauvais élève mis au piquet... Dans son atelier de Brooklyn, nous, ses amis, avons retrouvé une œuvre où l'on peut lire les mots « *More shit on walls* », tableau qui n'est pas qu'une forme d'autodérision, mais un commentaire sur l'art en général. Au-delà de l'humour contestataire que Lefèvre affichait, il y

Relics Nonetheless?

And yet, I now find myself curating a retrospective of Mathieu Lefèvre's work at Centre Clark, in May of this year, and I am confronted with the urge to revere his work and everything he has touched. More than four years after his tragic death, this exhibition presents a number of challenges. Each of his works seems important to consider now, including ones I didn't favour as much, and ones he destroyed due to a lack of storage space (or perhaps through lack of interest in his own history). It's an ironic situation. And what about his studio? Some works had been wrapped and were ready to be shipped the following day to the Toronto Art Fair. But what about the rest? How does one differentiate between a finished piece and a work in progress, between a sketched-out idea and a decorative object in the studio? Mathieu Lefèvre used many everyday objects in his work. How does one deal with the remnants of his studio if the artist isn't there to determine what is what? Faced with this conundrum, Centre Clark's Roxanne Arsenault and I took it upon ourselves to approach it as a joke, in a way Mathieu would have appreciated. Enlisting the help of a medium to establish contact with him, we asked Mathieu to guide us in the process... In the end, however, he may have seen it coming.

Relics Versus Relics

During the International Symposium of Contemporary Art of Baie-Saint-Paul that I curated in 2007, Mathieu Lefèvre wrote a book titled, *Le Guide pratique pour artistes* (The Artist's Handbook), in which he included his last will and testament. In it, he requested that his wake be held at the Musée d'art contemporain de Montréal in exchange for the bequest of his works, therefore finally granting him an exhibition at the museum. Here, Mathieu was re-establishing (perhaps unconsciously) the ritual of viewing a deceased artist's corpse, as in Florence in 1564, with the divine Michelangelo, whose body had been seemingly blessed with miraculous virtues. Vasari reports how, 25 days after the artist's death, his remains were displayed for all to see and touch, as if he had died only hours before. Naturally, I contacted the Musée d'art contemporain de Montréal (twice in 4 years) and the Montreal Museum of Fine Arts. I thought displaying Mathieu's funerary urn would be his last kick at the cult of the artist. We'll see if a museum will grant him one last chance to thumb his nose at the art world.

Translated by Jo-Anne Balcaen

1.

"Les reliques à l'épreuve du doute", *Le Monde de la Bible*, no. 190, September-October-November (2009), 39.

2.

Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts* (Paris: Gallimard, 1983), 17-18 (our translation).

3.

Jacques Prévert, *Paroles: Selected Poems*, Translated by Lawrence Ferlinghetti (San Francisco: City Lights Books, 1990), 141-143.

For fifteen years, **Nicolas Mavrikakis** was the art critic for the weekly *Voir*, before moving to *Le Devoir* in September 2013. His essays have been published in numerous art magazines (*CV Photo*, *Next Level...*), and he has served on the editorial board of many others (*Spirale*, *Etc.*, *ESPACE...*). Over the past several years, he has curated a number of exhibitions, including the International Symposium of Contemporary Art of Baie-Saint-Paul, in 2007, and the Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, in 2014. Internationally, he has presented the work of Massimo Guerrera at Invisible Dog Art Centre, in Brooklyn. He is currently preparing a retrospective of Pierre Ayot's work for the BANQ, for the fall of 2016. In October 2015, he published a book titled *La peur des images*, and is completing a biography on former museum director, Pierre Théberge. He teaches art history and French literature at Collège Brébeuf, in Montréal. As an artist, he is represented by Joyce Yahouda Gallery.

avait aussi, dans son travail, une réelle préoccupation quant à la nature de l'art. Nous pourrions aussi parler de cette œuvre composée des trois lettres du mot ART en métal – création, elle aussi présente dans son atelier –, œuvre qui, au premier coup d'œil, semble être faite de lettres molles en similicuir, sorte de phallus de l'art dégonflé. Un peu comme si le lapin de Jeff Koons s'était désenflé de sa prétention. Un peu comme si le *Cloud Gate* d'Anish Kapoor s'était dessoufflé...

Mathieu Lefèvre se moquait aussi de la fétichisation des objets que l'artiste a pu toucher durant sa vie. Citons entre autres, toujours chez Skol, la présence d'un minuscule pinceau qui, à l'évidence, n'avait pu permettre de peindre les œuvres de l'exposition, mais qui, néanmoins, était déposé sur un reposoir accroché au mur. Intitulé *Pubic Hair Paint Brush*, il semblait tellement ridicule... Lorsqu'en tant que critique, j'avais couvert l'exposition de Mathieu, chez Skol en 2009, j'avais alors expliqué que celui-ci nous confrontait à la question de l'héritage culturel et à la nécessité de faire le ménage dans ce que le passé nous offre. Il ne faudrait pas tomber dans une forme de fétichisme des moindres restes de ce passé... N'est-ce pas ?

Reliques malgré tout ?

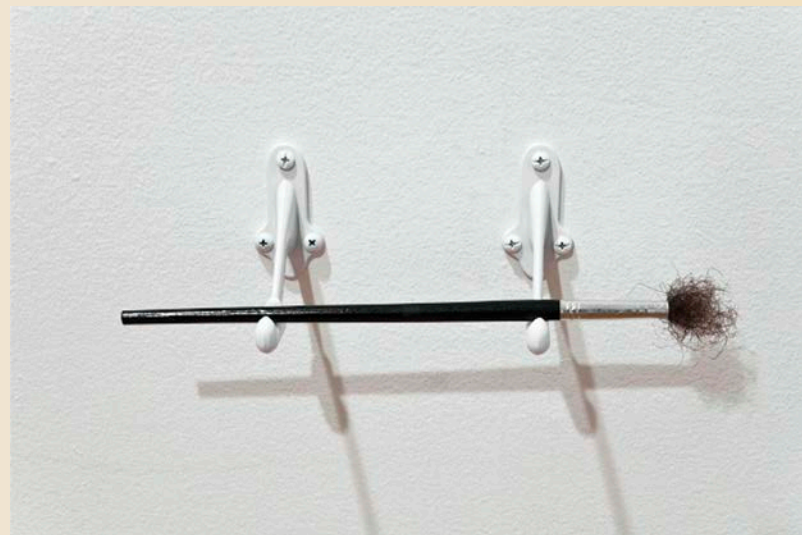
Pourtant, me voici à mon tour, en tant que commissaire d'une rétrospective de l'œuvre de Mathieu Lefèvre, au Centre Clark, en ce mois de mai 2016, confronté à cette tendance à la fétichisation de l'œuvre et de tout ce que l'artiste a touché. Plus de quatre ans après sa mort tragique, cette exposition me pose quelques problèmes... Toutes ces œuvres me semblent maintenant importantes à interroger, même celles que j'aimais un peu moins, même celles qu'il a détruites faute de place pour les entreposer (ou faute d'intérêt pour sa propre histoire ?). La situation est ironique... Et que faire de son atelier ? Certaines œuvres étaient déjà emballées prêtes à partir le lendemain à la Foire de Toronto. Mais le reste ? Comment arriver à différencier ce qui est œuvre, œuvre finie ou œuvre en préparation; les idées en cours de réalisation des simples éléments du décor de son atelier ? Dans son œuvre, Mathieu Lefèvre se plaisait à faire des objets du quotidien des objets d'art. Alors, que faire maintenant des restes de son atelier alors qu'il n'est plus là pour réaliser le départage ? Confrontés à ce problème, Roxanne Arsenault, du Centre Clark, et moi-même, nous nous sommes plu à réaliser une blague que Mathieu Lefèvre aurait affectionnée. Nous avons consulté une spirite afin de tenter d'entrer en contact avec lui pour qu'il nous dise quoi faire... Mais, en fait, il avait peut-être déjà prévu un peu le coup.

Les reliques contre les reliques

Lors du Symposium de Baie-Saint-Paul, en 2007, que j'avais commissarié, Mathieu Lefèvre avait écrit un livre, le *Guide pratique pour artistes* dans lequel il avait inclus son testament. Il y demandait que soit exposé son corps au Musée d'art contemporain en échange du legs de ses œuvres. Le tout lui permettant d'avoir enfin une exposition dans un musée... Mathieu renouait – sans le savoir ? – avec ces rituels d'exposition du corps de l'artiste lors de ces obsèques, comme celle, en 1564, à Florence, du divin Michel-Ange dont le corps semblait avoir bénéficié de miraculeuses vertus. Vasari raconte comment, 25 jours après son décès, la dépouille du grand artiste fut offerte aux regards de tous et comment celui-ci offrait un toucher comme s'il n'était mort que depuis quelques heures. J'ai bien sûr contacté le Musée d'art contemporain de Montréal (deux fois en 4 ans) et le Musée des beaux-arts de Montréal. Je trouvais que l'exposition de l'urne de Mathieu serait comme une dernière façon pour lui de critiquer le culte de l'artiste. Nous verrons bien si un musée se prêterait à ce dernier pied de nez de la part de Mathieu...

1. « Les reliques à l'épreuve du doute », *Le Monde de la Bible*, n° 190, septembre-octobre-novembre 2009, p. 39.
- 2.

Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983, p. 17-18.

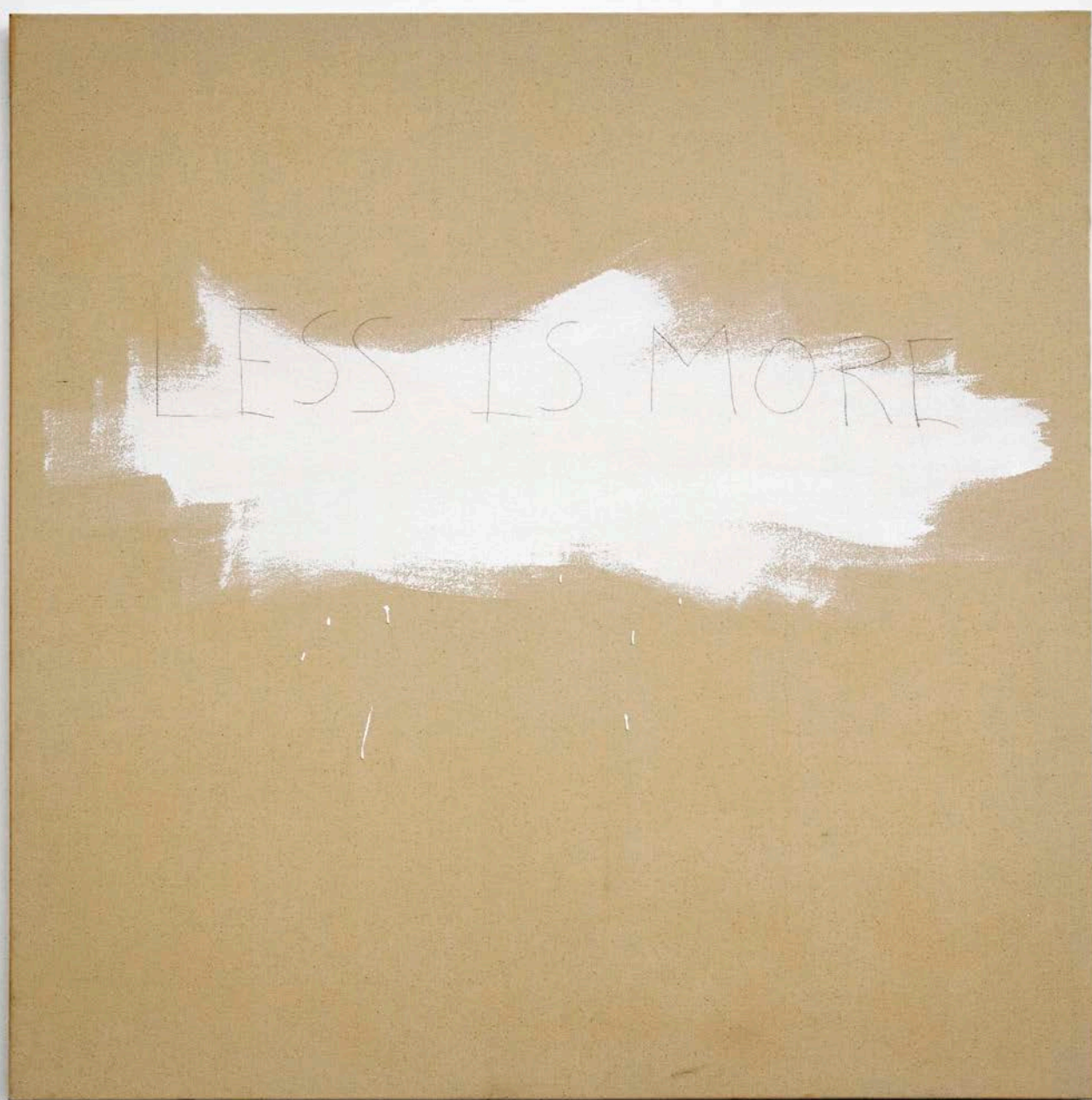


Mathieu Lefèvre, *Pubic Hair Paint Brush*, 2009. Bois, aluminium, poils pubiens/Wood, aluminium, pubic hair. Photo : Mathieu Lefèvre. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Erika and Alain Lefèvre.

En tant que critique d'art, **Nicolas Mavrikakis** a écrit dans les pages de l'hebdomadaire *Voir* pendant quinze ans. Depuis septembre 2013, il poursuit ses activités au quotidien *Le Devoir*. Il a aussi publié dans de nombreuses revues d'art (*CV Photo*, *Next Level...*), dont plusieurs à titre de membre du comité de rédaction (*Spirale*, *Etc.*, *ESPACE...*). Depuis plusieurs années, il est aussi commissaire d'expositions et a, entre autres, organisé le Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, en 2007, et la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli en 2014. À l'étranger, il a présenté le travail de Massimo Guerrera au Invisible Dog Art Center à Brooklyn. Il prépare une rétrospective sur Pierre Ayot à la BANQ pour l'automne 2016. En octobre 2015, il a publié un livre sur *La peur des images* et il est en train de compléter une biographie de Pierre Théberge, ancien directeur de musées. Il enseigne l'histoire de l'art et la littérature française, au Collège Brébeuf, à Montréal. En tant qu'artiste, il est représenté par la Galerie Joyce Yahouda.



Mathieu Lefèvre, *More Shit on Walls*,
2010. Peinture aérosol sur papier/
Spray paint on paper, 59 x 71 cm.
Photo : Adam Sajkowski. Avec
l'aimable permission de/Courtesy
of Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, *More or Less*, 2010.
Médiums mixtes sur toile/Mixed
mediums on canvas, 122 x 122 cm.
Photo : Adam Sajkowski. Avec
l'aimable permission de/Courtesy
of Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, Not Welcome,
2011. Huile sur toile/Oil on canvas,
76 x 53 cm. Photo : Adam
Sajkowski. Avec l'aimable
permission de/Courtesy of
Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, *Paint Sandwich*, 2010. Peinture à l'huile entre deux toiles/Oil paint between stretched canvases, 41 x 46 x 13 cm. Photo : Angell Gallery. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, *Painting In A Trash Bag*, 2010. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, *Example of my Painting on CD*, 2010. Médiums mixtes/Mixed mediums, 25 x 25 x 20 cm. Photo : Angell Gallery. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.



Mathieu Lefèvre, *History of Painting*,
2009. Sculpture en peinture à l'huile/
Oil paint sculpture, 41 x 41 x 9 cm.
Photo : Adam Sajkowski.
Avec l'aimable permission de/Courtesy
of Erika et Alain Lefèvre.

Mathieu Lefèvre, *Monument
to Indecision*, 2008. Impression
numérique/Digital print. Photo :
Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.





Mathieu Lefèvre, *Tiger Carpet*, 2011.
Huile sur bois/Oil on board, 86 x
122 cm. Photo : Angell Gallery.
Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.

C'EST DRÔLE
QUAND ON Y PENSE :
LE RIRE DE
MATHIEU LEFÈVRE

Mon premier contact avec l'œuvre de Mathieu Lefèvre s'est produit lors des portes ouvertes des Bushwick Studios, à Brooklyn. Il n'y avait personne dans les parages et je suis entré dans l'atelier de Mathieu. Une peau de tigre minutieusement fabriquée en peinture à l'huile a tout de suite attiré mon regard. C'était comme si l'artiste avait trouvé un moyen surnaturel de tisser la peinture à même les objets, une réponse mystérieuse, mais pleinement consciente, à la question de sa place dans le marché de luxe qu'est l'art contemporain. Les œuvres de Lefèvre dégagent une présence très particulière, une présence que j'attribue à son sens de l'humour singulier.

Au centre du travail de Lefèvre, il y a un intérêt pour les hiérarchies et leur rôle dans l'attribution du sens et de la valeur. Dans chacune de ses sculptures, chacun de ses tableaux, il existe une tension palpable entre l'imaginaire et le réel.

Dans *Tiger Carpet* (2011), sans doute l'une de ses meilleures œuvres, la peinture se fait multiple, devient à la fois une sculpture et une toile vierge, drapée d'une peau de tigre du Bengale, symbole d'opulence exotique, de luxe, de grande culture et d'appropriation de la bête sauvage. C'est aussi un trophée, un gage de prestige et de privilège. L'œuvre est ici le produit d'une formation en art et de la culture de marchandisation dans laquelle elle circule. Elle dépend de tous ces facteurs, et d'autres, pour produire la valeur. Mais ce qui m'intéresse par-dessus tout, c'est le mystère recelé sous la toile vierge.

Le premier monochrome en Occident était une grossière blague raciste. Réalisé par Paul Bilhaud en 1882 pour la première exposition du groupe avant-gardiste les Arts incohérents, le tableau noir était intitulé *Combat de nègres dans un tunnel*. Le titre ajoute des couches de sens à sa représentation de l'obscurité comme phénomène lointain, indéchiffrable, invisible, embrouillé et surtout imbriqué dans un imaginaire collectif xénophobe. Plus tard, Alphonse Allais répondra à Bilhaud en élargissant la farce à d'autres zones du spectre chromatique avec *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883). Son monochrome immaculé sert de miroir et nous renvoie une image de notre propre culture. Dans la blancheur de son tableau, Allais voyait le lieu commun que représente la pureté.

Le titre de la sculpture de Lefèvre ne nous éclaire pas sur son sens, il suggère plutôt toute une classification de signifiants. La peau de tigre couvre la toile blanche, cache l'essentiel de sa surface avec l'attrait du luxe fabriqué tout en singeant la nature. Le trompe-l'œil demeure toutefois mesuré — on ne serait pas tenté de présumer qu'il s'agit d'un véritable tigre ou d'un véritable tapis. Son illusion bigarrée est née dans la même boîte de Petri que les autres objets insolites de Lefèvre. Sans véritable profondeur, l'œuvre contient, par contre, un arrière-fond devant lequel Lefèvre place son sujet sans ambages. Il semble taquiner le spectateur, lui demander : « c'est drôle, non ? »

Funny If You Think About It: Mathieu Lefèvre Laughing

Hrag Vartanian

The first time I saw Mathieu Lefèvre's art was at the 2011 Bushwick Open Studios weekend when I walked into his studio and no one else was around. I immediately spotted a draped tiger pelt carefully made with oil paint, it was as if the artist had found a magical way to weave paint into objects, a mysterious solution but one fully conscious, even self-aware, of being involved in the luxury trade of contemporary art. There was something about the work that provoked a special presence, which I attributed to the artist's humour.

At the core of Lefèvre's work is an interest in hierarchies and their role in determining meaning and value. In each sculpture or painting, there is a tension between the imagined and the real.

In *Tiger Carpet* (2011), without a doubt one of his best works, the painting is many things, including a sculpture of a Bengal tiger skin draped on a blank gessoed canvas, a symbol of exotic wealth, leisure, cultivation and the taming of a threatening beast. It is also a trophy and a marker of prestige and privilege. The work is a product of the art education and commodity culture in which it circulates. It depends on all these things and more to manufacture value. But I'm most interested in the mystery hidden in the monochrome canvas underneath.

The first monochrome artwork in modern Western art history was a crude racist joke. Created by Paul Bilhaud in 1882 for the first exhibition by the avant-garde group Les Arts Incohérents, the all-black composition was titled *Combat de nègres dans un tunnel* (Negroes fight in a tunnel). The title of Bilhaud's work adds layers of meaning to his image of blackness as something indecipherable, remote, unseen, obfuscated, and, most importantly, embedded in a racist cultural imagination. Years later Alphonse Allais recreated Bilhaud's famous work and extended its joke into other colourful planes, including *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (First Communion of Anemic Young Girls In The Snow) (1883). The solid colour image acts as a mirror and reflects our culture back at us; in whiteness, he saw the stereotype of purity.

The title of Lefèvre's bas-relief doesn't illuminate, but suggests a taxonomy of signifiers. The tiger skin masks the white canvas, obscuring most of its surface with the allure of manufactured luxury that mimics the trappings of nature. Yet the trompe-l'œil is measured, as you would never assume it was a real tiger or a carpet. It is a colourful illusion

born in the same petri dish as Lefevre's other curious art objects. There is no depth but there is a background, and the subject is clearly in front. Lefevre seems to goad us by asking, "Isn't this hilarious?"

This is humour derived from play, cloaked in social norms, framed by the trappings of dominant culture, which frames rebellion. Culture is deflated into a sign. It slips the Internet humour of memes and emojis between the sheets of a still untamed cultural topography that rumbles visually. The image online is an icon, which means there is a cultural history around the object or idea, while the white box gallery brings another frame, but Lefevre doesn't seem to mind, as he appears to say the more frames, the better.

In Brian O'Doherty's *Inside the White Cube: The Ideology of the White Space*, the author writes: "The content of the empty canvas increased as modernism went on."¹ He recognized that there is an accrued sense of value in emptiness, a realization that questions the radicalness of Modernism's tabula rasa in the first place.

An interest in peeling back the layers to expose something new is also at the core of *I hate art critics* (2007). The work, which only exists as a photograph, is a rejection of another type of reading imposed from outside. The death of an art critic, here stabbed and bleeding, represents a dilemma for the critic, namely should we feel threatened or laugh?

Another body, that of the artist, is central to his *Rites of Passage* series (2010), which are digital prints of his scanned tattoos. Famous paintings, like Kazimir Malevich's *Black Square* (1915) and Pablo Picasso's *Portrait de Jacqueline* (1961), are drawn on his skin and then scanned to create images of a body trapped under glass. The Picasso he uses was stolen from the home of the artist's granddaughter Diana Widmaier-Picasso in 2007² and is still missing. Malevich's *Black Square* has its own problematic history as it was hidden from the public during the Soviet period when it was placed in lowly storage and damaged by neglect. The artist selected works with peculiar histories of circulation. Some of the other works in the same series include the names of 18th and 19th century French Old Masters (Watteau and Manet) written in a hybrid typeface that evokes the thick Fraktur lettering we associate nowadays with Nazis and Latino street gangs. Lefevre pushes any

semblance of meaning away—onto his body, trapped behind glass, then as a print, and in the process, he removes its uniqueness. The artist's body is multiplied and in each step it becomes further from the source. What it represents changes until it almost disappears, but the absurd humour of rendering these images on skin remains.

We can't eat his *Joyeux vernissage* (2008), use his *Not Welcome Mat* (2011), or pick up the shit in *It just comes out naturally* (2010). Can we read his *History of Painting* (2009) or unfurl the *Rolled Up Rug* (2011)? Key elements always are left just beyond our reach.

For many artists, including Marcel Duchamp, humour was a "liberation," even though the Dadaist preferred the austerity of black humour, he still saw power in punching holes in the seriousness of art.³ Lefevre wanted more, his art sought out more. Even as his work dangles jokes in front of us, while concealing the obvious, burying the unknowable or the frozen in hilarious decay, we can't help but hear him laughing in the background.

1. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the White Space* (Berkeley: University of California, 1999), 35.

2. Allan Riding, "2 Paintings by Picasso Are Stolen in Paris," *New York Times* (March 1, 2007): <http://nyti.ms/23JMS2O>.

3. Interview of Marcel Duchamp on Canadian Radio Television, July 17, 1960 (translated by Sarah Skinner Kilborne): http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html.



Hrag Vartanian was born in Aleppo, raised in Toronto, and currently lives and works in Brooklyn. He is the co-founder and editor-in-chief of Hyperallergic, the award-winning online art publication that has over a million readers a month. His work has appeared in countless publications, and he has been invited as a guest commentator on Al Jazeera, WNYC, KCRW, CBC, and other international media outlets. In addition to his writing and commentary, he has curated numerous exhibitions, including #TheSocialGraph, which was the first exploration of the evolving landscape of social media art back in 2010, and *The Arch of My Eye's Orbit*, which is currently on view at Brooklyn Academy of Music (BAM).

Ici, l'humour découle du jeu, il est enveloppé de normes sociales, habillé dans l'accoutrement de la culture dominante qui, pour sa part, est le contexte de la rébellion. Ici, la culture est dégonflée pour en faire un signe parmi d'autres. Avec ses mêmes et ses émoticônes, Lefèvre fait glisser l'humour du web entre les grondements d'une topographie culturelle toujours à l'état sauvage. L'image tirée d'Internet est une icône. Il y a donc une histoire culturelle derrière l'objet ou l'idée, et le cube blanc ne fait qu'apporter un cadre de plus. Mais cela ne dérange pas Lefèvre, il semble dire que « plus il y a de cadres, mieux c'est. »

Dans *Inside the White Cube: The Ideology of the White Space*, Brian O'Doherty affirme que « le contenu de la toile vide a augmenté au fur et à mesure que le modernisme a progressé.¹ » O'Doherty reconnaissait que la plus-value du vide est exponentielle et, par le fait même, elle a remis en question la radicalité de la table rase du modernisme.

Lefèvre, quant à lui, préfère enlever des couches de sens pour révéler quelque chose d'inédit. C'est cette approche qu'il emploie dans *I hate art critics* (2007). L'œuvre, qui existe seulement comme documentation photographique, est un refus d'un autre type de lecture imposé de l'extérieur. Ici, c'est la mort du critique d'art qui est mise en scène; il est poignardé, il saigne. Pour le critique lui-même, cela crée un dilemme : faut-il se sentir menacé ou bien en rire ?

Un autre corps, celui de l'artiste, est au centre de *Rites of Passage* (2010), une série de tirages numériques des tatouages de Lefèvre où figurent des versions tatouées de plusieurs tableaux célèbres : *Carré blanc sur fond blanc* (1915), de Kasimir Malevitch, et *Portrait de Jacqueline* (1961), de Pablo Picasso. La disposition des images numérisées donne l'impression d'un corps pris sous une vitre. L'original du *Portrait de Jacqueline* a été volé de la maison de la petite-fille de Picasso, Diana Widmaier-Picasso, en 2007, et n'a pas encore été retrouvé². *Carré noir sur fond blanc* a eu également un parcours difficile, surtout durant la période soviétique pendant laquelle il a été caché du public, mal entreposé et endommagé par le manque d'entretien. Lefèvre choisit ainsi des œuvres avec une histoire de circulation particulière. D'autres images de la série incluent des tatouages des noms des grands maîtres Watteau et Manet, rendus en Fraktur, une police associée au nazisme et aux gangs de rue. Lefèvre semble repousser tout sens que pourrait dégager son corps

pris derrière la vitre. Par l'impression numérique, il évacue son caractère unique. Au moyen de multiplications successives de l'image de son corps, Lefèvre éloigne sa représentation numérisée de son origine. Il modifie cette origine corporelle et ce qu'elle représente au point de la faire presque disparaître, laissant seulement l'humour absurde que dégage le geste d'inscrire ces images sur la peau.

On ne peut manger *Joyeux vernissage* (2008), ni essuyer ses bottes sur *Not Welcome Mat* (2011), ni manipuler les excréments dans *It just comes out naturally* (2010). Peut-on lire son *History of Painting* (2009) ou dérouler son *Rolled Up Rug* (2011) ? Les éléments clés sont toujours hors de notre portée.

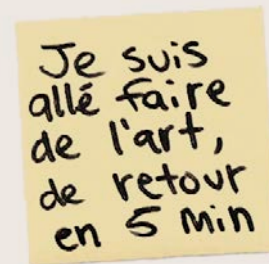
Pour bien des artistes, dont Marcel Duchamp, l'humour représentait une libération. Même si Duchamp préférait l'austérité de l'humour noir, il voyait la puissance du geste de faire tomber de son piédestal le sérieux de l'art³. Lefèvre voulait plus que cela, il cherchait à en faire plus. Pendant que ses œuvres nous lancent des blagues, comme pour dissimuler l'évident, le figé et l'insaisissable, on peut entendre Lefèvre rire en arrière-fond.

Traduit par Simon Brown

1. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the White Space*, Berkeley, University of California, 1999, p. 35.

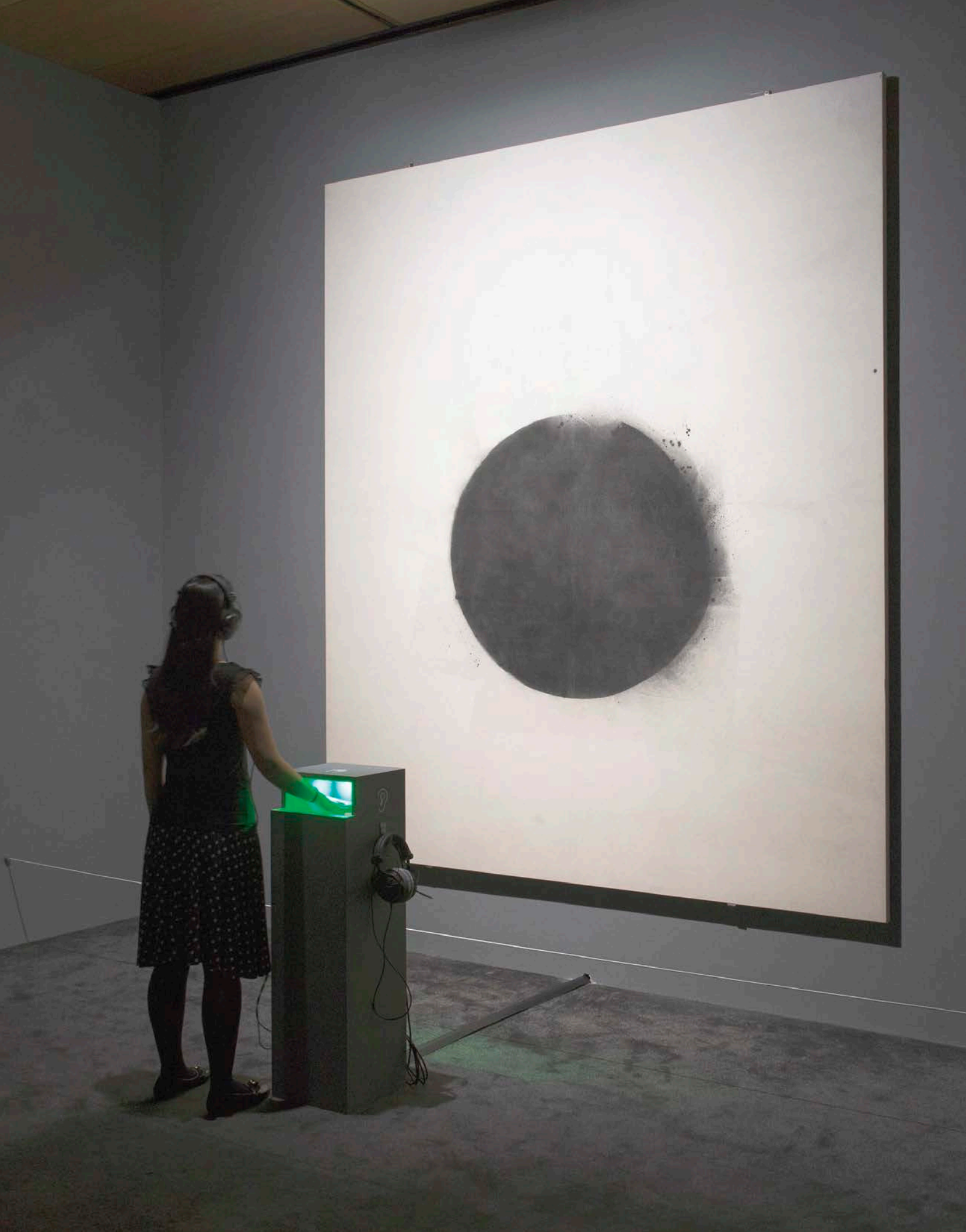
2. Allan Riding, « 2 Paintings by Picasso Are Stolen in Paris », *New York Times*, 1 mars 2007.

3. Entretien avec Marcel Duchamp, par Guy Viau, Radio-Canada, 17 juillet, 1960 : http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy_f.html.



Mathieu Lefèvre, *Post-il note*.
Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Erika et Alain Lefèvre.

Hrag Vartanian est né à Alep, en Syrie, a grandi à Toronto, et vit et travaille actuellement à Brooklyn. Il est cofondateur et rédacteur en chef de *Hyperallergic*, un périodique web primé, lu par plus d'un million de lecteurs par mois. Ses écrits ont paru dans de nombreuses publications, et il est commentateur invité à Al Jazeera, WNYC, KCRW, CBC, et d'autres médias internationaux. En plus de son travail de critique et d'écrivain, il est commissaire, avec plusieurs expositions à son actif, dont #TheSocialGraph, la première exposition sur le paysage changeant des médias sociaux, en 2010, et The Arch of My Eye's Orbit, actuellement en cours à la Brooklyn Academy of Music.



L'exposition *Sensorium* à la Tate Britain

La peinture dans tous les sens

Jean-Alexandre Perras et Érika Wicky

SENSORIUM, s. m. le siège du sens commun.

C'est cet endroit ou cette partie où l'on suppose que l'âme sensible réside le plus immédiatement.

On suppose que le siège du sens commun doit être cette partie du cerveau où les nerfs de tous les organes du sentiment viennent aboutir.

Encyclopédie, ou Dictionnaire des Arts, des Sciences et des Métiers, 1765

Le rapport strictement visuel à la peinture s'accompagne généralement d'une normativité du dispositif muséal et de ses usages. C'est le cas, en particulier, de la distance maintenue par rapport à l'œuvre et de la petite chorégraphie effectuée par les spectateurs dans l'espace d'exposition. Ainsi, les modalités de présentation de la peinture limitent considérablement les possibilités de changer le point de vue des spectateurs sur les tableaux.

Or, renouveler le regard porté sur les œuvres est un des défis posés aux institutions qui cherchent parfois à rapprocher les œuvres de leur public et à accroître l'affluence dans les musées en proposant une expérience qui se distingue de celle procurée par les reproductions photographiques de tableaux. Dans cette perspective, de nombreux musées convoquent avec plus ou moins de succès les nouvelles technologies pour médiatiser *in situ* l'expérience esthétique. C'est le cas, par exemple, des tablettes interactives remplaçant les classiques cartels explicatifs, ou d'initiatives telles que celle du Metropolitan Museum de New York qui, par son concours « Get Closer¹ », récompensait les meilleurs détails photographiés par le public. L'utilisation de ces nouvelles technologies vise à prolonger l'expérience muséale et à modifier le regard porté sur les toiles comme si, pour se rapprocher du public, il suffisait de rapprocher le public des œuvres, de situer le commentaire dans le domaine du visuel. C'est de cette manière que les musées des beaux-arts remettent en jeu la bonne distance à adopter vis-à-vis de l'œuvre et les interactions possibles entre celle-ci et les spectateurs. Cependant, le rapprochement physique entre le public et les œuvres finit toujours par se heurter à une limite : la surface du tableau (et avant cela, souvent, le dispositif de sécurité). Se détachant d'une approche strictement visuelle de la peinture, plusieurs expérimentations muséales sollicitent l'odorat, le toucher, l'ouïe, voire le goût pour changer de point de vue sur les tableaux. Le caractère ludique de ces installations visuelles ou multisensorielles est incontestable, mais leur présence accrue pose de façon toujours plus aiguë la question soulevée par la distance : quel savoir sur l'art les musées peuvent-ils dispenser ?

L'exposition *Sensorium*, présentée en 2015 à la Tate Britain (Londres), tentait de manière particulièrement innovante de répondre à cette question par le biais de la synesthésie². Il s'agissait à la fois d'une expérience scientifique, technologique, mais aussi esthétique, et

ce, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire une expérience relative à l'art et au beau de même qu'une expérience relevant de la perception sensorielle. Concrètement, cette expérience consistait à isoler quatre visiteurs dans un espace réservé du musée, subdivisé en quatre salles obscures, où étaient, seuls, éclairés autant de tableaux empruntés à la collection. Cette scénographie tendait à faire disparaître l'architecture du musée au profit des tableaux et des dispositifs sensoriels qui les accompagnaient (boîtes illuminées, cubes olfactifs, haut-parleurs, etc.). Autour de chaque œuvre, ces dispositifs permettaient de solliciter au moins deux autres sens en plus de celui de la vue, tandis qu'un bracelet mesurait l'activité électrodermale de chaque spectateur, c'est-à-dire les réactions épidermiques provoquées par l'ensemble de l'expérience esthétique proposée. C'est dans ce sens que cette exposition était également le lieu d'une expérimentation de nouvelles technologies (Ultrahaptic³, International Flavors and Fragrances⁴, le bracelet « E4 » de l'entreprise Empatica⁵), à laquelle le public de la Tate Britain était convié à se prêter.

Loin d'être illustratives, ces stimulations sensorielles soulignaient un aspect visuel, formel ou culturel du tableau. Ainsi, les jeux de perspective mis en œuvre dans *Interior II* (1964) de Richard Hamilton étaient accentués par la diffusion stéréophonique de sons contextuels (talons hauts, voix, etc.) qui, reproduisant l'environnement acoustique de la scène représentée, semblaient y intégrer le spectateur. Disposés sur les cloisons, des diffuseurs de parfums répandaient respectivement des odeurs de *Pledge* (un produit nettoyant pour les meubles), de laque à cheveux des années 60 et de colle forte. Ces parfums évoquaient non seulement l'espace représenté, mais aussi la technique utilisée, celle du collage. La diffusion des odeurs étant circonscrite, ce dispositif incitait le spectateur à se déplacer devant l'œuvre, comme s'il circulait à l'intérieur de la toile.

La mise en scène multisensorielle de l'espace trouvait d'autres modes d'expression dans la présentation de l'œuvre de David Bomberg, *In the Hold* (1913-1914). L'ouïe, le toucher et l'odorat y étaient sollicités pour évoquer ce tableau qui frôle l'abstraction. Dans le registre des aigus, des faisceaux d'ultrasons étaient projetés depuis les angles de la pièce, évoquant la géométrie du tableau, tandis qu'un parfum acide émanait d'une boîte anguleuse que le spectateur devait tenir sous son nez en circulant dans la pièce. Par ailleurs, se rapportant au sujet du tableau, des bruits de cale de bateau se mêlaient à un autre parfum suggérant, quant à lui, des odeurs de tabac et de mazout. Ici encore, les dispositifs sensoriels faisaient allusion à la fois aux aspects figuratifs et formels et de l'œuvre exposée.

Grâce à ces dispositifs, le spectateur ne saurait simplement passer devant le tableau, comme il aurait pu le faire ailleurs dans le musée. Il était encouragé à s'attarder et à circuler devant l'œuvre, non seulement par les mouvements du son, mais aussi par ceux induits par la perception des différentes odeurs. Ce faisant, il adoptait des points de vue d'autant plus variés que sa position dans l'espace d'exposition changeait constamment. Qu'il soit plus ou moins figuratif, l'espace représenté était mis en scène de manière à favoriser l'immersion du spectateur, mais surtout à interroger le rapport à l'espace instauré par les aspects formels du tableau.

La dimension spatiale était encore remise en question, quoique très différemment, avec l'œuvre de John Latham, *Full Stop* (1961). Muni d'écouteurs émettant des sons étouffés, le spectateur plaçait sa main dans une boîte lumineuse où elle était caressée par des ultrasons. Les sensations auditives et tactiles qui lui étaient ainsi procurées évoquaient la texture des contours flous de la forme représentée, ce qui invitait le spectateur à envisager le tableau dans sa dimension haptique et à appréhender sa texture.

Un degré supplémentaire était franchi dans le rapprochement mis en œuvre par ces différentes expériences avec la mise en scène de l'« ingestion » d'un tableau. En effet, devant *Figure in a Landscape* de Francis Bacon (1945), étaient disposés, dans une boîte de bois remplie de ce qui semblait être du gravier, quatre chocolats fourrés d'un mélange rappelant, par sa texture et son goût, la terre brûlée et la limaille de fer, que les spectateurs étaient invités à manger en regardant le tableau et en écoutant une trame sonore qui reproduisait des bruits à consonance industrielle. Tout dans cette expérience amplifiait la dimension militaire et inquiétante du paysage, et soulignait la texture rugueuse de la toile.

Que la nature du rapport entre la stimulation sensorielle et l'œuvre soit de l'ordre de l'immersion, de la métaphorisation ou de l'amplification, l'un des intérêts de ces outils de stimulation sensorielle est de feindre de dépasser l'univocité du dispositif muséal, comme s'il était devenu possible d'entendre, de sentir, de toucher le tableau ou d'y goûter. Cependant, les technologies sensorielles accompagnant les œuvres n'avaient pas pour fonction de les « traduire » directement dans d'autres sens que celui de la vue, mais de les commenter, d'attirer l'attention ou de souligner quelques-uns de leurs aspects formels dans une démarche relevant souvent de la pédagogie ou de l'initiation à l'art du XX^e siècle. Il s'agissait donc, dans chaque cas, de propositions de la part des organisateurs de l'exposition pour stimuler un regard différent sur les œuvres (cet événement non pérenne ne saurait d'ailleurs être transposé directement à d'autres tableaux).

Les éléments du dispositif, ne relevant pas eux-mêmes de la création artistique, différaient d'une installation comme celle présentée au Grand Palais (Paris) dans le cadre de l'exposition Vigée-Lebrun (2015-2016). Soulignant la présence récurrente de roses dans les portraits de la peintre, une installation de la scénographe Sophie Baehrel diffusait une création du parfumeur Francis Kurkdjian⁶ autour de l'odeur de cette fleur. Imaginé à l'occasion de l'exposition, ce parfum faisait référence aux portraits, de sorte que cette intervention, quoiqu'elle valorise la dimension artistique du travail du parfumeur (le parfum était vendu dans la boutique de l'exposition), entretenait avec la peinture un rapport d'illustration, voire de simple clin d'œil plaisant à un élément figuratif et à l'histoire du parfum du XVIII^e siècle.

D'autres tentatives convoquant l'olfaction ont été faites à l'occasion d'expositions historiques, comme *Thé, café et chocolat* (2015), au Musée Cognacq-Jay (Paris), où des colonnes olfactives élaborées par Cinquième Sens⁷ permettaient de sentir l'odeur des matières premières évoquées. Discrètement disposées dans les salles de cet ancien hôtel particulier, ces odeurs complétaient les sources variées (tableaux, gravures, objets d'art décoratif, archives historiques, etc.) présentées dans le cadre de cette belle exposition, mais n'apportaient rien de plus que nos souvenirs de contemporains habitués à consommer de tels produits.

Quelle que soit sa forme, la convocation de l'olfaction (ou d'un autre des sens réputés *bas* : comme le goût et le toucher) interroge les enjeux de la distance, et donc de l'espace, de façon singulière. En effet, si la sonorisation des espaces d'exposition a fait l'objet de nombreuses expériences, l'audition, comme la vue, s'accompagne toujours d'une distance critique qui est rompue lorsqu'il s'agit de faire intervenir d'autres sens. Ces derniers amènent un autre type de connaissance, plus subjective qu'objective, qui dépend davantage de l'expérience individuelle que de la culture partagée. Ils relèvent d'un domaine dépourvu d'un lexique adapté qui permettrait d'en faire des objets de connaissance intellectuelle.

Sensorium se distingue et dépasse les autres installations multisensorielles, en utilisant les sens bas pour suggérer un véritable commentaire sur les œuvres, sans se cantonner dans un rapport vaguement illustratif ou anecdotique (voire lucratif). Située entre figuration et abstraction, la peinture moderne se prête particulièrement bien à des commentaires qui stimulent l'élaboration d'analogies sensorielles portant à la fois sur des éléments d'ordre figuratif, culturel ou formel. Par ailleurs, les bracelets analysant les réactions épidermiques montrent bien que le rapport à l'art prôné par les organisateurs de l'exposition était davantage sensuel qu'intellectuel, et que l'expérience esthétique se situe aussi au niveau physiologique. Les informations recueillies par ces bracelets étaient synthétisées, à

l'issue de l'expérience, sous la forme d'un graphique indiquant quel dispositif a davantage suscité de réactions chez chaque spectateur. Ces résultats individuels leur suggéraient en outre d'aller voir d'autres œuvres de la collection entretenant des liens avec celle ayant suscité le plus de réactions épidermiques. De telles suggestions soulignent le parti pris défendu selon lequel l'expérience esthétique est mesurable physiologiquement. Cela suppose que les spectateurs réagissaient aux œuvres plutôt qu'aux dispositifs sensoriels eux-mêmes, et nie, en quelque sorte, leur fonction de commentaires et l'intérêt particulier qu'ils revêtent au profit de la fiction de leur symbiose avec le tableau auquel ils sont associés.

Situés au plus près du corps des spectateurs, ces bracelets s'inscrivaient dans l'une des dynamiques générales de l'exposition, qui consistait à valoriser les réactions de chaque spectateur dans sa singularité physiologique. Isolés des autres dans l'ambiance feutrée et obscure et par les écouteurs fournis à chaque station, les spectateurs étaient traités comme s'ils ne participaient pas à une communauté culturelle, mais constituaient des individus possédant une sensibilité artistique singulière qu'il faudrait leur révéler. En étant ainsi individualisés, ils étaient aussi dissociés des circonstances de la création des tableaux, ce qui tendait à rompre la distance historique avec les œuvres. Cela souligne une importante faiblesse du dispositif : l'ouverture à d'autres modalités d'appréhension des œuvres fait basculer la réception du culturel vers l'individualité du physiologique, restreignant finalement l'ampleur et la complexité de l'expérience artistique.

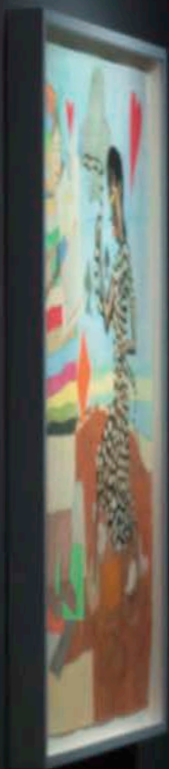
En dépit de ces réserves, ce type d'expérience est à encourager, car il permet d'approfondir des questionnements sur notre rapport au monde et à la peinture telle qu'elle est présentée dans l'espace muséal ainsi qu'aux modalités de l'élaboration du savoir spécifique qu'est le savoir sur l'art et son histoire. De telles recherches contribuent à ce que la tâche des musées ne soit pas seulement de faire connaître l'art, mais aussi de remettre en cause la nature de cette connaissance.

1. Les détails de ce concours se trouvent à l'adresse <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/now-at-the-met/from-the-director/2011/get-closer-contest>.
2. Voir la description de l'événement : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/ik-prize-2015-tate-sensorium>.
3. Pour une description du fonctionnement de ce dispositif, voir <http://ultrahaptics.com>.
4. L'entreprise se spécialise dans la création d'odeurs et de saveurs : <http://www.iff.com>.
5. Voir le site Web de l'entreprise, <https://www.empatica.com>.
6. Le parfumeur n'en est pas à sa première installation olfactive : <http://mfk.4lunesdigitales.com/installations-olfactives.html>.
7. Voir le site de l'entreprise : <http://www.cinquiemesens.com>.

Jean-Alexandre Perras est chercheur postdoctoral de la British Academy au Jesus College de l'Université d'Oxford. Ses travaux portent sur les représentations et les pratiques de la sociabilité sous l'ancien régime, et sur la culture olfactive des XVIII^e et XIX^e siècles. Il vient de publier *L'Exception exemplaire : inventions et usages du génie (XVI^e-XVIII^e siècle)* aux éditions Classiques Garnier.

Docteure en histoire de l'art (Université de Montréal), **Érika Wicky** est actuellement chargée de recherches (FNRS/Université de Liège) en Belgique. Elle consacre ses recherches aux écrits du XIX^e siècle sur l'art et la photographie, et s'intéresse tout particulièrement à l'histoire de la culture olfactive. Elle est l'auteure des *Paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie* (Presses universitaires de Rennes, 2015).





Shuvinai Ashoona et Shary Boyle Récits païens et autres légendes mythiques : *Universal Cobra*

Anne-Marie Dubois

**GALERIE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE
ART CONTEMPORAIN
MONTRÉAL
7 NOVEMBRE –
19 DÉCEMBRE 2015**

Fruit d'une collaboration avec la Feheley Fine Arts, galerie torontoise entièrement dédiée à l'art inuit, la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain présentait, en novembre et décembre 2015, l'exposition *Universal Cobra* des artistes Shuvinai Ashoona et Shary Boyle. Rencontre féconde entre deux univers surréalistes, l'exposition dépassait la simple mise en dialogue de pratiques connexes pour nous présenter, entre autres, sept œuvres réalisées conjointement par les deux femmes dans le cadre d'une résidence aux ateliers Kinngait dans le village natal d'Ashoona, Cape Dorset.

Première coopérative de création artistique, Cape Dorset s'est fait connaître sur la scène canadienne et internationale en tant que centre artistique incontournable ayant contribué à la production et à la diffusion de l'art inuit. Haut lieu de l'estampe inuite depuis plus de cinquante ans, les ateliers Kinngait ont d'ailleurs cette volonté communautaire qui n'est pas étrangère au succès et à la pertinence de sa production en art d'impression, regroupant des techniques complexes nécessitant un travail d'équipe. Réitéré à travers l'exposition conjointe que représente *Universal Cobra*, force est de constater l'actualité d'une telle collaboration, elle-même au diapason d'une revitalisation de la pensée postcoloniale au sein des institutions culturelles.

La présence significative du dessin dans le paysage muséographique actuel semble d'ailleurs être l'un des multiples symptômes d'une approche critique renouvelée du discours historiographique sur l'art. Si on ne peut que reconnaître l'apport indéniable d'artistes tels que Pitseolak Ashoona (grand-mère de Shuvinai Ashoona) ou de la dynastie Pootoogook pour la reconnaissance du dessin en tant que pratique artistique à part entière, on ne peut également nier un changement de paradigme esthétique qui se fait l'écho de l'effritement de la hiérarchie des genres. Preuve en est le foisonnement et le succès des foires commerciales consacrées aux œuvres d'art sur papier — foires qui répondent certes à la demande d'un marché en pleine effervescence —, mais également l'apparition de revues spécialisées dédiées à la diffusion d'un tel type de production.

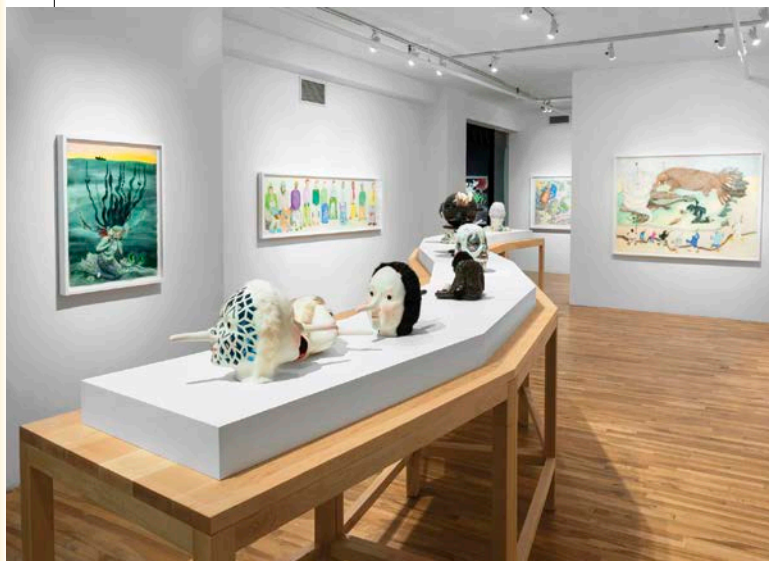
Nécessité pédagogique pour les uns, formalité technique pour les autres, le dessin, ou du moins sa pratique séculaire dans la tradition académique occidentale, ne peut que rappeler ses liens indéfectibles avec le « faire », sa nature méthodologique jouant le rôle de grammaire à la poésie *hautement plus noble* de la peinture ou de la sculpture. Au savoir-faire pratique de l'esquisse et du croquis se butent ainsi le génie et la virtuosité de l'artiste démiurge et de son « chef-d'œuvre », sanctifiés par les grands papes de l'histoire de l'art. Une hiérarchie somme toute arbitraire et obsolète déboulonnée par la critique postcoloniale et narguée par l'éclectisme plastique et bicéphale d'*Universal Cobra*.

Souvent évacuée au profit de la sculpture, la pratique du dessin chez Shary Boyle est ici proposée, dévoilant son apport fondamental dans la conception et la réalisation de sa mythologie personnelle. Abécédaire de son langage esthétique, les croquis nous instruisent sur l'iconographie culte de l'artiste, nous présentant ses nymphes et ses Méduses comme autant de portraits de cette généalogie fabuleuse. Les références à la Terre-Mère ou à une cosmogonie imaginée parsèment son travail, résonance directe aux créatures sculpturales installées sur des socles — sans vitrine! — serpentant au centre de la galerie.

Peut-être moins caustiques qu'à l'habitude, les statuettes de Boyle réitérent toutefois la touche rococo typique de leur créatrice, se bardant de fleurs, de fourrure et de fins détails. Aux fragiles figurines de porcelaine, qui ont fait la marque de l'artiste, répond l'incongruité des motifs : tête d'humanoïde amphibien, créatures anthropophages sublimes ou arlequins à deux visages, progéniture dégénérée de cet imaginaire satirique. L'aura bourgeoise de la porcelaine se voit ainsi désamorcée par le caractère explicitement subversif des objets. À la parfaite maîtrise technique du kaolin se heurte la théâtralité de l'image, toujours politique, sans être toutefois sentencieuse. Boyle n'hésite pas à se jouer des registres esthétiques comme de l'actualité afin de mettre en scène des narrativités chimériques où se chevauchent commentaire environnementaliste et motifs baroques.

Ces thématiques évoluent en parallèle au travail graphique de Shuvinai Ashoona. Médium privilégié de l'artiste depuis ses débuts, le dessin répond ici au besoin de spontanéité et de franchise qu'exige son imagination fertile. Loin d'être anthropologique, sa vision de l'autochtonie s'ancre plutôt dans un folklore simultanément inuit et mythologique. L'iconographie dépasse donc le point de vue ethnographique qui a longtemps nourri de ses présupposés stigmatisant bon

P. 92-94 : Shuvinai Ashoona et Shary Boyle, *Universal Cobra*, 2015. Vues d'exposition, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal. Photos : Paul Litherland.



nombre d'expositions dont l'objectif louable était de mettre en exergue la qualité de l'art indigène. Une certaine sensibilité muséologique s'est aiguisée à l'aune de pratiques hybrides d'artistes allochtones et autochtones conscients de la pluralité et de la complexité intrinsèque de l'identité postmoderne, fluide et multiple.

À l'instar de Boyle, la naïve beauté juvénile du trait et la candeur du coloris, chez Ashoona, viennent contredire la portée critique des sujets abordés. Comment ne pas songer aux revendications territoriales des autochtones, dans le contexte canadien actuel, à leurs droits inaliénables longtemps bafoués ou à leur identité acculturée lorsque nous pénétrons l'univers paradoxalement chamarré de l'artiste? Loin d'être revêche ni même railleuse, l'œuvre d'Ashoona fait place à un monde de contes et de mythologies issu de son imagination prolifique et des traditions orales propres à l'autochtonie. Mieux que quiconque, d'ailleurs, les peuples des premières nations ont-ils usé de la langue comme vecteur d'histoire, sensible aux inflexions que portent les mots dans la bouche de celui qui les prononce? La notion de communauté est à ce titre très prégnante dans l'esthétique de l'artiste, tout comme celle du fantastique et de la nordicité; la première étant le prétexte thématique à la seconde, le paysage aride de l'île de Baffin en dessinant la toile de fond.

Une combinaison d'images et de légendes hybrides s'enracine dans une terre meuble, celle de la culture inuite relativement aux paradoxes de son époque. C'est peut-être là l'un des points de rencontre les plus fructueux entre Boyle et Ashoona, la convergence d'une esthétique artisanale et d'une genèse mythique, là où aucune signalétique ne nous assure de la route à prendre. De ce mariage des pôles — celui de la tradition et de la contemporanéité, celui du réel et de l'imaginaire, du Nord et du Sud — naît un lieu de parole *autre* en marge des manuels d'histoire et des écrits indélébiles, un lieu de parole païen, peuplé de créatures invraisemblables et de fables universelles et merveilleuses.

Anne-Marie Dubois détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal avec concentration en études féministes. Elle enseigne l'art contemporain au Musée d'art de Joliette et elle collabore régulièrement avec les revues *Esse arts + opinions* et *ESPACE art actuel* à titre de critique et de théoricienne. Elle s'intéresse aux enjeux identitaires des pratiques queers et à la déconstruction du mythe de la binarité du genre dans les démarches artistiques actuelles.

Martin Leduc : l'espace de la rêverie

Josianne Poirier

CORDES : IN SITU / IN CITY

OPTICA

MONTRÉAL

14 NOVEMBRE –

19 DÉCEMBRE 2015

Ils sont sept. Sept traits noirs qui se déploient dans le volume de la galerie. Ils sont de diverses longueurs, en suspension à diverses hauteurs, mais sont tous engagés dans un mouvement à la fois individuel et collectif. Ensemble, ils forment un mobile cinétique dont les délicats déplacements incitent à faire de même, à circuler autour et à travers l'œuvre. De pas en pas, le visiteur se retrouve au cœur de l'instrument. En effet, les cordes tendues le long des sept éléments vibrent sous l'effet d'électroaimants, produisant ainsi une musique générative accompagnant la déambulation. La salle s'est littéralement transformée en caisse de résonance.

Par son déploiement physique, *Cordes* incite à porter une attention accrue à la présence du corps dans l'espace. Ses configurations changeantes forcent de légers mouvements chez le spectateur; une inflexion de la tête, une rotation des hanches; un petit saut de côté est parfois nécessaire pour éviter d'interférer dans la trajectoire des éléments. Sans jouer de l'interactivité, l'œuvre propose néanmoins une interaction subtile et généreuse. Généreuse en ce qu'elle déleste de la responsabilité de son déploiement pour permettre d'être pleinement attentif à la poésie du moment. Le dispositif technique génère de lui-même des situations inattendues, jouant d'un équilibre précaire entre la variation et la stabilité dont émane une atmosphère de calme. Bien qu'elle occupe la presque totalité de l'espace, l'œuvre ne domine pas le visiteur, pas plus qu'il ne la domine. Ils sont plutôt dans une situation de coexistence.

Cette atmosphère apaisante trouve également sa source dans le son lourd et enveloppant de *Cordes*. Un son forgé par des principes de continuité dans le changement, inspiré de la musique stochastique du compositeur Iannis Xenakis; « stochastique », le mot mystifie et rebute à la fois le néophyte. Il réfère pourtant à l'étude d'une réalité sensible qui peut être éprouvée par tous à divers moments de l'existence. C'est le rythme « des événements naturels tels que les chocs de la grêle ou de la pluie sur des surfaces dures ou encore le chant des cigales dans un champ en plein été¹ ». C'est la loi des grands nombres, qui fait percevoir un ordre dans le désordre d'une infinité d'événements isolés et qui permet de lier des états successifs pourtant discontinus. Pour donner une prise sur ce principe qui se vit dans la durée, Xenakis a également recours au magnifique exemple d'une manifestation populaire : une foule réunie par un projet politique avance au rythme de différents slogans scandés en cœur; les hymnes se succèdent et se propagent dans l'ensemble du groupe. « C'est un événement hautement puissant et beau dans sa férocité. Puis le choc des manifestants et de l'ennemi se produit. Le rythme parfait du dernier mot d'ordre se rompt

en un amas énorme de cris chaotique [...] rapidement, la foule est dispersée et, à l'enfer sonore et visuel, succède un calme détonant, plein de désespoir, de mort et de poussière². » Pour Xenakis, le premier moment est celui de l'ordre parfait et l'intervention de « l'ennemi », le passage brutal à un état de désordre total. Tout comme dans le chant des cigales, nous venons d'observer des lois stochastiques qui lient de manière probabiliste l'ordre et le désordre.

De ces divers exemples de poésie mathématique, il semble toujours se détacher quelque chose qui tient de la contagion et qui s'éprouve dans la rencontre avec l'œuvre de Leduc. Elle propose une situation où le milieu et l'individu entrent en résonance, où les déplacements de l'un et de l'autre ne sont nullement prévisibles, mais s'accordent par moments, se désaccordent à d'autres. Le paysage sonore berce le spectateur tandis que son regard se perd dans l'observation de menus détails de la structure. Le temps change de consistance. La pensée emprunte des chemins inventés pour l'occasion.

Effectivement, le contact avec *Cordes* fait jaillir, chez le spectateur, une pensée nouvelle, insoupçonnée puisque le propos de l'œuvre n'est pas assigné. Le thème de la réflexion n'est pas dirigé. Le mobile sonore semble davantage ouvrir un espace de possibles où il est permis de s'abandonner à la rêverie pour un instant. Une rêverie telle que l'envisage Gaston Bachelard, « une activité onirique dans laquelle une lueur de

conscience subsiste³ », un moment où le spectateur est libéré de la fonction du réel, sans pour autant être dépouillé de sa volonté. La douce puissance de *Cordes* permet ainsi d'instaurer cet état de confiance où peut s'épanouir l'imagination. S'il est rare d'accéder à cet état à l'extérieur du domaine privé, pour Bachelard, il « aide à habiter le monde, à habiter le bonheur du monde⁴. »

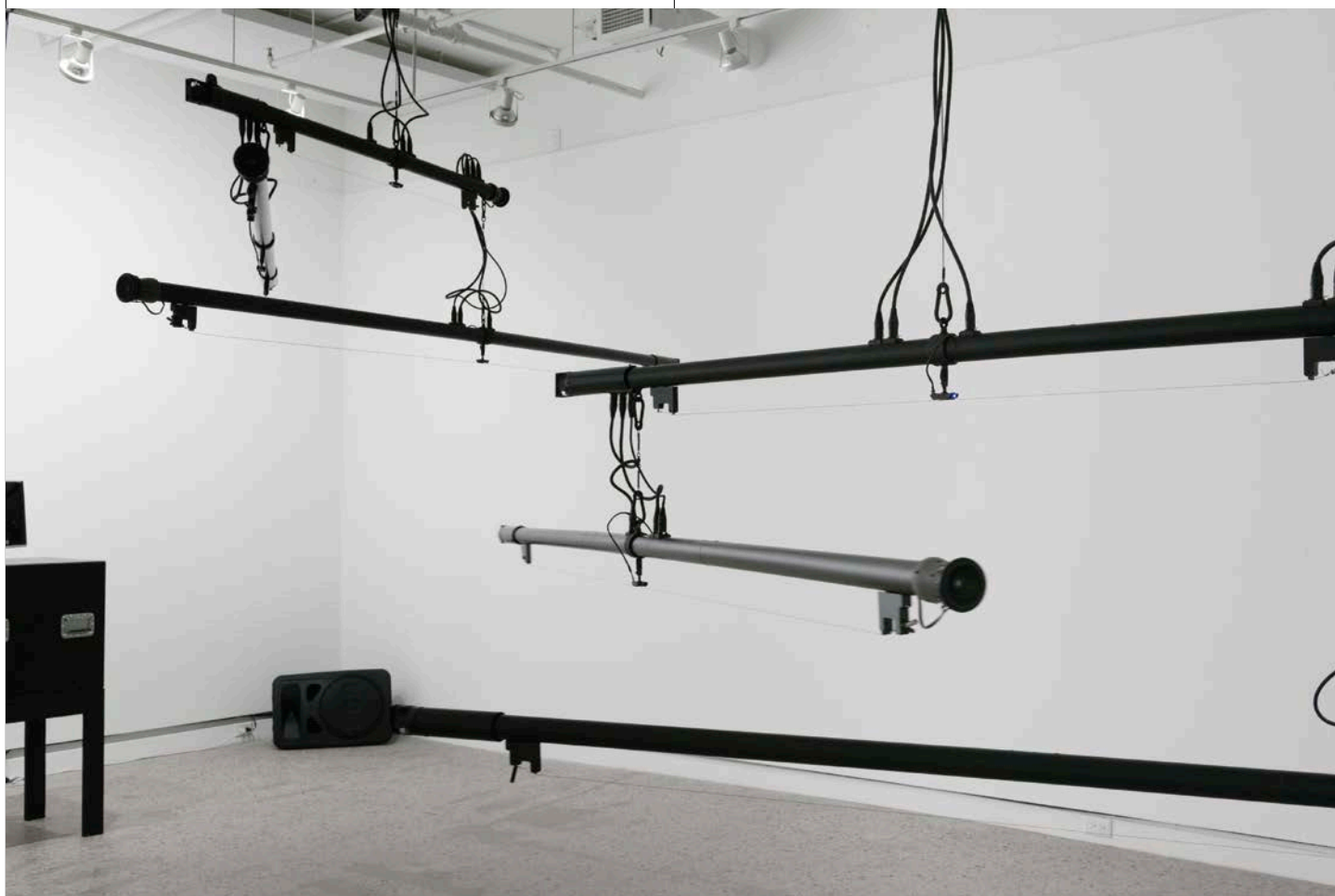
1. Iannis Xenakis, « Musiques Formelles », *Revue Musicale*, n° 253-254, 1963, p. 19.

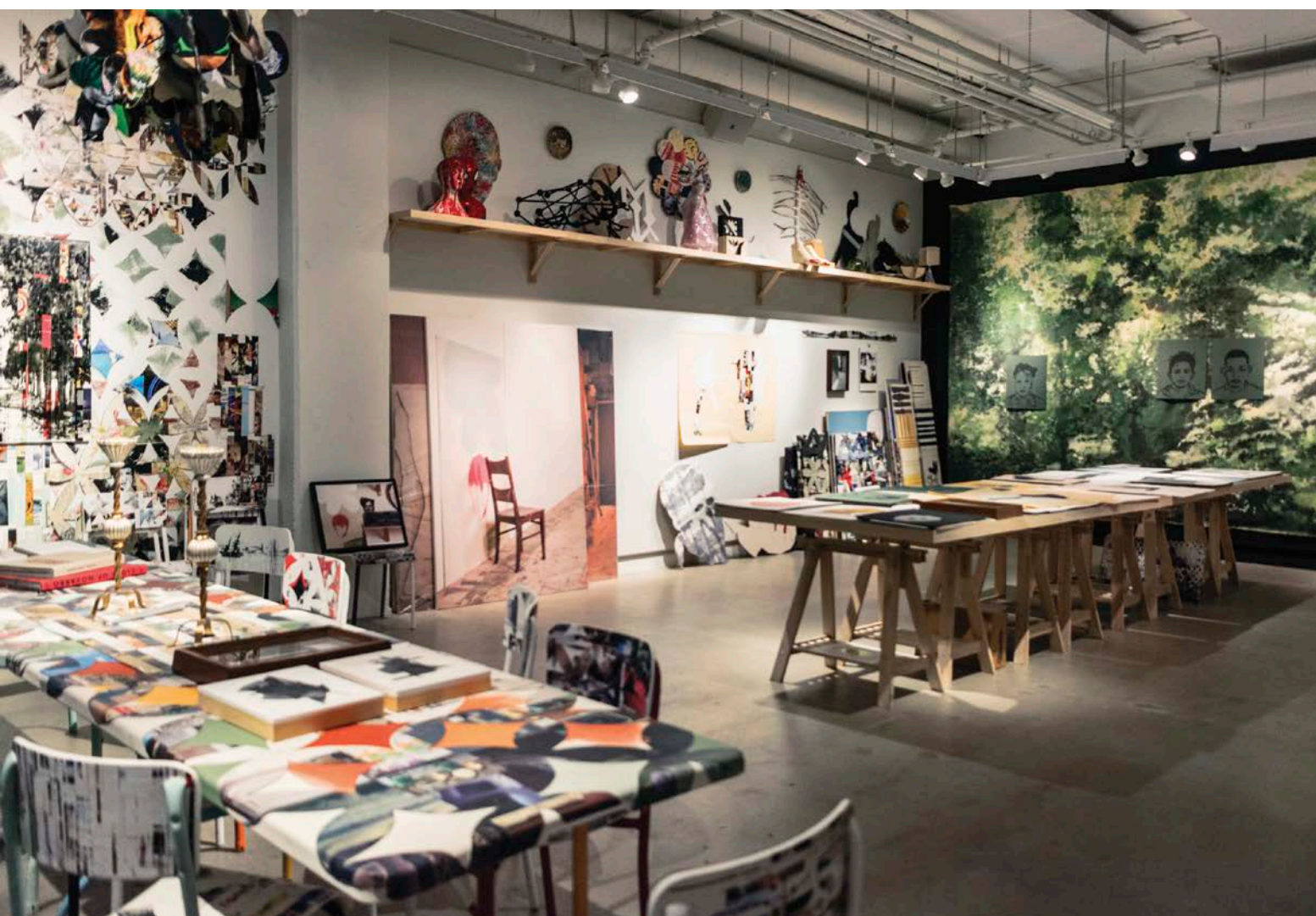
2. *Ibid.*

3. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2011 [1960], p. 129.

4. *Ibid.*, p. 20.

Josianne Poirier a complété une maîtrise en études urbaines à l'Institut national de la recherche scientifique et elle est actuellement étudiante au doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Intéressée principalement par la relation entre l'art, la culture et l'espace urbain, elle aborde, dans ses travaux, des thématiques telles que l'art public et les quartiers culturels. Ses recherches actuelles portent sur les usages symboliques et esthétiques de la lumière dans les espaces publics de la ville contemporaine.





Luc Bergeron. Domicile, 2015-2016. Vue d'exposition. Galerie Occurrence, Montréal. Photo : Ève K Tremblay.

Luc Bergeron : *Domicile*

Sabrina Desjardins

GALERIE OCCURRENCE
MONTREAL
19 NOVEMBRE 2015 –
16 JANVIER 2016

Domicile de Luc Bergeron était indéniablement l'exposition à voir cet hiver. Celle-ci recensait cinq ans de travail de l'artiste sur le thème de l'atelier. Une partie de ce corpus avait précédemment été montrée, en 2010, à la galerie Les Territoires (Montréal) et à Baie-Saint-Paul en 2013. Néanmoins, la version présentée à Occurrence comportait plusieurs pièces exclusives. Il s'agissait, en fait, de l'aboutissement de cette démarche thématique.

D'entrée de jeu, on remarque qu'un très grand nombre d'œuvres forme l'ensemble de l'exposition. Cependant, l'éclectisme des œuvres ne prend pas le dessus; elles s'agencent, au contraire, pour former un tout cohérent dans lequel les éléments s'articulent à merveille. L'atelier, la salle à manger et la chambre à coucher constituent les trois espaces distincts se déployant dans l'espace de la galerie Occurrence. Un amalgame de textures s'y affiche, faisant office, dans le cas de la salle à manger, de séparation des différents espaces. En effet, le mur de cette pièce de vie commune est tapissé de collages dont le motif se répète un peu partout, la distinguant ainsi de l'atelier qui se trouve juste à côté. La cohérence des lieux tient en partie au fait que le motif répété un peu partout est le même lorsqu'on regarde le tout dans une perspective d'ensemble. C'est en se rapprochant que l'on peut constater les différents détails qui constituent chacun des collages.

La salle à manger est la pièce où l'on pénètre en premier lorsqu'on entre dans l'exposition. Celle-ci fait face à la grande vitrine qui donne sur l'extérieur de la galerie. Une table, ses chaises ainsi qu'un luminaire accroché au plafond sont complètement tapissés de retailles de revues

et de livres d'art appartenant à Bergeron. D'ailleurs, on retrouve sur la table plusieurs livres d'art dans lesquels l'artiste est intervenu pour y mettre sa touche de créativité. Ensuite, on peut observer l'espace de l'atelier où de nombreuses œuvres s'entremêlent, disposées un peu partout sur la surface de travail, sur les murs, sur des tablettes, au sol. L'atelier est synonyme d'espace de travail ; notion qui suppose également les œuvres non finies, laissées en plan, les esquisses que les artistes ne montrent pas habituellement. Le fait que ces pièces inachevées soient présentées dans un contexte d'exposition leur donne une nouvelle perspective : elles deviennent, dans ce cas, des œuvres à part entière. L'artiste propose ainsi le concept d'ambiguïté en jouant sur l'ambivalence du statut des œuvres. Ici, Bergeron nous laisse nous immiscer dans cet antre très personnel qui lui appartient. Figuration, abstraction, paysage et architecture s'y côtoient sur papier. Des piles et des piles d'œuvres sont mises à la disposition du visiteur qui est invité à manipuler celles-ci à son aise. De quoi passer des heures à fouiller et s'imprégner de l'art de Bergeron.

Enfin, on entre dans la chambre à coucher où est placé un lit de camp sur lequel est posé un livre d'art érotique. On sent vraiment que l'on se trouve dans un espace intime en raison de la très faible luminosité, entre autres. Seule une cloison lumineuse, sur laquelle, d'un côté, on observe la représentation d'une forêt et de l'autre, des formes abstraites, fait office d'éclairage. Derrière ce mur se loge une petite table sur laquelle sont disposées de nombreuses cartes postales où l'on retrouve des représentations d'œuvres phares de l'histoire de l'art à partir desquelles l'artiste a découpé des formes abstraites qui sont projetées sur la paroi lumineuse. Un escalier est installé sur le mur du fond de la pièce ; même s'il ne mène nulle part, il incarne l'imaginaire fantasmatique de la continuation de la maison. Le bibelot d'une petite maison sied dans l'escalier pour suggérer littéralement cette idée.

Bergeron considère cette exposition comme un laboratoire et il a raison de la penser ainsi puisqu'il s'est approprié la galerie en investissant chaque coin de façon astucieuse et consciente. Il s'agit d'un travail en constante mouvance, un *work in progress* qui s'étoffe toujours un peu plus, au fur et à mesure que les idées de l'artiste se mettent en place. Le processus de création de Bergeron s'apparente, selon la lecture que j'en ai fait, à un casse-tête dont il assemble minutieusement chaque morceau. En fait, la mise en espace constitue le point focal de l'exposition, celui sur lequel il faut le plus s'attarder en la regardant, car il s'agit du concept primaire en découlant. Chacune de ses nombreuses et originales idées s'imbrique progressivement dans le concept général qu'il cherche à créer. En transposant des lieux qui relèvent habituellement d'un endroit autre que celui de la galerie, Bergeron expose l'habituellement non exposé, le monde qui se veut normalement extérieur à ce concept. « C'est donc une causalité inversée qui s'expose dans la galerie : non pas l'œuvre d'art après (ou d'après l'atelier, mais l'atelier comme œuvre d'art et comme espace de vie [domicile])¹. » Selon moi, la passion de l'artiste pour l'architecture se fait ressentir partout dans l'exposition : il décrit lui-même ce corpus de travail comme une architecture de l'idée. Le simple fait qu'il mette en scène son cadre de vie domiciliaire corrobore cela.

Plusieurs œuvres de l'exposition sont des pièces que l'artiste a créées par le passé, des dessins ou des toiles, entre autres, qu'il n'avait jamais exposés et qu'il a décidé de disposer dans les différents espaces afin de compléter ceux-ci. Il s'agit ainsi d'une remise à jour de son travail, ce que permet la conception d'une installation, selon Bergeron. Cela rend, en quelque sorte, cette exposition intemporelle parce qu'elle présente plusieurs périodes du travail de l'artiste, celles-ci cohabitant toutes dans un même espace-temps chez Occurrence. On remarque ainsi que les questions du temps et de l'espace sont très chères à la démarche de l'artiste. Plus on avance dans le parcours expositionnel, plus on en découvre sur l'univers personnel de Luc Bergeron. En ouvrant au public les portes de son atelier, de son intimité, on découvre plusieurs des centres d'intérêt artistiques qui ont porté l'artiste au fil du temps, soit la peinture, l'architecture, le paysage, le collage, etc. L'artiste fait de la galerie Occurrence son terrain de jeu où il déploie une impressionnante superposition d'éléments qui n'entrent toutefois pas en contradiction les uns par rapport aux autres. Il s'agit d'un tour de force très réussi parce que même si notre regard est submergé par cette surcharge, tout arrive à être bien agencé et à devenir presque homogène. Bergeron se dévoile à livre ouvert dans un lieu qu'il a fait sien en se l'appropriant complètement, en l'enveloppant de son ADN.

1. Udo Karl de Sauriac, « L'atelier du penseur », dans *Domicile*, catalogue de l'exposition présentée à la galerie Occurrence, Montréal, du 19 novembre 2015 au 16 janvier 2016.

Sabrina Desjardins détient un baccalauréat en histoire de l'art de l'UQAM. Elle poursuit actuellement des études en communication au sein de cette même institution. Elle collabore, depuis 2014, avec *Espace art actuel* et est éditrice de la revue *Ex_situ* depuis 2013.

Reading Exercises

Anaïs Castro

**LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY
MONTREAL
NOVEMBER 18, 2015 –
JANUARY 23, 2016**

Marielle Macé's brilliantly titled *Façons de lire, manières d'être* (Ways to read, means to be) explores the ways in which the act of reading offers singular ways (*pistes*) of interpreting the world.¹ Upon visiting Katrie Chagnon's latest curatorial endeavour, *Reading Exercises*, it appeared to me that the curator had succeeded in presenting this concept. The exhibition proposed to examine the role of reading in society today, at a time when images and frivolous messages proliferate. It is a fitting subject matter for a university gallery such as the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, located in the same building that houses Concordia University's Webster Library where many are introduced to the world of critical thinking.

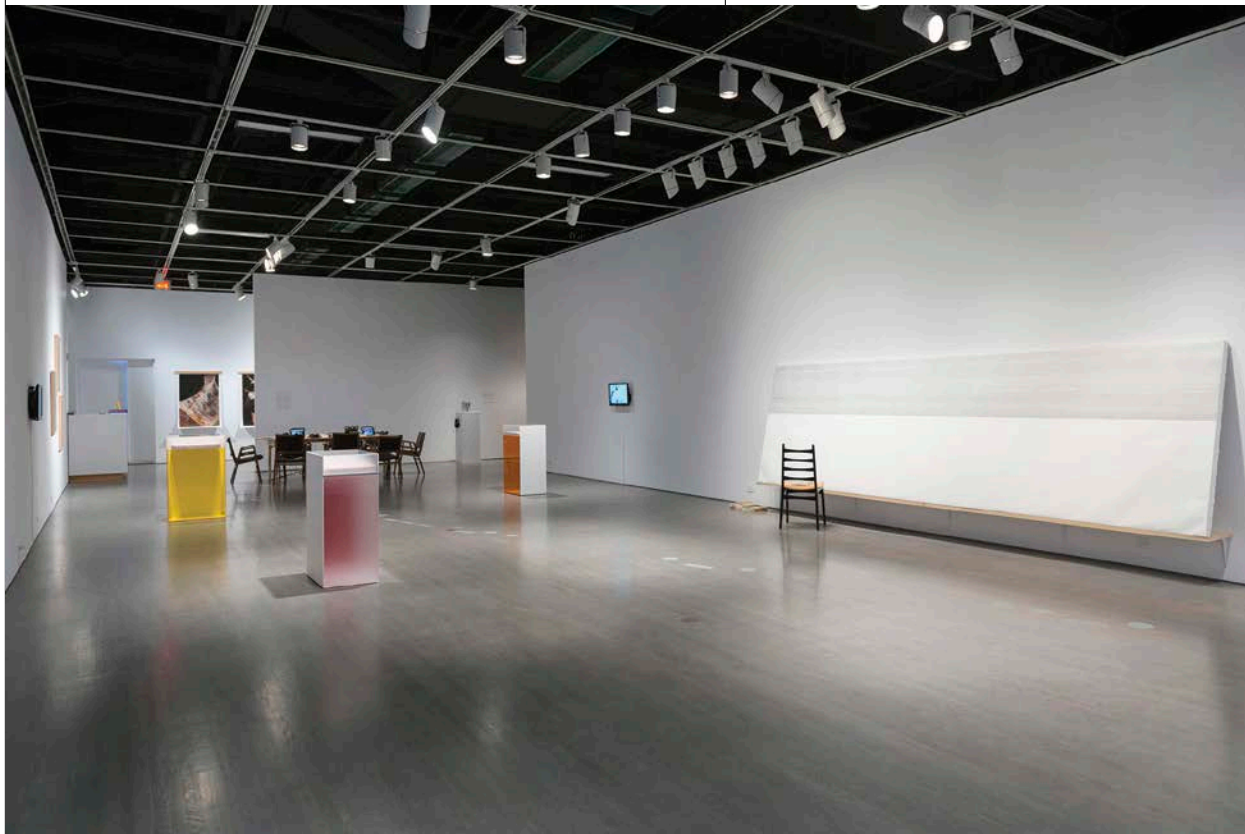
Upon reading the exhibition statement, it is clear that Max Stern curator Katrie Chagnon has thoroughly researched the theoretical grounds for this project. She explains that "by making the reading experience into a semantic operation as well as a mode of subjectification, a means of empowerment, and a vehicle for social relations, [the] artistic

experiments [included in the exhibition] contribute to the creation of 'new enunciative strategies' and the formation of new interpretative- and ultimately political – communities."² The strength of her curatorial proposal resides precisely in the variety of discourses, which successfully reiterated the potential of an intimate practice such as reading within social and political spheres.

Twelve works by eight artists and two collectives formed the corpus of the show and seemed to have been placed in the gallery with attention. Brendan Fernandes occupied a large portion of the gallery's main room. Undisturbed, two dancers performed a repetitive passionate encounter. The performers glided along a diagonal axis within a triangular space delineated by three stacks of posters. Each pile of posters contained the instructions given to the performing artists, revealing to an attentive reader the slight changes in each reiteration of the choreographed triad.

On an adjacent wall, a long strip of paper was slowly being filled up with the hundreds of thousands of words contained in the Bible, readable by the viewer using magnifying glasses provided by the gallery. By tirelessly scribbling tiny letters, Simon Bertrand contributed to the exhibition with the notion of writing – or transcribing – as a form of labour. This superb introductory display honoured the premise of the exhibition's proposition while remaining playful.

Other pieces in the exhibition bared urgent questions. The first chapter of Bouchra Khalili's video trilogy *Speeches*, entitled *Mother Tongue* alternates between five characters who recite from memory historical



Reading Exercises, 2015-2016. Partial exhibition view. Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University.
Photo: Paul Litherland. Courtesy of the artists.



texts in their native language: Moroccan Arabic, Dari, Kabyle, Malinke and Wolof — some of which have no written script.³ This project emphasizes what art critic Nick Aikens describes as “the power of the spoken word and the agency imparted on and by those who formulate and articulate their own position.”⁴ Gary Hill’s *Remarks on Color* (1994), in another instance was a fascinating journey into the developing mind of a child who is asked to read aloud Ludwig Wittgenstein’s 1951 *Remarks on Color* over a period of 45 minutes.⁵ One of the most compelling aspects of the show was *#ReadtheTRCReport*, a YouTube video project in which participants were invited to film themselves reading parts of the *Truth and Reconciliation Commission Report*.

Two of the works were lost on me. Ève K. Tremblay’s endeavour to remember Ray Bradbury’s dystopian novel *Fahrenheit 451* (1953) — and to subsequently forget it — was obviously fitting. However, I felt the display was not carried out to its full potential: the two large photographs pinned to the wall seemed flawed and a table displaying objects related to the performance appeared cluttered. With the exception of the video documentation of the performance, the presentation failed to engage me in the project. More problematic was Clayton Cubitt’s *Hysterical Literature*, a video piece in which female participants were filmed attempting to read pages of a book while being sexually stimulated by a vibrator (not visible on-screen). The exercise ended when the woman reached an orgasm. It is a voyeuristic spectacle of female sexuality that would have been better left out, in my opinion. To equate female orgasm with hysteria is already in itself prejudicial, and in the context of the exhibition, this work contributed little to the many interesting avenues for reflection laid out in the adjacent spaces, which made it appear all the more insipid.

Despite this, Katrie Chagnon’s curatorial thoroughness was apparent and her engagement with the theme manifested itself beyond the selection of the works. A series of collateral events further engaged the audience with the implications of the act of reading. No Reading After The Internet readings, gatherings where guests are invited to read selected texts aloud, were performed. Chagnon also judiciously chose to conclude the exhibition by hosting a Reading Marathon, furthering the French version of *#ReadtheTRCReport* project. Earlier that week, Erica Violet Lee, Joseph Murdoch-Flowers and Zoe Todd,

the three originators of *#ReadtheTRCReport* and Amy Kazymierchyk, Alexander Muir and cheyanne turions, the three minds behind No Reading After The Internet, led a talk at Artexte, which provided an opportunity to discuss reading as a methodology.

Reading Exercises avoided moralizing or being redundant, and explored various avenues that overall succeeded at exposing the crucial ways in which reading continues to possess strong social, political and poetic potential despite the prevalence of new information technologies. Both in the selection of the works and in the various events that took place, it was a project that demanded intellectual commitment from the audience that is rarely found in most current cultural endeavours. In fact, the exhibition in itself was a reading exercise that provided as much as one invested in it.

1. Marielle Macé, *Façon de lire, manières d'être*, (Paris: Édition Gallimard, 2011).
2. Katrie Chagnon, *Reading Exercises*, exhibition statement Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Concordia University (2015): 10. Available online: http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2015/11/LBEAG_Exercicesdelecture_ENG.pdf
3. Nick Aikens, “Bouchra Khalili’s *The Speeches Series*: A Reflection from Europe,” *Afterall*, accessed online http://www.afterall.org/online/bouchra-khalili_the-speeches-series-a-reflection-from-europe/
4. Ibid.
5. Gary Hill’s *Remarks on Color* was also part of an exhibition entitled *De l’écriture* presented in 2007 at the Musée d’art contemporain de Montréal (MACM). It has since been acquired for the MACM’s permanent collection.

Anaïs Castro is an art critic and a curator. She holds a Master’s Degree in Modern and Contemporary Art: History, Curating, and Criticism from the University of Edinburgh in Scotland and a Bachelor of Fine Arts in Art History from Concordia University. Her texts have been published in various magazine such as *esse arts + opinions*, *ESPACE art actuel* and *Line Magazine*. She has been working as the Assistant Director at Art Mûr since January 2013.

Julien Discrit : *Territoire Hopi*

Anne-Lou Vicente

**GALERIE YGREC
PARIS**

**4 DÉCEMBRE 2015 –
23 JANVIER 2016**

À partir des années 1910, les étrangers se sont vus progressivement interdire toute forme d'enregistrement¹ sur le territoire hopi, en Arizona. Ayant préalablement fait l'objet d'un vif intérêt — voire d'un certain voyeurisme — de la part d'un large panel d'explorateurs ainsi que d'une diffusion massive d'informations allant à l'encontre de leur culture du secret et du sacré, les Indiens hopis ont alors pris le contrôle de leur image.

Comment rendre compte d'un lieu sans le montrer, en particulier via la photographie qui apparaît, sinon comme le moyen le plus fidèle, du moins comme le plus « direct » ? Telle est la question au cœur de l'exposition « Territoire Hopi » de Julien Discrit, dont le travail consiste, depuis une dizaine d'années, en une quête des territoires et de leurs modes de représentation comme autant de surfaces sensibles d'impressions et de projections. L'artiste français, né en 1978, s'est toujours intéressé aux (grands) espaces et, après plusieurs voyages aux États-Unis et au Canada, c'est en toute logique qu'il s'est installé à Montréal pendant deux années, dont une en tant que résident à la Fonderie Darling. Annonçant son retour en territoire parisien, l'exposition à la galerie Ygrec présente un ensemble d'œuvres récentes, et pour la plupart inédites, qui dépayseraient en même temps qu'elles révèlent une certaine mémoire des lieux.

Première réalisation d'une série intitulée « Décalques », *Ciel voilé et soleil couchant d'un après-midi d'été, sur les bords du fleuve Saint-Laurent, près d'une pile du pont Jacques Cartier, le 27 juillet 2015 à 19 h 58* est une installation lumineuse composée d'un projecteur à découpe et, suspendue au centre de l'espace principal de la galerie, d'une surface rectangulaire en verre acrylique recouverte d'un filtre coloré tentant



de reproduire la lumière ambiante enregistrée au lieu et heure indiqués dans le titre. À l'issue d'une séquence de vingt minutes, les néons qui éclairent usuellement l'espace d'exposition s'éteignent et le projecteur s'allume pendant quelques minutes : l'artifice, emprunté aux techniques du cinéma et du spectacle, fait alors temporairement flotter dans l'air le parfum d'un temps suspendu qui, comme dans toute photographie, a été à l'image du « 27.11.15 », date de confection de la dalle de ragréage en mortier coulée quelques jours avant le vernissage sur le sol de l'espace inférieur de la galerie, dans laquelle son empreinte se trouve durablement prise, comme immortalisée (*Quoiqu'il survienne demain, ça s'est produit hier*).

Ainsi, *Décalques* confère à la visite un rythme binaire calqué sur les modes alternativement *on* et *off* de l'installation. Celle-ci apparaît comme le pivot de l'exposition dont on perçoit clairement l'aura photographique et dans le premier espace de laquelle semble se dessiner, de part et d'autre de ce qui fait ici « écran », un double jeu de regards croisés et autres vis-à-vis. Obtenu par l'exposition prolongée d'un papier journal à la lumière du soleil, le portrait fantomatique de « Justin » (*Impressions*, 2015)² dialogue avec *Ce qui nous regarde* (2015), un bloc de verre acrylique transparent qui, à y regarder de plus près, recèle en même temps qu'il le fait apparaître, selon un certain angle, le regard aveugle et troublant d'une statue gréco-romaine qui nous observe, venant ainsi contrebalancer, en un geste minimaliste, la célèbre formule de Frank Stella « What you see is what you see ». Reste ce que nous voulons ou croyons voir, du fait de postulats esthétiques ou d'effets d'optique, à l'instar de ces corps flottants qui évoluent manifestement dans l'antre même de notre œil et auxquels on pourrait métaphoriquement associer ici les « nuages ». Figurant sur une série de trois cartes IGN de Guyane française (*Terrae Incognitae*, 2014), ces taches blanches correspondent aux zones occultées par des cumulus présents lors des prises de vue aériennes. L'artiste a choisi de les évider comme pour mieux donner à voir, en creux, les parts manquantes de ces outils de représentation normés. Dans leur ligne de mire, le livre en deux tomes États inversés (2015) compile une série d'images monochromes obtenues à partir de fichiers numériques de relevés topographiques balayant tout le territoire des États-Unis (sauf l'Alaska). En modifiant l'orientation de la source lumineuse fictive qui permet, selon la technique de l'estompage, de donner une impression tridimensionnelle d'une image en 2D en



grisant les zones d'ombre ainsi créées, l'artiste renverse ainsi la lecture du relief de ces zones géographiques et en transforme le paysage, comme vu du dessous.

Filant la dialectique entre forme et contreforme, la pièce *Territoire Hopi* constitue l'empreinte en silicone de la façade d'un bâtiment patrimonial situé dans le Vieux-Montréal. Basculée sur un plan horizontal et délimitée par un encadrement, elle en révèle les zones érodées et autres marques du temps ainsi devenues des reliefs par ce retournement de situation qui en modifie du même coup la perception : telle une photographie en trois dimensions, elle apparaît alors comme une représentation imaginaire possible, à échelle réduite, du territoire auquel nous renvoie son titre.

Mixant les outils, méthodes et registres topographique et photographique, Julien Discrit procède à une mise en relief de l'existant — en négatif ou en positif — tout en proposant une lecture subliminale du monde à travers le filtre de la mémoire et de ses traces comme autant de « certificats de présence »³, un espace-temps donné. Il rappelle ainsi le peintre ou le sculpteur hopi qui, « à la différence du photographe, construit sa représentation "de mémoire" hors la présence du sujet, et sans le désigner directement. [...] Aussi ne capture-t-il pas l'image ou la forme, il la crée⁴ ».

1. L'interdiction concerne aussi bien la photographie que le dessin ou la prise de notes.
2. La dimension quasi imperceptible et la disparition programmée de cette pièce font par ailleurs écho à celle du souvenir d'un rêve dont l'artiste fait le récit inframince, tapé à la machine à écrire dépourvue de son ruban encreur sur une page de carnet discrètement épinglée sur un pan de mur de la galerie (*Diagramme N° 070412-080412*, 2015).
3. C'est ainsi que Roland Barthes qualifie la photographie dans son essai *La chambre claire. Note sur la photographie* chez Gallimard, Coll. Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1980, 192 p.
4. Patrick Perez, « No picture! no picture! Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis) », dans *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 2000. En ligne. <http://jda.revues.org/3247>.

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et commissaire d'exposition indépendante. Elle a cofondé, en 2010, la revue d'art contemporain sur le son *VOLUME* dont elle a codirigé la publication des sept numéros. En 2014, dans la lignée des problématiques et enjeux critiques véhiculés à travers *VOLUME* et ses extensions (programmation de performances, séances d'écoute, expositions, conférences, workshops etc.), elle a cofondé la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear*. Elle a récemment obtenu une bourse de recherche curatoriale du Centre national des arts plastiques pour développer un projet à partir des collections contemporaines du Fonds national d'art contemporain.

Julien Prévieux : *Des corps schématiques*

Ariane Lemieux

**CENTRE POMPIDOU
PARIS**

**10 OCTOBRE 2015 –
1^{ER} FÉVRIER 2016**

Julien Prévieux a d'abord attiré l'attention, en 1998, avec une vidéo dans laquelle on le voyait traverser une ville en faisant des roulades en continu, causant la stupeur chez ceux qui le croisaient. Sa réputation s'élargit ensuite avec la publication, en 2007, de ses lettres de « non-motivation » envoyées à des entreprises en réponse aux offres d'emploi publiées dans la presse. Après Thomas Hirschhorn, Tatiana Trouvé ou Cyprien Gaillard, il devient le quatorzième lauréat du Prix Marcel Duchamp. *Des corps schématiques*, une exposition mêlant dessins, sculptures abstraites et un film autour des thèmes de l'enregistrement du mouvement et de la schématisation des corps, présentée à l'Espace 315 du Centre Pompidou, en est la consécration.

L'exposition proposait une série d'œuvres pour la plupart inédites et réalisées à partir des systèmes de mesure des déplacements. À la suite du projet des lettres de non-motivation, Julien Prévieux s'est engagé dans une réflexion sur les techniques d'optimisation et de mise en chiffres et sur les effets pervers ou absurdes de l'approche statistique dans une perspective de management. Il en est résulté un travail de détournement critique et ludique des modes d'enregistrement des mouvements physiques dans des contextes publics.

Dès l'entrée de l'exposition, qui s'organisait de manière à offrir une vision d'ensemble des sept œuvres proposées, la mise à disposition d'exemplaires de *Statactivisme : Comment lutter avec des nombres*, un ouvrage collectif dirigé par Prévieux en collaboration avec Isabelle Bruno, maître de conférences à l'université Lille-II, et Emmanuel Didier, chargé de recherche au CNRS, constituait une bonne introduction aux problématiques mises en évidence. Le *Statactivisme* s'y présente à la fois comme un slogan à brandir et un concept descriptif utilisé pour qualifier les expériences visant à se réapproprier le pouvoir émancipateur des statistiques. Sa pratique doit permettre de critiquer et de s'émanciper d'une autorité qui use de la statistique pour des motifs de contrôle des déplacements physiques.

Les premières œuvres de l'exposition sont un reflet sans fard du *statactivisme* de Prévieux. Si elles évoquent des toiles d'araignées complexifiées, elles sont le fruit d'une transcription manuelle de diagrammes de Voronoi à partir desquels travaillent les agents de la Brigade anticriminelle (B.A.C.) du quatorzième arrondissement de Paris afin d'identifier les zones de crimes et de délits et ainsi d'optimiser le déploiement des patrouilles. En demandant à quatre policiers de retranscrire manuellement les diagrammes faits d'un jeu complexe de points, de triangles et de lignes médiatrices, l'objectif de Prévieux était de les déposséder de leur fonction d'optimisation et de contrôle.

Julien Prévieux, *Des corps schématiques*, 2015. Vue partielle de l'installation. Photo : Hervé Véronèse/Centre Pompidou.



Car à l'inverse du tracé informatique, le tracé manuel demande un temps long dont la conséquence est un délai de remise des données constamment retardé.

La deuxième série d'œuvres issues, elles aussi, de l'atelier de dessins des policiers de la B.A.C. reprend les mêmes données pour, cette fois, constituer des peintures à l'aérographe. Des taches abstraites et concentriques de couleur rouge, orange, jaune, verte, bleue sont en vérité des détournements des « *heatmap* » du crime, mais aussi une nouvelle mise en évidence de la parenté entre abstraction picturale et enregistrements de gestes ou de mouvements. Cette stratégie du détournement chère à Prévieux ouvre sur des possibilités dont l'ampleur équivaut à celle des mobiles d'enregistrement des mouvements. Les mêmes enregistrements donnent, en effet, lieu à autant d'informations sur les déplacements des individus qu'à des formes plastiques très différentes selon la technique de transposition utilisée. Ainsi, *Pickpocket* (2015), une sculpture en aluminium brossé, qui n'est pas sans rappeler l'œuvre d'Antoine Pevsner que Prévieux affectionne, se révèle une retranscription tridimensionnelle des déplacements d'un voleur bien connu des services de police.

Portrait-Vitesse (2015) est un autre exemple du champ des possibles. Cette série de sept autoportraits de nature abstraite aux accents futuristes, faits de grès, de basalte ou de granit, procède d'une retranscription de ses déplacements enregistrés grâce à son téléphone portable durant une semaine. Cette fois, Prévieux s'inspire et détourne l'idée

de chercheurs américains selon laquelle nos déplacements et nos accélérations constituent notre « empreinte cinétique ». À travers la pierre, il entend ainsi « geler » les « flux de données crépitantes » de ses déplacements quotidiens aux accents plus ou moins rapides ou plus ou moins déterminés, selon qu'il s'agit d'un mercredi ou d'un dimanche.

Cette réalité de l'enregistrement statistique des déplacements de l'individu est mise en lumière par Prévieux avec *Patterns of life* (2015). Réalisée spécifiquement pour l'exposition, cette vidéo d'une quinzaine de minutes raconte l'histoire de la capture des mouvements à travers six expériences exemplaires, dont les protocoles et les résultats sont chorégraphiés par cinq danseurs de l'Opéra de Paris. Une voix hors champ claire et posée, rappelant celle des documentaires, explique les enjeux d'intérêt économique, militaire et politique. Par son laconisme hypnotisant, elle révèle l'ampleur d'une réalité implacable : nous sommes de plus en plus épiés dans notre quotidien. L'œuvre suivante, présentée dans les cadres d'une structure de bois servant à la fois à isoler la vidéo et à moduler l'espace rectangulaire relativement petit de la galerie (315 m carrés, d'où son nom de Galerie 315), était opportune.

Anthologie du regard (2015), une série de sérigraphies transposée sur écran, met spécifiquement en évidence les motifs et les moyens d'un enregistrement des mouvements du simple flâneur n'ayant commis ni crime, ni délit. Elle reproduit le tracé de l'enregistrement à la caméra infrarouge des mouvements oculaires de passants sur des reproductions d'œuvres emblématiques conservées au musée d'Art moderne.

Ainsi, *Anthologie du regard* propose un nouvel usage de l'eye-tracking utilisé par certains départements marketing pour étudier nos intérêts pour tels publicités, emballages de produits ou pages Internet. *Le Circuit* d'Alberto Giacometti, le *Made in Japan* (1964) de Martial Raysse, ou encore *La Fontaine* (1917-1964) de Marcel Duchamp sont les complices de ce détournement qui se veut une sorte de pied de nez. Pour Prévieux, qui avait déjà utilisé ce procédé en 2013 pour une exposition au Frac d'Île-de-France, *Le Plateau*, il s'agit de remettre la main sur des dispositifs de mesures qui, *in fine*, condamnent les usagers à la passivité tout en remettant en évidence la fameuse phrase de Duchamp : *Le regardeur fait le tableau*.

Today is great (2014), une série de dix dessins à l'encre de chine, conclut l'exposition. Constitués de détails des photographies prises au téléobjectif d'un tableau blanc du deuxième étage des bureaux de Google, à Los Angeles, ils rappellent l'existence de la dimension critique de l'œuvre du jeune lauréat. Avec *Today is great*, Prévieux se fait espion afin de procéder à un véritable « retournement » des rôles. En s'appropriant les notes, les dernières idées, les « fragments d'algorithmes », les schémas ou les dessins humoristiques laissés par les employés du géant du web, de celui qui capture sans relâche nos données de manière à en extraire leurs seules qualités visuelles, il signifie qu'il nous revient de nous réapproprier nos informations. Comme il l'expliquait à Michel Gaucher, le commissaire de l'exposition, cette stratégie doit permettre d'extraire les potentialités ludiques et esthétiques des dispositifs de mesures et d'en altérer en profondeur la finalité. Un geste politique, donc un appel à traquer le traqueur, selon l'expression du jeune duchampien, une invitation à ne plus vivre passivement l'enregistrement de nos mouvements.

Ariane Lemieux est docteure en histoire de l'art avec une spécialisation en histoire des musées et du patrimoine. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'évolution de l'offre culturelle dans l'enceinte du musée et du rapport triangulaire musée-public-artiste. Ses intérêts de recherche portent plus spécifiquement sur les apports des propositions des artistes à destination des collections permanentes des musées d'art ancien. Elle est actuellement chargée d'enseignement à l'Université catholique de l'Ouest à Angers et à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Marie-Claude Bouthillier : Vœux

Gabrielle Desgagné-Duclos

CIRCA ART ACTUEL

MONTRÉAL

16 JANVIER –

27 FÉVRIER 2016



Avec le projet *Vœux*, Marie-Claude Bouthillier poursuit la trame des recherches déjà amorcées dans *Apparitions* (2008) et *Faire écran* (2010), où la ligne et la figure drapées servaient à l'exploration de la nature même du support de la peinture dans un rapport au textile. En travaillant toujours autour de la toile, du drapé, du voile, du filet et de l'écran, l'artiste s'est laissé conduire par cette sensibilité au sens symbolique des choses qu'on lui connaît (pensons à *Conversation*, 2013), qui l'a menée à une méditation sur les sources de l'image et, par le fait même, sur les sources de la création artistique.

Le cloître comme espace liminaire ainsi que les motifs récurrents de la carmélite et de son voile deviennent, pour Bouthillier, le lieu d'une série de réverbérations formelles et symboliques ; la relation primordiale que sa pratique entretient avec le médium pictural est ici l'occasion d'un travail inspiré par la tradition iconographique de la peinture profondément ancrée dans le religieux.

Dans la galerie du CIRCA, un coup d'œil sur le contenu de la première pièce nous oblige à constater l'apparente sobriété sinon l'austérité de l'ensemble. Les œuvres se donnent à voir dans une palette de couleurs et de matières naturelles ; les choses se présentent à nous simplement — une simplicité plastique et technique qui n'est vraiment que feinte, mais à laquelle l'artiste n'aurait pu déroger sans compromettre l'ambiance monastique du lieu qu'elle crée. L'avancée du visiteur est progressive puisque marquée par une série de seuils, de frontières à percevoir, à expérimenter ou à contourner.

Marie-Claude Bouthillier. Fontaine. 2013-2015. Pied en fonte, gypse, plâtre, céramique, fer blanc, toile, plastique, caséine, cire, moteur, eau, dimensions fixes; Crèche. 2013-2015. Dimensions fixes. Photo : Caroline Cloutier.



Il faut d'abord passer (peut-être même enjamber) un rang de petites maisons identiques. Les sculptures, paraissant avoir été obtenues à partir d'un moulage de béton, occupent une ligne qui va presque d'un mur à l'autre de la galerie. Leur architecture anonyme, quoique curieusement familière, prend modèle sur une maisonnette bien réelle et située à Montréal, ruelle de la Providence (à l'ombre de l'Îlot Voyageur). L'envers replié du feuillet d'exposition révèle la photographie prise par Bouthillier de ce reliquat de l'histoire résidentielle du faubourg Saint-Laurent, bâtiment aujourd'hui entièrement barricadé de tôle blanche — lequel serait assurément resté caché à notre connaissance si l'on n'avait, un peu comme l'artiste, souhaité déplier la surface des choses...

Le visiteur croise ensuite une grande structure de bois qui agit comme une clôture et monte presque jusqu'au plafond. Comme pour les maisonnettes, la forme de base est le carré développé en cubes, ici pour donner une grille dont la tridimensionnalité se lit de façon vacillante selon que le point de vue adopté soit frontal, latéral ou légèrement oblique. Cette autre sculpture rappelle le cloître ou encore l'ossature géométrisée de l'iconostase ou celle du jubé. Si l'évocation de ces deux références peut sembler forcée, elle n'est pourtant pas infondée puisque la sculpture-cloison de Bouthillier a bel et bien pour fonction de délimiter le profane du sacré, d'autant que la part iconographique de l'exposition puise dans les traditions byzantine et chrétienne. Dans *Vœux*, cet espace sacré est orné d'« images » et il mène à un sanctuaire.

Trois types d'images s'offrent au visiteur dans son cheminement vers une silhouette voilée installée au fond de la salle. Au mur, jouxtant la cloison de bois à laquelle elle répond visuellement, une forme imposante nous surplombe : l'artiste a composé une grande grille de toile pliée, un tableau-filet (ou trame) où la matière traitée pour évoquer le cuir a été tressée et s'enchevêtre sans couture ni fixation apparente.

En face de celle-ci, trois tableaux représentent des carmélites sans visage, les plis de leur coiffure réduits à une simple ligne. Puis, de part et d'autre de ce triptyque, des tableautins carrés, quant à eux en feutre de laine, présentent des grilles (noir sur blanc ou blanc sur noir) ou encore des carrés, un dans l'autre, qui répercutent la forme de leur support.

Comme pour les œuvres d'*Apparitions*, où l'artiste choisissait des formes « simples, fermées sur elles-mêmes et graphiquement faciles à représenter par la ligne¹ », le traitement semi-figuratif de la carmélite mène à l'abstraction géométrique — à moins que ce ne soit le contraire. Surtout, ce vers quoi pointent la mise en espace rapprochée et la proximité plastique de ces deux genres de représentation — image emblématique de la religieuse et carré sur carré — est bien entendu leur connexion dans l'histoire des images, qui lie nécessairement l'icône russe aux tableaux suprématistes en même temps qu'aux motifs picturaux depuis longtemps privilégiés par la peinture.

L'avancée du visiteur aboutit enfin à une silhouette drapée de noir, de brun et d'écru, qu'il contourne pour trouver une alcôve remplie d'icônes. Suspendue à des bandelettes de toile, une multitude de petites images sacrées tracées schématiquement sur le tissu brut et provenant de cultes divers se révèle à la vue. Les images des religieuses y retrouvent celles des Saintes, de la Vierge et des déesses hindoues. Parmi celles-ci, on remarque une représentation du voile de sainte Véronique. Vidé du visage du Christ, il souligne la filiation de la tradition iconographique au miracle de l'image acheiropoïète, le rapprochement entre le voile et la toile du peintre, et il pose la question de la source de la représentation.

L'expérience intime vécue au sanctuaire, le visiteur pourra la prolonger en pénétrant dans la seconde salle de la galerie où le bruit régulier d'une sculpture-fontaine incite au recueillement. La contemplation s'achève finalement dans la découverte d'un autel joliment fleuri; sur des socles de bois, des petits objets évoquent le travail textile et l'artisanat des femmes (les broches à tricoter, la laine, la porcelaine); d'autres formes, des têtes de bois tourné, portent une longue chevelure que le voile ne cache plus.

Le carré enveloppant de la pièce et le parterre fleuri sont une référence au jardin enclos (*hortus conclusus*) que l'on retrouve normalement dans l'architecture religieuse et qui constitue un autre thème important de la peinture. La sœur, la femme, la source et la forme fermée sont liées dans cette formule du *Cantique des cantiques* : « *Hortus conclusus soror mea, sponsa; hortus conclusus, fons signatus* », « ma sœur et fiancée est un jardin enclos; le jardin enclos est une source fermée ». À sa sortie du jardin, le visiteur surprend, dans le drapé du sanctuaire, un profil familial, comme une image imprimée dans la toile.

Dans *Vœux*, Marie-Claude Bouthillier déploie la peinture dans l'espace, la déplace *hors d'elle-même* à un point tel que celle-ci, n'étant presque plus visible, imprègne néanmoins toute chose. Minimale, la forme n'est pas vidée de son contenu, mais elle s'avère, bien au contraire, porteuse d'une puissance de révélation.

1. Texte de présentation du projet sur le site Internet de l'artiste.

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

Dana Claxton: *Made to be ready*

Clint Burnham

**AUDAIN GALLERY
SIMON FRASER UNIVERSITY
VANCOUVER
JANUARY 14 –
MARCH 12, 2016**

When you first walk into Dana Claxton's new exhibition at the Audain Gallery in Vancouver, you see a pair of silk banners hanging in front of the window. Two images: a woman raising a buffalo skull, a woman lowering the skull. The works are called *Buffalo Woman I* and *Buffalo Woman II* (both 2015). Behind, but also through, the images, one can see West Hastings Street in Vancouver's Downtown Eastside (DTES). The neighbourhood, that is, frames the images. Or are these images an intervention into the neighbourhood? Vancouver's DTES is often, and lazily, referred to as Canada's poorest postal code, as Skid Row, as a neighbourhood of gentrification (to which Simon Fraser University's campus contributes) but also of Canada's first safe injection site for drug users. And yet, to insist on the neighbourhood's role in framing or contextualizing art can be as simplistic as referring all of Claxton's art practice to her biography, to her identity as a Plains Indian, a Lakota artist.

More frames, and framing, however, are apparent in two works on either side of the *Buffalo Woman* pieces. On the left is *Headdress* (2015), a transmounted photograph on a lightbox, on the right is *Cultural Belongings* (2015), similarly mounted. *Headdress* looks like a Plains Indian veil, or necklaces of bone and needlework hanging from a headband itself made with needlework. In *Cultural Belongings*, a woman wears the veil, a sleeveless dress, and on her feet, platform shoes. She is in profile, holding a rattle or club, and trailing a cape (of animal hide) and assorted other "belongings:" a drum, needlework, baskets.

These photographs are both studio shots (thus, as Vancouver artist Althea Thauberger noted, they are not located "in the street" as prompted by the gallery's locale). And the edges are fogged or shaded, suggesting the melancholic nostalgia to be found in various Instagram effects. Or, perhaps the studio scenarios and melancholic framing are connotative of the source of that Instagram nostalgia: late 19th century photographic pictorialism. In that latter image-repertoire, American Indians and Canadian aboriginals were often photographed in "traditional" dress, to better locate the indigene in a "vanishing race" ideology (they are the past, the photographs declared, and the viewer and photographic technology are in the present).

The framing of *Headdress* and *Cultural Belongings* suggests another way of doubling that melancholy or nostalgia. We have the fuzzy or shadowed edges or frames: such effects both work against the documentary impulse of photography, and refer, as I've already said, to an earlier form of photographic production. But this melancholy or nostalgia — here problematized because it is, after all, a colonial use of photography — suggests a blurring of the object — what is being missed, earlier photography or earlier cultural (indigenous) traditions?

Dana Claxton, *Made To Be Ready*, 2016. Installation view, Audain Gallery. Photo: Blaine.

We can compare Claxton's exhibition with another one concurrent in Vancouver: that of Brian Jungen, who, at Catriona Jeffries Gallery, returns to his 1990s practice of cutting up Air Jordan sneakers, only this time making less recognizable First Nations masks. Again, is Jungen expressing nostalgia for indigenous cultural artefacts through nostalgia for 90s skater culture, or the other way around? In both Claxton and Jungen's exhibitions, then, Indigenous cultural objects are presented dialectically with the aesthetics of their production.

And there is another way of looking at Claxton's show, one the curator Amy Kazmerchyk suggests. Here we begin with a piece not mentioned yet, *Uplifting*, a 15 minute video that faces the *Buffalo Women* works. In the video, a woman crawls across a screen, eventually standing on her own: here a politics of sovereignty or perhaps agency is suggested. But this reading suffers from being too oblique, perhaps: one person standing, does she represent a community, a First Nation? Is standing itself enough for political agency? Then we see *Cultural Belongings* and now that agency is joined by objects of expression, regalia and ceremony. Next is the *Buffalo Women* works, which, it turns out, are lifting up (rather than being, as in the video, uplifted), lifting up, that is, the buffalo skull. Finally we have *Headdress*, and the circuit in the gallery is complete with an artifact (and not the skull, which carries connotations of nature).

That circuit of Claxton's show, one authorized, as it were, by the curatorial agenda of the Audain Gallery, however does not address two problems. Both have to do with an evacuation of political content or agency in the works. Consider, for example, George Lakoff and Mark Johnson's discussion, in *Metaphors We Live By*, of the cross-cultural way in which "up" functions as a positive metaphor. From saying "I'm feeling up" (to mean happy) to "Get up" (consciousness is up), spatial and orientation metaphors seem to generally mean a positive connotation with upward motion, and a negative connotation with those that are downward.

Does this mean, then, that the politics of Claxton's artworks is universalist, is a politics that would mean the same thing regardless of context, of her national background, of the viewer's own identity? Yes and no. By way

of explanation, it is useful to turn to Claxton's most prominent museum appearance in recent years, her work that was part of the Metropolitan Museum of Art's exhibition *The Plains Indians: Artists of Earth and Sky* last year in New York. For that show, Claxton brought together Lakota/Sioux objects and practices noting that rattles, mirrored images, and deer hide incorporate a mixing and melding of material and process not unlike contemporary performance art.

And so it is with Claxton's mobilization of spatiality and politics in *Made to be ready* (an exhibition title reminiscent of Duchamp's readymades, and which may, indeed, be a gesture that *indigenizes* that benchmark of conceptualism). Yes, the work argues, there is a universalism of spatiality here, but it is one also grounded (another metaphor) in the history of anti-colonialism.

Claxton also performs as part of another First Nations exhibition in Vancouver, that of Kwakwaka'wakw carver Beau Dick at the Belkin Gallery in March. The simultaneity of new works by Claxton, Jungen, and Dick on display in Vancouver suggests, finally, not only the crucial role that Aboriginal art plays in this city, but the necessity for the rest of the country to pay attention.

Clint Burnham's latest book of poetry, *Pound at Guantánamo*, will be published in April 2016 by Talonbooks; his *Fredric Jameson and the Wolf of Wall Street* will be published in October 2016 by Bloomsbury. He is currently writing about the Truth and Reconciliation Commission, and he has published reviews of Duane Linklater (*Canadian Art*), Brian Jungen (*The Globe and Mail*) and the politics of First Nations art (Momus.ca), as well as catalogue essays for the grunt gallery (Vancouver), the Witte de With (Rotterdam) and the Kunsthalle Wien (Vienna), among others.

Michael Joo: *Radiohalo*

Ariane Belisle

**BLAIN SOUTHERN GALLERY
LONDON
FEBRUARY 10 –
APRIL 9, 2016**

A white slab of marble towers over visitors as they enter the gallery. Flanked within a three-meter-high steel frame, the mammoth stone vacillates between being a taciturn menace and a secure object, as it incites viewers to consider their own corporeal awareness. A meandering vein slices through the boulder, symbolising Cameron's Line, a tectonic boundary defined by a subterranean belt of marble that runs from Connecticut to the Bronx. Oozing art historical references, Michael Joo's work speaks of the geometric impulses and minimalist ideologies of the 1960s, of Joseph Beuys' articulation of primal and elemental forces, of Gary Kuehn's emphasis on the physicality of raw materials, of Richard Serra's sculptures that teeter on the brink of danger and of Barry Le Va's conceptual installations. Yet, Joo's engagement with independent themes and the transformative qualities of matter lends his practice a unique position within the context of contemporary art. This sculpture, fittingly entitled *Prologue (Montclair Danby Vein Cut)* (2014-2015), acts as a preamble to the exhibition. Echoing the nucleus of the artist's iconography, it sets the stage for Joo's *Radiohalo* show at Blain Southern in London.

Reminiscent of a billboard, one side of *Prologue* carries a landscape within which the echelons of time are depicted through the organic matter; the other side is heavily treated with silver nitrate — a chemical compound. Applied directly to the marble, the refractive surface reveals the stone's textural detail, whilst also acting as an alternative picture plane and portal into another reality. The amalgamation of these two distinct materials — the unrefined and the distinctly modified — epitomizes Joo's autonomous and distinctive visual language. This optical contradiction reverberates the daedal concepts behind the artist's practice. By relying on acts of negation, and investigating notions of inner and outer space, the installation simultaneously conveys familiarity and strangeness, weightlessness and mass, fragility and monumentality, playfulness and menace, completeness and provisionality.

Furthering the artist's investigation into the complex networks and systems that continue to impact energy, nature, technology, history and perception in our hybrid world, *Prologue* explores these synchronized narratives through a cyclical approach to artmaking. The result is a work that carries within its boundaries a visual documentation of Joo's process from initial inception to realization, and accords as much importance to the act of creating as to the final aesthetic. In the artist's words: "For me the process of realizing an artwork is a bit of a path that goes in multiple directions. I will often subject a work to some kind of extreme process whether chemical or physical, whether it is something born out of a laboratory or out of a social experiment. I guess, I allow it to be shaped by being subjected to those things and I think in many ways my art is about that type of potential and possibility.



Perhaps the result is not really the anticipated outcome." Through the use of a wide range of mediums and artistic processes, Joo's oeuvre reveals the chaotic and eclectic characteristics of everyday life. Yet, his art also points to the homogenizing effects of globalization and digital technology.

Joo's theme spins into two other three-dimensional pieces. Exhibited in the gallery's stairwell, *DRWN (Carunculatus) AI 1* (2015) and *DRWN, Carunculatus* (28) (2015) take the form of casts from endangered African crane leg specimens. Exploring geographical and socially constructed boundaries, these graphite and resin installations express how physical borders and cultural intersections can often trigger creative impulses, breaching new life. Cast in a medium typically used for drawing, the sculptures establish a dialogue with their surroundings. Hauled along the length of the wall by the artist during installation, the works are juxtaposed against a backdrop that bears the marks and traces of their journey there. Impacting the architectural space that frames them, the objects are transported into another dimension, as they morph into illustrative works. Challenging the margins of the white cube, these elusive wall scratches further point to the frailty of populations living within conflict zones. Through this simple act of etching, their migration and present existence permeate their environment. Vacillating between living organism and specimen, and artistic instrument and dynamic sculpture, *DRWN Carunculatus* teeters between object, sketch and performance. Refusing to commit to a single category, it is rather an amalgamation of all three; each of the parts informing the others.

The final series of artworks to occupy the exhibition space is a sequence of paintings that resume Joo's *The Saltiness of Greatness* narrative. Akin to this 2012 installation piece that documented the amount of energy historical figures consumed during their lifetime, the artist's "caloric tray paintings" (2015-2016) rather emphasize the number of calories expended through the enactment of various



physical acts. The numerical values required for each action — ranging from boxing to sleeping to waiting — are transferred to the canvas through the use of old commercial baking trays that are infused with their own caloric history. Creating a parallel with *Prologue*, the canvas's surface is chemically treated with silver nitrate. This recurring methodology produces artworks that alter the beholder's perception, and also imbue the oeuvres with a performative element, alluding to the chemical's application to other materials.

Repeating this visual language once again, three large paintings from Joo's *Radiohalo* series (2016) occupy the second room. Rendering the visible invisible through its refractive properties, gallery visitors wander in and out of the art, temporarily occupying the frames. Hence, the works comment on both identity and space. The documentation of process is

also central here because the application of silver nitrate and epoxy ink on the canvas imprints each piece with its own individual history. Thus, abstract silver lines run across the surface, recording the artist's movements during the artmaking process.

Warping our perception of the world around us, Joo's artworks explore a unique visual language that invites viewers to reconsider the notion of subjectivity. Akin to the phenomenon of *Radiohalos*, the installation points to the power of transformation and change.

Ariane Belisle is a London-based art advisor, curator and writer, specializing in post-war and contemporary art. Since receiving her MA in Curating from The Courtauld Institute of Art, Ariane has managed two major private art collections on an international scale and worked on a variety of curatorial projects with The Marrakech Museum of Photography and Visual Arts, The Victoria and Albert Museum, The Courtauld Gallery, Tate Britain and The National Gallery of Canada. Her writing has been featured in *ArtNow Magazine*, *ESPACE art actuel*, *This Is Tomorrow: Contemporary Art Magazine*, *Photomonitor*, *ARTUNER* and *Courtauld Reviews*, as well as for Sotheby's London, The Courtauld Gallery and The Victoria and Albert Museum. www.aibartadvisory.com

Raphaëlle de Groot : Rencontres au sommet

Cynthia Fecteau

**MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC
QUÉBEC**

**4 FÉVRIER –
17 AVRIL 2016**

Rencontres au sommet (partie 3), la plus récente exposition de Raphaëlle de Groot présentée au Musée national des beaux-arts du Québec, marque la fin d'un long processus de collecte d'objets, de voyages et de rencontres. Outre sa diffusion à Québec, l'exposition a évolué au cœur de la scène culturelle canadienne, notamment lors de ses diffusions à la Southern Alberta Art Gallery, en 2014, et à la Art Gallery of Windsor, précédemment en 2015 et en 2016. Depuis 2009, de Groot développe ce projet sous plusieurs formes et en différents temps, soit par des résidences de recherches et de création, des actions et des expositions qui ont donné lieu à des œuvres sous forme



d'assemblages, d'installations, de vidéo, de photographies, de dessins et de lectures publiques. De Groot a invité des gens de multiples localités à travers le Canada, les États-Unis, le Mexique et l'Italie à lui confier un objet personnel en promesse de le conserver pour en faire sa matière de création et de réflexion. La collecte est aujourd'hui terminée et la collection comporte environ 1800 objets variés et inusités, allant de la simple bille à la pièce de mobilier.

Conçu comme une collection d'événements, de récits individuels, de performances, ce processus de collecte auprès des communautés engage l'artiste dans une forme de responsabilité envers les artefacts accumulés, d'où le titre initial de ce projet : *Le Poids des objets*. À l'instar de Spinoza, on peut alors se demander *Qu'est-ce que peut un corps*?¹ Car pour ériger *Rencontres au sommet*, il était avant tout question du corps, de sa capacité à s'entourer d'objets, et aux manières dont

ceux-ci partagent nos espaces communs, physiques, et idéels. Le soir du vernissage, de Groot a organisé un défilé cérémonial avec la participation de quelques collaborateurs. Dans le hall du MNBAQ jusqu'à la salle d'exposition, les spectateurs étaient invités à prendre part à un convoi déambulatoire composé d'un caisson portant l'inscription « The Burden of Objects » (le fardeau des objets), d'un fauteuil et de quelques artefacts empilés sur des chariots. Dans la salle d'exposition, l'artiste et ses complices ont hissé, au-dessus des visiteurs attroupés autour de l'installation, des dizaines d'objets accrochés dans les mailles de filets de pêche. De nature participative, cette action faisait allusion à l'édification d'un véritable sommet, de sa mise en espace à son inauguration.

Outre les artefacts tenus littéralement en suspension, des centaines d'autres se côtoient au sol, sur des tables et des commodes, en une forme de désordre anarchique. Dès son entrée dans l'aire d'exposition, le spectateur se meut dans un espace ponctué de références à l'histoire de l'art. Entre autres, un manteau d'étoffe rempli d'objets divers est étendu au sol à la manière d'un gisant². Posée sur un socle près de l'œuvre, une liste, intitulée *La Pesée*. 53.2 kg. 137 objets, énumère la provenance et le poids de chacun de ces objets. On comprend alors que la somme du poids contenu dans *Le Manteau* correspond à celui de l'artiste au moment où elle a créé l'œuvre, en 2012. Des statuettes de tout genre, des jouets, des documents officiels sont déposés sous des boîtiers de verre qui évoquent les dispositifs de monstration des musées d'histoire naturelle. Ces agencements ne tiennent pas compte de l'époque, des différences esthétiques, des valeurs marchandes inhérentes à chaque élément. Et cette culture matérielle, puisée dans la diversité des expériences de l'artiste, ouvre vers une pensée du *Comme-Un*³, telle qu'énoncée par Dominique Quessada ; c'est-à-dire qu'à la différence de la notion de *commun*, celle de *comme-un* « entend suggérer à la fois que les humains agissent toujours à travers des collectifs qui tendent à les *unifier*, mais que *l'un* qui résulte de cette unification relève toujours d'une fiction, d'un *comme*⁴. » Profilée tel un horizon de devenir hétérogènes, l'exposition nous propose de faire l'expérience d'un espace construit autrement que par adhésion à un seul territoire physique et idéal, à une seule démarche de pensée et de création.

Au cœur de ses démarches relationnelles, de Groot convie ses collaborateurs à se départir d'un objet doté d'une valeur symbolique ou affective. Elle recueille les témoignages, les confidences et ces dialogues se poursuivent devant l'installation. Plutôt que de suivre la voie de l'esthétique cathartique pour donner forme à ce processus, l'installation nous laisse confondus devant ces centaines d'objets de registres disparates tant ludique, utilitaire, décoratif que référentiel. La mise en espace induit une forme de mémoire collective à large déploiement, près de la pensée stoïcienne réactualisée par Anne Cauquelin : « derrière le visible, derrière ce qui fait objet pour nous, nous imaginons généralement quelque chose d'imperceptible dont ces mêmes objets émergeraient⁵. » À cet égard, des photographies accrochées aux murs nous montrent des groupes d'objets hétéroclites ficelés les uns aux autres, des œuvres vidéo réalisées en *stop-motion* présentent des scènes où ces choses s'empilent, se superposent, ce qui les détourne de leur nature concrète. *Rencontres au sommet* superpose les couches d'affect qui traversent tous les objets, les réunissant par sympathie ou par tension. Il semble alors que l'espace de la relation qui s'établit entre ces objets aux contours



définis soit d'une nature telle qu'on ne puisse en faire un objet distinct. L'exposition nous permet de penser l'espace non plus comme quelque chose que nous occupons à distance, mais comme un lieu à nous réapproprier collectivement.

Les pratiques de l'inventaire, du classement et du dénombrement occupent, en ce sens, une place de premier plan au cœur de la démarche de Raphaëlle de Groot. Partout dans l'espace, des cartels et des organigrammes participent de notre expérience perceptuelle. Ils décrivent avec précision les objets, leur poids, leur provenance, et témoignent de la méthodologie exhaustive de l'artiste. Sur ces documents s'ajoutent des marques colorées, des notes manuscrites : sortes de repères sensibles nous permettant de mieux ressentir la densité des objets avec lesquels nous partageons nos existences. Par ces notions d'emprunt et d'échange relationnel, *Rencontres au sommet* objective cette nécessité intérieure de décrire le monde sous forme d'inventaire sensible, de le circonscrire dans les moindres détails des objets et des lieux familiers que nous traversons, comme pour pouvoir mieux y garder pied.

1. Spinoza, *Ethique*, traduit et commenté par Robert Misrahi, Paris, Les Éditions de l'Éclat, coll. Livres de poche, 2005, p. 197.
2. Dans l'art chrétien du Moyen Âge, un gisant est une effigie funéraire en haut relief d'un personnage couché sur une tombe. Taillées la plupart du temps au sein d'un seul bloc de pierre, ces sculptures évoquent l'horizontalité et le poids d'un corps inerte.
3. Yves Citton et Dominique Quessada, « Du commun au Comme-Un », dans *Multitudes*, 2011, numéro 45 : Du commun au Comme-Un : nouvelles politiques de l'agir à plusieurs, p. 12-22.
4. *Ibid.*, p. 14.
5. Anne Cauquelin, *Fréquenter les Incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris PUF, Coll. Lignes d'art, 2006, p. 97.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Interpellée par les formes de connaissances sensibles en philosophie, notamment les concepts d'écophilosophie, d'être-au-monde et de communauté, elle s'intéresse à leurs manifestations concrètes en arts actuels. Outre ses textes publiés dans *ESPACE art actuel*, *ETC MEDIA*, *Zone Occupée* et *LeSabord*, elle a poursuivi ses recherches en écriture lors d'une résidence en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu, en 2015.



Raphaëlle de Groot, *Rencontres au sommet*, 2016. Photo : Musée national des beaux-arts du Québec, Idra Labrie.

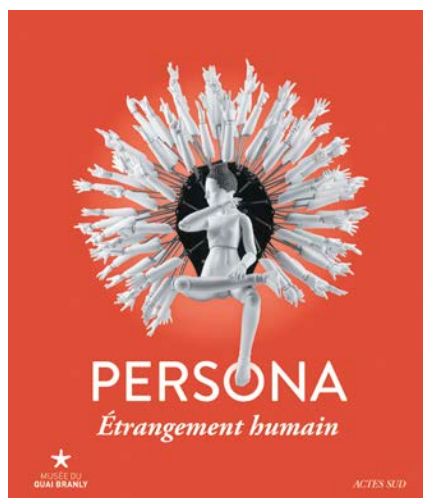
PERSONA. Étrangement humain

(sous la direction de Thierry Dufrène, Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor-Descola et Denis Vidal), Arles, musée du quai Branly/Actes Sud, 2016, 272 p. Ill. noir et blanc et couleur. Fra.

Pour le sens commun, une personne est un individu humain doué d'une « âme » ou d'une vie spirituelle. Toutefois, il importe de se rappeler que le mot « personne » vient du grec *prosôpon*, ce qui veut dire masque ou visage. Il a été traduit en latin par *persona*. Originellement utilisé au théâtre, le masque servait aussi de porte-voix. L'anthropologue Marcel Mauss a analysé le développement de cette catégorie de l'esprit humain au sein de diverses cultures « primitives » alors que la notion de personne est davantage associée à l'idée de personnage¹. Mais il a aussi examiné comment, en Occident, ce mot a subi un déplacement de sa fonction esthétique à sa fonction juridicosociale et enfin psychologique et morale. Dans le domaine juridique, par exemple, la notion de personne ne s'identifie pas à un individu et, depuis plusieurs années déjà, certains intellectuels admettent qu'il faudrait inclure certains animaux en qualité de personne. Ne reste plus, maintenant, qu'à se demander si ce débat peut également s'étendre aux objets, voire aux machines ?

C'est à ce genre de question auquel le lecteur est convié à la lecture de ce magnifique catalogue qui accompagne l'exposition *Persona. Étrangement humain* présentée au musée du quai Branly (Paris) jusqu'au 13 novembre 2016. Réunissant pas moins de 51 auteurs de diverses disciplines – philosophie, anthropologie, sociologie, histoire de l'art et des sciences – le catalogue, divisé en quatre sections, présente diverses avenues que soulève la notion de personne en lien avec celle de l'objet. Dans la première section « Il y a quelqu'un ? », il s'agit de ces « expériences de présence » qui se perçoivent comme des « effets de personnes ». Il y a de ces expériences qui débordent notre compréhension des phénomènes qui nous entourent. Ce sont des expériences limites qui frôlent avec le mystérieux. La section « Il y a personne ! » s'intéresse davantage à la présence incarnée dans des objets. De la vie

et du vivant associés au monde matériel. Dans la section « Vallée de l'étrange », il est d'abord question d'esprit, de chamanisme et de fétiche, mais il est surtout fait mention du partage de l'espace commun avec de nouvelles entités que sont les robots anthropomorphes, sinon avec les personnes disparues. Enfin, la section « Personnes sur mesure » interroge, entre autres, le rapport que nous entretenons avec notre milieu, celui qui nous est coutumier et qui nous invite à répondre à la question : « avec qui voulez-vous faire famille ? », sinon de quoi voulons-nous nous entourer ?



Les nombreux textes de ce catalogue explorent essentiellement les « mécanismes par lesquels un objet accède au statut de personne ». Il rappelle également que cette notion est loin d'équivaloir à celle de l'humain. C'est aussi la relation qu'entretiennent les humains avec le vivant qui est ici bouleversée. Certes, ces réflexions vont à l'opposé de la tradition rationaliste occidentale. Elles fissurent le socle sur lequel s'est constitué l'humanisme des Lumières. D'ailleurs, les commissaires Emmanuel Grimaud et Anne-Christine Taylor-Descola nous invitent à relire *L'âme primitive* de Lucien Lévy-Bruhl, ouvrage dans lequel il est question de phénomènes étranges hantés par des forces surnaturelles. Consacré aux arts premiers, le musée du quai Branly est l'endroit tout

désigné pour présenter des artefacts de diverses cultures dans lesquelles l'objet n'a pas le même statut que celui auquel la société occidentale nous a habitués. En plus des artefacts appartenant au musée, l'exposition présente des œuvres d'artistes contemporains. Pour les commissaires, il s'agissait de comparer les avancées actuelles dans le domaine de la robotique avec les arts premiers et remettre ainsi en question la frontière entre humains et non-humains.

André-Louis Paré

1. Marcel Mauss, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle du « moi » » dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Éd. P.U.F., 1980, p. 331-362.

Raphaëlle de Groot : Rencontres au sommet.

The Summit Meetings

(sous la direction de Bernard Lamarche),
Southern Alberta Art Gallery, Art Gallery of
Windsor et Musée national des beaux-arts du
Québec, 2016, 176 p. Ill. couleur. Fra/Eng.



Cette publication accompagne une exposition de l'artiste Raphaëlle de Groot qui s'est déroulée à trois endroits différents depuis l'automne 2014. Divisé en trois volets, identifiés aux diverses institutions muséales participantes, le catalogue, généreusement illustré, est constitué de plusieurs textes qui éclairent sous différentes perspectives ce projet orienté vers l'accumulation d'objets de diverses provenances. Avec « Reste les objets », l'artiste souligne l'importance des objets qui lui ont été confiés, le second souffle qu'elle leur offre en les regroupant dans des dispositifs qu'elle met en place afin de les exposer. Inspiré par la vie des objets qui l'entourent, l'écrivain Jacob Wren réfléchit sur ce qu'il en est des objets qui s'accumulent autour de lui, pour rien. Les autres textes, écrits par les commissaires Bernard Lamarche et Srimoyee Mitra, mais aussi par les historiennes de l'art Julie Bélisle et Véronique Leblanc, analysent chacun à leur manière le travail de l'artiste. Autant celui qui remonte à la fin des années 1990 que celui qui a permis l'élaboration de ces trois expositions et qui s'appelle *Le poids des objets* (2009-2016). Comme depuis le début, il y a chez l'artiste le désir de donner du sens à ce qui semble anodin. Elle inscrit sa pratique dans un « projet de socialisation » capable de générer du commun. Un être en commun qui s'élabore avec les objets, avec les histoires qu'ils incarnent, avec les récits qu'ils rendent possible. Composée de 1,800 objets à ce jour, l'œuvre-collection de l'artiste participe d'une esthétique du don qui méritait bien une rencontre au sommet. (A.-L. P.)

Aude Moreau :

La nuit politique = Political Nightfall

Montréal, la Galerie de l'UQAM, 2015, 104 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.

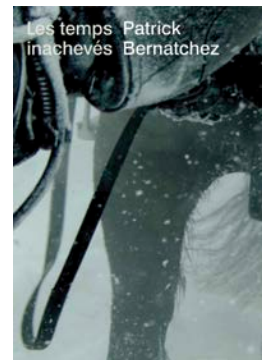
Cette publication monographique accompagne l'exposition du même nom présentée à la Galerie de l'UQAM du 6 mars au 11 avril 2015. Le catalogue propose quatre corpus d'œuvres ayant pour ancrages les villes de Montréal, New York, Los Angeles et Toronto, comprenant vidéos, photographies et expérimentations sonores produites à partir de 2010, notamment avec l'œuvre *Sortir*. L'ouvrage comprend un essai de



la commissaire Louise Déry (Galerie de l'UQAM) qui, pour mieux comprendre les questions actuelles sur l'image d'Aude Moreau, revient sur le travail de l'artiste produit pendant plus d'une dizaine d'années (1998-2010). Constitué davantage d'interventions, de performances et d'installations, ce travail s'est peu à peu déplacé vers « une proposition filmique sur la ville, élaborée autour des utopies économiques et urbanistiques de l'Amérique ». Deux auteurs invités, Fabrizio Gallanti (Université Princeton) et Kevin Muhlen (Casino Luxembourg), signent respectivement les textes « Entre chien et loup : Aude Moreau et l'ambiguïté de la ville moderne » et « *In girum imus nocte ecce et consumimur igni* ». Gallanti réfère notamment à un texte de Georg Simmel (1858-1918) pour élaborer le rapport qu'entretient l'artiste avec la ville dans ces corpus d'œuvres récentes. Muhlen suggère, quant à lui, une réflexion sur le film-catastrophe ou apocalyptique hollywoodien, auquel le travail de Moreau est loin de ressembler puisqu'il « fonctionne selon un principe radicalement opposé ». (E. L.)

Patrick Bernatchez : Les temps inachevés

Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum
d'art contemporain asbl / Montréal, Musée
d'art contemporain de Montréal, 2015, 204 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.



Publication monographique qui accompagne l'exposition du même nom présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) du 17 octobre 2015 au 10 janvier 2016. L'ouvrage propose des œuvres puisées dans deux larges cycles; *Chrysalides* (2006-2013) et *Lost in Time* (2009-2015). Dans son essai *Cycles et spirales*, la commissaire Lesley Johnstone, chef des expositions et de l'éducation au MACM, revient sur le choix des œuvres pour cette exposition soulignant « la portée d'une démarche interdisciplinaire et polymorphe » (incluant le cinéma, le son, la sculpture, la photographie, la peinture et le dessin), l'artiste ayant aussi recours à des protocoles artistiques. Le catalogue offre aussi un entretien avec Patrick Bernatchez, mené par Kevin Muhlen, directeur artistique du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain (mené entre juin et août 2014, lors des préparatifs de l'exposition au Casino Luxembourg). Scott McLeod, dans un essai intitulé *Variations sur un thème : le passage inversé de Patrick Bernatchez*, aborde davantage les aspects sonores et musicaux de Bernatchez, présents dans plusieurs œuvres de son travail. Une abondante documentation visuelle, la liste des nombreuses œuvres exposées – les génériques de celles-ci – complètent la publication bilingue, une coproduction du Musée d'art contemporain de Montréal et du Casino Luxembourg, en partenariat avec Argos – Centre for Art and Media, Bruxelles et The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto. (E. L.)

L'envers de l'endroit – The underside of site

(sous la dir./coord. de Danyèle Alain),
Granby, 3^e impérial, 2015, 172 & 170 p.
[ouvrage tête-bêche] Ill. couleur. Fra/Eng.

La publication *L'envers de l'endroit* (et son sous-titre complet : *Des œuvres d'art qui infiltrent le réel dans tous les sens. Une pensée artistique perpétuellement en mouvement qui, pourtant, ne tourne pas en rond*) regroupe un vaste cycle d'explorations et de créations en art infiltrant – *in situ* et *in socius* – qui ont eu lieu de 2008 à 2012 au 3^e Impérial et ses environs. L'ouvrage aborde 13 œuvres à l'aide



de recensions critiques et d'essais de six auteurs : Jérôme Delgado, Martin Dufrasne, Véronique Leblanc, Denis Lessard, Dominic Marcil, Ronald Richard et Guy Sioui Durand. Les différentes analyses, accompagnées d'une abondante documentation visuelle des œuvres – qui n'est pas identique si l'on consulte la section française ou anglaise de l'ouvrage – reviennent sur le travail des artistes Magali Babin, Patrick Bérubé, Sylvaine Chassay, Raphaëlle de Groot, Stéphane Gilot, Ani Deschênes, Emma Waltraud Howes, Christian Leduc & Marc-Antoine K. Phaneuf, Véronique Malo, Émilie Rondeau, Douglas Scholes, Karen Elaine Spencer et Victoria Stanton. La publication rend compte brièvement du Forum *L'objet retourné* qui était associé à la programmation de Manif d'art 4 – La biennale de Québec. Le forum consistait à explorer le sens, le rôle et le statut de l'objet dans les pratiques d'art actuel. (E. L.)

Comme un lac

Montréal, Musée de Lachine, 2015, 55 p.
Ill. couleur. Fra.

Du 1^{er} mai au 29 novembre 2015 a eu lieu au Musée de Lachine à Montréal l'exposition *Comme un lac. Œuvres de la collection du Musée et d'artistes invités*, regroupant 36 artistes québécois et canadiens de disciplines variées, des peintres paysagistes du XX^e siècle aussi bien que des artistes actuellement actifs.



Divisé en cinq volets, le catalogue annonce le thème du lac qu'explore cette exposition par l'organisation d'un parcours qui met en relation les différentes interprétations artistiques de plans d'eau à travers le temps. Est également soulignée l'importance de l'emplacement du musée situé sur les lieux du lac Saint-Louis et de son histoire, engendrant un dialogue entre le lieu de l'institution et les œuvres exposées. L'ouvrage débute avec le texte *Aux abords* de Marc Pitre, directeur du Musée, en guise de présentation. Commissaire invité, René Viau poursuit avec des textes de l'exposition suivie d'une présentation de vignettes d'œuvres exposées avec Eve Katinoglou et Dominique Chalifoux. Caroline Loncol Daigneault, auteure invitée, s'investit, ensuite, dans un essai intitulé *La fabrique du lac*. Le catalogue se termine par un dernier volet rédigé par la conservatrice Dominique Chalifoux qui se penche sur le travail de Linda Covit, artiste ayant pris part à l'exposition. (A. R.)

3 DIS/LOCATIONS

Montréal, DARE-DARE – Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 2015.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Troisième volet de la série *Dis/location* publié par DARE-DARE, *3 DIS/LOCATIONS : projet d'articulation urbaine* comprend neuf documents de formats et de tailles variés, eux-mêmes insérés dans sept carnets et deux dépliants dans lesquels se trouvent des écrits d'auteurs issus de divers domaines artistiques : Edith Brunette, Julie Châteauvert, Alain Deneault, Martin Dufrasne, Suzanne Paquet et Manon Tourigny. En tant que suite à la réflexion sur l'intervention de l'art dans

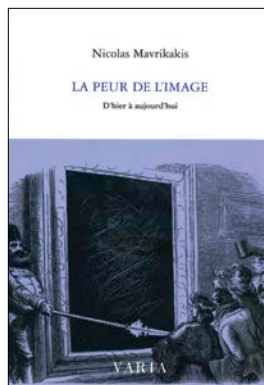


l'espace public, entamée par les deux premiers tomes, le plus récent se consacre spécifiquement aux trois derniers amarrages de l'abri mobile du Centre, de juillet 2012 à mars 2015, au Square Cabot, au Parc Walter-Stewart et au Quartier des spectacles. La présente publication accorde un intérêt particulier au Centre lui-même et à ses déplacements effectués dans le cadre du projet. Un désir d'accroître l'attention portée aux pratiques artistiques intégrées dans l'espace public afin d'élargir leur visibilité est, également, exprimé, ainsi qu'une volonté de distanciation du lieu de diffusion conventionnel jugé contraignant. Ainsi, par sa forme inédite et les propos qui y sont adoptés, l'ouvrage s'accorde aisément à la vocation expérimentale et aux valeurs communautaires de DARE-DARE. (A. R.)

Nicolas Mavrikakis, La peur de l'image.**D'hier à aujourd'hui**

Montréal, Éditions Nota Bene (Varia), 2015,
307 p. Ill. noir et blanc. Fra.

Cet essai *polémique* entend analyser la dévalorisation de l'image en cours dans la tradition culturelle occidentale. Nicolas Mavrikakis, auteur, critique d'art, commissaire et enseignant, aborde dans deux parties



– l'une POLÉMIQUE et l'autre HISTORIQUE – cette dévalorisation en tentant de renverser et de justement remettre en question cette *peur de l'image* si lourdement décriée à travers nombre de clichés, *persistant[s]* et *résistant[s]*, dans la culture médiatique ambiante. Pour ce faire, l'auteur déplace les points de vue... notamment en revenant sur la longue histoire de la peur des représentations en Occident, puis vers les rapports – de force! – complexes (et historiques) entre l'image et le texte, depuis l'Antiquité à nos jours (avec l'émergence de nouvelles technologies), mais également en se penchant sur l'utilisation et le travail visuel chez certains artistes contemporains (notamment ceux des artistes Michel de Broin et Alana Riley, mais aussi ceux d'Hervé Guibert et Sophie Calle). Mavrikakis croit encore qu'il existe des représentations non aliénantes et non récupérées par le pouvoir de l'État, par le système capitaliste, par le système publicitaire, par le monde des communications ou de la pub. Il souligne aussi que les nouvelles technologies ont une structure d'« impropriété » faisant disparaître les frontières entre la nature du texte et celle de l'image puis celles entre la représentation et la vie. (E. L.)

Récits d'un territoire révélé

Joliette, Musée d'art de Joliette, 2014, 127 p. Ill. couleur. Fra.

Regroupant les efforts de plusieurs acteurs de l'histoire de l'art régional, *Récits d'un territoire révélé. Une histoire culturelle de la région de Lanaudière de 1939 à nos jours* est un projet d'envergure né en 2011 au département de la conservation du Musée

d'art de Joliette. Sous la direction d'un comité scientifique impliquant Maryse Chevette, Madeleine Forcier, Pierrette Lafrenière, Johanne Lamoureux, Marie-Claude Landry, Andrée-Anne Venne et Pierre Vincent, l'ouvrage comprend des textes des auteurs-es Francine Couture, Serge Fisette, Annie Gauthier, Laurier Lacroix, Johanne Lamoureux, Marie-Claude Landry, Ginette Laroche, Christian Morissonneau ainsi que d'Andrée-Anne Venne. En s'appuyant sur les ressources du Musée, le travail vise à mettre en lumière le rôle qu'a joué la région de Lanaudière dans le champ des arts visuels québécois et à démarquer son parcours de l'histoire de l'art généralisée tournant principalement autour des grandes villes. Cette démarche de décentralisation



s'effectue, notamment, par un *Tableau synoptique* qui synthétise les événements culturels importants de la région de Lanaudière dans une logique chronologique en rapport aux événements marquants de l'histoire culturelle régionale, nationale et internationale des années 1930 à aujourd'hui. (A. R.)

Giulia Bogliolo Bruna, Les objets messagers de la pensée inuit

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Éthiques de la création, 2015, 230 p. Ill. noir et blanc et couleur.

L'ethno-historienne Giulia Bogliolo Bruna a consacré ses récentes recherches à l'art et à la pensée chamannique inuite. Cet ouvrage en est un beau témoignage. Privilégiant une approche interdisciplinaire – ethnohistoire, anthropologie de l'art, sociologie des religions – l'auteure analyse en quoi l'esthétique des objets d'art inuit valorise « la beauté utile »

et son inscription dans un univers où s'exprime un imaginaire dans lequel les humains et les animaux, les vivants et les défunts, les chamanes et les esprits participent d'une même vision. Cette participation repose, en effet, sur une « cosmovision fondée sur la connaturalité entre les règnes ». Dans une



première partie, l'auteure va, justement, présenter l'univers plastique de l'art inuit considéré comme expression du sacré. Elle explique en quoi les objets inuit sont les messagers d'une pensée chamannique. Pour ce faire, l'ouvrage s'en tient à l'art traditionnel dans lequel on trouve plusieurs statuettes zoo-anthropomorphe, des figurines ou des amulettes-pendentifs qui ont une fonction multifonctionnelle. Même si désormais l'art traditionnel a laissé place à d'autres manières d'exprimer la culture inuite, il n'en matérialise pas moins, comme vestiges mémoriels, la puissance imaginaire du mythe. La deuxième partie est consacrée à l'image qui s'est longtemps perpétuée, depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité, à propos de ce peuple vivant aux confins du monde connu. Il est également fait mention des premiers contacts qui eurent lieu entre Inuit et Européens. Enfin, la préface et la postface à ce livre sont signées Jean Malaurie, fondateur de la collection « Terre Humaine » (Éd. Plon) et Sylvie Dallet, présidente de l'institut Charles-Cros. (A.-L. P.)

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

Conseil d'administration / Board of Directors

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

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

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

Adjoint à l'administration - abonnements et site web /

**Administrative Assistant - Advertising Subscriptions
and Web Site**

Éric Legendre

Assistante à la production / Production assistant

Ariel Rondeau

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Ariane Belisle, Dominique Berthet, Clint Burnham,
Anaïs Castro, Fanny Curtat, Gabrielle Desgagné-Duclos,
Sabrina Desjardins, Peter Dubé, Anne-Marie Dubois,
Emily Falvey, Cynthia Fecteau, Thomas Golsenne,
Stephen Horne, Claire Kueny, Éric Legendre, Ariane
Lemieux, Nicolas Mavrikakis, André-Louis Paré,
Jean-Alexandre Perras, Josianne Poirier, Ariel Rondeau,
Hrag Vartanian, Anne-Lou Vicente, Érika Wicky

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Jo-Anne Balcean, Simon Brown,
Emily Falvey, Janet Logan, Käthe Roth, Bernard Schütze,
Colette Tougas

Révision française / French Copy Editor

Sabrina Desjardins, Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Imprimerie Quadriscan

Distribution

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

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

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

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

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



Conseil des arts du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 113 (Printemps-été 2016) /
No. 113 (Spring-Summer 2016)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

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

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)

ISSN : 1923-2552 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-29-2 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-30-8 (PDF)

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

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 28 \$ (23 \$ étudiant/student), US 38 \$,
International 45 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 70 \$,
International 80 \$

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 40 \$, US 50 \$, International 60 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 60 \$, US 90 \$, International 110 \$

espace

423 - 5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

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

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com



© Karoline Georges, Programme d'entraînement à l'usage d'une conscience hygiénique, 2009, photogramme extrait d'un court métrage d'animation 3D, 6 min 10 s

DE LA QUÊTE DU SUBLIME AU TEMPS DE LA VIRTUALITÉ

Karoline Georges

21.05.2016 _ 07.08.2016

Vernissage : 21 mai 2016

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe

T 450 773-4209

www.expression.qc.ca



MB
Michel Bernier

Métallier d'art — 514 285-2669
michel-bernier.com

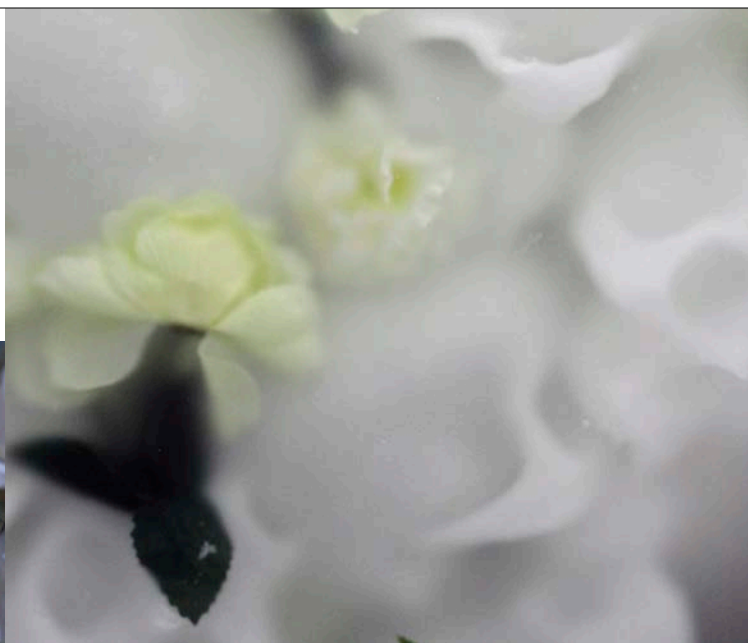


Mathieu VALADE

Le Meilleur des mondes

dans le cadre de la BNSC 2016

Erika DUECK



Du 20 juin au 10 septembre 2016

CIRCA
ART ACTUEL

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

le port
de tête librairie



www.leportdetete.com

514.678.9566

262, avenue du Mont-Royal Est, Montréal

arts
exsitu

Revue d'arts visuels

Calendrier culturel, critiques, opinions
Publication annuelle depuis 2002

revueexsitu.com

PURH
Presses universitaires
de Rouen et du Havre

> purh.univ-rouen.fr

SCULPTURES

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

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

>>> **Sculpture et performance**, n° 1 - 2014

>>> **La sculpture et la guerre**, n° 2 - 2015

>>> Prochain numéro, au 1^{er} septembre 2016 :

Qu'est-ce que la sculpture moderne, contemporaine ?

Vente

> En librairies

> En ligne :

lcdpu.fr ou purh.univ-rouen.fr

Commandes libraires

CID (FMSH-Diffusion)



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

Centre d'artistes
Vaste et Vague



Pierre Bourgault, Saint-Jean-Port-Joli | 15 avril - 20 mai 2016 | *Installation*
France Trépanier, Sidney | 23 mai - 5 juin 2016 | *Résidence d'écriture*
Isabelle Demers, Québec | 3 juin - 3 juillet 2016 | *Installation*
Elsa Tomkowiak, France | 9 - 23 juin 2016 | *Résidence de création et de prospection*
Maryse Goudreau, commissaire | artistes invités | 4 juillet - 30 septembre 2016 | *Photographie*
Jocelyn Fiset, Victoriaville | Date à déterminer | *Résidence de création*
Barachois In Situ | 6 au 14 août 2016 | *Événement en art-nature à Barachois*
Collectif de photographes, France | 18 août - 25 septembre 2016 | *Exposition*
 Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie

vasteetvague.ca

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



Centre d'artistes

production



Équipements de production: bois, métal, pierre, verre, céramique, résine et autres

Résidence d'artistes et de création

Espace d'exposition, de recherche et d'expérimentation en art actuel

Sous-traitance et services spécialisés (maquette, intégration à l'architecture, objets uniques, expertise)

www.ateliersilex.info atelier.silex@cgocable.ca

1095 Père-Frédéric Trois-Rivières Québec



12 mars – 22 mai 2016



Lieux de connaissance
Marie-Eve MARTEL

Le temps du paysage
Hélène DORION

25 juin – 5 septembre 2016



Marc DULUDE **Stéphane LESAGE**

Centre d'exposition de VAL-DAVID

Le Centre remercie la municipalité de Val-David pour son soutien financier ainsi que le CALQ et la MRC des Laurentides. Québec

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



La Nouvelle Biennale

Commissaire: Jean-Michel Ross

23 avril au 4 juin 2016

Galerie Margot Eleanor Ross art actuel

&

galerie
THOMAS HENRY ROSS
art contemporain

nouvellebiennale.com

À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE
RAYMOND**

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

255, boul. Crémazie Est, Bureau 1000
Montréal (Québec) H2M 1M2
T 514 342-4740 F 514 737-4049
petrieraymond.qc.ca

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

10 juillet au 28 août 2016
Les temps suspendus

Caroline Cloutier
Joëlle Morosoli

Vernissage : Dimanche 10 juillet, 14 h



Joëlle Morosoli, *Camaieu d'ombres*, 2013

Pointe
Claire

www.pointe-claire.ca
514 630-1254

STUDIO
XX^e

20 ANNÉES DE DÉBATS ET D'EXPÉRIMENTATIONS EN
ART ET TECHNOLOGIE PORTÉES PAR LES FÉMINISMES

LE STUDIO XX FÊTE SON 20^E ANNIVERSAIRE !

Les festivités entourant notre anniversaire se tiendront toute l'année !

DISCUSSIONS + EXPOSITIONS + PRÉSENTATIONS + PERFORMANCES
ATELIERS + ACTIVITÉS ÉDUCATIVES + RÉSIDENCES
FESTIVAL LES HTMLLES DU 3 > 6 NOV 2016

LEVÉE DE FOND

Nous faisons appel à votre soutien
du 19 avril 2016 au 19 avril 2017 !
Objectif : 10 000 \$
Merci de votre générosité !



FÉMINISMES + ART + TECHNOLOGIE + SOCIÉTÉ

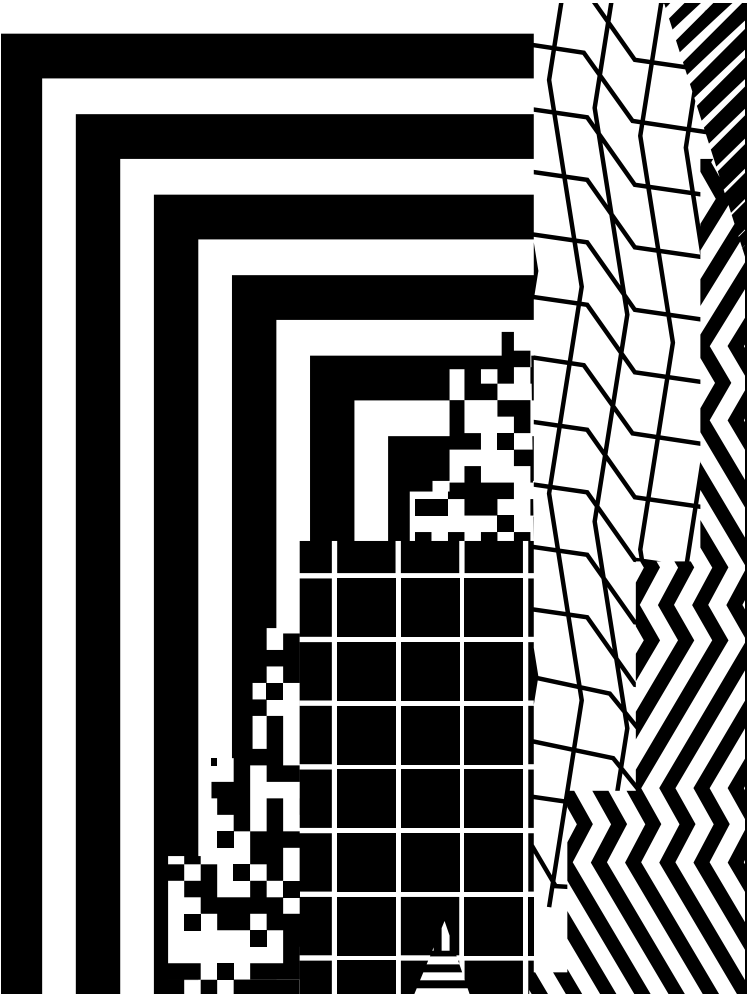
4001 Berri # 201 Montréal QC H2L 4H2 | 514 845-7934 | studioxx.org | htmlles.net

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

- Programmation hors les murs
- Club de lecture
- Laboratoire résidence

verticale.ca



FOIRE D'ART MURAL

Présentée par



En collaboration avec

INDEX
DESIGN

9—12
JUIN 2016



LE CAPITOL
4310 BOULEVARD
SAINT-LAURENT

Exposants:

MURAL

Galerie C.O.A
Galerie Station 16
Galerie Artêria
Galerie Bloom

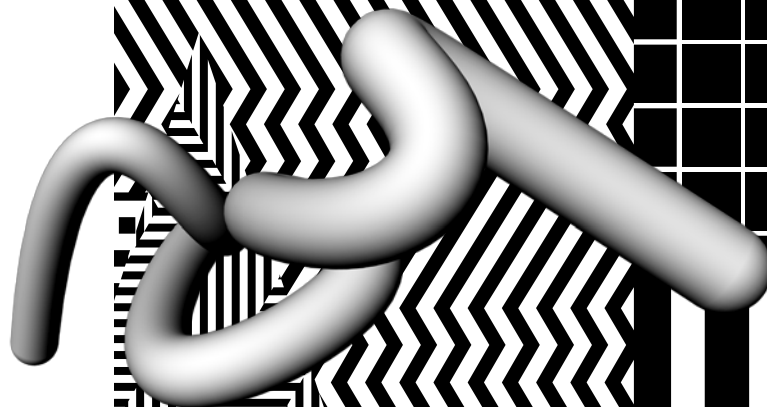
Galerie d'Este
Hashtag Gallery
Colagene
DeSerres
et plus

Visitez le murfestival.com/foiredart pour plus de
renseignements sur la programmation

LNDMRK

**BOULEVARD
SAINT-LAURENT**

**romeos
gm**



ELEKTRA



BIENNALE ART
NUMÉRIQUE
DIGITAL ART
BIENNIAL

MTL (QC) CANADA
elektramountreal.ca
bianmontreal.ca

3e Biennale internationale
d'art numérique
— **BIAN**

Préouvertures à partir du 16 avril

3rd International Digital
Art Biennial
— **BIAN**

Soft Openings starting April 16

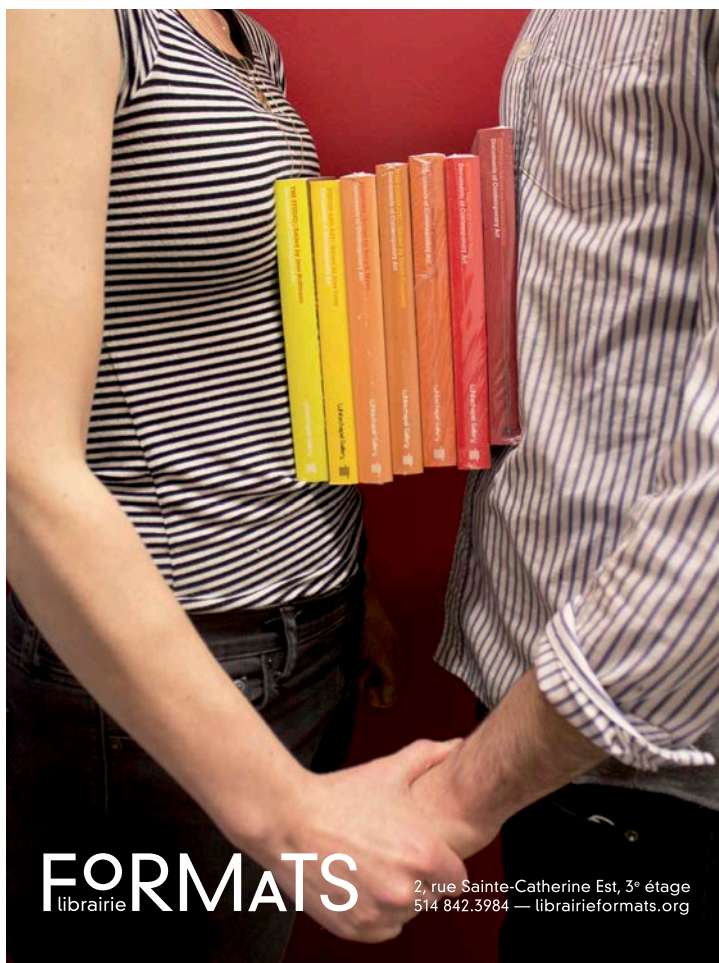
03 — JUNE
JUN — 03
— 03 JULY
JUL 03 —
2016 2016



AUTOMATA

L'art fait par les machines
pour les machines

Art made by machines
for machines



OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN

Printemps 2016



16 avril au 11 juin
Loin des yeux
Commissaire
Claire Moeder
Artistes
Julien Discrit
Claire Hannicq
Anouk Kruithof
Jacinthe Lessard
Pétrel | Roumagnac (duo)
Alana Riley

16 avril, 14h
OPTICA
Discussion
publique
Julien Discrit
Anouk Kruithof
animée par
Claire Moeder

19 avril
18h à 20h
Fonderie Darling
Discussion
publique
Claire Hannicq
Jacinthe Lessard
Alana Riley
animée par
Claire Moeder

30 avril,
14 et 28 mai
Visites
commentées par
Jacinthe Lessard
Claire Moeder
Alana Riley

Publication
Edith Brunette
Ce qui est séparé
Gaëlle Choïsne
Grangou

Résidence de
recherche jeune
création, no. 4,
OPTICA, art3 :
Montréal, 2016,
48 p.
ISBN 978-2-922085-14-3

5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2
tél. 514 874 1666
optica.ca



34^e SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Mobilités

Une expérience de création en direct avec
12 artistes du Québec, du Canada, de France,
de Suisse et du Sénégal en action!

symposiumbsp.com

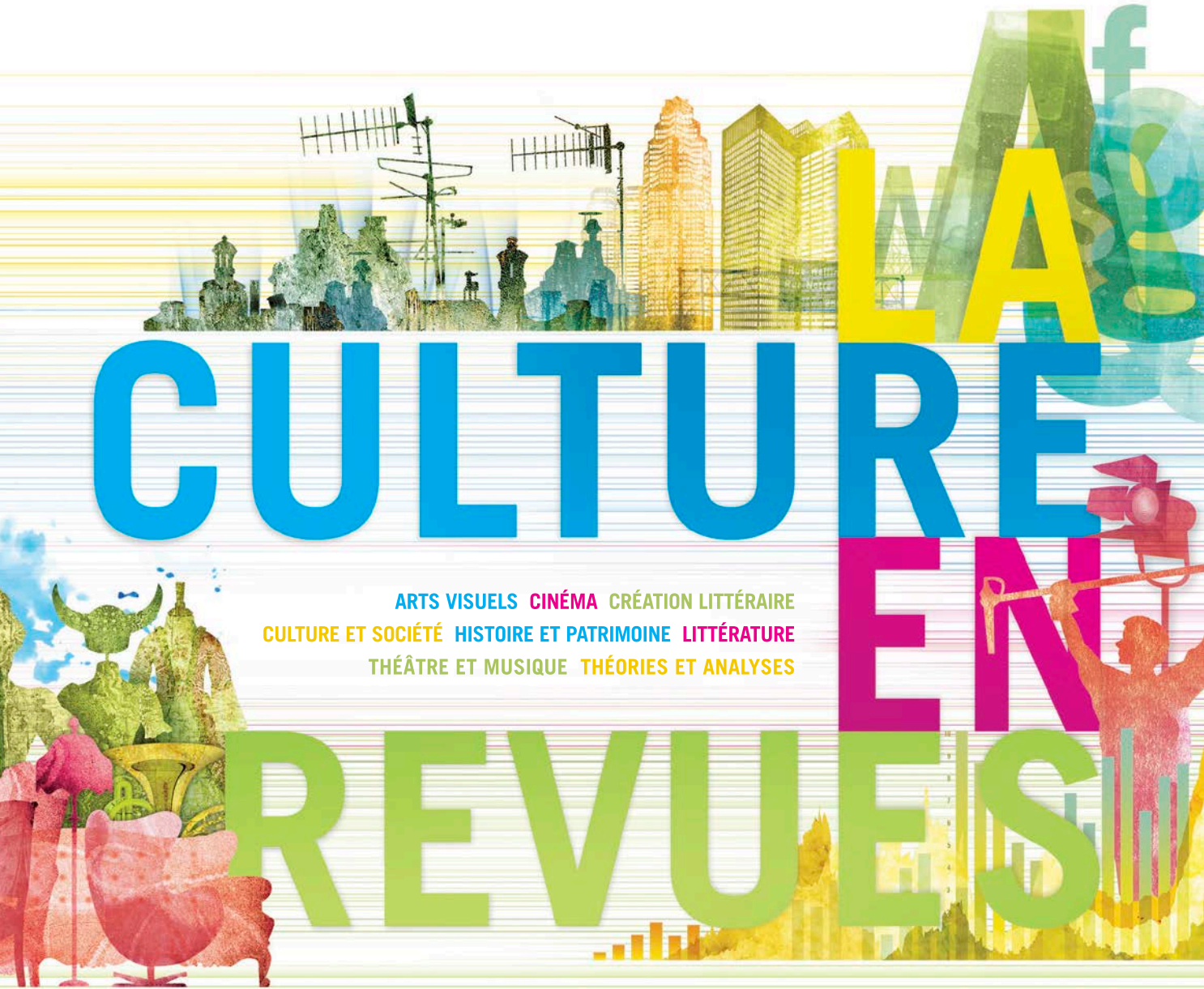
Directrice artistique
Marie Perrault

29 JUILLET au
28 AOÛT 2016

Du mercredi au dimanche de 12h à 17h

PRÉSENTÉ PAR





LA CULTURE EN REVUES

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

CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES CONTRE-JOUR ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME QUÉBEC FRANÇAIS RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LA RUE SAINTE-CATHERINE AUX PIÉTONS
DE SAINT-HUBERT À PAPINEAU



MANIFESTATION D'ART PUBLIC

AIRES LIBRES

TOUT LE NÉCESSAIRE
ALL THE THINGS I NEED

DAVID ARMSTRONG SIX
DEAN BYINGTON
ALICJA DOBRUCKA
MICHELLE FURLONG
MATHIEU LATULIPPE
JOSÉE PEDNEAULT
JONATHAN VILLENEUVE

COMMISSAIRE: ASEMAN SABET

5 MAI – 26 SEPTEMBRE 2016

EXPO | 23 MAI

WWW.AIRESLIBRES.COM

6^e édition des BOULES ROSES
CLAUDE CORMIER + ASS.

Ville-Marie
Montréal

Village
UN MONDE UN VILLAGE.COM

fugues

LA BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE

CULTURE SHIFT

UNE RÉVOLUTION CULTURELLE

DU 29 AVRIL AU 26 JUIN 2016

Ludovic Boney, *Carousel*, 2016, Crédit photo : Guillaume D-Cyr

Art Mûr
Galerie d'art Stewart Hall
Guilde canadienne des métiers d'art
Musée McCord

Conseil des arts
et des lettres

Québec 

SODEC

Québec 



PARTENAIRES EN DESIGN

ALFRED H. BARR, JR. ET PHILIP JOHNSON

Ambassadeurs du modernisme en Amérique

Jusqu'au 21 août 2016

LE
PROGRAMME
LILIANE ET
DAVID M.
STEWART
POUR LE
DESIGN
MODERNE

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART



MBAM.QC.CA

**MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL**

Christian Dell, lampe de table Type K, vers 1928. Programme Liliane et David M. Stewart pour le design moderne. | Ludwig Mies van der Rohe, fauteuil *Barcelona*, 1929. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart, don de Trevor F. Peck. | Sven Wingquist, roulement à billes auto-aligneur, 1907, édité par S.K.F. Industries. New York, MoMA, don du fabricant. © The Museum of Modern Art / Licensed by Scala / Art Resource, NY | Eva Zeisel, plat de service *Cloverware*, vers 1947. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart. | Ingvar B. Björnson, presse-purée rotatif *Wear-Ever*, vers 1928. Programme Liliane et David M. Stewart pour le design moderne, don de David A. Hanks. | George Nelson Associates, pendule murale *Ball*, 1947. MBAM, coll. Liliane et David M. Stewart, don du Dr Arthur Cooperberg.



MARIE CÔTÉ

Contours, détours et retournements

Commissaire : Marie Perrault



Exposition



Vernissage

Visite commentée : 22 mai à 14 h

Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h



MAISON DES ARTS DE LAVAL

1395, boul. de la Concorde Ouest

📍 Métro Montmorency

📍 Maison des arts de Laval

