

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

FORMES DE L'ÉCOLOGIE
FORMS OF ECOLOGY



espace

éditorial / editorial

2

ÉCOLOGIE : ENTRE ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE
ECOLOGY: BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS
André-Louis Paré

Formes de l'écologie/Forms of Ecology

12

**L'art de l'écologie
aux limites de l'exposition**

ECOLOGICAL ART:
PUSHING THE LIMITS OF THE EXHIBITION
Bénédicte Ramade

22

Black Gold: The Esoteric and the Ecological

OR NOIR : L'ÉSOTÉRIQUE ET L'ÉCOLOGIQUE
Caitlin Chaisson

30

**La nature entre parenthèses :
la posture d'un centre**

NATURE IN BRACKETS:
THE POSITION OF AN ART CENTRE
Caroline Loncol Daigneault

38

Plastic Undone: Montalti's Ephemeral Icons

LA DÉROUTE DU PLASTIQUE.
LES ICÔNES ÉPHÉMÈRES DE MONTALTI
Pamela Mackenzie

46

**World of Matter,
ou la pensée complexe des territoires**

WORLD OF MATTER,
OR COMPLEX THOUGHT ABOUT TERRAINS
Gentiane Bélanger

54

**Le nuage en vidéo : notes sur
l'Aftermaths d'Isabelle Hayeur**

THE CLOUD IN VIDEO:
NOTES ON ISABELLE HAYEUR'S AFTERMATHS
Christine Ross

art public et pratiques urbaines/ public art and urban practices

64

Nicolás Uriburu : Greenpeace à la rescousse!

Nicolás Uriburu: Greenpeace to the Rescue!
Isabelle Hermann

entretien / interview

72

**Edith Brunette :
quand les politiques croisent les pratiques**

Josianne Poirier

événements / events

76

Le corps sculpté dans le champ élargi de la sculpture

Ariane De Blois

80

Kochi-Muziris : c'est ma Biennale!

Kochi-Muziris : It's My Biennale!
Julie Alary Lavallée

comptes rendus / reviews

**86 L'expérience du sacré dans le paysage :
Requiem for a Glacier de Paul Walde**

Patricia Aubé

87 Mathieu Beauséjour : Kings and Queens of Québec

Thierry Laberge

89 Amélie Laurence Fortin : le paysage merveilleux

Cynthia Fecteau

90 Rhonda Wepler and Trevor Mahovsky: Veneers

Gil McElroy

92 Haus-Rucker-Co: Architekturutopie Reloaded

Gauthier Lesturgie

**94 Nicolas Fleming: Something that accompanies
one everyday and everywhere**

Adam Barbu

95 Pascal Dufaux : se surveiller voir

Marie Perrault

97 Mathieu Gaudet, entre surface et volume

François Chalifour

98 Jon Rafman: A Profound Dissonance

Anaïs Castro

100 La dualité de Gilles Mihalcean

Sabrina Desjardins

101 David Altmejd : Flux

Ariane Lemieux

livres / books

104 Milutin Gubash

105 ouvrages reçus / selected titles

Ecology: Between Ethics and Aesthetics

At the start of this 21st century, the issues that ecology raises unfold on a true battleground. The supposition that made André Malraux herald this century as irreligious seems hardly credible when the decisions to be made for humanity's greater good focus on our duty to future generations. In Quebec and in Canada, just as everywhere else in the world, the protection of the environment elicits public outcry. Whether in respect to the exploitation of oil, shale gas development, the harnessing of river energy or deforestation, the representatives of organizations mandated to preserve our natural heritage fight on the front lines for the need to protect our natural resources. In the name of civil society, they demand more transparency in the decision-making process. Thus, in the span of a few decades, ecology—initially viewed as a natural science reserved for experts committed to studying the life of organisms in their natural habitats—has become an increasingly ideological movement for developing policies to protect the environment.

As a value system focused on debates about environmental issues, ecology encompasses scientific data but above all assumes an ethics. Yet, this ethics entails new responsibilities. For the philosopher Hans Jonas, these are prospective; they must take into account how our decisions will impact the lives of those who come after us.¹ Furthermore, this ethic of the future coincides with a new way of seeing our place in the living world. In this regard, Michel Serres believes it important to develop a sort of contract with nature, acknowledging that all forms of life on Earth have a value, even an integral moral status.² This way of considering our relationship to the environment calls into question the rationalist dualism prevalent in the West for centuries. And we also must move from an anthropocentric ethics to a biocentric ethics. This transition involves a new understanding of our sensory relationship with the world. Faced with a future that arouses anxiety, Jonas and Günther Anders advocate for a sensitivity combined with a feeling of fear. In the realm of the imagination, sensitivity can be conveyed as aesthetics of exaggeration.

In the recent exhibition *LSS (Life Support System)*, the artist Ana Rewakowicz transformed Galerie B-312 into a kind of laboratory, in which she experimented with hydroponic plant growing from an artistic standpoint.³ From the start, her practice has sought to make viewers aware of environmental issues, including climate change. With works such as *Air Cleanser* (2008), *Conversation Bubble* (2008) and *Green Line Project* (2006), she has explored the potential of inflatable materials and the cultural and aesthetic implications of lightness. In contrast to Rewakowicz, Jean-Pierre Aubé's artistic research considers the notion of landscape. By collecting electromagnetic phenomena, Aubé has captured novel variations of our experience of landscape from early on. Begun in Estonia, in 2009, the *Electrosmog* series has led to various images derived from the collection of radio frequencies. Most recently in Venice, the site of an important biennale of contemporary art, Aubé has continued collecting these phenomena, which our senses cannot audibly or visibly perceive.⁴

Écologie : entre éthique et esthétique

En ce début du XXI^e siècle, les enjeux que soulève l'écologie s'ouvrent sur un véritable champ de bataille. La rumeur selon laquelle André Malraux affirmait que ce siècle sera religieux ou ne sera pas semble peu crédible dès lors que les décisions à prendre pour le bien-être de l'humanité portent sur nos devoirs envers les générations futures. Au Québec et au Canada, comme partout dans le monde, lorsqu'il s'agit de préserver l'environnement, on assiste à des levées de boucliers. Que ce soit à propos de l'exploitation du pétrole, des gaz de schiste, du harnachement des rivières ou de la déforestation, des représentants d'organismes ayant pour mandat la sauvegarde du patrimoine naturel montent au front afin de revendiquer la nécessité de préserver les ressources. Au nom de la société civile, ils exigent une plus grande transparence dans le processus décisionnel. Ainsi, en quelques décennies, l'écologie, d'abord reconnue comme une science naturelle réservée à des spécialistes soucieux d'étudier la vie des organismes dans leur milieu, sera de plus en plus identifiée à un courant idéologique qui élabore des politiques de défense de l'environnement.

En tant que système de valeurs ayant à cœur les débats sur des questions environnementales, l'écologie prend en compte certaines données scientifiques, mais présuppose surtout une éthique. Or, cette éthique nécessite de nouvelles responsabilités. Pour le philosophe Hans Jonas, celles-ci sont prospectives, elles doivent tenir compte des conséquences de nos décisions sur la vie de ceux et celles qui viendront après nous¹. Par ailleurs, cette éthique du futur coïncide avec une nouvelle façon d'envisager notre place au sein du monde vivant. Dans cette perspective, Michel Serres croit important d'établir une sorte de contrat naturel dans lequel il sera reconnu que toute forme de vie sur Terre a une valeur, voire un statut moral intégral². Cette façon de considérer notre rapport à l'environnement remet en question le dualisme rationaliste qui a prévalu pendant des siècles en Occident. Cela exige également le passage d'une éthique anthropocentrique vers une éthique biocentrique. Cette transition inclut une nouvelle compréhension de notre rapport sensible au monde. Face à un avenir qui suscite des inquiétudes, Jonas, mais aussi Günther Anders, préconise une sensibilité associée à un sentiment de peur. Sensibilité pouvant se traduire, dans le domaine de l'imagination, par une esthétique de l'exagération.

Récemment, pour l'exposition *LSS (Life Support System)*, l'artiste Ana Rewakowicz a transformé la Galerie B-312 en une sorte de laboratoire en vue d'expérimenter, dans une perspective artistique, la culture hydroponique des plantes³. Sa pratique, depuis ses débuts, vise à sensibiliser le spectateur à certains problèmes environnementaux, dont ceux portant sur les changements climatiques. Avec des œuvres telles *Air Cleanser* (2008), *Conversation Bubble* (2008) et *Green Line Project* (2006), elle explore le potentiel des matières gonflables et les implications culturelles et esthétiques de la légèreté. Contrairement à Rewakowicz, la recherche artistique de Jean-Pierre Aubé prend en compte la notion de paysage. Très tôt cependant, grâce à la captation des phénomènes électromagnétiques, Aubé effectue la saisie de variations inédites de notre expérience du paysage. Débutée en 2009, en Estonie, la série *Electrosmog* a donné lieu à diverses images provenant de la captation des fréquences radio. Récemment, c'est à Venise, lieu d'une importante biennale d'art contemporain, qu'il a poursuivi la capture de ces phénomènes qui ne sont ni audibles ni visibles à partir de notre perception sensorielle⁴.

Artist Aude Moreau's work *La Ligne bleue* is an exaggerated view of an unlikely ecological disaster.⁵ This project dramatizes a site-specific intervention that the artist intends to carry out in New York's Financial District. It will take place at night and involve about twenty buildings in Manhattan. *La ligne bleue* will trace a 65-metre high horizontal line from inside office buildings, corresponding to a rise in the sea level if all the ice on the planet were to melt. Today, scientists and philosophers, such as Jonas or Anders, are putting forth the idea of disaster. This idea presupposes the decisions that need to be made in the context of a new geological epoch called Anthropocene. According to Bruno Latour, this era, which began with the Industrial Revolution, considers human activity as a key factor in transforming our planet. In these circumstances, thinking of nature outside of culture is useless. Instead, it is crucial to oppose the hope for another world beyond this world and urgently take care of the only Earth we have.

In her article, Bénédicte Ramade, the co-editor of the *Forms of Ecology* feature, reflects that while the Anthropocene epoch can offer new avenues for art, in terms of exhibiting works, the link between art and ecology is not always evident. Caitlin Chaisson presents *Trading Routes*, a socio-artistic project developed in response to the exploitation of oil in British Columbia. Artist Ruth Beer leads this project that offers an ecocritical discussion on oil culture. For her part, Caroline Loncol Daigneault recalls the philosophy of Boréal Art/Nature, the first artist-run centre in Quebec to take up environmental issues. In her essay, Pamela Mackenzie examines the critical potential of a work by Dutch artist Maurizio Montalti, who considers plastic to be conducive to a bioartistic approach.

Gentiane Bélanger's article focuses on the World of Matter collective, an interdisciplinary group of artists and researchers who investigate and analyze the distribution of raw materials.⁶ Moving away from an anthropocentric perspective, the collective base their practice on a "materialist ontology," which is related to Latour's philosophy. In her essay, Christine Ross analyzes artist Isabelle Hayeur's video titled *Aftermaths*. Based on an analysis of the omnipresent clouds in the video, the essay speaks of the consequences of Hurricane Katrina in 2005 and the resulting ecological disaster. To complete the collection of essays, in the "Public Art and Urban Practice" column, Isabelle Hermann evokes the public interventions of the Argentinean artist Nicolás Uriburu and his sporadic association with Greenpeace. This is the activist group for whom the environmental cause requires grand gestures that have the potential to create significant visual impact so as to affect the public in such a positive way that they will be compelled to take part in one of the greatest challenges of this century.

Translated by Oana Avasilichioaei

André-Louis Paré

1. Hans Jonas. *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological World*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
2. Michel Serres. *The Natural Contract*. Trans. Elizabeth MacArthur and William Paulson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
3. The exhibition was shown at Galerie B-312 (Montreal) from February 19 to March 21, 2015.
4. On the invitation of Galerie de l'UQAM and curator Louise Déry, Aubé is continuing his investigation of radio frequencies in Venice. Following a series of live

- interventions during the preview days of the 2015 Biennale, he will be showing his work at RAM radioartemobile (Rome) from May 14 to June 27, 2015.
5. *La ligne bleue* exhibition, shown at galerie antoine ertaskiran (Montreal) from March 11 to April 18, 2015, featured various exploratory phases of the project.
6. The World of Matter collective presented the exhibition *Exposing Resource Ecologies* at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University (Montreal), from February 20 to April 18, 2015.

Intitulé *La Ligne bleue*, le projet de l'artiste Aude Moreau se présente comme une vue exagérée sur une improbable catastrophe écologique⁵. Ce projet spectacularise une intervention que l'artiste souhaite réaliser *in situ* au cœur du quartier des affaires à New York. Celle-ci aurait lieu la nuit et nécessiterait une vingtaine d'édifices de Manhattan. La ligne bleue serait produite depuis l'intérieur des bureaux et située à 65 mètres de hauteur, ce qui correspondrait à la montée des océans si toutes les glaces du globe terrestre fondaient. L'idée de catastrophe se trouve, de nos jours, prophétisée par des scientifiques, sinon par des philosophes comme Jonas ou Anders. Elle présuppose des décisions à prendre dans le contexte d'une nouvelle ère géologique appelée Anthropocène. Selon Bruno Latour, cette époque, qui remonte à la révolution industrielle, fait de l'activité humaine un facteur essentiel de la transformation de notre planète. Dans ces circonstances, il est inutile de penser la nature en dehors de notre culture. Il importe surtout d'opposer à l'espoir d'un monde au-delà de ce monde le fait que nous n'avons qu'une seule Terre et qu'il est urgent d'en prendre soin.

Dans son texte, Bénédicte Ramade, codirectrice du dossier *Formes de l'écologie*, considère également que l'Anthropocène peut offrir de nouvelles avenues dans le domaine artistique, alors que, dans la mise en exposition des œuvres, l'association entre art et écologie n'est pas toujours évidente. Caitlin Chaisson présente *Trading routes*, projet socioartistique développé en réaction à l'exploitation du pétrole en Colombie-Britannique. Sous la gouverne de l'artiste Ruth Beer, ce projet propose un discours écocritique concernant la pétroculture. Pour sa part, Caroline Loncol Daigneault rappelle la philosophie de Boréal Art/Nature, premier centre d'artistes au Québec à s'être engagé dans la cause environnementale. La contribution de Pamela Mackenzie examine le potentiel critique d'une œuvre de l'artiste hollandais Maurizio Montalti, pour qui le plastique est une matière favorable à une stratégie bioartistique.

Pour sa part, le texte de Gentiane Bélanger est consacré au collectif World of Matter, groupe interdisciplinaire formé d'artistes et de chercheurs qui enquêtent et analysent la mise en circulation des matières premières⁶. En se décentrant d'une perspective anthropocentrique, l'approche de ce collectif s'appuie sur une « ontologie matérialiste » qui n'est pas sans lien avec la pensée de Latour. Toujours dans ce dossier, le texte de Christine Ross analyse une vidéo de l'artiste Isabelle Hayeur intitulée *Aftermaths*. À partir d'une analyse des nuages omniprésents dans la vidéo, il est question des conséquences de l'ouragan Katrina de 2005 et de son désastre écologique. Pour compléter ce dossier, Isabelle Hermann rappelle, dans la section « Espace public et pratiques urbaines », les interventions publiques de l'artiste argentin Nicolás Uriburu et son association sporadique avec le groupe militant Greenpeace pour qui la cause environnementale nécessite des coups d'éclat ayant, si possible, un impact visuel suffisamment important pour que le public en soit saisi de façon positive et puisse prendre part à l'un des plus grands défis du siècle.

André-Louis Paré

1. Hans Jonas, *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Éd. du Cerf, 1990.

2. Michel Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Éd. Flammarion, coll. Champs essais, 1992.

3. L'exposition a été présentée à la Galerie B-312 (Montréal) du 19 février au 21 mars 2015.

4. À l'invitation de la Galerie de l'Université du Québec à Montréal et de la commissaire Louise Déry, Aubé a poursuivi, à Venise, son investigation des fréquences radio. À la suite d'interventions en direct, lors des journées

d'ouverture de la Biennale 2015, il expose son travail à la galerie RAM radioartemobile (Rome) du 14 mai au 27 juin 2015.

5. L'exposition *La ligne bleue*, présentée à la galerie antoine ertaskiran (Montréal) du 11 mars au 18 avril 2015, mettait en scène les différentes phases d'exploration du projet.

6. Le collectif World of Matter présentait à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia (Montréal), l'exposition *Exposer l'écologie des ressources* du 20 février au 18 avril 2015.



Ana Rewakowicz, *Green Line Project*, 2006. Photomontage numérique/Digital photomontage. Ligne gonflable de 350 mètres fait de matériaux biodégradable (Bioska)/ 350m inflatable line made from biodegradable material (Bioska), Lauttasaari, Finlande. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artist.



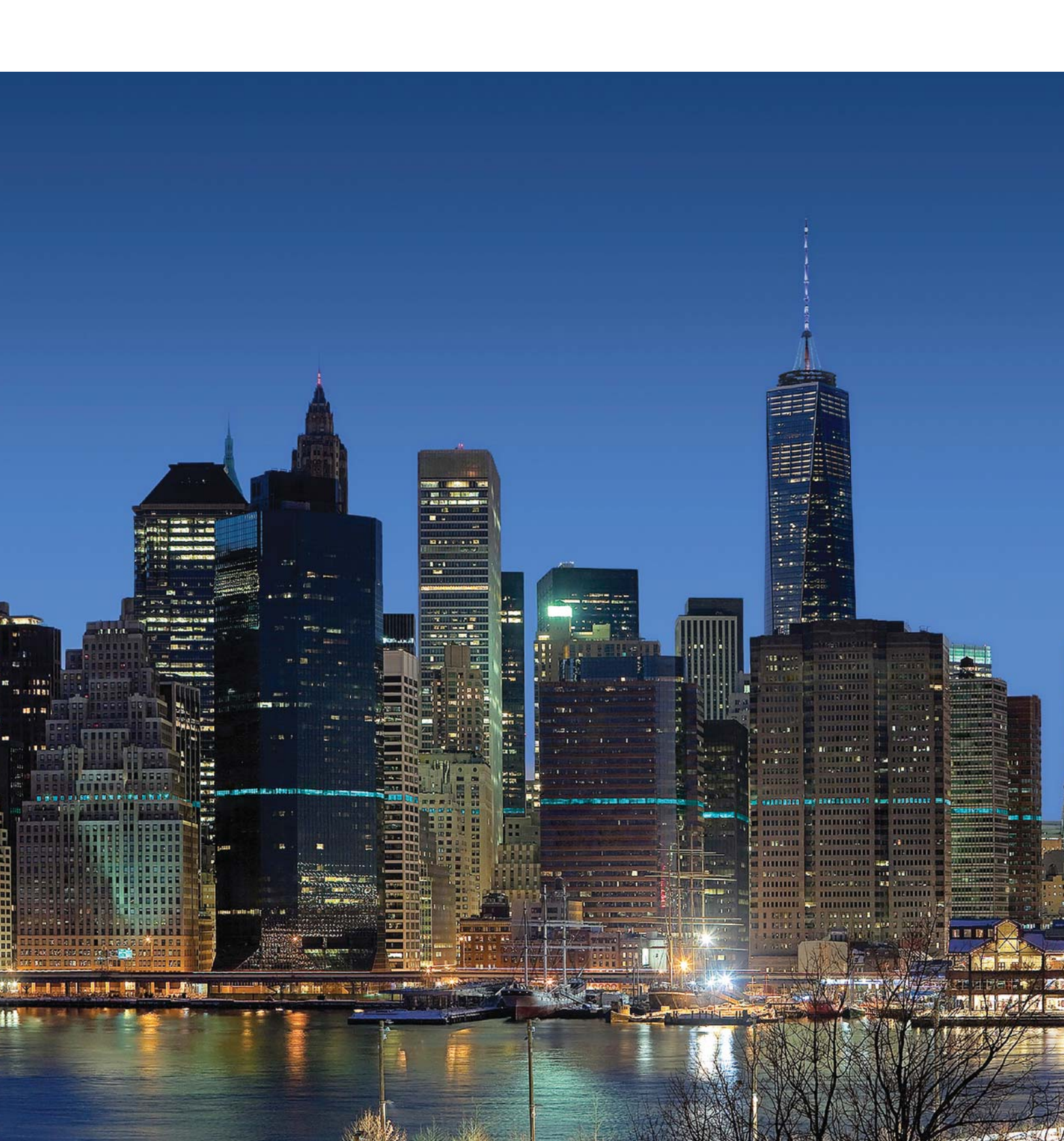






Pages précédentes/Previous pages:
Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog World Tour 2012, Istanbul*, 2012.
Image tirée de la vidéo/Still from video.

Aude Moreau, *La ligne bleue* (maquette), 2014.
Impression numérique et encres archives/
Digital print & archival inks, 44 x 85 cm (17 x 33.5").
Avec la permission de l'artiste et la galerie antoine ertaskiran/
Courtesy of the artist & gallery antoine ertaskiran.



L'art de l'écologie aux limites de l'exposition

Bénédicte Ramade

La gravité du contenu écologique exonérerait-elle les artistes d'un souci de la forme ? La sécheresse formelle de certaines expositions « dédiées à la cause » pourrait le laisser penser. Super informatifs, hésitant entre le devoir éthique et l'émotion, les rassemblements d'œuvres écologiquement vertueuses ou actives n'ont longtemps pas su à quel rythme battre. La récente actualité démontre-t-elle une inflexion des commissariats ? Cherchent-ils toujours et encore à déciller le public-citoyen, toujours présumé ignorant des véritables enjeux environnementaux ? Ou les enjeux ont-ils fini par évoluer, tenant compte d'une meilleure médiatisation ambiante autant que d'une appétence intellectuelle pour le sujet ?

Depuis les origines d'un art dit écologique dans les années 1960, aux États-Unis, la délicate question de la diffusion se pose. *Fragile Ecologies*, première exposition collective mise en œuvre tardivement, en 1992, au Queens Museum par Barbara Matilsky, témoigne d'un art particulièrement réticent à l'exercice de la démonstration en espace muséal normé. Ironique lorsqu'on sait qu'aujourd'hui l'analogie de l'espace d'exposition à un écosystème a supplanté la suprématie du *white cube* dans les discours ! Mais à l'époque, cet art de terrain destiné à réhabiliter des parcelles polluées en milieu urbain, écologiquement et socialement dysfonctionnelles, avait eu bien du mal à jouer le jeu de l'art d'institution muséale. Réduites à des photographies-témoins, des schémas et quelques reliques relevant d'une fonction testimoniale, les actions écologiques de Patricia Johanson, Mierle Ukeles, Alan Sonfist et des époux Harrison – pour ne mentionner que les pionniers de ce mouvement toujours mal compris à l'heure actuelle –, circonscrivaient un mode d'exposition particulièrement inefficace.

Pourquoi, ici, invoquer pareil adjectif ? Car l'art écologique, en s'appliquant à développer une fonction curative dans et pour l'environnement, en postulant des solutions parfois ingénieuses pour rétablir l'équilibre d'un écosystème, en proposant des moyens de médiation afin de rendre intelligible au plus grand nombre des systèmes particulièrement complexes, s'est positionné dans le champ de l'action utile. Il s'engage ainsi dans un



Ecological Art: Pushing the Limits of the Exhibition

Does the gravity of ecological content exonerate artists from having to be concerned with form? The formal meagreness of some exhibitions “dedicated to the cause” might lead one to think so. These assembled ecologically virtuous or activist artworks, extremely informative, wavering between ethical duty and emotion, have long not known which drummer’s beat to follow. Have recent events demonstrated a new direction curators are taking? Are they forever trying to open the eyes of a public still presumed ignorant of the real environmental issues? Or have the stakes evolved, what with better media coverage and a greater intellectual partiality for the subject?

Along with the birth of “ecological” art in the 1960s in the United States came the delicate question of its presentation. The first group exhibition, *Fragile Ecologies*, which Barbara Matitsky mounted much later, in 1992, at the Queens Museum, featured artworks that seemed particularly unsuited for display in a usual museum space. Ironically, of course, today in discourse the analogy of an exhibition space to an ecosystem has supplanted the supremacy of the white cube! But at the time, the intention of land art was to restore ecologically and socially dysfunctional polluted lots in the urban milieu and thus had a hard time playing the game of institutional museum art. Reduced to photographic documentation, diagrams and a few replicas with testimonial value, the ecological actions of Patricia Johanson, Mierle Ukeles, Alan Sonfist, and the Harrisons – to name only the pioneers of this movement, which is poorly understood even today – were limited to a particularly inefficient mode of exhibition.

Why use the adjective “inefficient” here? Because ecological art, being used to develop a remedy in and for the environment through ways – sometimes ingenious – that propose to re-establish equilibrium in an ecosystem and to make particularly complex systems intelligible to as broad a public as possible through mediation, has been

Tue Greenfort, *Garbage Bay*, 2013.
Vue partielle de l'exposition/Partial view
of the exhibition, Sculpture Center,
New York. Photo : Jason Mandella

positioned in the field of useful action. It is therefore engaged in a problematic relationship with how it is appreciated, between aesthetic norms and scientific reason. And this problem is of constant concern to curators and artists, because it unfailingly infuses any attempt to exhibit ecological art. Like political art and “contextual” art, ecological art is regularly confronted with the need for an exhibition form that is as powerful and effective as the place where it is usually made.

For instance, Danish artist Tue Greenfort, one of the most insightful artists in the field of new ecological art, encountered many difficulties when exhibiting the result of his 2013 residency, in collaboration with SculptureCenter in Long Island City (Queens).¹ How could a community-based, collaborative art project extending into the wet zone of Jamaica Bay, a fragile ecosystem adjoining JFK Airport, be presented? The visual and formal display for which Greenfort opted was not without its faults. Adopting alternatively the classic form of the taxonomic table of specimens harvested in the field, documentary videos, and cartography, the exhibition stood out from this habitual science-inspired paraphernalia, however, by including a large sculpture. A sort of model of the territory, the waist-high triangle made of rough plywood contained plastic drop sheets, green spangles, fluorescent plastic tubes and orange plastic mesh, and jars and barrels full of water connected by pipes to a large metal-grid container – an ironic minimalist cube in this rather improvised space. It was difficult to discern the intentions behind *The Great Gateway* (2013), however – somewhere between simplified educational structure and decadent ecosystem in which water streamed along laminated depressions.

Usually, Greenfort excels at flushing out the contradictions between discourses and actions perceived and claimed as ecological and at deconstructing “green virtues” (for example, how the recycling industry and organic milk production are energy guzzlers). Here, his undertaking seems to have been caught in the trap of the residency – of the artist’s involvement with his subject. As is often the case in exhibitions of ecological art, everything is specially encoded, requiring the visitor to have gathered information, to actively enter the circle the work orchestrates. Of course, such involvement may be considered a success, but it happens rarely. The other aggravating factor is the extreme localism of the work. Although older New Yorkers may have no difficulty remembering that Jamaica Bay was long saddled with the nickname Garbage Bay before it was cleaned up, younger people may know nothing about this history, nor will they, in their relationship with the works on display, take into account that in the 1950s, Jamaica Bay had transitioned from a dump to a protected beach and municipal park, thanks to a major effort at reforestation and sometimes drastic protective measures.

In the collective imagination, Jamaica Bay is a cesspool and not a “green” destination, and this connotation is tenacious, Greenfort seems to be saying. But is the purpose of the exhibition to renew the cultural value of this park, which has become a model of rehabilitation, a natural fauna reserve that attracts scientists? His intention is far from clear – a point common to many exhibitions in which the underlying goal is always evasive; viewers, curators, and artists always hesitate to expect any particular designated virtue, perhaps for lack of a form appropriate to the subject and the process that is concentrated within ecology. Without an in-depth reading, visitors will skirt the inextricable



interconnections inherent to ecology, which weaves together science, society and political philosophy. As the DNA of these exhibitions is often based on that of ecology, they often inherit the difficulty that ecology has in being synthesized without leaving aside one of the factors that compose it.

Greenfort, often at ease with the paradoxical conditions of ecological virtues, has himself fallen into the trap of a sort of rectitude linked to the format of immersion in the local that a residency entails, and he downplays the powers of form in favour of a predominance of the content’s pertinence. He portrayed the situation of this particular ecosystem rather than metabolizing it into more generic forms. In contrast, in *Milk Heat*, produced in 2009 on the Wanås estate in southern Sweden, he managed to create the perfect formal equation to address the pitfalls of the virtues of everything organic by placing a cast-iron radiator on the side of a small road. The domestic object seemed to be fed by an agricultural building in the background – in this case, a barn. Because the milk organically produced on this property had to be cooled before shipping, the farm consumed far more energy than appropriate to its



Tue Greenfort, *Garbage Bay*, 2013.
Vues partielles de l'exposition/Partial views
of the exhibition, Sculpture Center,
New York. Photo : Jason Mandella

rapport trouble à l'appréciation, entre normes esthétiques et raison scientifique. C'est une problématique qui ne cesse d'encombrer commissaires et artistes, car elle infuse inmanquablement toute tentative d'exposer l'art écologique. Celui-ci, à l'instar des arts du politique et des arts dits contextuels, se confronte régulièrement à la nécessité de trouver une forme d'exposition qui soit aussi puissante et effective que sur le terrain où il se développe habituellement.

Ainsi, Tue Greenfort, l'un des artistes les plus pertinents dans le champ d'un nouvel art écologique, n'a-t-il pas rencontré bien des difficultés à exposer le fruit d'une résidence effectuée en 2013 avec la collaboration du Sculpture Centre de Long Island City (Queens)¹ ? Comment rendre compte d'un travail communautaire et collaboratif sur la zone humide de Jamaica Bay, écosystème fragile jouxtant l'aéroport de JFK ? Le compte-rendu visuel et formel pour lequel opta l'artiste danois ne fut pas sans faille. Adoptant alternativement la forme classique de la table taxonomique recouverte de spécimens récoltés sur le terrain, de vidéos documentaires, de cartographie, l'exposition se distinguait toutefois de cet habituel attirail d'inspiration scientifique par une sculpture

organic principle. Greenfort had imagined that by circulating the milk outside, he could cool it while finding a visual metaphor with a bit of humour to address the issue of global warming and energy waste. In the end, the purchase of a litre of organic milk doesn't shrink consumers' carbon footprint. Greenfort's deliberately binary art of flushing out ambiguities in the ecological discourse had thus, up to then, led him to propose forms that were liberated from the ecological "model" of the pioneers in the 1960s, which was unsuitable for exhibitions. But in Long Island City, the formal arrangements in the space did not overcome this hurdle. Between the visual presentations worthy of a natural science display and the visual anecdotes, the exhibition did not deliver its content; it was not intriguing enough for visitors not living near Jamaica Bay to want to get more involved in the situations, to become aware of and responsible for the implications of their presence in the world. Forms of ecology are decidedly very resistant to change.

This pitfall was shared in World of Matter's exhibition,² a collective whose approach, first developed on the web, and that Gentiane Bélanger analyses elsewhere in this issue. In the spaces of the Leonard & Bina Ellen Gallery, the collective lost some of its communication effectiveness in the conversion from offshore digital format and variable geometry to the more standard and embodied format of the exhibition space. Using methods of cartography, statistical graphs, showcases and very long legends, the exhibition also included a large number of films in which the formats exceeded the duration of a normal visit, even a conscientious one. In fact, from Judy Price's *White Oil*, which took sixty-five minutes to watch, wedged into an armchair and wearing headphones as one faced a monitor, to the small screening room where *Episode of the Sea* (a sixty-three-minute film Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan directed) was projected, in addition to the forms for tablets (*Landrush*, an investigation Frauke Huber and Uwe H. Martin directed), Uwe H. Martin's multi-projector *White Gold* and Ursula Biemann and Paulo Tavares' film installation (*Forest Law*, 2014, 42 minutes), visitors had to accept not gaining full knowledge of the exhibition unless they camped out for the day, the whole show verging on potential overdose.

The ubiquity of informed films in which the aesthetic positions range from mannered black and white to "talking-head" interviews to subtitled off-screen voices, formalizes quite appropriately the illusive flows of data that must be mastered simultaneously in order to understand the complex interweaving of economic systems with environmental problems. However, such a strategy remains counterproductive. We know the deleterious effects of shock strategy – the reflex of disengagement that an image of a disaster may provoke. The strategy of sublimating pollution, quite common in environmental photography, is just as contentious. The choice of excessive immersion may be perfectly appropriate in relation to the tentacular reality of the subjects addressed, but it is debatable in terms of reception. To whom are such formulations addressed in this particular case? The absence of a precise definition of the expected skills of the visitor-interlocutor, here, leads to considering the offering inefficient. What does pointing out to visitors the impossibility of really informing themselves and controlling certain aspects of the ecological problem produce except a feeling of powerlessness, which, one may suspect, is not likely to generate a burst of awareness? Are the forms of ecology thus doomed to remain incompetent and impotent?

Popularization and philosophical adoption of the concept of anthropocene geology, the brainchild of meteorologist and atmospheric chemist Paul Crutzen, could change the game not only on the ecological level, but also on the artistic one. Indeed, as international bodies admit that humanity is leaving the Holocene Epoch, in which we have lived for more than ten thousand years, to move on to the Anthropocene Epoch (they have yet to agree on an inaugural date, either 1790, marking the entry to the industrial era with its consumption of fossil fuels, or 1945, the year that the atomic age began), we must totally revise the standards of ecologies and the protection of nature. This would mean, in effect, that nature no longer exists intact, the presence of humanity now having had an influence even on the Earth's geological strata.

The philosopher Bruno Latour is among those who are thinking about the Anthropocene Epoch and the intellectual revolution that it implies: putting a definitive end to the dualism between nature and culture, precipitating a redefinition of the legal and moral qualities of plants and animals. Latour sees art as the ideal mediation instrument, the fertile ground for imagining this revolution that may already have arrived decades ago and that is suitable to visualize in hindsight. That is the fertile paradox that would flow from this scientific decision. In October 2014, Latour stated, during a conference associated with the exhibition *Anthropocène Monument*,³ which he co-directed with Bronislaw Szerszynski, director of the Lancaster University sociology department, and Olivier Michelin, head of the Musée des Abattoirs de Toulouse: "Faced with this reality, any individual might feel frightened and confused. Only artists can intensify and make this scientific data perceptible, dramatizing it and making it less alarming, taking us past the demobilizing effect of astonishment."⁴ And Olivier Michelin added, "There is a true crisis of representation; artists feel that they no longer have the necessary skills to think of the world globally; all that remains for them is to understand it poetically. Whence this renewed interest, in art, for all types of shamanism and animism. Beyond ecological art, another means of illuminating knowledge is arising."

In fact, the retrospective exhibition *Anthropocène Monument* did not necessarily lead to considering new forms, as it also mixed in maps, showcases and revised taxonomies. It was in the main nave of the museum that the search for a monument found a certain resolution: Tomas Saraceno and a cohort of volunteers set up a sort of hot-air balloon made of dozens of plastic shopping bags. A strange proposition, somewhere between raft of consumerism and utopian vessel seeking to distance itself from the terrestrial aspect (the form having been filled with hot air), the balloon (designed in consultation with an aerospace lab) created a connection between history and projection. Thus, the Anthropocene Epoch remains entirely to be imagined, to be endowed with a history. That it has already started is fortunate; it allows for the triggering of an unprecedented retrospection within which forms of ecology will have to be redefined, and the automatisms of reception

Tomás Saraceno, Museo Aero Solar, 2014.
Vue partielle de l'exposition/Partial view
of the exhibition *Anthropocene Monument*,
Les Abattoirs, Toulouse, 2014.
Photo : Sylvie Leonard.





Tomás Saraceno, *Museo Aero Solar*, 2014.
Vue partielle de l'exposition/Partial view
of the exhibition *Anthropocene Monument*,
Les Abattoirs, Toulouse, 2014.
Photo : Sylvie Leonard.

de grande taille. Sorte de territoire modélisé, le triangle de contreplaqué rudimentaire érigé jusqu'à mi-corps contenait, outre des bâches de plastique, des paillettes vertes, des tubes de plastique fluorescent et du maillage de plastique orange, des jarres et des barils d'eau reliés à un conteneur grillagé de plus grande taille, ironique cube minimaliste dans cet espace plutôt bricolé. *The Great Gateway* (2013) peinait à exprimer son intention, entre structure pédagogique simplifiée et écosystème décadent où l'eau ruisselait le long des dépressions plastifiées.

Habituellement, Greenfort excelle à débusquer les contradictions des discours et actions perçues et revendiquées comme écologiques, ainsi qu'à déconstruire les vertus vertes (comment l'industrie du recyclage ou la production biologique de lait sont énergivores, par exemple). Ici, l'entreprise semble avoir été prise au piège de la résidence, de l'implication de l'auteur avec son sujet. Comme souvent, dans les expositions d'art écologique, tout est particulièrement encodé, nécessitant au visiteur de se documenter, d'entrer activement dans la ronde orchestrée par l'œuvre. Bien sûr, cette implication peut être considérée comme une réussite, mais elle est rare. L'autre facteur aggravant est le super localisme de l'œuvre. Si un New-Yorkais âgé n'a peut-être aucune difficulté à se souvenir que Jamaica Bay a longtemps été affublée du surnom de Garbage Bay (baie poubelle) avant de redevenir une zone salubre, le quidam, lui, ne saura rien de cette histoire. Pas plus qu'il ne mesurera dans sa relation aux œuvres proposées que Jamaica Bay est passée, dans les années 1950, du statut de dépotoir à celui de plage protégée et de parc municipal, à grand renfort de reboisement et de mesures protectrices parfois drastiques.

Dans l'imaginaire collectif, Jamaica Bay est un cloaque et non une destination « verte », les connotations sont tenaces, semble dire Greenfort. Mais l'exposition est-elle là pour revaloriser culturellement ce parc devenu pourtant un modèle de réhabilitation, une réserve naturelle à la faune attirant les scientifiques ? Son intention est loin d'être claire, point commun à bien des expositions dont la finalité profonde reste toujours fuyante, spectateurs, commissaires et artistes hésitant toujours à attendre une quelconque vertu désignée ; faute, peut-être, d'une forme appropriée au sujet et au processus que condense l'écologie. Sans lecture approfondie, le visiteur passera à côté du maillage inextricable inhérent à l'écologie, tissant d'un même tenant science, société et philosophie politique. Les expositions calquant souvent leur ADN sur celui de l'écologie, elles écopent de sa difficulté à être synthétisée sans écarter aucun des facteurs qui la composent.

Tue Greenfort, souvent à l'aise avec les conditions paradoxales des vertus écologiques, est lui aussi tombé dans le piège d'une sorte de rectitude liée au format de l'immersion locale d'une résidence, minorant les pouvoirs de la forme au profit d'une prédominance de la justesse du contenu. Greenfort a rendu compte de la situation de cet écosystème plutôt que de la métaboliser en formes plus génériques. Ainsi, dans *Milk Heat*, réalisée en 2009 sur le domaine de Wanås, au sud de la Suède, l'artiste avait réussi la parfaite équation formelle pour aborder les écueils de la vertu du tout biologique en plaçant un chauffage de fonte au bord d'une petite route. L'alimentation de l'objet domestique semblait provenir d'un bâtiment agricole en arrière-plan, une étable en l'occurrence. Le lait produit biologiquement sur les terres de cette propriété nécessitant d'être refroidi pour être transporté, la ferme affichait une consommation

énergétiquement loin d'être en accord avec son principe bio. Greenfort avait imaginé qu'en faisant circuler le lait jusqu'à l'extérieur, il pouvait le refroidir tout en trouvant une métaphore visuelle non dénuée d'humour pour aborder la problématique du réchauffement climatique et du gaspillage d'énergie, l'achat d'un litre de lait biologique ne dédouanant finalement pas le consommateur de son empreinte carbone. L'art de débusquer les ambiguïtés du discours écologique volontairement binaire de Tue Greenfort l'avait ainsi, jusque-là, conduit à proposer des formes qui s'affranchissaient du « modèle » écologique des pionniers des années 1960, plutôt impropre à l'exposition. Mais à Long Island City, les arrangements formels dans l'espace n'ont pas passé ce cap. Entre des propositions plastiques dignes d'un exposé de sciences naturelles et des anecdotes visuelles, l'exposition ne livre pas son contenu, n'intrigue pas suffisamment pour que le visiteur non riverain de Jamaica Bay ait envie de s'impliquer plus avant dans la proposition, d'être un citoyen conscient de l'implication de sa présence dans le monde. Les formes de l'écologie sont décidément bien résistantes au changement.

C'est un écueil qu'a partagé l'exposition de *World of Matter*², collectif dont Gentiane Bélanger a analysé, dans ce numéro, la démarche d'abord développée sur le Web. Dans les espaces de la galerie Leonard & Bina Ellen, le collectif a perdu quelques plumes d'efficacité dans la conversion du format numérique *off-shore* et à géométrie variable vers celui, plus normé et incarné, de l'espace d'exposition. Convoquant les méthodes de la cartographie aux schémas statistiques, aux vitrines, aux légendes très augmentées, la visite comprend aussi de très nombreux films dont les formats excèdent le temps d'une visite habituelle, même consciencieuse. En effet, depuis *White Oil*, réalisé par Judy Price, à regarder pendant 65 minutes, calé dans un fauteuil et casqué face à un moniteur, jusqu'à une petite salle de projection où est diffusé *Episode of the Sea* (film de 63 minutes dirigé par Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan), en passant par des formes pour tablettes (*Landrush*, enquête réalisée par Frauke Huber et Uwe H. Martin), la multiprojection *White Gold* d'Uwe H. Martin et une installation filmique d'Ursula Biemann et Paulo Tavares (*Forest Law*, 2014, 42 minutes), le visiteur doit accepter de ne pas savoir, à moins de bivouaquer pour la journée, le tout frôlant l'éventuelle *overdose*.

L'ubiquité des films informés, dont les partis pris esthétiques passent du noir et blanc esthétisant à l'entretien « face-caméra » jusqu'à la voix hors-champ sous-titrée, formalise assez justement le flot insaisissable de données qu'il faudrait maîtriser simultanément pour comprendre la complexité des intrications entre systèmes économiques et dysfonctionnements environnementaux. Cependant, une telle stratégie demeure contre-productive. On connaît les effets délétères de la stratégie du choc, le réflexe de désengagement qu'une image de désastre peut susciter. Celle de la sublimation de la pollution, plutôt courante en photographie environnementale, est tout aussi discutable. Le choix de l'immersion excessive, si elle est parfaitement juste par rapport à une réalité tentaculaire des sujets abordés, est discutable en terme de réception : car à qui s'adressent de telles formulations dans ce cas précis ? L'absence de définition précise des compétences attendues de l'interlocuteur-visiteur conduit, ici, à penser l'inefficacité de la proposition. Car que produit la désignation de l'impossibilité du visiteur à réellement s'informer et à maîtriser certains des enjeux de la problématique écologique si ce n'est, *a priori*, un sentiment



Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla,
2 Hose Petrified Petrol Pump, 2012.
 Vue partielle de l'exposition/Partial view
 of the exhibition *Rights of Nature*,
 Nottingham Contemporary, Nottingham,
 2015. Photo : Andy Keate.

and formulation that, up to the present, have formatted practices and usages will have to be dismantled. The duo Allora and Calzadilla's work, central to the exhibition *Rights of Nature, Arts and Ecologies in the Americas*, curated by T. J. Demos and Alex Faquharson in Nottingham, Great Britain,⁵ would be a perfect symbol of this: a fossilized gas pump. Simple, almost simplistic, the work finds a ground in the Anthropocene in which this form thwarts its fixedness and constructs a mythology. The forms of ecology definitely need new stories in order to be regenerated.

Translated by Käthe Roth

1. *Tue Greenfort, Garbage Bay*, SculptureCenter, Long Island City, November 10, 2013–January 27, 2014.
2. *World of Matter: Exposing Resource Ecologies*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery (Montreal), February 20 to April 18, 2015; curators: Krista Lynes and Michèle Thériault.
3. Musée des Abattoirs de Toulouse, October 3, 2014 to January 4, 2015.
4. Bruno Latour, statements reported by Emmanuelle Lequeux, "Nouvelle ère, nouvel art," *Le monde*, November 28, 2014, 19 (our translation).
5. Nottingham Contemporary, from January 24 to March 15, 2015, with Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Darren Almond, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann & Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, Harun Farocki, GIAP: Grupo de Investigación en Arte y Política (with Beatriz Aurora), Paulo Nazareth, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost, Abel Rodríguez, Miguel Angel Rojas, and Walter Solón Romero.

Bénédicte Ramade devoted her doctorate to the proposition of a critical rehabilitation of American ecological art, and her new research explores the intersections between the ethics of care and environmental art practices. She has curated two exhibitions and edited the accompanying publications on, respectively, the phenomena of artificializing nature (*Acclimatation*, Villa Arson, 2008–09) and of recycling (*Rehab*, Fondation EDF, Paris, 2010–11), and is currently organizing an exhibition on climate change in the Anthropocene Epoch for Ryerson Image Centre in Toronto. An art and exhibition critic for fifteen years in France and then in Quebec, she teaches art history at UQAM and Université de Montréal.

d'impuissance dont on peut soupçonner qu'il ne sera pas forcément producteur d'un sursaut de conscience ? Les formes de l'écologie seraient-elles donc vouées à rester incompetentes et impuissantes ?

La vulgarisation et la prise en charge philosophique du concept géologique d'Anthropocène, dont on devrait la paternité au météorologue et chimiste de l'atmosphère Paul Crutzen, pourrait changer la donne non seulement au plan écologique, mais aussi artistique. En effet, si les instances internationales admettent que l'humanité quitte l'Holocène qu'elle habitait depuis plus de 10 000 années pour s'installer dans l'ère Anthropocène (en admettant qu'elles se mettent d'accord sur une date inaugurale, depuis 1790, marquant l'entrée dans l'ère industrielle et sa consommation de ressources fossiles, ou 1945, comme année de l'âge atomique), il faudrait totalement réviser les standards des écologies et de la protection de la nature. Cela impliquerait, en effet, que la nature intacte n'existe plus, la présence de l'humanité influant donc jusque dans les strates géologiques de la Terre.

Le philosophe Bruno Latour est de ceux qui pensent l'Anthropocène et la révolution intellectuelle qu'elle implique, mettant un terme définitif au dualisme entre nature et culture, précipitant ainsi les redéfinitions des valeurs juridiques et morales des plantes comme des animaux. Latour voit en l'art l'instrument de médiation idéal, le terreau pour imaginer cette révolution qui serait déjà arrivée depuis des décennies et qu'il conviendrait de visualiser *a posteriori*. C'est là tout le paradoxe fertile qui découlerait de cette décision scientifique. En octobre 2014, Latour déclarait dans un colloque en marge de l'exposition *Anthropocène Monument*³ qu'il avait codirigée avec le directeur du département de sociologie de Lancaster, Bronislaw Szerszynski et Olivier Michelon, directeur du musée des Abattoirs de Toulouse : « Confronté à cette réalité, tout citoyen peut éprouver une sensation d'effroi et de désarroi. Seuls les artistes peuvent rendre sensibles et intensifier ces données scientifiques, les dramatiser et dédramatiser. Nous faire dépasser l'effet démobilisateur de la sidération⁴ » Et Olivier Michelon d'ajouter : « Il y a une vraie crise de la représentation, les artistes sentent qu'ils n'ont plus la compétence nécessaire pour penser le monde de manière globale ; ne leur reste, pour l'appréhender, que la connaissance poétique. D'où ce regain d'intérêt, dans l'art, pour tous les chamanismes et animismes. Plus qu'un art écolo surgit une autre façon d'éclairer les savoirs. »

Dans les faits, l'exposition prospective *Anthropocène Monument* n'a pas forcément amené à considérer des formes nouvelles, brassant elle aussi les cartes, vitrines et taxonomies révisées. C'est dans la nef principale du musée, occupée par une sorte de montgolfière réalisée de dizaines de sacs de plastique commerciaux par Tomas Saraceno et une cohorte de volontaires, que cette recherche d'un monument trouvait une certaine résolution. Une étrange proposition entre radeau du consumérisme et vaisseau utopique cherchant à s'éloigner de l'aspect terrestre (la forme étant gonflée d'air chaud) opérait un lien entre histoire et projection (le ballon étant conçu avec l'expertise d'un laboratoire de l'aérospatiale). Ainsi, l'Anthropocène reste entièrement à imaginer, à se doter d'une histoire. Qu'elle ait déjà commencé est une chance, elle permet d'enclencher une rétro-prospection inédite dans laquelle les formes de l'écologie devront se redéfinir et se défaire des automatismes de réception et de formulation qui, jusqu'à présent, ont formaté pratiques et usages. L'œuvre du duo Allora et Calzadilla, justement au centre de l'exposition *Rights of Nature, Arts and Ecologies in the Americas*, commissariée par T.J. Demos et Alex Faquharson à Nottingham en Grande-Bretagne⁵, en serait un parfait symbole : une pompe à essence fossilisée. Simple, presque simpliste, la proposition trouve dans l'Anthropocène un terrain où cette forme déjoue sa fixité et construit une mythologie. Les formes de l'écologie ont résolument besoin de nouveaux récits pour se régénérer.

1.

Tue Greenfort, *Garbage Bay*, SculptureCenter, Long Island City, 10 novembre 2013 – 27 janvier 2014.

2.

World of Matter, exposer l'écologie des ressources, Galerie Leonard & Bina Ellen (Montréal), du 20 février au 18 avril 2015, commissariat : Krista Lynes et Michèle Thériault.

3.

Musée des Abattoirs de Toulouse, du 3 octobre 2014 au 4 janvier 2015

4.

Bruno Latour, propos rapportés par Emmanuelle Lequeux, « Nouvelle ère, nouvel art », *Le Monde*, 28 novembre 2014, p. 19.

5.

Nottingham Contemporary, du 24 janvier au 15 mars 2015, avec Allora & Calzadilla, Eduardo Abaroa, Ala Plástica, Darren Almond, Marcos Avila Forero, Amy Balkin, Subhankar Banerjee, Mabe Bethônico, Ursula Biemann & Paulo Tavares, Center for Land Use Interpretation, Minerva Cuevas, Jimmie Durham, Harun Farocki, GIAP: Grupo de Investigación en Arte y Política (with Beatriz Aurora), Paulo Nazareth, The Otolith Group, Fernando Palma Rodríguez, Claire Pentecost, Abel Rodríguez, Miguel Angel Rojas, Walter Solón Romero.

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

Black Gold: The Esoteric and the Ecological

Caitlin Chaisson



Our society's rituals of consumption are marked out in prehistoric time. Ossified imagination fuels the quest for energy, propels drilling deeper and deeper into the ground. However, the forthcoming risks associated with oil extraction will soon be subterranean in only the shallowest sense. No longer deeply hidden, the energy problem will course through steel tubes just below the soil. The present and ongoing debates regarding the proposed British Columbia oil pipelines constitute a liminal moment in Canada's history. The ecological considerations of this specific issue address not only environmental ramifications, but also the social implications of capital-driven development on vast swaths of unceded Indigenous territories. At least 40 different First Nations in Alberta and British Columbia would be affected.¹ While the pipeline route has been geographically mapped from the interior to the coastal marine corridor, it also has been clearly staked out by the interconnected networks of federal, provincial, judicial, corporate and community-based power.

Or noir : l'ésotérique et l'écologique

Nos rituels de consommation, en tant que société, ont quelque chose de la préhistoire. La quête d'énergie, qui nous pousse à forer de plus en plus creux, est nourrie par une imagination ossifiée. Toutefois, à l'avenir, les risques associés à l'extraction du pétrole ne seront souterrains que dans le sens le plus superficiel du terme. Non plus profondément enfoui, le problème de l'énergie circulera dans des tuyaux d'acier tout près du sol. Les débats actuels sur les pipelines de pétrole projetés en Colombie-Britannique marquent un moment déterminant dans l'histoire du Canada. Les considérations écologiques entourant cet enjeu précis concernent non seulement ses ramifications environnementales, mais aussi les répercussions sociales d'un développement, mené par le capital, sur de vastes étendues de territoires autochtones non cédés. Au moins quarante Premières Nations en Alberta et en Colombie-Britannique seraient touchées¹. Géographiquement, la route des pipelines a été cartographiée depuis l'intérieur jusqu'au corridor marin côtier; cependant, il est également clair qu'elle a été délimitée par divers réseaux reliés, incluant les pouvoirs fédéral, provincial et judiciaire, ainsi que ceux des entreprises et des communautés.

Ruth Beer, *Oil and Water*, 2014.
Photographic prints/Épreuves photographiques,
101 x 76 cm. Courtesy of the artist/Avec la
permission de l'artiste.



This timely issue has impacted artistic and socio-cultural production in the province. From protests to poetry, many individuals have taken up strategies of resistance, reflection and contemplation in creative forms. One of the many responses to the issue includes *Trading Routes: Grease Trails, Oil Futures*, a research and creation project that focuses on the intersecting geographies of Indigenous trade routes (specifically oolichan fish grease trails) and the proposed pipeline. The project, led by artist Ruth Beer, is like a circuit connecting artists, academics, and stakeholder communities, and has the aim of sparking multi-nodal knowledge production. To date, *Trading Routes* has been active with public lectures (as host and as speaker), has organized and participated in exhibitions in locations where resource extraction affects contested terrain (Anchorage, Melbourne, Auckland and Arctic Norway), and continually collaborates with artists and researchers whose work considers resource extraction in the humanities and social sciences. The ecocritical discourse produced by *Trading Routes* happens not only through the aforementioned encounters, but also through the production of artworks. The material exploration of the artistic research includes sculpture, video, photography, storytelling and interactive projection; a myriad of methods to confront the myriad of issues the proposed pipeline raises.

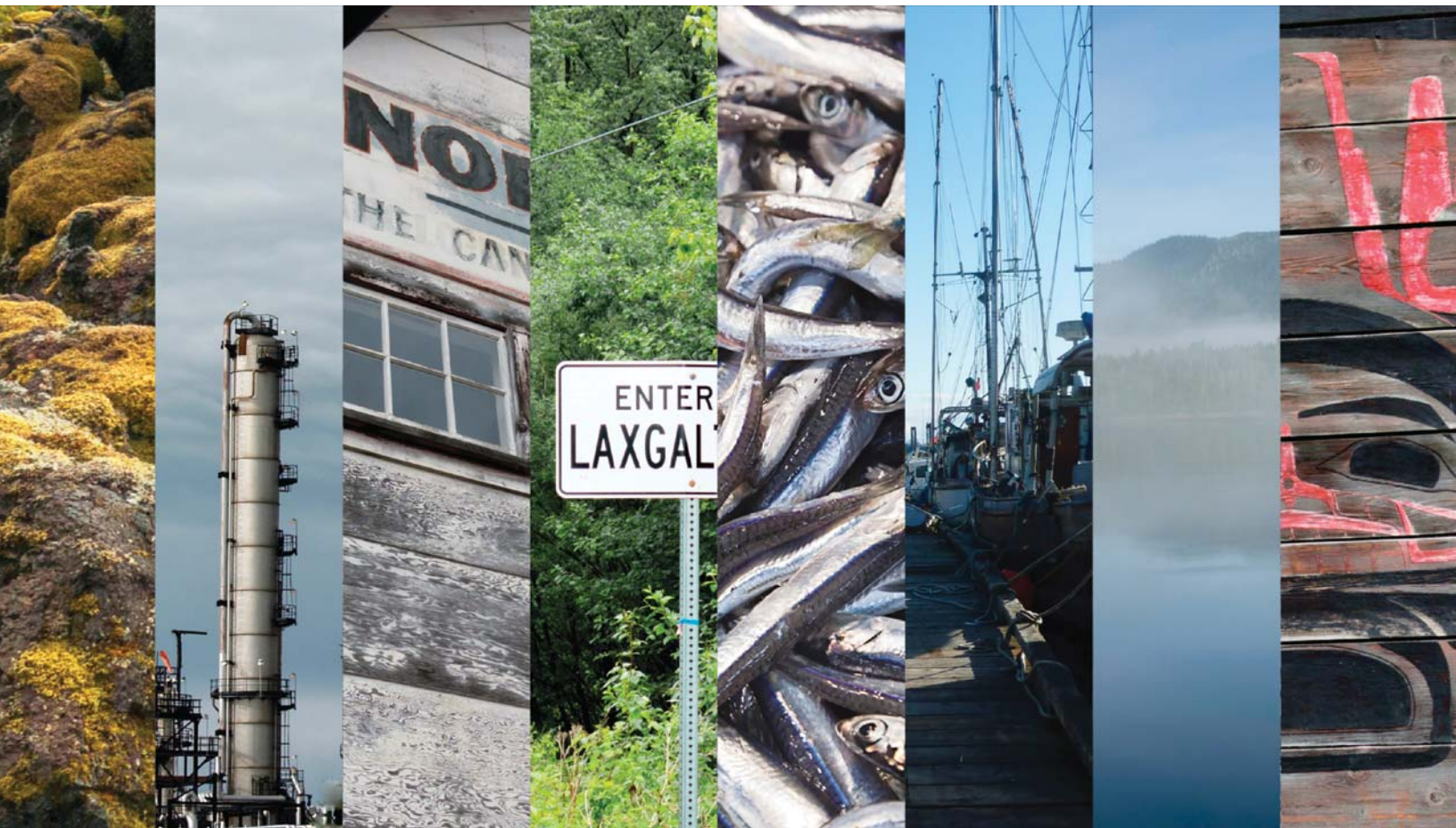
The unprecedented pervasiveness of oil in our society has led some artists and scholars to the formulation that we are now living in a “petroculture.”⁷² The sheer fact that oil and petrochemicals exist in everything from the clothes we wear, to the chairs we sit on, means those who argue for alternatives to fossil fuels consistently face allegations of hypocrisy. But understanding our social framework as one that is *defined* as a petroculture might enable us to step outside

this stalemate, even for just a moment. It is no longer possible to think of environmental issues in a simplistic good/bad binary, and we need to bridge this expanding impasse. Some of the questions this raises include: How can you address ecological issues and imagine the future when it is embedded in a petroculture? When it comes to oil, what role do visual art practices play when dealing with a material that is ubiquitous, but mostly invisible? When it comes to unsettled land claims, how does ecocritical thought address broader visions of sustainability?

The Energetic Conception of Ecology

The ‘research’ aspect and the ‘creation’ aspect of the *Trading Routes* project are thoroughly intertwined. *Oil & Water* (2013) is an HD video derived from Beer’s travel to communities affected by resource extraction, including the pipeline’s land-bound terminus in the municipality of Kitimat and the nearby Haisla First Nation, Kitimaat Village. The video from her travels interweaves photo documentation of water and oil, fisheries and refineries, gas stations and oolichan. Refusing to mix, like oil with water, the video sharply cuts the images into one another creating distinct visual bands. While at one point the images could have been considered documentation or field studies, the video *Oil & Water* poetically holds the complexity of the ecological issues simultaneously in the frame.

Ruth Beer, *Oil and Water*, 2014.
Still from HD video/Image tirée de
la vidéo HD. Courtesy of the artist/
Avec la permission de l'artiste.



Cet enjeu d'actualité a eu un impact sur la production artistique et socioculturelle de la Colombie-Britannique. Que ce soit lors de manifestations, dans des poèmes ou d'autres formes d'expression créatrice, nombreux sont ceux et celles qui ont adopté des stratégies de résistance, de réflexion et de contemplation. Parmi les nombreuses réactions à cet enjeu, *Trading Routes: Grease Trails, Oil Futures* est un projet en recherche-création portant sur les géographies croisées des routes commerciales autochtones (surtout celles du poisson-chandelle) et du pipeline projeté. Sous la gouverne de l'artiste Ruth Beer, le projet s'apparente à un circuit réunissant artistes, universitaires et communautés de parties prenantes, et a pour but de déclencher la production d'un savoir multinodal. À ce jour, *Trading Routes* a été actif lors des conférences publiques (à titre d'hôte ou de conférencier), a mis sur pied des expositions – et y a participé – dans des sites où l'extraction des ressources naturelles touche à des territoires contestés (Anchorage, Melbourne, Auckland et la Norvège arctique) et continue à collaborer avec des artistes et des chercheurs en sciences humaines et sociales dont les travaux incluent l'extraction des ressources naturelles. Le discours écocritique produit par *Trading Routes* se manifeste non seulement au cours de ces rencontres, mais aussi par la création d'œuvres d'art. Le volet matériel de cette recherche artistique comprend la sculpture, la vidéo, la photographie, l'art de raconter et la projection interactive – soit une myriade de méthodes pour faire face à la multitude d'enjeux soulevés par le pipeline projeté.

Ruth Beer, Kitamaat Village, 2014.
Photographic print/Épreuve photographique,
101 x 76 cm. Courtesy of the artist/Avec la
permission de l'artiste.

L'omniprésence sans précédent du pétrole, dans notre société, a incité certains artistes et spécialistes à inventer le mot « pétroculture² » pour parler du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Le simple fait que le pétrole et les produits pétrochimiques se retrouvent partout, de nos vêtements jusqu'aux fauteuils sur lesquels on s'assied, signifie que les défenseurs des alternatives aux combustibles fossiles font constamment face à des allégations hypocrites. Or, comprendre notre cadre social comme étant, par *définition*, une pétroculture pourrait nous aider à sortir de cette impasse, ne serait-ce que momentanément. Il n'est plus possible de penser les enjeux environnementaux dans un rapport binaire bon/mauvais, et il nous faut construire un pont au-dessus de ce gouffre grandissant. Certaines des questions soulevées sont : comment aborder les enjeux écologiques et imaginer l'avenir quand ceux-ci sont inscrits dans une pétroculture ? Quel rôle les pratiques en arts visuels jouent-elles quand on parle d'une matière qui est omniprésente mais pratiquement invisible, soit le pétrole ? Quand il est question de revendications territoriales irrésolues, comment la pensée écocritique aborde-t-elle la durabilité en termes plus larges ?

Conception énergétique de l'écologie

Les aspects « recherche » et « création » du projet *Trading Routes* sont étroitement liés. *Oil & Water* (2013) est une vidéo HD découlant du séjour de Beer dans les communautés touchées par l'extraction des ressources naturelles, entre autres le terminus terrestre du pipeline dans la municipalité de Kitimat et la Première Nation Haisla vivant tout près, à Kitamaat Village. La vidéo de ces voyages combine des documents photographiques illustrant de l'eau et du pétrole, des zones de pêche



The permeable boundary between art and research in the *Trading Routes* project suggests it is in many ways, itself, an ecological system. In the recently published text *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, author James Nisbet notes that ecology refers “not only to concerns about pollution, resource management, and earthcare in general, but also to how information travels and coheres into historical explanation.”³ Ecology addresses the physicality of the environment as much as the invisible energies and understandings that serve to either broaden or constrict it. Taking up this energetic conception of ecology, *Trading Routes* addresses resource controversy in British Columbia while also serving as a catalyst for mobilizing multiple forms of knowledge.



Invisible Matter

But what alchemy is needed to confront these invisible networks? Using the traditions of visual and sculptural practices, *Trading Routes* grapples with the ecological conditions of a petroculture by taking up the substance of oil as something that is solid, albeit iridescent. *Mineral Material* (2014) is a series of slick black polyurethane and aluminum sculptures. In these works, the unstable nature of oil congeals momentarily. But this stability is tentative, and the gleaming surface of the sculpture reminds us that the refined state of oil is viscous, liable to spill at any moment. This form of substance is an impossible mineral. Minerals are inorganic, while oil contains millions of years of organic matter. Oil is not a mineral, but too often mistaken for a precious gem.

In addition to *Mineral Material*, Beer has produced dozens of silicone *Spills*. These spills are flat and oblong, bearing more of a resemblance to relief than to sculpture. The agitated material rises and falls in crests and valleys, appearing to have been halted mid-swirl. Whereas the easy fluidity of refined oil allows it to slip in and out of visibility, be it in a pipeline or our consciousness, Beer firms up the substance, continuously creating variations in her works. Each spill takes a different shape and form, indicative of the various ways the material was poured. In each manifestation we can see the sculpted idea of oil (represented in black silicone) is still shifting and malleable, but dependent more on seriality

and discrete permutations. It becomes more troublesome to work with. This kind of visualization of oil makes one aware that there is labour and physical force at play with each transformation.

One of the agonies of grappling with ecocritical discourse is that “it is difficult, if not impossible, to actually see ecological relationships, for they occur either too slowly or in too diffuse a manner to be observed directly.”⁴ Addressing environmental issues through the arts may be one way to mitigate the difficulties of the visual when it comes to ecocritical discourse. By giving viewers sculptural objects to contemplate, the *Trading Routes* project rejects the idea of perpetuating the “invisible economy.”⁵ Perhaps this is the power of the visual and the aesthetic



Ruth Beer, *Spill*, 2013. Installation view/
Vue de l'installation, Nordic House Gallery,
Reykjavik. Courtesy of the artist/Avec la
permission de l'artiste.

Ruth Beer, *Mineral Material*, 2014.
Polyurethane and aluminum/Polyuréthane
et aluminium, 91 x 60 x 40 cm. Courtesy of
the artist/Avec la permission de l'artiste.

in the context of the far-ranging discursive goals of *Trading Routes*. For the most part, our understanding of resource extraction operates indiscriminately, much like the circulation of liquefied natural gas. On rare occasions, the effects of extraction are shown, seen from the distance vantage point of a helicopter, depicting one crisis or another through the fogginess of panic and hysteria. *Trading Routes'* artistic production facilitates an alternative type of encounter with the substance of oil. An encounter that highlights the fact that when oil is made visible, it doesn't just happen 'by accident.'

Sustainable Imaginations

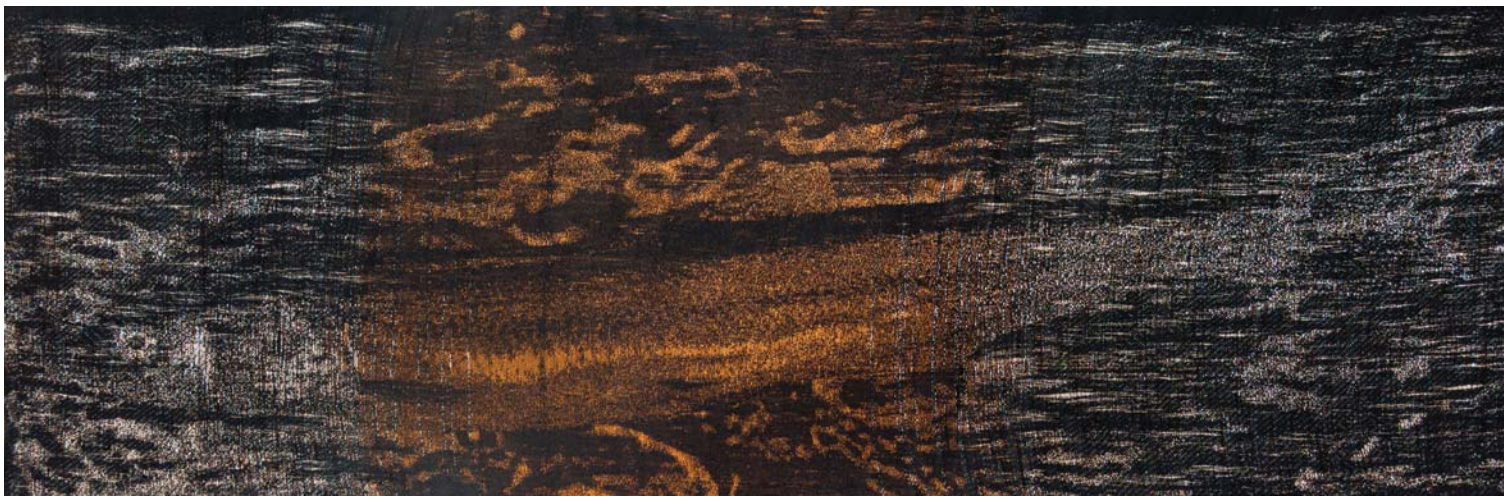
While the potential environmental ramifications of the pipeline currently occupy the realm of hypothesis, what can be observed throughout preliminary negotiations are ecologies of power in regard to Indigenous rights. One *Trading Routes* artwork that breaches this topic is *Fish* (2014), a jacquard loom weaving that depicts a long, thin oolichan. The artwork includes a metallic mix of copper and aluminum,

et des raffineries, des stations-service et des poissons-chandelles. Refusant le mélange, à la manière du pétrole et de l'eau, la vidéo propose un montage brusque et imbriqué d'images pour créer des bandes visuelles distinctes. On pourrait dire, à un moment, que ces images constituent de la documentation ou une enquête sur le terrain, mais la vidéo *Oil & Water* rassemble poétiquement, à l'intérieur du cadre, divers enjeux écologiques dans toute leur complexité.

La frontière poreuse entre art et recherche dans le projet *Trading Routes* laisse entendre qu'il est lui-même, de bien des manières, un système écologique. Dans un texte récemment publié, qui s'intitule *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and*

son état raffiné, est visqueux et susceptible de se répandre à tout moment. Cette forme de substance est un minéral impossible. Les minéraux sont inorganiques, tandis que le pétrole contient une matière organique accumulée depuis des millions d'années. Le pétrole *n'est pas* un minéral, mais on le prend trop souvent, et à tort, pour une pierre précieuse.

En plus de *Mineral Material*, Beer a créé des douzaines de *Spills* en silicone. Ces déversements sont plats et oblongs, ressemblant davantage à un relief qu'à une sculpture. Ici, la matière agitée s'élève et s'effondre en crêtes et vallées, semblant avoir été interrompue en plein remous. Alors que le pétrole raffiné peut aisément, par sa fluidité, entrer et sortir du monde visible, qu'il s'agisse d'un pipeline ou de notre conscience,



Ruth Beer, *Fish*, 2014. Jacquard weaving, copper, aluminum, cotton/Tissage jacquard, cuivre, aluminium, coton, 55 x 172 cm. Courtesy of the artist/Avec la permission de l'artiste.

1970s, l'auteur James Nisbet remarque que l'écologie renvoie « non seulement aux préoccupations concernant la pollution, la gestion des ressources naturelles et la protection de la Terre en général, mais aussi à la manière dont circulent et s'aimantent les données informationnelles pour fournir une explication historique³ ». L'écologie aborde l'aspect physique de l'environnement aussi bien que les énergies et les hypothèses invisibles servant soit à l'élargir, soit à l'entraver. Reprenant cette conception dynamique de l'écologie, *Trading Routes* aborde la controverse entourant les ressources en Colombie-Britannique, tout en agissant comme catalyseur pour mobiliser de multiples formes de savoir.

Matière invisible

Quelle alchimie nous faut-il pour confronter ces réseaux invisibles ? Au moyen de pratiques traditionnelles en arts plastiques, *Trading Routes* s'attaque aux conditions écologiques d'une pétroculture en abordant la substance du pétrole comme une matière solide, quoiqu'iridescente. *Mineral Material* (2014) est une série de sculptures en polyuréthane noir et en aluminium à l'aspect liché. Dans ces œuvres, la nature instable du pétrole est momentanément figée. Mais cette stabilité est provisoire, et la surface lustrée de la sculpture nous rappelle que le pétrole, dans

Beer, au contraire, en solidifie la substance et en crée sans cesse des variations. Chaque déversement adopte une forme différente, à l'image des différentes façons dont la matière a été versée. Dans chaque manifestation, on peut voir que le concept sculpté du pétrole (représenté en silicone noir) est encore en mouvement et malléable, mais qu'il repose davantage sur la sérialité et de discrètes permutations. Il devient plus difficile à travailler. Ce type de visualisation du pétrole nous fait prendre conscience du travail et de la force physique derrière chacune des transformations.

L'une des difficultés liées au discours écocritique est que « c'est difficile, voire impossible, de vraiment voir les relations écologiques, parce qu'elles se produisent trop lentement ou de manière trop diffuse pour être observées directement⁴ ». Aborder les enjeux environnementaux par les arts est peut-être un moyen de diminuer les embûches du visuel quand il est question de discours écocritique. En offrant au regard des spectateurs des objets sculpturaux, *Trading Routes* rejette l'idée de perpétuer « l'économie invisible⁵ ». Peut-être est-ce là que réside le pouvoir du visuel et de l'esthétique dans le contexte des vastes objectifs discursifs de *Trading Routes*. En grande partie, notre compréhension de l'extraction des ressources naturelles opère sans distinction, tout comme la circulation du gaz naturel liquéfié. Les effets de l'extraction sont montrés en de rares occasions, captés à distance depuis un hélicoptère pour rapporter une crise quelconque dans un brouillard de panique et d'hystérie. La production artistique de *Trading Routes* facilite une rencontre d'un

creating a rippling sheen that mimics the reflective surface of water. The relationship of the oolichan to the undulating texture of the interwoven structure suggests troubled waters. The representation of the oolichan is tightly interlaced with the history of mining and aluminum smelting on the Northwest Coast. The aluminum makes reference to a municipality developed in the 1950s by Alcan (Aluminum Company of Canada) on unceded territory of the Haisla First Nation. In one sense, *Fish* seems to comment on the relationship of carbon industries to delicate waterways, and in another, *Fish* explicitly addresses the reliance of the Haisla on the oolichan, showing how the aluminum plant has literally damned the Nechako River, which sustains that tradition in vital ways. Thus, industry alters both the physical landscape and the social lives of people.

Staking out a space where capital-driven development and Indigenous rights and traditions are addressed simultaneously, *Trading Routes* sheds light on the hybridity of the ecological issue. The inability to separate the aluminum threads from the image of the oolichan in *Fish* should not be lost on viewers. In the introduction to *Postcolonial Ecologies*, editors Elizabeth DeLoughrey and George Handley ask the question: “given the ample body of scholarship on nature and empire, we must ask, why are environmental concerns often understood as separate from post-colonial ones?”⁶ The natural world is often taken to be the passive stage in which human activities unfold, but DeLoughrey and Handley remind us, “the domination of nature translates into the domination of other humans.”⁷ The colonial approach to both Indigenous peoples and the natural world is one of oppression and possession, and the capitalist approach to valuable resources is, not surprisingly, the same. Sustainability of the environment is not the only concern that is at stake.

Viewing artworks such as *Fish*, the delicate pattern of a metaphor for the much larger issue of land claims in British Columbia becomes apparent. *Fish* is as much a reflection on Indigenous rights as the recent generative encounters facilitated by *Trading Routes*. This past October, *Trading Routes* invited author and activist Wayne K. Spear to speak at the Aboriginal Gathering Place at Emily Carr University of Art and Design. The talk pertained to the recent victory of the Tsilhqot’in Nation in a Supreme Court of Canada ruling, and examined the extent to which the ruling will affect Aboriginal peoples’ power in Canada. As a result of the ruling, development of First Nations lands in BC will require the affected Nation’s consent, as opposed to the previous process of consultation. The talk, which was titled “Catch-35 – Tsilhqot’in Nation v. British Columbia, the paradoxes of colonial law and the coming era of co-sovereignty.” As neither artwork, nor research, but something crucially relevant to both, this gesture is a necessary investment in dialogue. Such encounters offer a space for history, culture and environment to come together.

The enormity of the *Trading Routes* scope is symptomatic of the enormity of the pipeline proposal implications. Following a map of divergent paths, *Trading Routes* has cultivated its own fragile and interdependent ecological system that highlights the importance of knowledge production and information travel. In the context of resource extraction and commodity transportation through pipeline networks, the artworks attempt to demystify oil and make it visible as a material substance. Lastly, and crucially, *Trading Routes* suggests that the most sustainable imagination is one that nourishes creative thought in the face of environmental exploitation. Comparing the routes offered to us by *Trading Routes* prompts us to think about trading thin silvery oolichan fish for chemically diluted bitumen and crude oil, begging the question of what’s at stake when our trade becomes ecological bartering.

1. Tim Leaden. “Northern Gateway Pipeline.” Ecojustice. Accessed Jan. 2015, <http://www.ecojjustice.ca/cases/northern-gateway-pipeline>.

2. Petrocultures is a research cluster based at the University of Alberta, founded in 2012. The 2014 conference *Petrocultures: Oil, Energy and Canada's Future* was hosted at the McGill Institute for the Study of Canada. <http://petrocultures.com/>.

3. James Nisbet. *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*. Massachusetts: The MIT Press, 2014, p. 2.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. More on this can be found at the Center for Humanities at CUNY: Radical Materialism conference series. <http://centerforthehumanities.org/program/radical-materialism-making-world-matter>.

6. Elizabeth DeLoughrey and George Handley. “Introduction: Toward an Aesthetic of the Earth.” In *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 14.

7. *Ibid.*, p. 16.

Caitlin Chaisson is a writer and visual artist based in Vancouver, BC. Her exhibition reviews have been regularly featured in *Decoy Magazine* (Vancouver), her prose poetry has been published in the anthology *Modern Mind* (University of Brighton 2012), and she was one of eight writers to participate in Mariano Pensotti’s piece *Sometimes I think I can see you* at the PuSH International Performing Arts Festival (Vancouver 2013). She is currently pursuing a Master of Applied Arts degree at Emily Carr University of Art and Design.

autre type avec le pétrole, soit en tant que substance. Cette rencontre met en lumière le fait que, quand le pétrole devient visible, cela ne se produit pas que « par accident ».

Imaginations durables

Si les retombées environnementales potentielles du pipeline se situent, à l'heure actuelle, dans le domaine de l'hypothèse, des négociations préliminaires nous permettent d'observer des écologies de pouvoir eu égard aux droits autochtones. Une œuvre de *Trading Routes* qui aborde ce sujet est *Fish* (2014), un tissage Jacquard dépeignant un poisson-chandelle élané. Celle-ci comprend un mélange de cuivre et d'aluminium pour reproduire le reflet de l'onde. La relation du poisson-chandelle à la texture ondoït de la structure tissée évoque des eaux troubles. La représentation du poisson-chandelle est étroitement liée à l'histoire de l'exploitation des mines et de l'aluminerie sur la côte du Nord-Ouest. L'aluminium rappelle une municipalité créée dans les années 1950 par Alcan (Aluminum Company of Canada) sur un territoire non cédé de la Première Nation Haisla. En un certain sens, *Fish* semble commenter le rapport entre les industries du carbone et les fragiles voies navigables; par ailleurs, *Fish* aborde explicitement la dépendance des Haislas au poisson-chandelle, évoquant le fait que l'aluminerie a littéralement condamné la rivière Nechako, qui joue un rôle vital dans cette tradition. Ainsi, l'industrie transforme le paysage physique et la vie sociale des gens.

Se délimitant un espace où sont abordés simultanément la croissance basée sur le capital ainsi que les droits et traditions autochtones, *Trading Routes* jette un éclairage sur l'hybridité de l'enjeu écologique. L'incapacité de séparer les fils d'aluminium de l'image du poisson-chandelle, dans *Fish*, ne devrait pas échapper à la vigilance des spectateurs. Dans l'introduction de *Postcolonial Ecologies*, les directeurs Elizabeth DeLoughrey et George Handley posent la question suivante : « Étant donné le vaste corpus de recherche sur la nature et l'empire, pourquoi les enjeux environnementaux sont-ils souvent considérés à part des questions postcoloniales⁶ ? » Le monde naturel est souvent vu comme une scène passive où se déploient les activités humaines, mais DeLoughrey et Handley nous rappellent que « la domination de la nature se traduit en celle des autres humains⁷ ». L'approche coloniale, à la fois aux peuples autochtones et au monde naturel, est sous le signe de l'oppression et de la possession, et l'approche capitaliste aux ressources précieuses est, sans grande surprise, du même ordre. La durabilité de l'environnement n'est donc pas le seul enjeu qui soit en cause.

À regarder une œuvre comme *Fish*, un motif délicat se dessine : celui d'une métaphore de l'enjeu beaucoup plus vaste que constituent les revendications territoriales en Colombie-Britannique. *Fish* est autant une réflexion sur les droits autochtones que les rencontres productives

récemment rendues possibles par *Trading Routes*. En octobre dernier, *Trading Routes* a invité l'auteur et activiste Wayne K. Spear à l'Aboriginal Gathering Place de l'Emily Carr University of Art and Design.

Sa conférence portait sur la victoire récente de la Nation Tsilhqot'in dans un règlement de la Cour suprême du Canada et examinait dans quelle mesure ce règlement affectera le pouvoir des peuples autochtones du Canada. Découlant de ce règlement, le développement des terres des Premières Nations en Colombie-Britannique exigera le *consentement* de la Nation en cause, contrairement au précédent processus de consultation. La conférence s'intitulait « *Catch-35 – Tsilhqot'in Nation v. British Columbia, the paradoxes of colonial law and the coming era of co-sovereignty* ». Ni œuvre d'art ni recherche, mais situé entre les deux, ce geste a constitué un investissement nécessaire dans un dialogue. Ce type de rencontre offre un espace de confluence pour l'histoire, la culture et l'environnement.

La vastitude de la portée de *Trading Routes* est symptomatique de celle des implications du projet de pipeline. Suivant une carte aux parcours divergents, *Trading Routes* a cultivé son propre écosystème fragile et interdépendant qui souligne l'importance à la fois de la production du savoir et de la circulation de l'information. Dans le contexte de l'extraction des ressources naturelles et du transport d'une marchandise par les réseaux d'un pipeline, les œuvres d'art du projet tentent de démystifier le pétrole et de le rendre visible comme substance matérielle. Finalement, et surtout, *Trading Routes* suggère que l'imagination la plus durable est celle qui nourrit la pensée créatrice devant l'exploitation environnementale. La comparaison entre différentes avenues offertes par *Trading Routes* invite à une réflexion sur l'échange du poisson-chandelle élané et argenté contre du bitume chimiquement dilué et du pétrole brut, et à un questionnement de ce qui est mis en jeu quand notre commerce devient du troc écologique.

Traduit par Colette Tougas.

1. Tim Leaden, « Northern Gateway Pipeline », *Ecojustice*, <http://www.ecojjustice.ca/cases/northern-gateway-pipeline>. Consulté en janvier 2015.

2. *Petrocultures* est un pôle de recherche basé à l'Université de l'Alberta et fondé en 2012. Le colloque de 2014 intitulé *Petrocultures: Oil, Energy and Canada's Future* a été accueilli par le McGill Institute for the Study of Canada. <http://petrocultures.com/>.

3. James Nisbet, *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, Massachusetts, The MIT Press, 2014, p. 2. [Notre traduction.]

4. *Ibid.*, p. 3.

5. Pour en savoir davantage à ce sujet, on peut consulter le Center for Humanities at CUNY: Radical Materialism conference series. <http://centerforthehumanities.org/program/radical-materialism-making-world-matter>.

6. Elizabeth DeLoughrey et George Handley, « Introduction: Toward an Aesthetic of the Earth », dans *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 14.

7. *Ibid.*, p. 16.

Caitlin Chaisson est une auteure et artiste en arts plastiques qui vit à Vancouver, en Colombie-Britannique. Ses commentaires d'exposition paraissent régulièrement dans *Decoy Magazine* (Vancouver), ses poèmes en prose ont été publiés dans l'anthologie *Modern Mind* (University of Brighton, 2012) et elle comptait parmi les huit auteurs qui ont participé à la pièce de théâtre de Mariano Pensotti, *Sometimes I think I can see you*, présentée dans le cadre du PuSH International Performing Arts Festival (Vancouver, 2013). Elle poursuit présentement une maîtrise en arts appliqués à l'Emily Carr University of Art and Design.

La nature entre parenthèses : la posture d'un centre

Caroline Loncol Daigneault

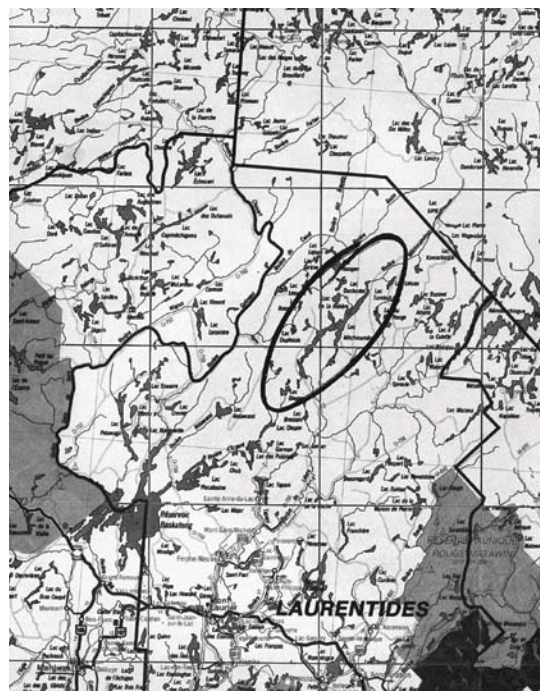
Au cours des quinze dernières années, on a vu de nombreux conservateurs et critiques s'efforcer, par le biais d'expositions à thèses, de redéfinir le rôle de l'art envers l'écologie, d'en trouver le juste agencement¹. Honnies, les perspectives trop étroites ou celles reconduisant les principes d'une dualité fondamentale : les notions d'écologie véhiculées par les œuvres (ainsi que leur contexte de production et de diffusion) ont été examinées à la loupe. À la croisée des sciences, de la politique, de la technologie, de l'économie, de la justice sociale et de la biologie, cette écologie demande en effet à être entendue plus globalement, et l'art qui s'en réclame se doit d'incorporer et de réfléchir cette complexité. Les théories culturelles conduisent les discours sur la nature à intégrer une forme d'« autoréflexivité », déterminant du même coup une approche potentiellement incontournable des théories de l'art et de la création contemporaine traitant d'écologie. Visiblement, une forme de rectitude esthétique a fait son chemin : l'art écologique doit être éthique et surtout conceptuellement valide.

Nature in Brackets: The Position of an Art Centre

Over the last fifteen years, numerous curators and critics have tried, through theoretical exhibitions, to redefine the role of art in relation to ecology – to find the right relationship between them.¹ Perspectives that are too narrow or that drive home the principles of a fundamental duality are held in contempt: the ideas about ecology conveyed by artworks (as well as their contexts of production and presentation) are held under a microscope. In fact, ecology – a subject at the crossroads of science, politics, technology, economics, social justice, and biology – is demanding a greater voice, and art that claims to give it voice must incorporate and reflect this complexity. Cultural theories steer discourses on nature toward integrating a form of “self-reflection,” determining at the same time a potentially indispensable approach to art theories and contemporary creativity dealing with ecology. Obviously, a form of aesthetic rectitude is making inroads: ecological art must be ethical and, especially, conceptually valid.

Dominique Pepin, *Sentier*, 1998.
Documentation photographique durant
la résidence *Hivernages*/Photographic
documentation during the *Hivernages*
residency, Rivière-Rouge, 1998.
Performance de **Jeane Fabb** lors de la
résidence *Le treizième geste* au Centre Art/
Nature, été 1997/Jeane Fabb performance
during *Le treizième geste* residency at the
Centre Art/Nature, Summer 1997.
Photo : Julie Durocher, Jeane Fabb, Tedi Tafel.





Carte du territoire de l'expédition Écart art aventure tirée de la publication éponyme/Map of the territory from the *Écart art aventure* expedition taken from the eponymous publication *Boréal Multimédia*, W. Campbell (dir.), D. Cisneros (dir.) et J. Fabb (dir.), La Macaza : Boréal Multimédia, 1990, p. 8.

Campement lors de l'expédition Écart art aventure tirée de la publication éponyme/Camp during the *Écart art aventure* expedition taken from the eponymous publication *Boréal Multimédia*, W. Campbell (dir.), D. Cisneros (dir.) et J. Fabb (dir.), La Macaza : Boréal Multimédia, 1990, p. 45.

This critical work, being done by theoreticians and artists, is even more necessary because it sheds a bright light on the art world's contribution to environmental issues. I would like to broaden the focus here to consider the example of Boréal Art/Nature, a Canadian organization that was very involved in this area.² Thus with these debates over ecological art in mind, I will examine *the nature of the context* this centre set up and how it communicated this context in order to highlight both its pertinence and its ambiguities.

Boréal Art/Nature was part of the first wave of Quebec artists and collectives to directly embrace the environmental cause. Starting in the second half of the 1980s, when the green movement was experiencing a revival,³ a series of events, exhibitions and sites intended to highlight the themes of art and ecology, art and nature, art and territory, or art and gardens sprang up. These events took place across Quebec, tracing the perimeters of new "cultural territories," notably in the Bas-du-Fleuve, Gaspé, Charlevoix, Eastern Townships, Mauricie and Abitibi regions.⁴ A shared ecological sensibility centred on local issues and a regionalism sustained by the structure of the art system connected these initiatives. There was also the widespread idea, very much in fashion at the time

that the "spirit of the place" could influence the art. It was at this time that Boréal was founded in the Upper Laurentians in 1988. The centre deliberately chose to make nature the principal subject of investigation. For twenty years, artists gathered together to make their way into remote landscapes – from rivers to reservoirs, from forests to valleys – in the Upper Laurentians, but also the Canadian West, Iceland, Mexico, and Wales. They set their course for "wild" nature. In addition to expeditions within Canada and abroad, thematic residencies were organized on a private property (at La Minerve), and then in the heart of a three-hundred-acre heritage forest (at Labelle) the centre managed. Until it closed, in 2008, the organization invited artists "from the four corners of the world," from varied generations and disciplines, to create ephemeral works in natural environments that were transformed into observatories, laboratories, studios, or exhibition sites, away from the usual systems of production and presentation.

For an idea of the early experiments Boréal conducted and the attendant ideological issues, we have to look at the expeditions accounts. Let's take the example of the publication *Écart Art Aventure* (a record of the second expedition Boréal organized, in 1989), in which a topographic map defines



Steve Topping, *Flatlander*, 2005-2006,
Centre Boréal Art/Nature, Labelle.
Photo : Steve Topping.

Ce travail critique, porté par des théoriciens et des artistes, est d'autant plus nécessaire qu'il positionne de manière rigoureuse l'apport de la sphère artistique aux problématiques environnementales. Nous aimerions pourtant en aérer la grille de lecture afin de considérer, ici, l'exemple du centre Boréal Art/Nature, un des organismes canadiens les plus investis à cet égard². C'est donc en gardant à l'esprit ces débats entourant l'art écologique qu'il s'agira d'examiner la *nature du contexte* mis en place par ce centre et sa façon de le communiquer afin d'en relever tant la pertinence que les ambiguïtés.

Boréal Art/Nature fait partie de la première vague d'artistes et de collectifs québécois à embrasser directement la cause environnementale. À partir de la deuxième moitié des années 1980, alors que le mouvement vert connaît un nouvel essor³, toute une série d'événements, d'expositions et de lieux dévolus aux thèmes de l'art et de l'écologie, de l'art et de la nature, de l'art et du territoire ou de l'art et des jardins, font leur apparition. Ces événements se sont déployés sur l'ensemble du territoire québécois, traçant les périmètres de nouvelles « terres culturelles », notamment dans le Bas-du-Fleuve, la Gaspésie, Charlevoix, l'Estrie, la Mauricie et l'Abitibi⁴. Une même sensibilité écologique, centrée sur des problématiques

locales ainsi qu'un régionalisme soutenu par la structure du réseau artistique, émaille ces initiatives. Il y a aussi partage de l'idée, très en vogue à l'époque, que l'art peut négocier avec un « esprit des lieux ». C'est dans cette mouvance que le centre Boréal est fondé dans les Hautes-Laurentides en 1988. Délibérément, il choisit d'élire la nature comme principal champ d'investigation. Vingt années durant, de rivières en réservoirs, de forêts en vallées, des artistes se sont regroupés pour pénétrer en des terres reculées, celles des Hautes-Laurentides, mais aussi celles de l'Ouest canadien, de l'Islande, du Mexique et du pays de Galles. Ils mettent le cap vers une nature proclamée « sauvage ». En plus des expéditions qui se sont déployées au Canada et « à l'étranger », des résidences thématiques se sont dès lors organisées sur une terre privée (à La Minerve), puis au cœur d'une forêt patrimoniale de 300 acres (à Labelle) gérée par le centre. Jusqu'à sa fermeture en 2008, l'organisme convie ainsi des artistes « des quatre coins du monde », de générations et de disciplines variées, à réaliser des œuvres éphémères dans des environnements naturels mus en observatoires, en laboratoires, en ateliers ou en lieux d'exposition, hors des circuits habituels de production et de diffusion.



47

Lorraine Gilbert, *The Walker*, série/serie Marches islandaises, 2002. Jet de lumière Lamba sur duraflex/ Lamba ray of light on duraflex. Expédition/Expedition Sans traces, Islande, 1999. Image tirée de/Image taken from *Sans traces* (Dumont, Jean; E. P. Eiriksson; D. Poulin & M. Elisabet Ólafsdóttir, L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 2002, p. 47).

Lake Mitchimanecus as a “virgin zone where a few people settled to create.”⁵ The artists set out as adventurers. In their view, “the space [was] large and available,” and a succession of “deserted” bays became their studios. First marking the distance, then signalling the obstacles, the dangers of the journey (waves, rocky shoals, perilous route) and each of the steps to take: this was how Boréal delivered, from the beginning, the story of its expeditions in nature. The care organization took to “deepen the distance” between “worlds,” to highlight the scope of the voyage and to designate nature as site of pure otherness, contrasted with its wish to “revive a contract”⁶ with nature. Basing a desire to draw closer on a practice of distance and division is reminiscent of the internal contradiction raised within deep ecology and ecological holism – that is, envisaging a model of merging with nature built from theoretical traditions that the centre sought, in fact, to dismantle.

In concert with the flood of art–nature events in Quebec during the 1990s, Boréal’s activities coincided with a gradual “reshaping” of the notions of nature and landscape. In addition to ethical and epistemological issues affecting environmental art, a change of paradigms was in operation within contextual practices, what art historian Miwon Kwon designates as the transition to a conflation of a “phenomenological” approach – based on presence in the field – with a “discursive” and intertextual approach to the site.⁷ In this sense, the relationship with context put forth at Boréal

would resemble a “phenomenological” system in which the site is seen as a relatively monolithic reality rooted in individual experience, to the detriment of seriously considering the cultural, economic, and political mechanisms that constitute it. More generally, we might also note both that certain phenomenological uses are sometimes accused of primitivist nostalgia and that adopting a “natural” attitude gives rise to interpretations seeped in romanticism. Despite these reservations, it seems to me that the phenomenological approach, with its endorsement of “essences,” sheds light on Boréal’s position. Direct, subjective experience played a crucial role for the organization as the primary means by which one can “get to know” the world and this *other* that is nature.

As Jeane Fabb, co-founder of Boréal, emphasized, the organization intentionally situated artistic “questioning” in “untouched places,” separated from environmental issues and their representations. Thus, actions belong “fully on the side of an ‘unabridged’ nature.”⁸ When we read Boréal’s travel accounts, we see moreover how artists participating



Dominique Pepin, *Rang double*, 1999.
De la résidence *Hivernages*/From *Hivernages*
residency, 1998.

Pour se faire une idée des premières expériences menées par Boréal et en saisir les enjeux idéologiques, il faut passer par les récits d'expédition. Prenons l'exemple de la publication *Écart Art Aventure* (rendant compte d'une deuxième expédition organisée par Boréal en 1989), où une carte topographique délimite le lac Mitchimanecus comme une « zone vierge où quelques individus s'établissent pour créer⁵ ». Les artistes y posent en aventuriers. Pour eux, « l'espace est grand et disponible », et une enfilade de baies « désertes » deviennent leurs ateliers. D'abord marquer la distance, puis signaler les obstacles, les dangers du périple (houle, hauts-fonds rocheux, trajectoire périlleuse) ainsi que chacune des étapes à franchir : c'est de cette manière que Boréal livre, d'entrée de jeu, le récit de ses expéditions en nature. Les soins portés par l'organisme à « creuser la distance » entre les « mondes », à mettre en relief l'ampleur du voyage et à désigner la nature comme site de pure altérité, contrastent avec son souhait de « renouer un contrat⁶ » avec la nature. Cette façon de fonder une volonté de rapprochement sur une pratique de la distance et de la division n'est pas sans rappeler la contradiction interne relevée

au sein de l'écologie profonde ou de l'holisme écologique; soit envisager un modèle de fusion avec la nature qui s'échafaude à partir des traditions théoriques que le centre cherche justement à démanteler.

De concert avec la déferlante d'événements art-nature, au Québec, au cours des années 1990, les activités de Boréal coïncident avec un « refaçonnement » progressif des conceptions de la nature et du paysage. En plus des enjeux éthiques et épistémologiques touchant l'art environnemental, un changement de paradigmes manœuvre au sein des pratiques contextuelles, ce que l'historienne de l'art Miwon Kwon désigne comme le passage et l'amalgame d'une approche « phénoménologique » – fondée sur la présence au lieu – à une approche « discursive » et intertextuelle du site⁷. Selon cette lecture, le rapport au contexte mis de l'avant chez Boréal se rapprocherait d'un régime « phénoménologique » au sein duquel le site serait considéré comme une réalité relativement monolithique et enracinée dans l'expérience individuelle, au détriment d'une prise en compte sérieuse des mécanismes culturels, économiques et politiques qui le constituent. Plus généralement, on remarque aussi que certains emplois de la phénoménologie sont parfois taxés de nostalgie primitiviste et que l'adoption d'une attitude dite « naturelle » donne lieu à des interprétations pétrées de romantisme. En dépit de ces réserves, il nous apparaît que l'approche phénoménologique, en raison de son adhésion aux « essences », permet d'éclairer le parti pris de Boréal. L'expérience directe et subjective y joue un rôle crucial : elle est le moyen premier par lequel on peut « faire connaissance avec » le monde et cet *autre* qu'est la nature.

Comme le soulignait Jeane Fabb, cofondatrice de Boréal, l'organisme a intentionnellement situé le « questionnement » artistique en « des lieux intouchés », en retrait des problématiques environnementales et de ses représentations. Ainsi, les actions se sont rangées « complètement du côté d'une nature [soi-disant] "intégrale"⁸ ». À la lecture des récits de voyage de Boréal, on voit d'ailleurs comment les artistes participant aux expéditions ont effeuillé une à une les couches du terreau social afin, selon une compréhension phénoménologique, de « revenir aux choses mêmes ». Ce faisant, ils ont entrepris de se mettre à l'écoute de ce qui se trouverait au-delà et en amont des référents culturels. Si cela paraît théoriquement impossible dans une perspective discursive, il en est autrement dans une perspective phénoménologique, comme le suggère d'ailleurs le penseur Neil Evernden :

Si nous recherchons bien une expérience de l'autre et non une explication culturelle de l'altérité, il nous faudra sérieusement considérer l'adage de Merleau-Ponty : « revenir aux choses mêmes c'est revenir à ce monde avant la connaissance ». Cette affirmation évoque la méthode phénoménologique qui suggère la mise entre parenthèses des conventions sociales, en vue de réaliser une expérience du monde aussi directe que possible⁹.

Boréal a ainsi minimisé les interférences sociales et positionné la recherche dans une nature « entre parenthèses ».

Dans cet esprit, au cours de ses cinq dernières années d'opération, Boréal Art/Nature a fait place à des cycles plus longs de résidences individuelles, où prévalait la retraite solitaire et où la prise de contact avec le milieu naturel et le processus de recherche primaient nettement sur la production. Comme pour les expéditions, ce sont les récits découlant des résidences (souvent plus que les œuvres réalisées)

in the expeditions stripped away each layer of social strata in order, in a phenomenological comprehension, to “return to things themselves.” In doing this, they undertook to be attentive to what could be found beyond and prior to cultural referents. If this seemed theoretically impossible from a discursive perspective, it was otherwise from a phenomenological perspective, as the thinker Neil Evernden suggests:

If we are to address ourselves to the actual experience of others, not to the cultural explanation of otherness, we will have to take seriously Merleau-Ponty’s adage: “To return to things themselves is to return to that world which precedes knowledge.” This statement alludes to the phenomenological method with its act of “bracketing” social conventions so as to achieve as direct an experience of the world as possible.⁹

Boréal thus minimized social interference and positioned the research in a “bracketed” nature.

In this spirit, during its last five years of operation, Boréal Art/Nature made room for longer cycles of individual residencies, in which solitary retreats prevailed and contact with the natural environment and the research process clearly had precedence over production. Like for the expeditions, the stories resulting from the residencies (often more than the artworks produced) provide the most information. For example, after a winter residency on Boréal’s land, in 2006, the Saskatchewan Métis artist Edward Poitras wrote about his experience. During the two months spent on his own, he said that he felt “closely watched.” Surrounded by trees that, in his words, “considered” him, the artist would naturally have turned his gaze to the objects that he had with him:

...seeds, peelings, shells, tin cans, plastic coverings, labels and stickers. I began to look at my own consumption seeing the problem with the amount of waste that was left over from my own need to survive. I was beginning to see something in all of this. [...] In the end, I was interested in the homeless and less fortunate. Thinking of ways that other’s could benefit from my presence. If my presence were to have an impact. Maybe an act of altruism in the creation of a project is one path. The art of presence, in the company of others, now that I know what it is to be alone.¹⁰

Surprisingly, for Poitras, it was from within the brackets of a “non tangled” nature that environmental ethics and social ethics were to meet, eventually changing the direction of his art production.

Boréal Art/Nature was manifestly rooted in an “unorthodox” way in the broadened context of discursive approaches and current issues arising from the arts and from ecology. Yet, although the organization didn’t address nature from the start by situating it at the heart of daily, social

and political contingencies, and didn’t point to ideological and cultural markers either, This is because it took another, less distanced and more relational avenue. Boréal favoured the approach of attachment and closeness. The nature taking shape there, just as complex, provided the opportunity for a dialogue, calling attention to the origin of the creative gesture, and wanting to recognize what pulsates behind it. And this, perhaps, exceeded the representations.

Translated by Käthe Roth

1. In the exhibition catalogue *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (London: Barbican Centre, 2009), T. J. Demos attempts to find the ideological flaws in previous exhibitions (including Barbara Matitsky’s *Fragile Ecologies* and Stephanie Smith’s *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*), laying claim to a more subtle and all-encompassing comprehension of ecology and its concepts. Criticized for its purist and spiritualist understanding of nature, *Fragile Ecologies* (1992) considered ecology, for example, as a “science of planetary maintenance.” *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, co-curated by Sue Spaid and Amy Lipton (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002), encouraged practices with a “real” impact on the environment. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005) explored multidisciplinary appropriation of sustainable design, integrating an ethical and critical approach to art production and presentation. The Biennale de Charjah, *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change* (2007), brought together the public’s environmental issues and its daily life.
2. At first called Boréal – Association des artistes des Laurentides, the centre changed its name to Boréal Art/Nature in 1997.
3. Under the presidency of Ronald Reagan in the United States, the first half of the 1980s was marked by the threat of nuclear war, and the great majority of green activists, artists included, temporarily changed their focus to the disarmament and peace movement. Only at the end of the decade, as the conclusion to the Cold War approached, was it possible to observe renewed interest in environmental issues, which were central to public opinion around the world, and in Quebec. “Green” ideas and concerns crossed disciplinary boundaries and were addressed in spheres as varied as social, political and artistic research.
4. Notable among these many initiatives were *Bonjour Françoise* at Port-Daniel, Gaspé, in 1991; *Le langage des traces*, at Saint-Jean-Port-Joli, in 1983; the *Nishk E Tshitapmuk (sous le regard de l’Outarde)* symposium, in Mashteuiatsh; the founding of Centre Est-Nord-Est, in 1992, at Saint-Jean-Port-Joli; the creation, in 1995, of the Fondation Derouin and the Jardins du précambrien de la fondation Derouin, in Val-David; and, in 1997, le Symposium Art et Nature at Bic. On each occasion, the orientation remained faithful to the model of the symposium as employed at the pioneering Symposium international de sculpture de Chicoutimi in 1980: more than a theme to explore, ecology structured the relations among the artists, the sites and the public.
5. Boréal Multimédia, *Écart art aventure* (La Macaza: Boréal Multimédia, 1990), 6 (our translation).
6. *Ibid.*, 56 (our translation).
7. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge and London: MIT Press, 2004), 3.
8. Interview with Jeane Fabb by the author, April 2011 (our translation).
9. Neil Evernden, *The Social Creation of Nature* (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1992), 110.
10. Edward Poitras, *The Art of Presence: Residency* (Boréal Art/Nature, 2006).

Caroline Loncol Daigneault is an author, curator and researcher. She is currently writing a book on the dialogues that contemporary art engages in with the environment. In 2013–14, choreographer Tedi Tafel invited her to write on her dance work and centre Vaste et Vague asked her to write about a project with local Mi’gmaq communities. In 2012, she curated *Hospitalité*, the 2012 Saint-Jean-Port-Joli sculpture biennale, and wrote about artist Vida Simon’s exhibition-intervention *ELLE MARCHE* blue mountain.

qui d'abord nous renseignent. Par exemple, à l'issue d'une résidence hivernale sur la terre de Boréal, en 2006, l'artiste métis saskatchewanais Edward Poitras témoigne de son expérience. Au cours des deux mois passés en solitaire, celui-ci dit s'être senti « épié ». Entouré d'arbres qui, dans ses mots, le « considéraient », l'artiste aurait naturellement retourné son regard sur les objets qui l'accompagnaient :

...graines, écorces, coquilles, boîte de fer, emballages plastique, étiquettes et autocollants. J'ai entrepris d'observer ma propre consommation, conscient que la quantité de déchets découlant de mes besoins pour survivre posait problème. Je commençais à percevoir quelque chose dans tout ça. [...] À la fin, je me suis intéressé aux sans-abri et aux moins fortunés. Puisque ma présence devait avoir un impact, j'ai réfléchi à des manières d'avoir une présence bénéfique pour les autres. J'ai pensé que cela pourrait possiblement prendre la forme d'un acte d'altruisme. Sachant maintenant ce que c'est qu'être seul, je pourrais envisager un projet de création qui placerait l'art de la présence dans la compagnie des autres¹⁰.

De manière surprenante, c'est depuis une parenthèse au sein d'une nature « non emmêlée » que, pour l'artiste, éthique environnementale et éthique sociale devaient se rencontrer, infléchissant éventuellement la teneur de productions artistiques à venir.

Les ancrages de Boréal Art/Nature se sont manifestement posés de manière « non orthodoxe » dans le contexte élargi des approches discursives et des problématiques actuelles relevant des arts et de l'écologie. Pourtant, si l'organisme n'a pas abordé d'emblée la nature en la situant au cœur des contingences du quotidien, du social et du politique, s'il n'a pas non plus cherché à en pointer les marqueurs idéologiques et culturels, c'est qu'il a emprunté une autre avenue, moins distanciée, plus relationnelle. L'approche qu'a privilégiée Boréal en est une d'attachement et de proximité. Non moins complexe, la nature s'y profilant a fourni l'occasion d'un dialogue qui s'est signalé à l'origine du geste créateur qui a voulu reconnaître ce qui palpite derrière. Ce qui excède, peut-être, les représentations.

1. Dans le catalogue d'exposition *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* (Barbican Centre, Londres, 2009), T. J. Demos s'applique, entre autres, à relever des failles idéologiques au sein d'expositions antérieures (dont *Fragile Ecologies* de Barbara Matilsky et *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* de Stephanie Smith), revendiquant une compréhension plus nuancée et englobante de l'écologie et de ses concepts. Critiquée pour sa compréhension puriste et spiritualiste de la nature, *Fragile Ecologies* (1992) envisageait, par exemple, l'écologie comme une « science d'entretien planétaire »; *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, cocommissarié par Sue Spaid et Amy Lipton (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002), favorisait des pratiques ayant un impact « réel » sur l'environnement; *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005) s'intéressait à l'appropriation multidisciplinaire du design durable, intégrant une approche éthique et critique de la production et de la diffusion artistique; tandis que la Biennale de Charjah, *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change* (2007), rapprochait les enjeux environnementaux du public et de leur quotidien.
2. D'abord Boréal – Association des artistes des Laurentides, le centre adopte l'appellation Boréal Art/Nature en 1997.
3. Sous la présidence de Reagan, aux États-Unis, la première moitié des années 1980 était marquée par la menace d'une guerre nucléaire, de sorte que la grande majorité des militants verts, artistes compris, s'étaient recyclés temporairement dans le mouvement pour le désarmement et la paix. Ce n'est qu'à la fin de la décennie, à l'approche de la conclusion de la Guerre froide, qu'il est possible d'observer un intérêt renouvelé pour les questions environnementales. Celles-ci se trouvent alors au cœur de l'opinion publique mondiale tout comme de l'opinion publique au Québec. Les idées et les préoccupations « vertes » traversent alors les frontières disciplinaires et sont abordées dans des domaines aussi variés que les recherches sociales, politiques et artistiques.
4. Parmi ces nombreuses initiatives, notons l'événement *Bonjour Françoise* à Port-Daniel, en Gaspésie, en 1991, *Le langage des traces*, à Saint-Jean-Port-Joli, en 1983, le symposium *Nishk E Tshitapmuk (sous le regard de l'Outarde)*, à Mashteuiatsh, la fondation du centre Est-Nord-Est, en 1992, à Saint-Jean-Port-Joli, la création, en 1995, de la fondation Derouin et des Jardins du précambrien de la fondation Derouin, à Val-David et, en 1997, le Symposium Art et Nature au Bic. Chaque fois, l'orientation demeure fidèle au modèle du symposium tel que porté par l'événement phare du Symposium international de sculpture de Chicoutimi en 1980 : plus qu'un thème à explorer, l'écologie structure les relations entre les artistes, les lieux et le public.
5. *Écart art aventure*, La Macaza, Boréal Multimédia, 1990, p. 6.
6. *Ibid.*, p. 56.
7. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge et Londres, 2004, p. 3.
8. Entrevue avec Jeane Fabb menée par l'auteure, avril 2011.
9. Neil Evernden, *The Social Creation of Nature*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1992, p. 110. [Traduction libre de l'auteure]
10. Edward Poitras, *The Art of Presence. Residency*. Boréal Art/Nature, 2006. [Traduction libre de l'auteure]

Caroline Loncol Daigneault est auteure, commissaire et chercheuse. Elle se consacre actuellement à l'écriture d'un ouvrage s'intéressant à l'articulation des dialogues qu'engage l'art actuel avec l'environnement. Invitée comme auteure-témoin par l'artiste chorégraphe Tedi Tafel ainsi que par le centre Vaste et Vague, dans le cadre d'un projet avec les communautés locales micmaques, en 2013-2014, elle était commissaire de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, placée sous le thème de l'hospitalité en 2012, puis d'*ELLE MARCHE blue mountain*, une exposition-laboratoire avec l'artiste Vida Simon.

Plastic Undone: Montalti's Ephemeral Icons

Pamela Mackenzie

Plastic exists as a significant node in a network of cultural, economic, environmental and political interests. It takes on many roles: domestic servant, caretaker, medical support, kitchen aid, industrial worker. The material is pervasive, yet the cultural sentiment towards it in Anglo-American culture is ambivalent at best. The hostility towards plastic seems to stem largely from its role in disturbing and displacing the natural environment. If there's one thing plastic definitely is not, it's natural – at least according to popular opinion.¹ In fact, plastic is nearly synonymous with the term “artificial,” anecdotally apparent in our derogatory use of the term “plastic” to describe someone who is fake or overly invested in materialism. As plastic compounds proliferate and appear in increasingly discomfiting quantities and locations, its disruptive presence is causing a strong animosity among those who wish to maintain the current order.² With a dominant ideology of ecology positioned in defence of the natural, our shared cultural enemy is this new artificial adversary. However, if we approach these categories critically – the natural, the artificial – their obvious distinction becomes uncertain. There are many inconsistencies and assumptions underlying how we sort materials into one or the other of these groups of things.

La déroute du plastique. Les icônes éphémères de Montalti

Le plastique est un maillon important dans un réseau tissé d'intérêts culturels, économiques, environnementaux et politiques. Il joue plusieurs rôles : serviteur, aidant, soutien médical, aide-cuisinier, ouvrier industriel. C'est un matériau omniprésent envers lequel la culture anglo-américaine éprouve toutefois – et c'est le moins qu'on puisse dire – un sentiment d'ambivalence. L'hostilité à l'égard du plastique semble découler, pour une bonne part, de son implication dans la perturbation et l'invasion de l'environnement naturel. S'il est une chose qu'on puisse dire du plastique, c'est qu'il n'est pas naturel, en tout cas si l'on se fie à l'opinion populaire¹. En fait, le plastique est pratiquement synonyme du mot « artificiel », comme le démontre l'usage courant et désobligeant qu'on fait du terme pour décrire quelqu'un de faux ou de trop porté sur le matérialisme. Les composés plastiques prolifèrent indécemment et surgissent dans des lieux de plus en plus embarrassants, et cette présence dérangeante suscite une grande animosité chez ceux et celles qui souhaitent préserver l'état des choses actuel². Dans l'idéologie écologique dominante qui se porte à la défense du naturel, l'ennemi culturel commun est ce nouvel adversaire artificiel. Toutefois, si l'on aborde leur caractère naturel et artificiel de manière critique, la distinction entre ces catégories passe de l'évidence à l'incertitude. En effet, plusieurs contradictions et suppositions sous-tendent notre façon de répartir les matières dans l'un ou l'autre de ces groupes.

P. 39-43 : **Maurizio Montalti**, *Officina Corpuscoli*, 2010.
Plastic chair and utensils, living organisms: fungi/Chaise et ustensiles en plastique, organismes vivants : champignons.
Photo : Officina Corpuscoli (Maurizio Montalti).



Contemporary Dutch artist Maurizio Montalti directly plays with these categories, and demonstrates significant challenges to their facile recognition. Specifically, his 2010 work *Continuous Bodies: The Ephemeral Icon*, completed as part of an MFA research project, presents a rich, materially dense sculptural installation that places plastic at the centre of attention. Employing the strategies of the bio-artist, Montalti combines his research in the laboratory with the display culture of institutional gallery spaces.³ Iconic plastic objects are fed to a special fungus, *Phanerochaete chrysosporium*, which slowly decomposes them and leaves nothing behind aside from potential fertilizer. This paper will mobilize the critical potential of Montalti's 2010 installation, focusing on how the use and dissolution of plastic destabilizes the discursive conceptual structures that surround the natural/artificial distinction. By refusing to confirm the given separation of the human-made from the natural, this artwork thereby challenges the vision of humanity's fundamentally privileged place in the world.

Conceptual Background: Plastic and the Artificial

The concept of the natural is rife with historical significance and is crucially central to the current attitudes and behaviours promoted within the ecologically-conscious global community. However, beyond some basic intuition that there is a nature, and that it can be identified, firmly establishing the actual referent for this concept is difficult. As it is invoked by environmental groups, particularly among those practicing some variety of deep ecology, the easiest identification of nature seems to involve all of that which is not of a human origin.⁴ Nature defined as the non-human is a common theme, even within the history of science. As philosophy of science scholar Gregor Schiemann argues in his essay, "Contexts of Nature according to Aristotle and Descartes," two of the most prominent philosophies of nature in Western thought have the specific characteristic of being defined negatively against that which is most closely identified with human activity. For Aristotle, *techne* (technology, art) – the tools and technologies by which the human exercises mastery over the world – are a separate object of study from *physis* (nature). Descartes, on the other hand, maintains a more traditionally dualist conception of nature, relegating the totality of the material world to the confines of mechanical "nature," while the transcendent subject exceeds these bounds through rationality as the seat of knowledge. In each case, nature is "characterized by a contradistinction to the non-natural: Aristotle separates nature and technology; Descartes opposes nature to thinking."⁵

This negative relationship of the natural to a more clearly and positively defined non-natural category is typical. Nature is generally articulated in binary relation to an opposing term. Notably, the identification of human activity with thought or rationality leads to the highly contested nature/culture split that is popularly addressed by actor-network theorists. The nature/culture distinction is not altogether different from the natural/unnatural or nature/technology structure; it is also predicated on a dichotomous system of inclusion and exclusion, which sees the "human" on one side of the bracket. Nature is the impenetrable backdrop upon which the image of the human is developed.⁶ Given the aforementioned parameters, it is no surprise that plastic is thoroughly associated with the non-natural. It is a distinct product of human activity,

a primary vehicle for contemporary cultural design and expression, and generally taken to be unassimilable within the currently established ecological networks.

Currently, plastic suffers from a diminished sense of importance and value due to, in part, its secondary status as a derivative material. If we investigate the reasons for this spontaneous attitude towards plastic, it likely begins in the mid-twentieth century. Plastic was widely popularized in the cultural context of the Post-First World War era, when American media emphasized progress and easy domestic living. This encouraged a flippant attitude towards household objects that could be damaged or discarded and cheaply replaced later (likely with a better model). Furthermore, from around this time plastic was also placed in the category of "artificiality." This label implies that, whereas the natural world maintains an opaque and mystical character, human production is other-to and intrusive-on that natural order. The identification of plastic as "synthetic" marks it as a product of human intervention and as such it seems to open a third space, being neither fully human nor natural. In the tiered system implied by our taxonomic ontological commitments, plastic is neither a privileged human object, nor a part of the sacred natural order. Plastic is the bottom of the barrel, or more likely, plastic actually IS the barrel: practical, disposable and forgettable.



Maurizio Montalti, artiste néerlandais contemporain, joue ouvertement avec ces catégories et met en lumière les grands défis à relever pour bien les identifier. Plus précisément, son œuvre intitulée *Continuous Bodies: The Ephemeral Icon*, réalisée en 2010 dans le cadre d'un projet de recherche en maîtrise, propose une installation sculpturale riche et matériellement dense dont le centre d'intérêt est le plastique. Usant de stratégies bioartistiques, Montalti allie à sa recherche en laboratoire les modes de présentation utilisés dans les espaces d'exposition institutionnels³. Des objets en plastique iconiques sont nourris d'un champignon singulier, le *Phanerochaete chrysosporium*, qui les décompose lentement pour n'en laisser qu'un possible engrais. Le présent essai mettra sur le potentiel critique de l'installation de 2010 de Montalti, en particulier sur la manière dont l'utilisation et la dissolution du plastique déstabilisent les structures conceptuelles discursives qui entourent la distinction entre naturel et artificiel. En refusant de confirmer la séparation établie entre ce qui est fabriqué par l'humain et ce qui est naturel, cette œuvre met à mal la conception de la place fondamentalement privilégiée de l'humanité dans le monde.

— Toile de fond conceptuelle : le plastique et l'artificiel

D'une grande importance historique, le concept du naturel joue un rôle crucial dans les attitudes et les comportements actuellement promus au sein de la communauté planétaire sensibilisée aux problèmes écologiques. Cependant, au-delà d'une certaine intuition de base selon laquelle la nature existe et qu'elle est identifiable, il est difficile d'en établir clairement le référent exact. Telle qu'évoquée par les groupes environnementaux, surtout parmi ceux qui pratiquent un type d'écologie profonde, l'identification la plus facile de la nature semble englober tout

ce qui n'est pas d'origine humaine⁴. La nature définie comme étant le non humain est un thème courant, même dans l'histoire des sciences. Comme l'avance Gregor Schiemann, spécialiste de la philosophie des sciences, dans un essai intitulé « Contexts of Nature according to Aristotle and Descartes », deux des philosophies sur la nature qui dominent en Occident sont nettement caractérisées par une définition négative par rapport à ce qu'on identifie plus étroitement à l'activité humaine. Pour Aristote, la *tekhnè* (technologie, art), soit les outils et les technologies avec lesquels l'humain exerce sa maîtrise sur le monde, est un objet d'étude distinct de la *physis* (la nature). Quant à Descartes, il favorise une conception de la nature plus traditionnellement dualiste, qui relègue l'entièreté du monde matériel aux confins d'une « nature » mécanique, limites que le sujet pensant arrive à transcender grâce à la rationalité conçue comme siège du savoir. Dans chaque cas, la nature est « caractérisée par une opposition au non-naturel : Aristote divise nature et technologie; Descartes oppose nature et pensée⁵ ».

Cette relation négative du naturel avec une catégorie *non-naturelle* plus clairement et positivement définie est typique. La nature est généralement articulée dans une relation binaire à un terme opposé. Notamment, l'identification de l'activité humaine à la pensée ou à la rationalité mène à la division grandement contestée entre nature et culture, qui est communément abordée par les théoriciens de l'acteur réseau. La distinction nature/culture n'est pas entièrement différente de la structure naturel/non-naturel ou nature/technologie; elle aussi repose sur un système dichotomique d'inclusion et d'exclusion, qui voit « l'humain » d'un côté de l'équation. La nature est la toile de fond impénétrable contre laquelle se développe l'image de l'humain⁶. Étant donné les paramètres déjà mentionnés, il n'est pas étonnant que le plastique soit entièrement associé au non-naturel. C'est un produit





Challenging Paradigms: Montalti's Ephemeral Icons

Through his research and experimentation, Montalti provides an opportunity to reassess the categorization of plastic as separate from nature, and furthermore to challenge the idea of the non-natural altogether. Complicating a vision of plastic as the eternal menace, imposing itself onto the natural order from beyond, are the sculptural artworks featured in *Continuous Bodies: The Ephemeral Icon*. This series consists of various mass-produced objects being slowly decomposed by fungi.⁷ The selected pieces take on forms so ubiquitous that they function as icons for late 20th-century consumer culture: the white plastic spoon, the Monobloc plastic chair. The exhibition shows the items at various stages of decay, including the detritus remaining after the fungi has had its way and the objects have been reduced to morsels. The organic remains are nothing more than decomposed matter, which are nutritionally rich and can be used subsequently as fertilizer to support new life.⁸ "Immortal" plastic is shown here to lose its form and colour and melt away through interaction with organic entities. The fungus that the artist uses is already present in the environment, and although it is isolated here for its destructive potential and applied in fairly sterile conditions, it actively reveals the ultimate instability of plastic's polymers.

This work productively engages with concerns about the ontological status of different living and non-living entities, demonstrating an intimate relationship to decay that is shared by the seemingly immutable products of human labour and the substances that make up non-human



réel de l'activité humaine, un véhicule premier pour l'expression et le design culturels contemporains, qui est généralement considéré comme étant inassimilable dans les réseaux écologiques établis aujourd'hui.

À l'heure actuelle, le plastique souffre d'un sentiment de perte en importance et en valeur en partie à cause de son statut secondaire de matériau dérivé. Une enquête sur les motifs de cette attitude spontanée envers le plastique mènerait probablement au milieu du 20^e siècle. Le plastique a été grandement popularisé dans le contexte culturel qui a suivi la Première Guerre mondiale, alors que les médias américains faisaient l'éloge du progrès et de l'amélioration de la vie au quotidien. Cela a eu pour effet d'encourager une attitude désinvolte envers les objets ménagers qu'on pouvait briser ou jeter puis remplacer à bas prix (probablement par un meilleur modèle). De plus, c'est autour de ce moment que le plastique a été placé sous la catégorie de « l'artificialité ». Cette étiquette signifie que, là où le monde naturel conserve un aspect opaque et mystique, la production humaine va à l'encontre du monde naturel et empiète sur lui. L'identification du plastique comme étant « synthétique » en fait un produit de l'intervention humaine et, comme tel, il semble ouvrir un troisième espace, n'étant ni complètement humain ni entièrement naturel. Dans le système par niveaux que supposent nos ontologies taxonomiques, le plastique n'est ni un objet humain privilégié ni un élément de l'ordre naturel sacré. Le plastique est le fond du baril ou, fort probablement, le plastique EST le baril : pratique, jetable et oubliable.

Paradigmes stimulants : les icônes éphémères de Montalti

La recherche et les expérimentations de Montalti permettent de réévaluer la catégorisation du plastique comme étant séparé de la nature et, également, de questionner l'idée du non-naturel dans son ensemble. Les œuvres sculpturales de *Continuous Bodies: The Ephemeral Icon* viennent complexifier l'idée que le plastique serait une menace éternelle s'imposant à l'ordre naturel depuis l'extérieur. Cette série réunit divers objets usinés en voie d'être lentement décomposés par un champignon⁷. Les items choisis ont des formes si courantes – cuillère en plastique blanc, chaise monobloc – qu'elles deviennent des icônes de la culture de consommation de la fin du 20^e siècle. L'exposition présente ces articles dans différents états de pourriture, y compris celui de détritux une fois que le champignon a accompli son œuvre. Ces restes organiques ne sont rien d'autre que de la matière décomposée; riches en substances nutritives, ils peuvent donc être utilisés comme fertilisants pour bonifier une nouvelle vie⁸. Ici, on voit le plastique « immortel » perdre sa forme et sa couleur, fondre dans son interaction avec des entités organiques. Le champignon employé par l'artiste est déjà présent dans l'environnement et, bien qu'il soit utilisé dans ce cas-ci pour son potentiel destructeur et appliqué à des conditions relativement stériles, il révèle activement l'instabilité fondamentale des polymères du plastique.

Cette œuvre aborde, de manière productive, des questions relatives au statut ontologique de différentes entités vivantes et non vivantes, et elle démontre la relation étroite à la pourriture qui est commune aux produits soi-disant immutables qui sont issus du labeur humain et qui

ecological networks. It presents the viewer with creative solutions to a legitimate ecological issue, by presenting a fungus that can potentially help relieve us of the abundance of plastic in our environment. Equally, it contends with the traditionally hierarchical taxonomy of life, organic matter and the non-living. Through an immediate confrontation with the destruction of our iconic, apparently non-biodegradable creations, Montalti's sculptures eat away at our immortality. They remind the viewer that, geologically speaking, the idea that human beings and their by-products are more than an interesting layer of sediment is absurd. In the constantly shifting dynamics of a global ecosystem, plastic compounds are just a tough fibre that will eventually be broken down by the right microorganisms.

Although it cannot be claimed that plastic is *good* for global ecosystems, we can question some of our basic assumptions about how we categorize it. There is room to reconsider plastic, as it currently is understood, favouring a more nuanced and rich narrative. As Montalti's work shows, human production can be seen as continuous with the environment. Following the insights of the post-human and non-human turns, humanity itself should be understood as caught up in systems of value and meaning that do not always feature us as the main characters.⁹ The consequence of isolating a specific location or system of material interactions as the site of some kind of ontologically-distinct form of production risks creating a hierarchy of importance that could potentially devalue and overlook certain networks, materials and individuals. Places that look more like our ideal of nature – scenic parks, lush forests – may be preserved, whereas other areas – bogs, plains, deserts – are forgotten.¹⁰

By insisting on holding certain materials apart from others on the grounds of their production by humans, an unnecessary ontological gap opens between that which is considered natural and that which is merely other or derivative. This radical distinction obscures the impact of industrial production and ignores the new ecosystems that continuously emerge within and through the “non-natural.” The persistent, strange insistence on viewing human activity, including its material slough, as being endowed with some kind of transcendent metaphysical status apart from the rational structures governing the “earthly” realm does not do justice to the variety of possible assemblages of chemical compounds. Artists such as Montalti, who are challenging these views, can create exciting untold narratives that reframe dominant cultural perceptions in an engaging and possibly more honest way.

1. Early reception of plastic had not yet determined its status as a non-natural material, however. See Jeffrey L. Meikle, *American Plastic: A Cultural History* (Rutgers University Press, 1996): “the editors of *Fortune* seemed uncertain how to present these new materials, whether to portray plastic as an extension of natural materials or as an intoxicating disruption of the natural order.” p. 64.
2. “Plastic chemical found in nearly 500 foods sold in US,” *RT.com* (February 28, 2014). Accessed April 7, 2014, <http://rt.com/usa/azodicarbonamide-ada-chemical-foods-263/>.
3. For more on Bio-Art, see: Eduardo Kac, ed, *Signs of Life: Bio Art and Beyond* (Cambridge, London: The MIT Press, 2007).
4. See: Stephen Vogel, “Environmental Philosophy after the End of Nature,” *Environmental Ethics* 24:1 (2002): 23-39. “Nature is that which is identical to what is not us,” p. 24.
5. Gregor Schiemann, “Contexts of Nature according to Aristotle and Descartes,” *Logic and Philosophy of the Sciences* 5 (2007): 66.
6. An interesting exception to this generalization is the association of nature with essence or regularity, which sees nature as inherently harmonious and stable. In this case, the unnatural is that which is aberrant, disruptive or irregular. This presents its own set of problematic issues and associations, and further points to the ambiguity of the term “natural.”
7. Maurizio Montalti, “Continuous Bodies: The Ephemeral Icon,” *Artist Website*, accessed September 2014, <http://www.corpuscoli.com/projects/the-ephemeral-icon/>.
8. *Ibid.*
9. Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013): 3; See also an anthology of essays on the nonhuman, released in February 2015: Richard Grusin, ed, *The Nonhuman Turn* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2015).
10. William Cronon, “The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature,” *Environmental History* 1:1 (January 1996): 7-28. Accessed June 15, 2014: “if we set too high a stock on wilderness, too many other corners of the earth become less than natural and too many people become less than human.” p. 20.

Pamela Mackenzie is in the second year of her MA degree in Art History at Concordia University. Her research interests include historical and contemporary constructions of the concept of the natural, the relationship between art, diagrams and epistemological systems, and contemporary vital materialist philosophies. Her current thesis project centres on artworks in which the subject matter, plastic, challenges the distinction between the natural and the artificial.

composent les réseaux écologiques non humains. Elle nous propose des solutions créatives à un enjeu écologique légitime en présentant un champignon pouvant soulager de la grande présence du plastique dans notre environnement. Pareillement, elle combat la taxinomie traditionnellement hiérarchique de la vie, de la matière organique et du non-vivant. En nous confrontant directement à la destruction de nos créations iconiques, apparemment non biodégradables, les sculptures de Montalti s'attaquent à notre immortalité. Elles nous rappellent, d'un point de vue géologique, combien est absurde l'idée que les êtres humains et leurs dérivés soient davantage qu'une strate de sédiments intéressante. Dans la dynamique sans cesse mouvante de l'écosystème planétaire, les composés plastiques ne sont qu'une fibre résistante dont viendront finalement à bout les micro-organismes appropriés.

Bien qu'on ne saurait prétendre que le plastique soit *bon* pour les écosystèmes planétaires, on peut toutefois interroger certaines des hypothèses sur lesquelles nous nous appuyons pour le catégoriser. Il y a lieu de poser un nouveau regard sur le plastique, tel qu'on le comprend actuellement, pour privilégier un récit plus nuancé et riche. Comme le démontre le travail de Montalti, il est possible de considérer la production humaine en continuité avec l'environnement. Dans la foulée des notions introduites par les études sur le post-humain et le non-humain, on devrait voir les humains en soi comme faisant partie de systèmes de valeurs et de significations qui ne leur accordent pas toujours les premiers rôles⁹. Isoler un lieu ou un système précis d'interactions matérielles comme site d'une forme de production ontologiquement distincte risque d'entraîner comme conséquence la création d'une hiérarchie pouvant dévaluer et négliger certains réseaux, matériaux et individus. Certains endroits se rapprochant de notre idéal de la nature – parcs pittoresques, forêts luxuriantes – seraient préservés, mais d'autres – marais, plaines, déserts – seraient oubliés¹⁰.

En continuant à isoler certains matériaux parce qu'ils sont des produits humains, on ouvre inutilement une brèche ontologique entre ce qui est considéré comme naturel et ce qui est tout simplement autre ou dérivé. Cette distinction radicale masque l'impact de la production industrielle et fait fi des nouveaux écosystèmes qui émergent constamment dans et par le « non-naturel ». L'insistance étrange et continue sur la vision de l'activité humaine, y compris son bournier matériel, comme étant empreintes d'une sorte de statut métaphysique transcendant, distinct des structures rationnelles qui gouvernent le domaine « terrestre », ne rend pas justice à la variété possible des assemblages de composés chimiques. Des artistes comme Montalti, qui remettent en question ces façons de voir, peuvent créer des récits stimulants et jamais racontés qui recontextualisent les perceptions culturelles dominantes de manière conviviale et peut-être plus honnête.

Traduit par Colette Tougas

1. Les premières réactions du plastique n'ont toutefois pas établi d'emblée son statut comme matériau non-naturel. Voir Jeffrey L. Meikle, *American Plastic: A Cultural History*, Rutgers University Press, 1996 : « les directeurs de *Fortune* semblaient hésiter quant à la façon de présenter ces nouveaux matériaux, à savoir s'ils devaient faire du plastique une extension des matériaux naturels ou une perturbation envivante de l'ordre naturel », p. 64. [Notre traduction.]
2. « Plastic chemical found in nearly 500 foods sold in US », *RT.com*, 28 février 2014. <http://rt.com/usa/azodicarbonamide-ada-chemical-foods-263/>. Consulté le 7 avril 2014.
3. Pour en savoir davantage sur le bio-art, voir Eduardo Kac, dir., *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2007.
4. Stephen Vogel, « Environmental Philosophy after the End of Nature », *Environmental Ethics*, vol. 24, n° 1, 2002, p. 23-39. « La nature est ce qui est identique à ce qui n'est pas nous », p. 24. [Notre traduction.]
5. Gregor Schiemann, « Contexts of Nature according to Aristotle and Descartes », *Logic and Philosophy of the Sciences*, n° 5, 2007, p. 66.
6. Une exception intéressante à cette généralisation consiste à associer la nature à l'essence ou à la régularité, à la voir comme étant intrinsèquement harmonieuse et stable. Dans ce cas, le non-naturel est ce qui est aberrant, dérangeant ou irrégulier. Cela pose en soi un ensemble d'enjeux et d'associations problématiques, et souligne à nouveau l'ambiguïté du terme « naturel ».
7. Maurizio Montalti, « Continuous Bodies: The Ephemeral Icon », site Web de l'artiste. <http://www.corpuscoli.com/projects/the-ephemeral-icon/>. Consulté en septembre 2014.
8. *Ibid.*
9. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, R.-U., Polity Press, 2013, p. 3, ainsi que l'anthologie sur le non-humain, parue en février 2015, de Richard Grusin, dir., *The Nonhuman Turn*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
10. William Cronon, « The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature », *Environmental History*, vol. 1, n° 1, janvier 1996, p. 7-28. « Si notre définition de la vie sauvage est trop élevée, beaucoup trop d'autres endroits sur terre deviennent moins que naturels et beaucoup trop de gens deviennent moins qu'humains. » p. 20. [Notre traduction.]

Pamela Mackenzie est en 2^e année de maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses sujets de recherche portent, entre autres, sur les constructions historiques et contemporaines du concept de naturel, sur la relation entre l'art, les schémas et les systèmes épistémologiques, et sur les philosophies vitalistes contemporaines. Pour son projet de mémoire, elle s'intéresse à des œuvres d'art dans lesquelles le sujet, soit le plastique, met à mal la distinction entre naturel et artificiel.

World of Matter, ou la pensée complexe des territoires

Gentiane Bélanger



Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot « complexus », « ce qui est tissé ensemble. »

Edgar Morin

Si la question écologique s'est longtemps exprimée (et continue de le faire) dans un contexte alarmiste, nombreux aujourd'hui sont les artistes qui considèrent qu'une telle urgence demande qu'on prenne le temps, au contraire, d'ausculter consciencieusement nos cadrages épistémiques de la nature. Il n'y a qu'à penser aux cabinets de curiosité et autres archaïsmes remaniés par Mark Dion (*Theatrum Mundi: Armarium*, 2001), aux rapport coévolutifs entre la culture visuelle, la science et le nationalisme chez Simon Starling (*Black Drop*, 2012; *Island for Weeds*, 2003),

World of Matter, or Complex Thought about Terrains

When I speak of complexity, I am referring to the primary meaning of the Latin word "complexus," "that which is woven together."

Edgar Morin

While the environmental issue has been and continues to be widely expressed in an alarmist context, many artists now believe that such an urgent matter demands we take the time instead to conscientiously examine our epistemic frameworks of nature. We need only consider Mark Dion's cabinets of curiosities and other re-envisioned archaisms (*Theatrum Mundi: Armarium*, 2001), Simon Starling's co-evolutionary relationships between visual culture, science and nationalism (*Black Drop*, 2012; *Island for Weeds*, 2003), Walton Ford's critical return to the naturalist tradition (*Delirium*, 2004) and the time capsule that Trevor Paglen sent into the Earth's orbit for time immemorial (*The Last Pictures*, 2012). It would seem that by addressing the ecological present from the standpoint of its dense historical memory, these practices moderate the eschatological urgency through an evocative power that Dieter Roelstraete calls an "archaeological imaginary."¹

En haut/Above: Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2012. Images tirées de la vidéo, partie I : *Agro-Sciences*. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artists.

p. 46-47: Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2012. Images tirées de la vidéo, partie II : *Land Reforms*. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artists.



In addition to demonstrating diachronic depth, the collective project World of Matter's fieldwork also falls within a range of practices that explore the entanglement of the material environment with human and cultural structures in synchronic and geographically distributed terms. Their research activities weave interrelations between Canada, Bangladesh, Egypt, Liberia, the Netherlands, India, and Burkina Faso, to name just a few, by investigating and analysing the distribution of raw materials. Originally called Supply Lines, the collective subsequently wished to move away from an anthropocentric view of the world and changed its name to World of Matter, which instead evokes the material complexity in which the conditions of human and non-human existence meet and are exchanged.

The collective is literally a consortium, composed of ten founding members and four more recent participants—artists, journalists, scholars, and urban planners—whose individual research contributes to the collective platform. Before dissemination, their production has a practical and relational dimension (field research, meetings, discussions, technical considerations, data collection). It then takes a discursive and representational format, using institutional forms of communication such as conferences, round tables, publications, research workshops, and exhibitions.² The group was formed in 2011 and began disseminating their work in 2013; it thus remains to be seen to what degree they will maintain a coherent vision in the course of their activities. Yet by simply perusing the various projects on their online platform, the relationships are already clearly visible. The myriad of projects assembled on their virtual portal is organized around material resources and their complex and intricate involvement in cultural, political and economic issues. Thus browsing their website, we discover the impact of the production and commercialization of sugar, cotton, water, oil, fish, uranium, wind, arsenic, pastures and soya on populations, conflicts, migration, urban development, borders and life expectancy. All the projects draw on materialist philosophy³ as a tool for understanding and tackling the current environmental quagmire from a different angle. As an example, the World

of Matter's mandate utilizes Latourian terms to re-examine the human kingdom on par with the non-human.⁴ Likewise, a significant number of projects featured on their platform are based on materialist ontology, such as considering materiality as the basis for lived phenomena, in order to probe the concentration of ecological relationships and the interplay of factors impacting the environment. Such is the case, for example, of Swiss artist Ursula Biemann who turns to Graham Harman's philosophical thought, in her project *Egyptian Chemistry* (2012), in order to incorporate the cultural and socio-political development of Egyptian society in a material matrix characterized by the Nile's hydrological significance.⁵ This inclination is also reflected in the work of Dutch artists Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan, who refer to Latour and Harman in order to examine the European sugar market and the transformation of fisheries in two distinct, though interrelated, projects.

From these various investigations comes an interest in the materiality of the world, its distribution and ramification, in fact their objects of study prove to be closer to what philosopher Timothy Morton calls "hyperobjects,"⁶ these complex and multiple material entities that have systemic attributes. Referring in particular to climate change and nuclear power, Morton defines hyperobjects as sets of heterogeneous components that interact to produce emergent properties, and in which the implications are experienced disparately in a multiplicity of localities and temporalities. The "objects" World of Matter has tackled, whether watersheds, oil and gas reserves, climate fluctuations, transit systems or transnational industrialisation, eschew any distinct temporal and spatial delimitation

World of Matter, *Exposer l'écologie des ressources*, 2015. Vue de l'installation/ Installation view : œuvres de/artworks by Peter Mörténböck + Helge Mooshammer & Judy Price, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia, Montréal. Photo : Paul Litherland.

World of Matter, *Exposer l'écologie des ressources*, 2015. Vue de l'installation/ Installation view : œuvres de/Artworks by Uwe H. Martin & Judy Price, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia, Montréal. Photo : Paul Litherland.



au retour incisif sur la tradition naturaliste opéré par Walton Ford (*Delirium*, 2004) et à la capsule temporelle que Trevor Paglen a envoyée dans l'orbite de la terre pour un temps prospectif immémorial (*The Last Pictures*, 2012). Il semblerait qu'en abordant le présent écologique sous l'angle de sa densité mémorielle, ces pratiques modèrent l'urgence eschatologique par la force évocatrice de ce que Dieter Roelstraete désigne comme un « imaginaire archéologique¹ ».

En plus de manifester une profondeur diachronique, le travail de terrain mené par le collectif World of Matter s'inscrit tout aussi bien dans un registre de pratiques qui explore l'enchevêtrement de l'environnement matériel avec les structures humaines et culturelles sur un plan synchronique et géographiquement distribué. Leurs activités de recherche tissent en effet des liens transversaux entre le Canada, le Bangladesh, l'Égypte, le Libéria, la Hollande, l'Inde et le Burkina Faso (pour n'en nommer que quelques-uns) en enquêtant et analysant la mise en circulation des matières premières. Originellement appelé *Supply Lines* (voies d'approvisionnement ou conduites d'alimentation), le collectif a par la suite voulu se décentrer d'une perspective anthropocentrique sur le monde avec le nom World of Matter qui évoque plutôt la complexité matérielle dans laquelle se rencontrent et s'échangent les conditions d'existence humaines et non-humaines.

Le collectif forme un consortium au sens propre, constitué de dix membres fondateurs auxquels se sont récemment ajoutés quatre autres participants – artiste, journaliste, universitaire et urbaniste – dont les recherches personnelles contribuent à une plateforme collective. Leur production s'inscrit dans un registre pratique et relationnel en amont de la diffusion (recherche terrain, rencontres, échanges, discussion techniques, collectes de données), pour ensuite prendre une tournure discursive et représentationnelle par le recours à des formes de communication institutionnalisées comme des conférences, des tables rondes, des publications, des ateliers de recherche et des dispositifs d'exposition². Le groupe s'est formé en 2011 et a amorcé ses activités de diffusion en 2013; il reste donc à voir dans quelle mesure la cohérence des visions va se maintenir au fil de leurs activités. Mais à simplement naviguer sur leur plateforme Internet au gré des divers projets, les parentés sont déjà facilement lisibles. La myriade de projets regroupés sur leur portail virtuel s'organise en effet autour des ressources matérielles et de leur intrication complexe au sein d'enjeux culturels, politiques et économiques. Ainsi, à fureter sur leur site, on découvre les incidences provoquées par la production et la commercialisation du sucre, du coton, de l'eau, du pétrole, du poisson, de l'uranium, du vent, de l'arsenic, des pâturages et du soja sur les populations, les conflits, les migrations, le développement urbain, les frontières et l'espérance de vie. Ces projets ont pour point de convergence une inclination pour les philosophies matérialistes³ comme outils de compréhension permettant d'aborder sous un angle oblique les brouillards environnementaux actuels. À titre d'exemple, le mandat de World of Matter s'appuie sur une terminologie latourienne pour revoir le règne humain sur un pied d'égalité avec le non-humain⁴, tout comme bon nombre de projets figurant sur leur plateforme s'appuient sur une ontologie matérialiste, soit une considération de la matérialité comme fondement des phénomènes vécus, pour sonder la densité des liens écologiques et l'enchevêtrement des facteurs qui agissent sur l'environnement. C'est notamment le cas de l'artiste suisse Ursula Biemann, qui recourt à la pensée du philosophe Graham Harman dans son projet *Egyptian Chemistry* (2012) pour inscrire l'évolution culturelle

et sociopolitique de la société égyptienne dans une matrice physique caractérisée par l'importance hydrologique du Nil⁵. Ce penchant se reflète chez les artistes néerlandais Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, qui prennent, cette fois-ci, appui sur Latour et Harman afin d'analyser le cours du sucre européen et les transformations des pêcheries dans deux projets distincts bien qu'inter-reliés.

De ces différentes investigations ressort un intérêt pour la matérialité du monde dans sa dimension distribuée et ramifiée, leurs objets d'étude se révélant en fait plus proches de ce que le philosophe Timothy Morton appelle des « hyperobjets⁶ », ces entités matérielles complexes et multiples comportant des attributs systémiques. Se référant notamment aux changements climatiques et au nucléaire, Morton définit les hyperobjets comme des ensembles aux composantes hétérogènes dont l'interaction génère des propriétés émergentes, et dont les implications se font sentir de manière disparate dans une pluralité de localités et de temporalités. Les « objets » abordés par World of Matter, qu'il soit question de bassins versants, de réserves d'hydrocarbures, de fluctuations climatiques, de réseaux de transport ou encore d'industrialisation transnationale, échappent à toute délimitation claire dans le temps comme dans l'espace, et voient leur identité distribuée, éparpillée, ramifiée dans une trame incommensurable de relations. C'est donc la matière en flux, orchestrée dans une mouvance, que World of Matter cherche à articuler, en particulier son apport fondamental aux structures anthropiques (l'occupation du territoire, les pratiques culturelles, l'organisation sociale et politique). Si le caractère structuré et cloisonné par auteur de leurs conférences et publications s'avère peu persuasif pour rendre compte d'une telle complexité, la dimension hypertextuelle du portail Internet permet plus efficacement des incursions dans le labyrinthe des enjeux étudiés. Les projets y sont d'abord présentés comme autant de cellules dans une ruche d'abeilles, comme les composantes vivantes d'une matrice en perpétuel développement. Puis, c'est dans le synoptique du site que se tissent des liens précis et obliques entre les contextes, les géographies et les temporalités, et que se dessinent des narrations transversales aux récits respectifs de chaque projet. Cette présentation en réseau des divers projets du collectif met l'accent sur le caractère intriqué des enjeux politiques, sociaux, culturels et naturels et sur la nécessité de les aborder sur un plan commun d'investigation. La profusion de trajectoires de sens qu'il est possible d'en tirer évite toute narration dominante pour plutôt favoriser des regards multiples et partiels.

Ainsi, l'histoire plutôt singulière de l'île de Urk en Hollande, objet du film intitulé *Episode of the Sea* (2014), fait écho à des situations rapportées dans d'autres projets du portail. Urk abrite une communauté de pêche désormais coupée de son environnement maritime suite au drainage à grande échelle des côtes pour accroître les surfaces agraires. Cependant elle a obstinément maintenu ses activités maritimes et une identité insulaire malgré son incorporation récente au continent. Ce film suit le sillage des activités maritimes dans cette petite communauté et retrace les cycles de transformation culturelle, économique et écologique amorcés par l'ingénierie des côtes hollandaises ainsi que les particularismes qui en découlent. Le modelage des côtes et l'absorption d'Urk dans la province artificielle de Flevoland sont liés à l'agriculture qui occupe une grande part du territoire drainé. Parmi ces cultures se trouve la betterave à sucre décrite dans un autre projet, *Monument of Sugar* (2007), comme l'épicentre de mesures économiques complexes et de protections tarifaires contre les fluctuations du marché mondial.

and their identity is seen distributed, dispersed and ramified in an immeasurable network of relations. *World of Matter* thus seeks to express how matter is transformed, organized in an ever-changing state, and particularly how it fundamentally contributes to anthropic structures (land use, cultural practices, social and political organisation). Although the structured and compartmentalized nature of their talks and publications doesn't render such complexity very convincingly, the hypertextual aspect of their online portal more effectively enables forays into the network of investigated issues. The projects are first presented as many cells in a beehive, the living components of a perpetually evolving matrix. The site's overview map then weaves specific and indirect links between the contexts, geographies and temporalities, tracing interrelated narratives between each project's respective stories. This networked presentation of the collective's diverse projects emphasizes the intricate nature of political, social, cultural and environmental issues, and the need to tackle them on a common front. The profusion of possible meanings repudiates any dominant narrative, fostering multiple and partial outlooks instead.

Thus, the rather singular history of the Netherlands' former island of Urk—the subject of the film *Episode of the Sea* (2014)—echoes situations conveyed in other projects on the website. Urk is the site of a small fishing community that was cut off from its maritime environment, following a large-scale drainage project to increase farmland. Nevertheless, Urk obstinately maintained its maritime activities and insular identity despite

its recent integration into the mainland. The film follows the community's maritime activities in the wake of this and retraces the cycles of cultural, economic and environmental transformation initiated by the artificial construction of the Dutch coastal areas, as well as the ensuing sense of identity. The reclamation of the coast and Urk's absorption into the artificial province of Flevoland are connected to the farmlands that occupy a large part of the drained land. One of its crops is the sugar beet, described in another project, *Monument of Sugar* (2007), as the epicentre of complex economic measures and tariff protection against fluctuations in the global market. The European Union's protectionist stance vis-à-vis its sugar production explains the significant disparity in this commodity's value between Europe (which protects its markets) and Africa (where Europe disposes of its surplus at the lowest cost). For *Monument of Sugar*, Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan reversed the flow of sugar by purchasing European sugar at a lower price in Nigeria and shipping it back home in the form of a monumental installation—the art work's legal status allowing it to avoid the duty typically imposed on sugar. Having not been able to find a trace of the European commodity once it arrived in Lagos, the artists had to work sugar shipped from Brazil that was excessively humid and hindered the moulding. Following a conversation with Bruno Latour, the artists agreed that the material's resistance to being shaped brilliantly emphasized its “thingness,” in which both the ontological and relational scope extends far beyond its use as commodity, stock, merchandise, consumer product and artistic medium.⁷ The three hundred and four sugar blocks, carefully



Le protectionnisme exercé par l'Union européenne sur sa production de sucre explique le décalage important de la valeur de cette denrée entre l'Europe (qui protège ses marchés) et l'Afrique (où l'Europe écoule ses surplus à moindre coût). Dans le cadre de *Monument of Sugar*, Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan ont inversé la circulation du sucre en rachetant la denrée européenne à moindre coût au Nigeria et en la ramenant sous forme d'installation monumentale, le statut légal d'œuvre d'art permettant d'échapper aux mesures tarifaires normalement imposées sur le sucre. N'ayant pu retrouver la trace de la denrée européenne une fois rendue à Lagos, les artistes ont dû composer avec du sucre transporté du Brésil, dont l'humidité excessive nuisait au moulage. Suite à une conversation avec Bruno Latour, les artistes ont convenu que cette résistance de la matière à se laisser former accentuait merveilleusement sa « chositude », dont la portée ontologique autant que relationnelle s'étend bien au-delà de son usage comme denrée, provision, marchandise, produit de consommation et médium artistique⁷. Les trois cent quatre blocs de sucre soigneusement étalés à même le plancher dans les expositions de World of Matter (et évoluant vers un délitement certain au gré des déplacements) agissent ainsi comme une synecdoque du statut labile de la matière sous l'influence des catégories culturelles et économiques. Avec ce genre de transversale, le portail Internet de World of Matter met l'accent sur l'absence de hiérarchie, la porosité et la complémentarité des projets entre eux, étant moins constitués comme des objets d'études bouclés sur eux-mêmes que des fragments d'une réalité multivalente. Le site

se veut en quelque sorte une image kaléidoscopique, laissant miroiter la myriade de facettes qui compose la complexité mouvante de la matière et que World of Matter s'évertue à révéler dans nos échanges *inter materia* avec le vivant et le non vivant.

Parmi les outils les plus probants pour sonder cette complexité sont les pratiques « éco-esthétiques » et les plateformes de recherche artistique, suivant le point de vue d'Emily Eliza Scott. Dans un essai dédié à la question, Scott décrit la prolifération des plateformes de recherche établies par des artistes comme un phénomène émergent où des groupes auto-organisés sondent des enjeux écologiques complexes et transdisciplinaires par le développement de structures dédiées à l'investigation, l'échange et la production de savoir. Ces entités n'abordent pas simplement des enjeux écologiques et politiques, elles établissent ainsi des modes écologiques de production artistique, basés sur des relations profondes, équitables et durables⁸. C'est sur de telles bases que World of Matter forge son identité de recherche. Cette autoreprésentation volontairement flottante et indéterminée s'accorde avec un esprit du temps que Brian Holmes a par ailleurs théorisé comme une forme d'extradisciplinarité, dans le cadre d'un numéro thématique de la revue *Multitudes* consacré aux nouvelles formes de critique institutionnelle⁹. Il en découle un débordement de l'art, une traversée de différents champs de connaissance et l'exacerbation des limites inhérentes aux disciplines par l'entrechoc des discours. C'est d'ailleurs en se maintenant au seuil du cadre institutionnel de l'art que World of Matter trace sa voie dans le

Lonnie Van Brummelen et Siebren De Haan (en collaboration avec les habitants de Urk/In collaboration with the inhabitants of Urk), *Episode of the Sea*, 2014. Images tirées du film 35 mm, noir & blanc/ Still images from the 35mm film, black & white, 63 minutes. Avec la permission des artistes/Courtesy of the artists.



laid out on the floor in the World of Matter's exhibitions (and disintegrating more and more with every transport), thus function as a synecdoche of the unstable status of matter when placed in cultural and economic categories. With this kind of interrelation, the World of Matter online portal emphasizes the absence of hierarchy and the porosity and complementarity between projects, which, rather than entailing hermetic objects of study, reveal fragments of a multivalent reality. In a sense, the site is a kind of kaleidoscopic image, glimmering with the myriad facets that make up the complexity of ever-changing matter, which World of Matter strives to reveal through our *inter materia* exchanges with the living and the non-living.

According to Emily Eliza Scott, "eco-aesthetic" practices and art research platforms are among the most compelling tools for probing this complexity. In an essay on this subject, Scott describes the proliferation of artist-developed research platforms as "an emergent phenomenon wherein self-organized groups probe complex, cross-disciplinary ecological issues and develop structures for sustained investigation, exchange and production of knowledge. These entities not only address (political) ecological matters but also forge 'ecological' modes of art-making—based in and on intricate yet durable relations."⁸ This is the basis on which World of Matter forms its research identity. Such a willingly variable and indeterminate self-representation is consistent with the spirit of our time, which Brian Holmes has theorized as an "extradisciplinary" form in a special issue of the *Multitudes* journal, focusing on new forms of institutional critique.⁹ This extra-disciplinarity stems from an overflow of art, a crossover between various areas of knowledge and an exacerbation of the disciplines' inherent limits through the clashing of discourses. By remaining on the threshold of art's institutional framework, World of Matter charts its own path in the wake of materialist thought. The collective's creolization of disciplinary view points, so as to reconsider them in a more complex relationship with reality, resists any claim to express our being-in-the-world irrespective of materialist contingencies, since, for this collective, human existence is necessarily "formed, deformed and transformed"¹⁰ by objects and materials.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Dieter Roelstraete. "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art." *e-flux journal* 4 (March 2009): <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Web. 4 September 2014.
2. Their work titled *World of Matter: Exposing Resource Ecologies* was shown at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University from February 20 to April 18, 2015. *Extractive Ecologies and Unceded Terrains*, a symposium held on February 20 and 21, 2015 accompanied the exhibition.
3. Schools of materialist thought emerging at the moment (speculative realism and object-oriented ontology) redirect philosophical attention towards the extra-human world in its relationship of precedence and surpassing of human consciousness. Quentin Meillassoux's *Après la finitude* (2006), in English translation as *After Finitude*, (2008) initiated debate on the question of the existence and ontological evolution of the material world independent of its apprehension by the human mind. Levi Bryant and Graham Harman placed human thought at the centre of physical processes and exceptionally complex, unstable and diverse webs of objects, thus moving closer to Bruno Latour's philosophy. The latter critiques the widespread tendency to analyze the social dimension of human existence without taking into account the material context serving as its constitutive matrix. Quentin Meillassoux. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Trans. Ray Brassier. London: Continuum, 2008; Graham Harman. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court Publishing, 2002; Levi Bryant. "The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology." *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Ed. Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman. Victoria (Australia): re.press, 2011. 261-278; Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
4. "The social ecologies presented on this site give evidence to the interdependence between human and non-human actants in this fragile system." <http://www.worldofmatter.net/about-project>. Web. 4 September 2014.
5. For a comprehensive overview of the collective and its projects, see: Biemann, Ursula, Peter Mörténböck and Helge Mooshammer. "From Supply Lines to Resource Ecologies." Spec. issue "Contemporary Art and the Politics of Ecology" of *Third Text* 27.1 (2013): 76-94.
6. Timothy Morton. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
7. Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan. "Drifting Studio Practice: From Molding Sugar to the Unknown Depths of the Sea." *World of Matter*. Ed. Inke Arns. Berlin: Sternberg Press, 2014.
8. Emily Eliza Scott. "Artists' Platforms for New Ecologies." *Third Text*. <http://www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc>. Web. 13 July 2013.
9. Brian Holmes, Stefan Nowotny and Gerald Raunig. "L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle." *Multitudes Web* (2007): 11-17.
10. Bill Brown. "Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now." *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. Ed. Dieter Roelstraete. Chicago, London: Museum of Contemporary Art Chicago; University of Chicago Press, 2014, p. 264.

Gentiane Bélanger holds a MFA in Art History from Concordia University and is currently pursuing doctoral studies at Université du Québec à Montréal with support from the Social Sciences and Humanities Research Council. Her area of research is at the confluence of art theory and environmental philosophy, and her thesis focuses more specifically on the significance of material culture as a mode for revising ecological discourses in contemporary art. She is a lecturer at the Université de Sherbrooke and Bishop's University, and sits on the Board and on the programming committee of Centre en art actuel Sporobole.

Lonnie Van Brummelen et Siebren De Haan, *Monument of Sugar*, 2007. Images tirées du film 16 mm, couleur, muet/Still images from the 16mm film, color, silent, 67 minutes. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artists.

sillage de la pensée matérialiste. Sa créolisation des angles disciplinaires pour les repenser dans un rapport complexifié avec le réel résiste à toute prétention d'articuler notre être-au-monde en dehors des contingences matérielles, l'existence humaine étant pour ce collectif nécessairement « formée, déformée et transformée¹⁰ » par les objets et les matières.

1. Dieter Roelstraete, « The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art », *e-flux journal*, n. 4, mars 2009, en ligne : <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Consulté le 4 septembre, 2014.
2. Leur travail a été d'ailleurs présenté à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, du 20 février au 18 avril 2015, sous l'intitulé *World of Matter : Exposer l'écologie des ressources*. Cette exposition était accompagnée d'un colloque, *Écologies de l'extraction et terrains non cédés*, les 20 et 21 février 2015.
3. Les écoles de pensée matérialistes actuellement en émergence (le réalisme spéculatif et l'ontologie orientée vers les objets) réorientent l'attention philosophique vers le monde extrahumain dans son rapport d'antériorité et de dépassement de la conscience humaine. L'ouvrage *Après la finitude* (2006) de Quentin Meillassoux a amorcé le débat sur la question de l'existence et de l'évolution ontologique du monde matériel en dehors de son appréhension par l'esprit humain. De leur côté, Levi Bryant et Graham Harman resituent la pensée humaine au sein de processus physiques et de nébuleuses d'objets excessivement complexes, labiles et pluriels, et se rapprochent de cette manière de la pensée de Bruno Latour. Ce dernier critique la tendance répandue à analyser la dimension sociale de l'existence humaine sans tenir compte du contexte matériel qui lui sert de matrice constitutive. Quentin Meillassoux, *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006; Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of objects*, Chicago, Open Court Publishing, 2002; Levi Bryant, « The Ontic Principle: Outline of an Object-Oriented Ontology » dans Levi Bryant, Nick Srnicek et Graham Harman (éd.), *The Speculative Turn : Continental Materialism and Realism*, Victoria (Australie), re.press, 2011, p. 261-278; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

4. « The social ecologies presented on this site give evidence to the interdependence between human and non-human actants in this fragile system », en ligne : <http://www.worldofmatter.net/about-project>. Consulté le 4 septembre, 2014.
5. Pour un regard exhaustif sur le collectif et les projets qu'il regroupe, voir : Ursula Biemann, Peter Mörttenböck et Helge Mooshammer, « From Supply Lines to Resource Ecologies », *Third Text*, Special Issue: Contemporary Art and the Politics of Ecology, 2013, vol. 27 n° 1, p. 76-94.
6. Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
7. Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, « Drifting Studio Practice: From molding sugar to the unknown depths of the sea », publié dans : *World of Matter* (éd. Inke Arns), Berlin, Sternberg Press, 2014.
8. Emily Eliza Scott, « Artists' Platforms for New Ecologies », *Third Text*. Traduction libre : « one emergent phenomenon wherein self-organized groups probe complex, cross-disciplinary ecological subjects through the development of structures for sustained investigation, exchange and production. These entities not only address (political) ecological matters but also forge 'ecological' modes of art-making – based in and on intricate yet durable relations », en ligne : <http://www.thirdtext.org/artists-platforms-for-new-ecologies-arc>. Consulté le 13 juillet 2013.
9. Brian Holmes, Stefan Nowotny, Gerald Raunig, « L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes Web*, 2007, p. 11-17.
10. Bill Brown, « Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now », *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago; Londres, Museum of Contemporary Art Chicago; University of Chicago Press, 2014, p. 264.

Gentiane Bélanger est détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia et elle poursuit présentement des études doctorales à l'Université du Québec à Montréal avec l'appui du Conseil de recherche en sciences humaines. Ses intérêts de recherche se situent au confluent de la théorie de l'art et de la philosophie environnementale, et sa thèse porte plus spécifiquement sur l'importance de la culture matérielle comme mode d'actualisation des discours écologiques en art contemporain. Elle est chargée de cours à l'Université de Sherbrooke ainsi qu'à l'Université Bishop, et elle siège au conseil d'administration ainsi qu'au comité de programmation du Centre en art actuel Sporobole.





Isabelle Hayeur, *Aftermaths*, 2013.
Images tirées de la vidéo/Still images
from video. Photos : Isabelle Hayeur.



Le nuage en vidéo : notes sur l'*Aftermaths* d'Isabelle Hayeur

Christine Ross

L'envergure de l'évolution de l'œuvre photographique et vidéographique d'Isabelle Hayeur tient de sa capacité à approfondir son regard sur les questions d'environnement (l'étalement urbain; l'impact des industries pétrolières, domiciliaires et touristiques sur la détérioration et la fragilisation d'écosystèmes). Depuis une quinzaine d'années, l'artiste pense et repense l'image du paysage urbain, agricole et naturel. Les publications récentes sur son travail ont mis en évidence une des principales stratégies esthétiques élaborées par l'artiste pour interpeller le spectateur dans ce questionnement: l'effacement numérique des contours de l'image lui permettant d'assembler diverses images dans une même composition sans dissoudre tout à fait sa structure composite. Marie Perrault observe que les images

The Cloud in Video: Notes on Isabelle Hayeur's *Aftermaths*

The evolutionary span of Isabelle Hayeur's photographic and videographic body of work is related to her capacity to cast an ever-deeper gaze at environmental issues (urban sprawl; the impact of the petroleum, housing, and tourism industries on the deterioration and destabilization of ecosystems). For fifteen years, Hayeur has been thinking and rethinking the image of the landscape – urban, agricultural, and natural. Recent publications on her work have highlighted one of her main aesthetic strategies for drawing

spectators' attention to this issue: the digital erasure of the contours of the image, which enables her to assemble various images in a single composition without totally dissolving its composite structure. Marie Perrault observes that Hayeur's photographic images "expose the fragmented and constructed nature of any representation of the world," thus denoting "the impossibility of describing a territory in a continuous way."¹ Franck Michel notes how the photographs – images "conceived through an accumulation of many shots," but processed and combined virtually to form the appearance of a "single landscape" – act as an illusion that destabilizes the viewer's expectancy of realism.² Marcel Blouin calls them "true false images"; Bénédicte Ramade, "anxious images," whose critical, even political, significance is that they sow doubt about unity among viewers.³ These observations are important. They reveal that the stake in any reflection on the environment, today, is to become aware of the absence of unity – of the intermingling of culture and nature, of all environments. They also illustrate that the image, in Hayeur's work, acts on the viewer, to the extent that her photographs institute uncertainty about the realism of the image – an uncertainty that encourages the spectator to reflect on this intermingling. But is this true of her videographic works? They do share this aesthetic, but the recent video works function less on the register of doubt than on that of an affective dialectic between enchantment and disenchantment. Or at least this is true of *Aftermaths* (2013) – a 14:45-minute HD video projection presented at the 2014 Montreal Biennale that will be my subject here – and for her unique exploration of the cloud as an image that is not only emblematic of, but also acts on, the current ecological crisis.

Aftermaths is a video journey through the destabilized environment of southern Louisiana in 2013, eight years after it was hit by Hurricane Katrina, one of the most powerful, destructive, costly, and lethal hurricanes in the history of the United States (it is estimated that 1,833 people, most of them African Americans and the poorest populations in Louisiana, died due to the hurricane and the ensuing floods).⁴ We are therefore in the "after" of the disaster, in the long period of documentation of the economic, environmental, and social effects of the hurricane, and not in the event. The first still shots of abandoned houses and car cemeteries, presented one after another as a slide show, demonstrate this documentary impetus. They are somewhat reminiscent of the photographic work of Bernd and Hilla Becher, who were concerned with creating visual archives of industrial structures in the process of disappearing. But Hayeur's images are also significantly different from the Bechers', as the structures that she shows bear the scars of a catastrophe. The video also brings to the eye, and especially to the ear, the fact that life exists despite the catastrophe. This tension, subtle but continuous (it persists throughout the video), is crucial, as it bespeaks the need to document what is being lost, to designate the violence behind this loss, and to reject any teleological environmentalist perspective of the end. Structures have been destroyed, but nature has grown around them; grass is blown by the wind, cars drive by; we hear the sound of the wind, the insects, the birds, the water. We are in the after – in the documentation of the effects of a catastrophe – but also in the possibility of thinking about what comes next.

This tension between catastrophe and life is that of the indivisibility of enchantment and disenchantment. It is confirmed and becomes meaningful when Hayeur's camera is set in motion after four or five minutes, leaving the ground and rising toward the sky to create a still

shot that lasts about one minute. The shot isolates the sky from the ground and shows us a series of cloud metamorphoses. These clouds are transformed by the wind, but also by digital manipulation that links different cloud images. The pictorial effect of this sequence is striking: one might think one is looking at the hollow of a cupola by Correggio (*Assumption of the Virgin* [1526–30], for example, in which a spiral of clouds conveys the spiritual experience of the infinite) or a painting by Constable, in which the cloud functions as an "organ of sentiment."⁵ Nevertheless, disenchantment follows this enchantment as the camera slowly descends back to a dumping ground for cars – passing from the Correggian idealism of heaven to the Bataillan anti-idealism of base matter. *Aftermaths* persists, for a time, in this disenchantment, as Hayeur segues through sequences of oil refineries, the nearby poor neighborhoods, and polluted watercourses. One of the pivotal moments in this series of shots is when the camera captures refinery smoke mingling with the clouds, and then rises once again toward the sky to produce a second still shot of the cloudy sky. In this shot, the clouds in metamorphosis can no longer be seen simply as natural elements; we must now view them as entanglements of nature and culture, of water drops in suspension mixed with toxic substances emitted into the atmosphere by refineries. The spiritual dimension of the first shot of the sky doesn't disappear, but here it becomes inseparable from the feeling of baseness. The affective register is involved as much in enchantment as in disenchantment, performing a tension that is amplified during the third and last rise of the camera, at the end of the projection, to end on a still shot of clouds dramatized by lightning and the sound of electromagnetic vibrations.

In his study *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* (1972), Hubert Damisch makes use of Brunelleschi's early device (his celebrated *tavoletta*, designed in the early fifteenth century) to explain how, in Renaissance and post-Renaissance painting, the image of the cloud evaded perspectivist rationalization. The device is composed of two panels – the *tavoletta*, on which Brunelleschi painted the Baptistry of San Giovanni in the Florentine Dome, following the laws of linear perspective (which was in the process of being invented) – and a mirror. To use the device, the observer holds the *tavoletta* in one hand and places his eye against a hole in the back of the panel, through which he sees the painting reflected in the mirror that he holds in his other hand, facing the *tavoletta*. Significantly, the *tavoletta* does not portray the sky of the piazza, but "shows" it, as the upper part of the panel has been covered with a burnished silver surface so that it can reflect the sky and its clouds in movement – a reflection reflected, in its turn, by the mirror. Damisch notes that the device "has the force of an epistemological emblem . . . to the extent that it reveals the limitations of the perspective code for which the experiment provided the complete theory."⁶ As the process demonstrates, "Perspective only needs to 'know' things that it can reduce to its own order, things that occupy a place and the contour of which can be defined by lines. But the sky does not occupy a place, and cannot be measured; and as for clouds, nor can their outlines be fixed or their shapes analyzed in terms of surfaces."⁷ Today, excluded from the code of perspective because of its amorphous nature and absence of fixed contours, the cloud, in painting, has become something that evades rationalization – it is where dreams and imagination are deployed. Commenting on Damisch's study, Raymond Bellour observes that video allows us to see the movement of the cloud, which can be only represented in paintings.⁸ More fundamentally than









photographiques d'Hayeur « témoignent du caractère fractionné et construit de toute représentation du monde », dénotant ainsi « de l'impossibilité de décrire de manière continue un territoire¹. » Franck Michel souligne comment les photographies – images « conçues par une accumulation de plusieurs prises de vues », mais traitées et combinées virtuellement pour former l'apparence d'« un paysage unique » – agissent comme un leurre qui déstabilise l'expectative réaliste du spectateur². Marcel Blouin les désigne comme de « vraies fausses images »; Bénédicte Ramade, comme « des images anxieuses », dont la portée critique, voire politique, tient au fait qu'elles sèment un doute d'unité chez le spectateur³. Ces observations sont importantes. Elles révèlent que l'enjeu de toute réflexion environnementale, aujourd'hui, est de prendre conscience de l'absence d'unité, c'est-à-dire de l'emmêlement culture/nature, de tout environnement. Elles illustrent aussi que l'image, chez Hayeur, agit sur le spectateur, dans la mesure où ses photographies instituent une incertitude quant au réalisme de l'image – une incertitude qui incite le spectateur à réfléchir sur cet emmêlement. Mais qu'en est-il de ses œuvres vidéographiques ? Elles participent de cette esthétique. Mais les œuvres vidéo récentes fonctionnent moins sur le registre du doute que sur celui d'une dialectique affective, entre enchantement et désenchantement. Ainsi en va-t-il tout au moins de *Aftermaths* (2013) présentée à la Biennale de Montréal de 2014 – projection vidéo HD de 14:45 minutes sur laquelle on se penchera ici – et de son exploration unique du nuage comme une image non seulement emblématique, mais aussi agissante de la crise écologique actuelle.

Aftermaths est un parcours vidéo de l'environnement fragilisé du sud de la Louisiane, huit ans après l'ouragan Katrina de 2005, l'un des ouragans les plus puissants, destructeurs, coûteux et meurtriers de l'histoire des États-Unis (on estime que 1833 personnes sont mortes, victimes de l'ouragan et des inondations, atteignant en majorité la population afro-américaine ainsi que les populations les plus pauvres de la Louisiane⁴). Nous sommes donc dans « l'après » du désastre, dans la longue durée de la documentation des effets économiques, environnementaux et sociaux de l'ouragan, et non pas dans l'événement. Les premiers plans fixes de maisons abandonnées et de cimetières de voitures, présentés successivement en mode diaporamique, témoignent de cette impulsion documentaire. Celle-ci n'est pas sans rappeler le travail photographique de Bernd et Hilla Becher et leur souci de créer des archives visuelles de constructions industrielles en voie de disparition. Mais elle en diffère aussi significativement puisque les constructions qu'elle fait voir portent les cicatrices d'une catastrophe. Les images font également voir, et surtout entendre, que la vie persiste « malgré » la catastrophe. Cette tension, subtile mais continue (elle persiste tout au long de la vidéo), est cruciale puisqu'elle témoigne à la fois de la nécessité de documenter ce qui se perd, de désigner la violence à l'origine de cette perte et de refuser toute perspective environnementaliste téléologique de la fin. Les constructions sont détruites, mais la nature a poussé autour d'elles; les herbes bougent sous l'effet du vent, des voitures circulent; on entend le son du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau. Nous sommes dans l'après, c'est-à-dire dans la documentation des effets d'une catastrophe, mais aussi dans la possibilité d'une réflexion sur la suite des choses.

Cette tension entre catastrophe et vie est celle de l'inséparabilité de l'enchantement et du désenchantement. Elle se confirme et prend toute son ampleur lorsque la caméra d'Hayeur se met elle aussi en mouvement au bout de 4 ou 5 minutes, alors qu'elle quitte le sol et s'élève vers le ciel pour créer un plan fixe d'approximativement une minute. Le plan isole le ciel du sol et donne à voir une suite de métamorphoses de nuages. Les nuages captés se transforment sous l'effet du vent, mais aussi par une manipulation numérique qui relie différentes images de nuages. L'effet pictural de cette séquence est saisissant : on se croirait face au creux d'une coupole de Correggio (*L'Assomption de la Vierge* (1526-1530), par exemple, où une spirale de nuages transmet l'expérience spirituelle de l'infini) ou à une composition de Constable, où le nuage fonctionne comme un « organe de sentiment⁵ ». Le désenchantement, néanmoins, fait suite à cet enchantement puisque la caméra redescend peu à peu sur un dépotoir de voitures – passant de l'idéalisme corrégien du ciel à l'anti-idéalisme bataillien de la matière basse. *Aftermaths* persiste, pour un temps, dans ce désenchantement alors qu'Hayeur enchaîne des séquences de raffineries de pétrole, avec leurs quartiers pauvres à proximité et leurs cours d'eau pollués. Un des moments pivots de cet enchaînement est celui où la caméra saisit la fumée des raffineries qui s'entremêle aux nuages pour ensuite s'élever à nouveau vers le ciel et produire un deuxième plan fixe de ciel ennuagé. Dans ce plan, les nuages en métamorphose ne peuvent plus être vus comme des éléments simplement naturels, mais bien comme des emmêlements de nature et de culture, de gouttelettes d'eau en suspension mêlées aux substances toxiques rejetées par les raffineries dans l'atmosphère. La dimension spirituelle du premier plan de ciel ne disparaît pas, mais il devient ici indissociable du sentiment de bassesse. Le registre affectif participe autant de l'enchantement que du désenchantement, opérant une tension qui s'amplifie lors de la troisième et dernière ascension de la caméra, à la fin de la projection, laquelle aboutit sur un plan fixe de nuages dramatisé par des éclairs et le son de vibrations électromagnétiques.

Dans son étude *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture (1972), Hubert Damisch fait appel au premier dispositif de Brunelleschi (sa fameuse *tavoletta* conçue au début du quinzième siècle) pour expliquer comment, dans la peinture occidentale renaissante et postrenaissante, l'image du nuage a échappé à la rationalisation perspectiviste. Le dispositif est constitué de deux panneaux – la *tavoletta*, sur laquelle Brunelleschi a peint le baptistère San Giovanni de la place du Dôme, à Florence, suivant les lois de la perspective linéaire (dont l'invention est en cours) – et d'un miroir. L'observateur qui fait l'expérience du dispositif tient la *tavoletta* d'une main et place son œil contre le trou, au revers du panneau, par lequel il voit la peinture reflétée dans le miroir qu'il tient de l'autre main face à la *tavoletta*. Détail significatif de ce dispositif, la *tavoletta* ne représente pas le ciel de la piazza, mais le « montre » puisque la partie supérieure du panneau a été recouverte d'une surface d'argent bruni de façon à ce qu'elle puisse refléter le ciel et ses nuages en mouvement – reflet à son tour réfléchi par le miroir. Comme le soutient Damisch, le dispositif « a valeur d'emblème [...] épistémologique, dans la mesure où il révèle les limitations du code perspectif dont l'expérience fournit la théorie complète⁶. » Le procédé démontre que « [l]a perspective n'a à connaître que des choses qu'elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le

movement, nevertheless, clouds, in Western art (I am following Damisch here, who uses an expression coined by Bachelard), are “operators of elevation.”⁹

In *Aftermaths*, the images of clouds in movement (transformed as much by the wind as by the digital editing) appeal to this pictorial tradition. The first ascent of the camera institutes the cloud as an operator of elevation, but it does so only to transform it eventually into an operation of abasement: the camera descends to a garbage dump; soon, the smoke emitted by the refineries mixes with the clouds so that the sky shot that follows can straddle dream and disillusion, enchantment and disenchantment. This second shot of the sky conveys idealism and anti-idealism without one winning out over the other, showing how each is a part of the other, but also how the two perspectives – which are also two types of temporality, since idealism is an opening to the future that anti-idealism rematerializes downward – can form a dialectic to resolve current environmental problems.

We can appreciate the scope of such an aesthetic in a period designated by geophysicists as anthropocenic – a period that began around 1800 and the effects of which have been accelerating since the industrial revolution. Quickly, we are drawn to the conclusions of the 34th International Geological Congress in 2012 and the Third National Climate Assessment issued by the U.S. Global Change Research Program in May 2014. Over the last fifty years, humans have become the primary cause of global warming: they are the most important factor in changes to all drainage basins around the world; they are the predominant producers and distributors of nitrogen; “through deforestation, they have become one of the main factors in accelerated erosion; and, of course, their role in the carbon cycle has grown to match the immensity of their complicity in the extinction of species.” The ecological disaster of Hurricane Katrina – erosion of beaches, displacement of islands, transformation of landmasses into bodies of water, the loss of animal species¹⁰ reproduction and habitation zones, the loss of human lives – is, we must remember, not simply a natural phenomenon. The dikes that gave way under the force of the hurricane had major fabrication faults, and oil from many refineries was spilled into different watercourses. *Aftermaths* is an aesthetic response to the Anthropocene epoch, for the tragedy of this period is also that of the image. Images appeal to dream and imagination, but, in so doing, they neglect the base matter; they foster dreams – notably that of progress, which is exercised by instrumentalizing nature. Oneirism, for better or worse, is part of the human condition – whence the need to find images that can guide us, as dreamers, to dream in other ways. What is unique about Hayeur’s *Aftermaths* is that she has reclaimed the pictorial tradition of the /cloud/ to invite spectators to dream by de-dreaming and to de-dream by dreaming the world, through the intermingling of enchantment and disenchantment.

Translated by Käthe Roth

1. Marie Perrault, “Un trouble moteur d’attention,” in *Isabelle Hayeur*, ed. Pascale Bureau (Montreal: Dazibao; Quebec City: Vu, 2013): 10 (our translation).
2. Franck Michel, “Plonger dans le paysage,” in Marcel Blouin, Michel Franck, and Bénédicte Ramade, *Isabelle Hayeur: vraisemblances = verisimilitudes* (Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d’exposition de Saint-Hyacinthe; Rimouski: Musée régional de Rimouski, 2014): 7 (our translation).
3. Marcel Blouin, “De vraies fausses images. De l’inévitable fabrication de la représentation,” in Blouin et al., *Isabelle Hayeur*, 14; Bénédicte Ramade, “L’effcience du doute,” in Blouin et al., *Isabelle Hayeur*, 21.
4. Richard D. Knabb, Jamie R. Rhome, and Daniel P. Brown, “Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina 23–30 August 2005,” accessed January 24, 2015, http://www.nhc.noaa.gov/pdf/TCR-AL122005_Katrina.pdf.
5. Mary Jacobus, “Cloud Studies: The Visible Invisible,” *Journal of the Imaginary and the Fantastic* 1, no. 3 (2009): 219.
6. Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002): 124.
7. *Ibid.*
8. Raymond Bellour, *L’Entre-images 2. Mots: images* (Paris: P.O.L/Traffic, 1999): 6.
9. Damisch, *op. cit.*, 21.
10. Bruno Latour, “L’Anthropocène et la destruction de l’image du Globe,” in *De l’univers clos au monde infini*, ed. Emilie Hache (Paris: Éditions Dehors, 2014), accessed January 24, 2015, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/135-ANTHROPOCENE-HACHE.pdf> (our translation).

Christine Ross is Professor and James McGill Chair in Contemporary Art History in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University, as well as Director of Media@McGill. Her books include: *The Past is the Present; It’s the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006); and *Images de surface: l’art vidéo reconsidéré* (1996). She is co-editor of *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (2008) and *The Participatory Condition* (forthcoming, 2015).

contour peut être défini par des lignes. Or le ciel n'occupe pas de lieu, il n'a pas de mesures ; et quant aux nuages, on n'en saurait fixer les contours, ni analyser les formes en termes de surfaces [...]». Dès lors, exclu du code perspectif en raison de sa nature amorphe et de son absence de contours fixes, le nuage, en peinture, devient ce qui échappe à la rationalisation — il est le site de déploiement du rêve et de l'imagination. Commentant l'étude de Damisch, Raymond Bellour observe que la vidéo permet de voir le mouvement du nuage qui ne peut qu'être représenté en peinture⁸. Plus fondamentalement que du mouvement, néanmoins, les nuages, dans l'art occidental (suivons ici Damisch qui reprend une formule de Bachelard), sont « des opérateurs d'élévation⁹ ».

Dans *Aftermaths*, les images de nuages en mouvement (se transformant autant par le vent que par le montage numérique) sollicitent cette tradition picturale. La première ascension de la caméra instaure le nuage comme un opérateur d'élévation, mais elle l'établit pour le transformer éventuellement en un opérateur d'abaissement: la caméra redescend sur un dépotoir; bientôt, la fumée s'échappant des raffineries s'entremêle aux nuages de sorte que le plan de ciel qui suit puisse enchevêtrer rêve et désillusion, enchantement et désenchantement. Ce deuxième plan de ciel traduit l'idéalisme et l'anti-idéalisme sans que l'un ne puisse gagner sur l'autre, montrant comment l'un participe de l'autre, mais aussi comment les deux perspectives — qui sont aussi deux types de temporalité puisque l'idéalisme est une ouverture sur le futur que l'anti-idéalisme re-matérilise vers le bas — peuvent être dialectisées pour résoudre les problèmes environnementaux actuels.

On peut apprécier la portée d'une telle esthétique dans une période désignée par les géophysiciens comme anthropogénique — une période débutant autour de 1800 et en accélération depuis la révolution industrielle. Ce qui nous renvoie rapidement ici aux conclusions du 34^e Congrès international de Géologie de 2012 et à celles du *Third National Climate Assessment* émises par le U.S. Global Change Research Program en mai 2014. Depuis les cinquante dernières années, l'humain est devenu la cause première du réchauffement climatique; il est devenu le facteur le plus important de l'évolution de tous les bassins hydrographiques à travers le monde; il est le principal producteur et distributeur d'azote; « par la déforestation, il est devenu l'un des facteurs principaux de l'érosion accélérée; et bien sûr, son rôle dans le cycle de carbone devient aussi immense que le degré de sa complicité dans la

disparition des espèces¹⁰. » Le désastre écologique de l'ouragan Katrina — l'érosion des plages, le déplacement des îles, la transformation de masses terrestres en masses d'eau, la perte de zones de reproduction et d'habitation d'espèces animales, la perte de vies humaines —, faut-il le rappeler, n'est pas qu'un phénomène naturel. Les digues qui ont cédé sous la force de l'ouragan avaient des défauts de fabrication majeurs, et le pétrole de multiples raffineries s'est déversé dans différents cours d'eau. *Aftermaths* est une réponse esthétique à l'anthropocène, car son drame, c'est aussi celui de l'image. Celle-ci opère le rêve et l'imagination, mais ce faisant, elle néglige la matière basse; elle accueille le rêve — notamment celui du progrès, lequel s'exerce en instrumentalisant la nature. L'onirisme, pour le meilleur et pour le pire, fait partie de l'humain. D'où la nécessité de trouver des images qui puissent accompagner les rêveurs que nous sommes à rêver autrement. L'originalité d'*Aftermaths*, d'Isabelle Hayeur, est d'avoir ramené la tradition picturale du /nuage/ pour inviter le spectateur à rêver en dé-rêvant et à dé-rêver en rêvant le monde, à même l'emmêlement de l'enchantement et du désenchantement.

1. Marie Perrault, « Un trouble moteur d'attention », dans *Isabelle Hayeur*, Montréal, Dazibao et Québec, Vu, 2013, p. 10.
2. Franck Michel, « Plonger dans le paysage », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2014, p. 7.
3. Marcel Blouin, « De vraies fausses images. De l'inévitable fabrication de la représentation », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, *Ibid.*, p. 14; et Bénédicte Ramade, « L'efficiency du doute », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, *Ibid.*, p. 21.
4. Richard D. Knabb, Jamie R. Rhone et Daniel P. Brown, « Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina 23-30 August 2005 », http://www.nhc.noaa.gov/pdf/TCR-AL122005_Katrina.pdf. Consulté le 24 janvier 2015.
5. Mary Jacobus, « Cloud Studies : The Visible Invisible », *Journal of the Imaginary and the Fantastic*, vol. 1, n° 3, 2009, p. 219.
6. Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 171.
7. *Ibid.*, p. 170.
8. Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots : images*, Paris, P.O.L/Traffic, 1999, p. 6.
9. Damisch, *op.cit.*, p. 35.
10. Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans Emilie Hache, dir., *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/135-ANTHROPOCENE-HACHE.pdf>. Consulté le 24 janvier 2015.

Christine Ross est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill, et directrice de Media@McGill. Elle est l'auteure, entre autres, de *The Past is the Present; It's the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006) et *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (1996). Elle a codirigé *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (2008) et codirige la publication *The Participatory Condition* (à paraître en 2015).



Nicolás Uriburu : Greenpeace à la rescousse !

Isabelle Hermann

La collaboration entre Nicolás Uriburu, artiste argentin actif depuis 1960 dans le domaine de l'art écologique, et Greenpeace, organisation non gouvernementale créée en 1971, fait figure d'exception. En effet, l'ONG est peu encline à s'impliquer dans la sphère artistique, elle aurait d'ailleurs décliné la proposition de Joseph Beuys au début des années 1980. Elle a pourtant donné suite à l'appel d'Uriburu, une décennie plus tard, et a instauré un partenariat qui, encore aujourd'hui, s'avère exceptionnel.

Entre 1998 et 2010, l'artiste et les activistes de Greenpeace collaboreront à quatre reprises dans l'espace public afin de tenir tribune au sujet de scandales environnementaux. Ces actions conjointes sont mises en œuvre par l'artiste qui ne se sent pas suffisamment soutenu par les institutions culturelles et institutionnelles. Ainsi, ressentant la lassitude et l'isolement d'un « Superman qui revêt [sa] cape dès qu'un problème écologique se présente¹ », c'est Uriburu qui appelle Greenpeace à la rescousse.

En 1998, l'artiste et les activistes s'opposent de concert à l'installation d'un gazoduc transandin dont le trajet aurait coupé en deux l'habitat naturel des Yaguaretés, une espèce de jaguar en voie de disparition. Uriburu et Greenpeace passent outre le défaut d'autorisation du directeur du Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires, où Uriburu expose, et escaladent clandestinement – une méthode « typique de Greenpeace », remarque l'Argentin – la façade néoclassique du musée pour y dérouler un rideau de très grand format (10 x 15m) conçu par l'artiste. Le panneau est peint d'un animal stylisé, symboliquement coupé en deux par une banderole verticale rouge portant le mot GASODUCTO en lettres capitales. *Proyecto Yaguareté* constitue alors la première action menée conjointement avec Greenpeace.

Basta de contaminar (1999) et *Utopía del Bicentenario – 200 años de contaminación 1810-2010* (2010) ont pris place sur le Riachuelo, une rivière classée parmi les dix sites les plus pollués du monde, qui sépare Buenos Aires de sa banlieue sud et charrie des métaux lourds toxiques. Les actions suivent toujours le même protocole de bannière peinte (ici, ce sont des squelettes de poissons et des têtes de mort sur fond noir qui ont été représentés), lancée depuis un pont. Pour la seconde intervention, embarqués dans un Zodiac, l'artiste et les activistes dénoncent la pollution des eaux de la rivière par déversements des usines chimiques avoisinantes en colorant les eaux en vert, l'ONG s'appropriant le geste emblématique que l'artiste argentin exécute à partir de la fin des années 1960². L'Argentin fait le choix de la fluorescéine, une poudre chimique rouge notamment

NICOLÁS URIBURU:
GREENPEACE
TO THE RESCUE!

The collaboration between Nicolás Uriburu, an Argentinian artist who has played a role in the ecological art field since 1960, and Greenpeace, a non governmental organization founded in 1971, stands out as an exception. Indeed, the NGO has not been very eager to get involved in the artistic sphere, it apparently even refused a proposal by Joseph Beuys' in the early 1980s. However, a decade later, it did respond to Uriburu's call, and established a partnership that has proven to be exceptional to this day.

Between 1998 and 2010, the artist and the Greenpeace activists collaborated on four occasions in public space in view of providing a platform to denounce environmental scandals. These joint actions were implemented by the artist who felt that he was not receiving sufficient support from cultural and official institutions. Thus, feeling the weariness and isolation of a "Superman who throws on his cape as soon as an ecological problem arises," it was Uriburu who called Greenpeace to the rescue.¹

In 1998, the artist and the activists jointly opposed the installation of a trans-Andean gas pipeline, the route of which would have cut the natural habitat of the Yaguaretés—an endangered jaguar species—in half. Uriburu and Greenpeace ignored the non-authorization by the director of the Buenos Aires National Museum of Fine Arts, where Uriburu was exhibiting, by covertly climbing—a "typical Green peace method" states the Argentinian—the museum's neoclassical wall to unfurl a very large-scale drape (10 x 15m) created by the artist. The panel depicted a stylized animal cut in half by a red vertical banner with the word GASODUCTO written in capital letters. *Proyecto Yaguareté* was the first action to be jointly carried out with Greenpeace.

Basta de contaminar (1999) and *Utopía del Bicentenario – 200 años de contaminación 1810-2010* (2010) took place on the Riachuelo, a river—listed among the ten most polluted sites in world—which separates Buenos Aires from its southern suburbs and is contaminated with toxic heavy metals. The actions always follow the same protocol: a painted banner (here depicting fish skeletons and a skull and crossbones sign on a black background) suspended from a bridge. For the second intervention, the artist and activists travelled in a Zodiac to colour the waters green in view of denouncing the river pollution caused by spills from the surrounding chemical factories, thus appropriating the emblematic gesture the artist first introduced at the end of the 1960s.² The Argentinian chose fluorescein, a red chemical powder which is



Nicolás Uriburu, *Bosta de contaminar (Stop the pollution)*, Riachuelo, Buenos Aires, 1999. Action conjointe avec Greenpeace/Joint action with Greenpeace. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artist.



Nicolás Uriburu, *Projet Yaguareté*, Buenos Aires, 1998. Action conjointe avec Greenpeace/Joint action with Greenpeace. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

Nicolás Uriburu, *Bosta de contaminar (Stop the pollution)*, Riachuelo, Buenos Aires, 2010. Action conjointe avec Greenpeace/Joint action with Greenpeace. Avec la permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

utilisée en ophtalmologie et en hydrogéologie pour repérer le tracé de cours d'eau souterrains, produit dont il a préalablement vérifié l'innocuité. Au contact de l'eau, la poudre forme un précipité vert acide.

Inédite, la collaboration entre Uriburu et Greenpeace peut se justifier par un solide socle commun d'actions directes et une prise de conscience précoce de l'importance de l'impact visuel de leurs performances pour toucher le public. Si l'artiste, depuis 1968, adopte la posture d'un activiste, Greenpeace innove en soignant l'esthétisme de ses actions. Elles lui assurent une couverture médiatique inédite dans le domaine de la « green guerrilla » et une renommée internationale dès sa première action en 1971. Ainsi que l'analyse Steven Durland, « sa force, et l'élément qui la différencie d'autres organisations environnementales, est l'impact de ses actions visuelles et théâtrales [...] »³.

Un solide socle commun d'actions directes

La performance colorante inaugurale de Nicolás Uriburu se déroule en marge de la Biennale de Venise, en 1968, sans autorisation et en dehors de tout cadre institutionnel. Dans le contexte chahuté de 1968 – la présence policière est marquée –, embarqué sur le Grand Canal, l'artiste verse de la fluorescéine dans le grand canal, une poudre rouge qui, au contact de l'eau prend une couleur vert acide : « ma première

coloration, à Venise, en 1968, était totalement clandestine. Ça a été la plus difficile. Elle m'a rendue célèbre – les gens m'appelaient le *commandatore* ! »

Cette première coloration assoit immédiatement la notoriété d'Uriburu, car la stratégie qu'il met au point, destinée à lui assurer la plus grande visibilité, est particulièrement efficace. Un site à grande valeur patrimoniale (le Grand Canal de Venise), une action dissidente en marge d'une manifestation d'art contemporain à l'exposition mondiale (la Grande Biennale) et une intervention immédiate des forces de l'ordre assurent une médiatisation locale et internationale de l'événement, d'autant plus que la coloration est techniquement réussie. Pierre Restany, témoin de l'opération, confirme ce succès : « pendant huit heures, le temps de la marée montante, Venise s'est vue peinte et fluorescente de la tête aux pieds, sur les 3 kms d'extension du Canal Grande. Les passagers des vapeurs ou des gondoles ont voyagé dans le vert. Tout le monde en parle.⁴ » Les moyens artistiques, tournés vers l'impact visuel de la performance, sont ici en adéquation avec leur but – attirer l'attention des spectateurs – comme en témoignent les comptes-rendus de la presse de plusieurs pays – Italie, France, Belgique et Argentine. Le 21, la performance colorante de Nicolas Uriburu bénéficie d'un article dans *Le Gazzettino*⁵, puis dans *Le Figaro* à Paris et *Le Soir* à Bruxelles. Georges Bataille fait paraître un article dans *Les Lettres françaises* – il y mentionne « un hommage à Venise⁶. » Le 3 juillet encore, *La Gente*,

notably used in ophthalmology and in hydrogeology to locate the course of underground waterways; the artist made sure that the product was harmless before using it. Upon contact with water, the powder turns into an acid green precipitate.

This unprecedented collaboration between Uriburu and Greenpeace is supported by a solid common base of direct action and a prescient awareness of the importance of visual impact as a means to reach the public. On the one hand, the artist had adopted an activist stance since 1968, on the other Greenpeace innovated by polishing the aestheticism of their actions. This factor provided the organization with unprecedented media coverage in the green guerrilla field and international recognition right from the start with its first action in 1971. According to Steven Durland's analysis, "its force, and the element that differentiates it from other environmental organizations is the impact of its visual and theatrical action (...)."³

A solid common base for direct actions

Nicolás Uriburu inaugural colouring performance took place on the margins of the Venice Biennale in 1968. It was carried out without authorization and outside of any institutional framework. In the tumultuous 1968 context—the police presence was conspicuous—the artist boarded a boat and poured fluorescein into the Grand Canal: "Venice 1968, was my first colouring, it was totally clandestine. It was the most difficult one. It made me famous—people called me the *commandatore*!"

This first colouring activity instantly established Uriburu's reputation, because the deployment of a strategy premised on maximum visibility turned out to be particularly effective: a major heritage site (the Grand Canal), a dissident action on the margins of a global contemporary art event (the Venice Biennale), an immediate intervention by the police, which attracted local and international media coverage to the event, and, of course, a technically impressive visual effect. Pierre Restany, who witnessed the operation, confirmed this success: "for eight hours, while the tides were rising, Venice found itself painted and fluorescent from head to toe, along 3 km of the Grand Canal's length. The vaporetto or gondola passengers travelled through the green. It was the talk of the town."⁴ The artistic means, focused on the performance's visual impact, met the goal of attracting the public's attention, as newspaper reviews from around the world (Italy, France, Belgium and Argentina) bear witness to it. On the 21st, Nicolas Uriburu's colouring performance was the subject of an article in the *Gazzettino*,⁵ the Paris-based *Figaro* and the Brussel-based *Le Soir*. Georges Bataille published an article in *Les Lettres françaises*, in which he spoke of an "homage to Venice."⁶ On July 3rd, the Italian *La Gente*, praised Uriburu for his response to the police forces: "E stato un invito alla speranza" ("It was an invitation to hope").⁷ Finally, the Argentinean *La Gente* humorously evoked the "chiste verde."⁸

The protest action that led to the founding of Greenpeace, took place in 1971, in Vancouver. While a group of activists was protesting, without success, against nuclear tests on Amchitka island off the Alaska coast, they decided to make use of the rundown boat *Phillys Cormack* on the

test site. This provided them with an unprecedented visibility. Though the intervention was quickly halted—the activists were arrested by the American coastguard—newspapers reported the event. The group quickly received support from hundreds of people. A second boat was readied, and as a result of the media coverage, the US announced that it would put an end to the tests.

These two artistic and activist protest performances have common characteristics: they are carried out in public space, without authorization, and they expose their actors to punitive sanctions, which is a signal of their effectiveness according to the Greenpeace US director of operations.⁹ In the same vein, Nicolás Uriburu has been arrested several times. In Venice, Uriburu was notably interrogated regarding the dangerousness of the product used. The authorities ordered the "analyses of the colouring agent, carried out on June 22, 1968."¹⁰ Uriburu was set free "after the verification of (its) (...) innocuousness."¹¹

These direct actions are carried out according to similar protocols and make use of easily identifiable visual signs. Their authors travel using small boats or other crafts. These actions have allowed Greenpeace to rapidly develop a certain notoriety and their action profile was already pretty much in place as of 1971. Uriburu also used small boats, because they provide the lightness and manoeuvrability needed to spread the fluorescein in the water. They figure in the foreground of his archival photographs.

Using a similar strategy, Greenpeace developed a banner vocabulary, spectacular climbs on emblematic sites—the same chosen by Uriburu for his colouring actions. These signs are an integral part of their success— "Greenpeace believes that an image is an all important thing. [...] We put a different point of view out that usually ends up on the front page on the paper. [...] If we just did research and lobbying and came out with a report it would probably on the 50th page of the paper."¹² The Greenpeace people have fashioned a remarkable image—that of the guerrillero. For instance, the photographs of the Greenpeace protest action carried out in the Portman Bay zinc mines in 1986, shows mud-covered activists. This echoes Uriburu's action—during the colouring of the Riachuelo, *Utopía del Bicentenario – 200 años de contaminación 1810-2010*, carried out with the group in 2010, he was shown with his face reddened by the fluorescein. And like the Greenpeace activists, since 1981, Uriburu has adopted green overalls.

Other overlaps between the artist's stance and that of the Greenpeace activists are worth highlighting—both have always sought to raise public awareness about ecology. Moreover, the artist published open letters in the "letters to the editor" column of the Buenos Aires *La Nación* (1971 and 1980) and a limited edition manifesto "with my art, I denounce the antagonism between Nature and Civilization, between Mankind and Civilization, and between Me and Civilization..."¹³ He distributed tracts in public space such as *Clean Air for Ever* (1968-1988) at the Venice Biennale, and came up with a powerful slogan (Greenpower!). The titles of his paintings also deploy a shock strategy: in *La Révolte (poing)* *Antagonisme entre Nature et Civilisation (Série Verte)* (1973), a green fist raised to the sky is displayed in a diptych and then a polyptych in order to intensify the sign's defiance effect.

en Italie, rend grâce à Uriburu pour la réponse qu'il a faite aux policiers : « E stato un invito alla speranza (C'était une invitation à espérer)⁷. » Enfin, *La Gente* d'Argentine évoque avec humour le « chiste verde⁸. »

L'action de protestation qui a conduit à la fondation de Greenpeace se déroule, en 1971, à Vancouver. Alors qu'un groupe d'activistes proteste sans succès contre des tests nucléaires sur l'île Amchitka, au large de l'Alaska, il a l'idée d'impliquer le *Phillys Cormack*, un bateau détérioré, sur le lieu des tests. Il lui assure une visibilité inédite. Certes, son intervention tourne court – les activistes s'étant fait arrêter par les garde-côtes américains –, mais les journaux rendent compte de son action. Des centaines de soutiens affluent. Un deuxième bateau est appareillé. Et comme résultat de cette médiatisation, les États-Unis annoncent la fin des tests.

Ces deux performances artistique et activiste de protestation présentent des caractéristiques communes ; elles sont réalisées dans l'espace public, sans autorisation, et exposent leurs acteurs à des sanctions punitives, signe, selon Steeve Loper⁹, directeur des opérations de Greenpeace US, de leur pertinence. De la même manière, Nicolás Uriburu s'est fait arrêter plusieurs fois. À Venise, Uriburu sera notamment interrogé au sujet de la dangerosité du produit utilisé. Les autorités ordonnent des « analyses du colorant, effectuées le 22 juin 1968¹⁰. » Uriburu est libéré, « après vérification de (son) (...) innocuité¹¹. »

Ces actions directes sont construites selon des protocoles similaires et font appel à des signes plastiques facilement identifiables. Leurs auteurs se déplacent, par exemple, à l'aide d'embarcations légères. Elles ont permis à Greenpeace d'obtenir rapidement une certaine notoriété, leur profil d'action est déjà soigneusement au point à partir de 1971. Et c'est également depuis des embarcations qu'agit Uriburu, car elles assurent la maniabilité et l'agilité nécessaires à la répartition de la fluorescéine dans l'eau. Elles occupent le premier plan de ses photographies d'archives.

Selon une même stratégie, Greenpeace met au point un vocabulaire de banderoles, d'escalades spectaculaires sur des lieux emblématiques – les mêmes que ceux choisis par Uriburu pour ses actions colorantes. Ces signes participent au succès de leurs interventions – « Greenpeace croit que l'image est plus importante que tout. [...] Nous proposons une nouvelle manière de faire qui aboutit habituellement à la une des journaux. [...] Si nous ne nous contentions que de recherche et de lobbying avec un rapport, nous nous retrouverions à la page 50 du journal¹². » Les hommes de Greenpeace se sont construit une image remarquable – celle de guérilleros, par exemple, visibles sur les photographies des activistes de Greenpeace, couverts de boue à l'occasion d'une action menée dans les mines de zinc de Portman Bay en 1986. Elles font écho à l'intervention d'Uriburu – il apparaît, le visage rougi par la fluorescéine, à l'occasion de la coloration du Riachualo, *Utopía del Bicentenario – 200 años de contaminación 1810-2010* menée avec le groupuscule en 2010. Et comme les activistes de Greenpeace, Uriburu adopte, dès avril 1981, une combinaison intégrale de travail, verte.

D'autres points de contact peuvent être relevés entre la posture de l'artiste et celle des activistes de Greenpeace – ils sont toujours destinés à toucher et à réveiller l'opinion publique au sujet de l'écologie. Ainsi, l'artiste publie-t-il des lettres ouvertes dans la rubrique « courrier des lecteurs » du quotidien porteño *La Nación* (1971 et 1980) et un manifeste



en édition limitée, dans lequel on peut y lire : « avec mon art, je dénonce l'antagonisme entre la Nature et la Civilisation, entre l'Homme et la Civilisation, entre Moi et la Civilisation...¹³ ». À la douzième Biennale de Venise, il distribue des tracts dans l'espace public comme *Clean Air for Ever* (1968-1988) et met au point un slogan fort (*Greenpower!*). Les titres de ses tableaux relèvent aussi de la stratégie du choc : dans *La Révolte* de la série verte *Antagonisme entre Nature et Civilisation* (1973), un poing vert dressé vers le ciel est agencé en diptyque puis en polyptyque afin d'intensifier l'impact du signe de défi.

—
Entre performance artistique et action directe, des frontières poreuses ?

Si l'on comprend bien l'apport de Greenpeace aux actions d'Uriburu – le soutien d'une équipe de jeunes grimpeurs et de sportifs de haut niveau, des moyens d'interventions spectaculaires et plastiques qui plaisent à l'artiste, un impact médiatique et des moyens financiers démultipliés –, on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'ONG à répondre à l'appel d'Uriburu en 1998, car en 1987, la question d'un point de contact avec un artiste ne semblait pas primordiale à l'organisation centrale de Greenpeace¹⁴. Comment l'artiste est-il considéré par le groupuscule ? Fait-il office de faire-valoir ou de caution ?

Between performance and direct action: porous borders?

While we have a good understanding of Greenpeace's contribution to Uriburu's actions—the support of a team of young climbers and highly trained athletes, spectacular visual intervention means which are to the artists liking, escalating media impact and an accompanying increase in financial means—it is not clear why the NGO responded to Uriburu's call in 1998, for in 1987, connecting with an artist did not seem to be a high priority at the Greenpeace central organization.¹⁴ How was the artist viewed by the small group? Was he used as a foil or a guarantee?

The way the association's internet site depicts the joint 2010 colouring action sheds some light on their stance in regards to the artist: "With the help of a group of activists and the Greenpeace Zodiacs, Garcia Uriburu poured an absolutely harmless substance (it dissolves and has no impact on the environment) into the Riachuelo river. All this under the eyes of residents and tourists who approached that morning to contemplate the artistic intervention."¹⁵ Greenpeace thus positions itself as a simple human and logistic support for the artist; the organization highlights the value of his performance and its public—the residents and tourists. Does this associative strategy increase the impact of Greenpeace's interventions? The review on the organization's site also provides some possible answers to this question. After the short review of the artistic performance, the text places the action into a lengthy development dedicated to the very specific legal context of the joint intervention: Greenpeace demands that the Argentine institutions respect the Supreme Court's decision to clean up the green-coloured water.

It thus appears that the Uriburu-Greenpeace association was based on a fruitful win-win model. Since the NGO sought visual impact, Uriburu's "Mister green" persona as well as his resistant stance and practice of direct action, was a perfect fit (far more so than Beuys' shaman persona). The NGO assisted the Argentinean in his artistic actions when he requested it of them, all the while carefully integrating his intervention—right in line with his activist vocation—as part of a larger context of pressuring Argentina to decontaminate its polluted waterways.

Greenpeace's performances, like those carried out by Uriburu, "even though they are not part of the art field, are nevertheless very creative. They put on very beautiful performances," states the artist. Uriburu, who remains fundamentally attached to the visual effect of the unfurling drapes, for example, refused some last-minute collaboration proposals

with the NGO, for he needs "*time to prepare things*." The activists and the artist appear to have devised a synergetic cooperation mode that is satisfactory for both parties. In 1987, they responded to the call from the art world launched by Steven Durland, in order to "expand its narrow definitions to include activities that have a function more in keeping with traditional art values—creating images that have an impact on people's lives."¹⁶ However, on a purely visual level, one can question if the artist and Greenpeace may not have diminished the impact of the visual gesture by too systematically repeating it for over forty years and redeploying it like a "recipe."

Translated by Bernard Schütze

1. Nicolás Uriburu's words are transcribed from an interview between the artist and the author. The interview took place in Buenos Aires on October 8 and 9, 2014.
2. A gesture that Olafur Eliasson also carried out in various big cities at the end of the 1990's.
3. Steven DURLAND, "Witness The Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, no. 40, 1987, p. 33.
4. Pierre RESTANY, *Uriburu: Utopie du Sud*, Electa, Milan, 2001, p. 62.
5. *Pittore argentino ritocca il verde di tutti i banali ... per una Biennale piu tranquilla*.
6. Pierre RESTANY, *op. cit.*, p. 62.
7. *Ibid.*, p. 62.
8. *Ibid.*, p. 62. This alludes a word play on the Spanish "Chiste verde", which literally translates as green joke, is an idiomatic expression for dirty (verde) joke (chiste). (Trans.)
9. "In recent years some of the things Greenpeace has done have cause retribution against us and I think that's a signal that we're being more effective. That includes prison terms and the sinking of The Rainbow Warrior. The more effective you are the more you piss people off." in DURLAND Steven, "Witness The Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, no. 40, 1987, p. 34.
10. Jacques DAMASE, *Uriburu coloration 1968-1978*, J. Damase, Paris, 1978, p. 16.
11. Pierre RESTANY, *op. cit.*, p. 62.
12. Steeve LOPER in Steven Durland, "Witness The Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, no. 40, 1987.
13. Portfolio (Manifesto), 1973, Les Ateliers Laage, Editeurs, Ramatuelle, France. 1st prize at the graphic art biennale, Tokyo, Japan. 6 silkscreen, 75 cm x 55 cm each. Nicolás G. Uriburu Foundation archives.
14. It certainly isn't a problem Greenpeace is worrying about, in DURLAND Steven, "Witness The Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, no. 40, 1987, p. 32.
15. <http://www.greenpeace.org/argentina/es/noticias/uriburu-greenpeace-riachuelo/>
16. Steven DURLAND, *op. cit.*, p. 35.

Isabelle Hermann is carrying out research under the supervision of Professor Philippe Dagen at Paris I Panthéon-Sorbonne as part of her thesis dedicated to the international emergence of a new awareness of Nature. She has notably organized a forum at INHA (Paris) titled *Green Power ! Does ecological art have a measurable impact?*

Le site Internet de l'association rend compte de l'action conjointe de coloration de 2010 en des termes révélateurs de sa posture à l'égard de l'artiste: « Garcia Uriburu, aidé par un groupe d'activistes et par les zodiacs de Greenpeace, versèrent dans les eaux du Riachuelo une substance absolument inoffensive qui se dissout et disparaît sans produire aucun impact, sous les yeux des voisins et des touristes qui s'approchèrent, ce matin-là, pour contempler l'intervention artistique.¹⁵ » Greenpeace se pose donc en simple soutien humain et logistique à l'artiste; elle met en valeur sa performance et son public – des voisins et des touristes. La stratégie associative augmente-t-elle l'impact des interventions de Greenpeace? Le compte-rendu du site de l'organisation permet encore d'avancer des éléments de réponse à cette question. Après le court compte-rendu de la performance artistique, il intègre l'action dans un long développement dédié au contexte légal très précis de l'action conjointe: Greenpeace réclame que les institutions argentines respectent la décision de la Cour Suprême de Justice d'assainir le bassin coloré en vert.

Il semble donc que la relation Uriburu-Greenpeace se joue sur le mode – assez fructueux – donnant-donnant. Puisque l'ONG recherche de l'impact visuel, le personnage d'« homme-vert » d'Uriburu, révolté et pratiquant l'action directe, a tout pour la séduire (bien plus que le personnage du chaman développé par Joseph Beuys). L'ONG se met au service des gestes plastiques de l'Argentin qui lui en a fait la demande tout en intégrant précisément son intervention, dans le droit fil de sa vocation activiste, dans le contexte d'une condamnation de l'Argentine à assainir ses eaux polluées.

Comme les performances d'Uriburu, celles de Greenpeace, même si elles « ne s'inscrivent pas dans le circuit artistique », sont « très créatives. Ils font de très belles performances », admet-il. L'artiste, restant fondamentalement attaché aux effets plastiques des tombées de rideaux, refuse, par exemple, quelques propositions de collaboration de l'ONG conduites dans l'urgence, car il a « besoin de temps pour préparer les choses ». Activistes et artiste semblent avoir mis au point un mode de coopération synergétique qui les satisfait tous les deux. Ils ont répondu à l'appel au monde de l'art lancé par Steven Durland, en 1987, dans le but d'« élargir leurs définitions étroites afin d'inclure des activités aux fonctions plus ancrées dans les traditions et les valeurs, créant des images plus prégnantes dans la vie des gens¹⁶. » Toutefois, sur un plan purement visuel, on peut s'interroger sur l'impact de la répétition de gestes plastiques posés, il y a plus de quarante ans, et réédités comme une « recette » peut-être trop systématiquement par l'artiste argentin et Greenpeace.

1. Les propos de Nicolás Uriburu sont repris d'un entretien entre l'artiste et l'auteure, qui eut lieu à Buenos Aires les 8 et 9 octobre 2014.
2. Geste qu'Olafur Eliasson met aussi en œuvre, à la fin des années 1990, dans différentes grandes villes.
3. Steven Durland, « Witness The Guerilla Theater of Greenpeace », *High Performance*, n° 40, 1987, p. 33.
4. Pierre Restany, *Uriburu : Utopie du Sud*, Milan, Electa, 2001, p. 62.
5. « Pittore argentino ritocca il verde di tutti i banali ... per una Biennale piu tranquila. »
6. Pierre Restany, *op. cit.*, p. 62.
7. *Ibid.*, p. 62.
8. *Ibid.*, p. 62.
9. « Ces dernières années, plusieurs des actions de Greenpeace ont donné lieu à des sanctions, et je pense que c'est un signe que nous sommes plus efficaces, et ce, malgré les peines d'emprisonnement et le naufrage du Rainbow Warrior. Nous avons un impact réel lorsque nous importunons les gens », Steven Durland, *op. cit.*, p. 34.
10. Jacques Damase, *Uriburu coloration 1968-1978*, J. Damase, Paris, 1978, p. 16.
11. Pierre Restany, *op. cit.*, 2001, p. 62.
12. Steeve Loper dans Steven Durland, *op. cit.*.
13. *Portfolio* (Manifeste), 1973, Les Ateliers Laage, Editeurs, Ramatuelle, France. 1^{er} prix de la biennale d'art graphique, Tokyo, Japon. 6 sérigraphies, 75 cm x 55 cm chacune. Archives de la Fondation Nicolás G. Uriburu.
14. « it certainly isn't a problem Greenpeace is worrying about » dans Steven Durland, *op.cit.*, p. 32.
15. <http://www.greenpeace.org/argentina/es/noticias/uriburu-greenpeace-riachuelo/>
16. Steven Durland, *op. cit.*, p. 35.

Isabelle Hermann mène des recherches dirigées par le Professeur Philippe Dagen à Paris I Panthéon-Sorbonne dans le cadre d'une thèse de doctorat dédiée à l'émergence internationale, dans les pratiques artistiques des années 60 aux années 80, d'une nouvelle acceptation de la Nature. Elle a notamment organisé une journée d'étude à l'INHA (Paris) intitulée *Green Power! L'art écologique a-t-il un impact social mesurable ?*

Edith Brunette : quand les politiques croisent les pratiques

Un entretien par Josianne Poirier

Depuis 2003, le Conseil des arts de Montréal (CAM) a entrepris de mettre en valeur et de développer les liens entre les milieux des arts et des affaires. Afin de favoriser cette rencontre, les initiatives du CAM dans ce domaine se développent selon deux axes : « [d]’un côté, il s’agit de promouvoir la création artistique auprès des gens d’affaires. De l’autre, il faut sensibiliser le milieu artistique aux réalités et aux attentes du monde des affaires¹. » Cet énoncé, venant d’un organisme dont le mandat est de soutenir l’excellence artistique, surprend. En effet, lorsqu’il y a des attentes, il faut généralement chercher à y répondre, mais est-ce bien ce qu’on espère de l’art aujourd’hui, qu’il réponde aux attentes du monde des affaires ? Cet exemple est révélateur à la fois de l’idée de plus en plus relayée par les institutions selon laquelle les acteurs du monde de l’art doivent diversifier leur source de financement et adopter une attitude plus « entrepreneuriale », et de la direction que prennent les politiques culturelles, au Canada, dans les dernières années. Ce sont ces enjeux qui agissaient en trame de fond de la résidence de recherche que l’artiste montréalaise Edith Brunette a réalisée au centre d’artistes DARE-DARE, au printemps 2014, lors de laquelle elle a examiné de façon critique le lien qui unit les artistes, et les organismes qui les représentent, aux politiques culturelles.

Tandis que cette résidence de recherche s’ancrait particulièrement dans le contexte montréalais, il apparaît toutefois que ces tendances dépassent largement la scène locale. L’exposition *Cuts make the country better*, présentée à l’hiver 2015 au centre d’artistes articule, le démontrait bien. En collaboration avec François Lemieux, Brunette y présentait les premiers résultats d’une enquête débutée aux Pays-Bas, où d’importantes coupes dans le budget des arts et de la culture ont été imposées en 2011. Pour plusieurs organismes culturels néerlandais, la question du rapport aux institutions étatiques et au milieu des affaires a alors cruellement quitté le domaine de la réflexion théorique pour devenir un enjeu de survie. Les artistes ont également dû réévaluer leur façon de faire puisque les bourses de soutien à la création ont été coupées de moitié.

J. P. : Dans le cadre de ta résidence de recherche, tu t’es intéressée à la présence des politiques au sein des pratiques, tout comme à la présence des pratiques au sein des politiques. D’où a émergé ta volonté d’aborder cette thématique ?

Edith Brunette : Depuis quelques années, je m’intéresse, dans ma pratique et mes recherches, aux relations entre l’art et le politique; autant aux possibilités politiques auxquelles peut prétendre l’art qu’aux manières dont le politique affecte la pratique – une partie souvent moins assumée des relations entre art et politique, qui se manifeste dans des discours, des perceptions de ce qui est possible ou non. Les politiques culturelles sont un des rouages les plus visibles de ces relations et pourtant, elles demeurent obscures, étrangères à la plupart des artistes et des travailleurs culturels.

Or, le contexte actuel demande qu’on y prête une grande attention. Les pressions s’accroissent pour que le milieu des arts s’adapte à la logique néolibérale. Les centres d’artistes, par exemple, font aujourd’hui face à des demandes des conseils des arts qui visent à augmenter leurs revenus autonomes et à créer des partenariats avec les milieux des affaires, tandis que certains d’entre eux perdent une partie de leurs subventions pour que les conseils puissent financer, de l’autre main, de nouveaux joueurs. Les politiques culturelles mises en place par les gouvernements et relayées par les conseils des arts laissent présager une transition rapide vers une culture répondant aux attentes du secteur privé, c’est-à-dire une culture « rentable ».

Lors de la présentation publique des résultats de ta résidence, tu soulignais que le plan d’action Montréal, métropole culturelle semble élaboré « moins pour la culture que par la culture ». Quels sont, à ton sens, les signes qui dénotent ce renversement ?



Kandis Friesen, maintenance d'entretien, 2013.
Intervention dans l'espace public. Photo : DARE-DARE.

Le plan d'action Montréal, métropole culturelle est né en 2007, à partir de la concertation d'acteurs élus et non élus, du milieu de la culture ou non. On y retrouve autant les représentants du ministère de la Culture que celui des Travaux publics, de Culture Montréal que de la Chambre de commerce de Montréal. On le présente comme une « stratégie associant les gouvernements et les entreprises [et qui] vient favoriser une amélioration sensible du financement des arts et de la culture² », mais l'élément central qui s'en dégage est plutôt de faire de la culture un levier économique pour Montréal. On y parle de l'importance de développer l'image de marque de Montréal, de favoriser les partenariats entre le milieu des affaires et celui de la culture, de développer le tourisme culturel et de nombreux autres objectifs qui, à l'évidence, ne sont pas des demandes du milieu culturel, mais des demandes adressées au milieu culturel par les instances politiques et le secteur privé.

On pourrait se féliciter du fait qu'un plan « culturel » puisse permettre d'aller chercher des fonds pour les arts ailleurs que dans les seuls ministères de la Culture et du Patrimoine, dont les budgets ne répondent pas aux besoins. Et c'est d'ailleurs précisément ce que laissent entendre les politiques culturelles actuelles qui, à tous les niveaux, encouragent le développement de partenariats avec le secteur privé. Plus il y aurait de partenaires, mieux ce serait pour le milieu des arts. Or, un partenaire apporte toujours ses intérêts propres. Quels sont ces intérêts lorsque le partenaire n'a pas la culture ou l'art comme priorité ? Et de quel type de culture parle-t-on exactement, lorsque l'on doit satisfaire aux attentes, par exemple, de l'industrie des nouvelles technologies ? La culture dont il est question, dans ce plan, n'a pas d'existence par et pour elle-même : elle est un moyen. C'est une culture qui évacue le politique, la dissension, l'imprévu. Une culture sans arts et sans humains.

Quels sont les enjeux associés au glissement de la notion d'art public vers celle d'expérience, que tu observes notamment dans les discours portant sur le Quartier des spectacles³ ?

Le terme expérience renvoie à une épreuve vécue de manière immédiate. L'expérience abolit la distance, ce qui en soi peut apporter beaucoup, mais qui implique aussi une absence du recul nécessaire à la réflexion, à la critique. Remplacer l'art par l'expérience sous-entend qu'il s'agit moins d'imprimer l'esprit que de stimuler les sens.

L'expérience n'est pas mauvaise en soi, au contraire : expérimenter, c'est sortir de ses habitudes pour se lancer dans l'épreuve de l'inconnu. Le problème survient lorsqu'on examine les types d'expériences proposées. Tout comme les politiques culturelles actuelles façonnent une culture parfaitement ordonnée et consensuelle, les objectifs de programmation du Partenariat du Quartier des spectacles (qui est d'ailleurs un des projets chouchous du plan d'action Montréal, métropole culturelle) tendent à proposer des expériences dirigées et uniformisées, capables de « répondre aux attentes du public » plutôt que de le déranger. L'expérience est donnée, mise en scène, sans place pour l'imprévu, le dérapage, le risque. C'est une expérience sans épreuve.

Divers facteurs contribuent, selon toi, à faire du milieu des arts un paysage uniforme, parmi lesquels le vocabulaire utilisé par ses différents acteurs. De quelle nature est ce vocabulaire et en quoi est-il problématique ?

Tu anticipes ce moment depuis longtemps déjà et, d'une certaine manière, ton esprit s'en trouve libéré. C'est aussi une opportunité de te renouveler... ce qui est inévitable, après tout.

Tu survivras, bien sûr : tu es résilient, tu retombes toujours sur tes pieds. Néanmoins, tu ne seras et n'es déjà plus aussi riche que tu l'étais il y a deux ans à peine. Mais tu es créatif et tu t'en sortiras. Tu trouveras des issues.

Pour le dire rapidement, c'est un vocabulaire de gestionnaire. C'est un vocabulaire qui cherche à quantifier, à évaluer l'art et la culture d'après ce que l'on pourrait en retirer en termes comptables, en termes de retombées immédiates. À travers une panoplie de formulaires, de plans et de rapports stratégiques, les gouvernements et les institutions publiques chargées d'administrer le milieu culturel imposent certains mots ou modifient le sens de ceux déjà employés. La notion d'expérience en est un bon exemple. On peut aussi parler du terme « créativité », qui est devenu une manière de parler de culture, non pas en termes de pratiques, mais de « potentiel », de « talent », bref de capital humain. Pour parler de collaboration, on utilise désormais les mots « partenariat », « concertation », « synergie ». J'ai même lu ce dernier mot employé par le directeur d'un centre d'artistes pour exprimer la « vision » (autre mot-clé) du centre; or, la définition que donne le Larousse du mot synergie, c'est la « mise en commun de plusieurs actions concourant à un effet unique et aboutissant à une économie de moyens ». En intégrant ce mot à notre propre vocabulaire, on intègre aussi la logique de compressions budgétaires qu'elle sous-tend, sous l'angle d'une volonté positive et non d'une contrainte hautement sujette à la critique.

Tu as déjà suggéré que la capacité d'adaptation des artistes et du milieu des arts peut constituer à la fois leur plus grande force et leur plus grande faiblesse. Pourquoi ?

Les artistes et, dans une certaine mesure, les organismes qui les soutiennent ont développé une capacité à contourner la contrainte ou à s'en servir comme tremplin. Nous avons à notre avantage une grande ingéniosité – une certaine impunité également. Cette mobilité et cette capacité à créer de l'inattendu sont une grande force politique, surtout dans un contexte où la chose publique tend à se surorganiser et où rien ne doit dépasser.

Mais l'adaptabilité est une réaction de survie, et réaction veut dire que l'on répond à quelque chose, que l'on s'y ajuste. Si cela peut donner des résultats formidables pour une œuvre, il reste que ce n'est pas une stratégie politique. Pour entrer dans la sphère politique, il faut faire porter sa voix et travailler à imposer ses vues. Collectivement surtout.

Afin de contrer, ou du moins de résister, à l'influence des politiques sur les pratiques artistiques, quelles avenues s'offrent aux artistes et aux organismes du milieu des arts ?

Le milieu des arts visuels semble participer à l'arène politique essentiellement sur les modes de la consultation. Des sondages, des comités internes, des « rendez-vous » politiques. Les conseils des arts prétendent fonder leurs politiques sur des consultations permanentes. Pourtant, je n'entends que des inquiétudes par rapport aux exigences de partenariats et de financement privé, et que des moqueries quant à leur demande de comptabiliser la fréquentation des centres d'artistes : qui a été consulté pour ça ? Il faut refuser les exigences qui nous sont imposées, collectivement et publiquement.



Certains centres commencent à se demander pourquoi ils devraient continuer à assurer les mêmes activités, alors que leurs budgets régressent et que les employés doivent travailler davantage pour remplir les demandes de subventions et trouver du financement autonome. C'était la question posée par le magazine *FUSE* lorsqu'ils ont annoncé, récemment, la fin de leurs activités : peut-on vraiment « faire plus avec moins », comme l'exigent les politiques néolibérales? Serait-il souhaitable, au contraire, de ralentir le rythme, non pas pour se laisser mourir, mais pour prendre le temps de réfléchir à ce que nous voulons pour les arts et s'entendre sur les moyens d'imposer cette volonté? Bref, pour quitter le mode de l'adaptation de chacun et trouver le moyen de penser la résistance de tous.

1. En ligne : <http://www.artsmontreal.org/fr/affaires/nos-actions>. Consulté le 19 janvier 2015.
2. Ville de Montréal, *Plan d'action 2007-2017*. Montréal, métropole culturelle. Montréal, 2007, p. 9.
3. Le Quartier des spectacles (QDS) est un quartier culturel qui occupe environ un kilomètre carré du centre-ville de Montréal. Au moment de la résidence de Brunette, DARE-DARE, dont les espaces administratifs sont mobiles, occupait l'espace public situé aux abords de la station de métro Saint-Laurent, sur le territoire du QDS.

Josianne Poirier a complété une maîtrise en études urbaines à l'institut national de recherche scientifique et elle est présentement 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.

Edith Brunette conjugue pratique artistique et recherche théorique. L'une comme l'autre s'intéressent aux discours – notamment à ceux à l'œuvre dans le champ des arts –, à ce qu'ils révèlent des forces politiques en présence. Ses projets récents portaient, entre autres, sur la vidéosurveillance (Galerie de l'UQAM, 2011), sur la prise de parole en période de crise sociale (Praxis, 2012) et sur l'influence des politiques culturelles sur les pratiques artistiques dans l'espace public (DARE-DARE, 2014). www.edithbrunette.net.



Fred Laforge, *Buste trisomique*, 2009, Cire, 160 x 151 x 20 cm. Photo : Jonathan Wenk.

Le corps sculpté dans le champ élargi de la sculpture

Ariane De Blois

Ce texte fait suite à une table ronde qui s'est tenue le 15 décembre 2014 au centre d'art Circa art actuel (Montréal). Pour l'occasion, Ariane De Blois, historienne de l'art, les artistes Fred Laforge, Philippe Caron Lefebvre et Chantal Durand ont discuté de la place du corps sculpté dans le champ actuel de la sculpture. A. De Blois, qui agissait à titre de médiatrice, est l'auteure de ce texte.

Invitée à animer une table ronde portant sur la figuration humaine en sculpture, qui devait avoir lieu pendant les expositions *Altérations perceptives* de Fred Laforge et *Thanatopsis* de Philippe Caron Lefebvre¹, il a semblé pertinent de décentrer la proposition initiale pour traiter plus spécifiquement du corps sculpté dans le champ actuel de la sculpture. En plus d'élargir la réflexion sur la figuration au-delà de la représentation du corps humain (en incluant celles du corps animal, organique, étranger ou autre), la thématique du corps sculpté permettait aussi de se pencher sur l'objet sculptural en tant que tel, traditionnellement compris comme un corps qui se déploie dans l'espace² (à savoir un corps sculpté en ronde-bosse dont on peut faire le tour à l'image par exemple du *Discobole*). Chantal Durand, dont le travail sculptural s'intéresse principalement au corps, a accepté de se joindre à nous en tant que panéliste pour la discussion.

Il est vrai que le mot sculpture est traditionnellement associé à un médium et « peut [dès lors] paraître restrictif au sein d'un univers artistique souvent multidisciplinaire³ » où les pratiques ont, la plupart du temps, peu à voir avec la tradition sculpturale. Mais il est tout aussi vrai qu'après

Philippe Caron Lefebvre, *Thonotopsis*, 2014. Vue partielle de l'exposition. Photo : Caroline Cloutier.

avoir pratiquement disparu du champ de ce médium (un peu comme la figuration avait été balayée du champ pictural), un regain d'intérêt pour le corps sculpté refait surface depuis une vingtaine d'années (on peut, entre autres, penser au travail de Kiki Smith, de Louise Bourgeois, de Berlinde de Bruyckere). C'est sur cette « nouvelle présence » du corps – plus près de la compréhension traditionnelle de la sculpture, sans pour autant être nostalgique des canons classiques – que les intervenants de la table ronde se sont penchés, cherchant à saisir, pour paraphraser Thomas Mitchell, ce que la sculpture – et le corps sculpté – veut aujourd'hui⁴.

Sans contester l'existence du « champ élargi » de la sculpture, tel que défini par Rosalind Krauss⁵, ni rejeter l'importance des différentes pratiques artistiques qui, au-delà de l'objet sculptural, investissent l'espace, l'objectif de la discussion était plutôt d'évaluer la « place » du corps sculpté dans les pratiques actuelles. Il s'agissait de voir si, au travers des pratiques des trois artistes panélistes, il était possible ou non de penser le corps sculpté aujourd'hui de façon autonome, dans une « positivité ontologique » (plutôt que sous la forme d'une absence⁶),

et ce faisant, d'évaluer dans quelles mesures les œuvres sculptées arrivent à s'imposer par leur présence sans forcément dépendre du contexte ou de leur mise en espace – et donc sans emprunter une logique installative. En d'autres mots, quelle place les artistes accordent-ils au corps sculpté dans leur pratique ? Que cherchent-ils à matérialiser ou à générer à travers leurs sculptures ?

Pour Fred Laforge, qui concentre l'ensemble de sa production artistique à la représentation réaliste de physiologies humaines dites « atypiques⁷ » (ex. : corps trisomiques, obèses, poilus), l'expérience esthétique s'offre comme un espace capable de nuancer, voire de modifier, notre perception des corps conçus comme culturellement hors-normes, dans la mesure où elle encourage l'ambivalence du regard. Ses œuvres, regroupées en différentes séries – comme *45, xy der (21) t(21;21)* et *014*, présentées durant la table ronde et portant respectivement sur les corps trisomiques et obèses féminins –, se déclinent presque toujours à travers trois médiums de prédilection, soit le dessin, la sculpture et le dessin animé. Cela étant dit, l'artiste insiste pour dire que s'il existe un jeu de correspondance entre ses œuvres dessinées



et ses œuvres sculptées appartenant à un même corpus, il les considère néanmoins de façon autonome. Grâce à sa tridimensionnalité, la sculpture en ronde-bosse permet, selon l'artiste, de traiter la corporéité de façon encore plus frontale qu'avec les autres médiums, car elle donne l'opportunité aux spectateurs d'apprécier sous différents angles les qualités formelles des morphologies dites « hors-norme » (la sculpture permet, par exemple, d'observer comment tombent les bourrelets adipeux d'une personne obèse). L'effet de présence que le corps sculpté suscite et la rencontre physique qu'il engendre rendent ainsi plus ambigu le rapport entre le réel (que l'artiste considère comme étant propre à l'expérience quotidienne) et l'expérience esthétique (propre à la sphère artistique). L'artiste porte un soin particulier au choix des matériaux et au format de ses œuvres, sachant que ceux-ci modulent de façon concrète et tangible la perception des corps sculptés. À titre d'exemple, la cire utilisée pour la série *45,xy der (21)(21;21)* (par exemple, *Buste trisomique*, 2008) souligne la fragilité de la chair, et le format à échelle réduite de sa série de femmes obèses accentue leur vulnérabilité. Questionné sur son usage de la monochromie, Laforge affirme que son emploi du blanc « classique » pour certaines de ses sculptures ne s'inscrit nullement dans un désir de sublimer toute référence charnelle,

mais plutôt dans une volonté d'« anoblir » des corps généralement considérés comme laids, en les traitant avec la même déférence que les corps idéalisés.

La question du corps sculpté se pose tout autrement dans le travail de Philippe Caron Lefebvre qui, s'inspirant des mécanismes de l'évolution du vivant, fait fi de la figuration humaine. Renvoyant simultanément à l'univers des sciences naturelles et de la science-fiction, ses œuvres donnent corps à des créatures d'apparence exotique qui ont pratiquement l'air abstrait. Délibérément dépourvus de composantes physiologiques (yeux, nez, bouche, oreilles) permettant une reconnaissance spontanée et favorisant une identification anthropomorphique, ces corps sculptés réfèrent aux divers mécanismes de survie, les « forces défensives », pour reprendre les mots de l'artiste, que développent certains organismes pour préserver leur intégrité physique. Par exemple, une de ses sculptures représente un lézard qui, pour se protéger de ses prédateurs, se mord la queue afin de déjouer son identification visuelle. Jonglant avec cette idée de dissimulation des corps, l'artiste a recouvert sa sculpture d'un lustre d'or blanc qui, par ses propriétés réflexives, lui apparaît comme un camouflage ultime alors que le sujet s'efface derrière la réflexion de

son environnement. Cela étant dit, l'artiste réfute l'idée de la disparition de l'objet (souvent mise de l'avant par les théories postmodernes), souhaitant, au contraire, revisiter l'héritage de la sculpture traditionnelle et moderne. C'est d'ailleurs dans une forme de clin d'œil à ces dernières que son travail sculptural traite du corps tout en explorant, par des stratégies de décalage, les seuils de la représentation. Par exemple, son œuvre *Le guetteur rhyzomatique* (2014) présente un organisme microscopique agrandi à l'échelle humaine, une manière pour l'artiste de donner corps à l'invisible. En conclusion de sa présentation, Caron Lefebvre a souligné son intérêt à recourir à des matériaux et à des techniques artisanales ou associées aux beaux-arts (comme la céramique, la fibre, la joaillerie, le verre ou encore l'ébénisterie), car ceux-ci lui permettent non seulement d'entretenir un rapport privilégié, voire charnel, avec la matière durant le processus de création, mais aussi, croit-il, ils sont à même d'éveiller un sentiment tactile chez le spectateur en lui rappelant sa propre corporalité.

Comme en a fait état Chantal Durand, c'est autour d'un intérêt pour la nature instable du corps humain que s'organise l'ensemble de sa pratique. S'inspirant des dessins anatomiques de la période préscientifique, ses sculptures se déclinent sous diverses formes organiques qui font écho aux substances corporelles. Toutefois, pour celle qui entrevoit le corps comme un étranger avec lequel l'individu vit sans arriver pleinement à l'appropriation, ses œuvres s'éloignent de la figuration de la silhouette humaine. En effet, tout comme les sculptures de Caron Lefebvre, celles de Durand sont dépourvues d'éléments anatomiques facilement reconnaissables. Mais cela n'empêche pas que ses corps sculptés, bien que non illustratifs, soient hautement autoréférentiels, et ce, grâce à deux éléments formels qui concourent à évoquer viscéralement la corporalité. D'une part, ses sculptures, pratiquement informes mais d'apparence organique, permettent au spectateur d'y projeter ses propres références carnées, un phénomène que l'artiste a pu elle-même observer; une masse allongée serait ainsi lue comme une forme phallique et une œuvre arrondie comme un sein ou une fesse. D'autre part, le recours à des matériaux évoquant la matérialité du corps – tels que le silicone (qui rappelle la chair humaine), le gras animal, ou encore les poils – apporte une dimension sensuelle à ses sculptures qui fascinent, attirent et parfois révoltent. Durand a cité, à titre d'exemple, son œuvre *Sans titre (gras)* (2010) – une masse imposante de silicone remplie de gras de

cochon et dont la surface reproduit de façon hyperréaliste l'épiderme humain – qui évoquait un désir de succion chez les enfants, ou une envie de la rosser chez certains adultes. Il est également intéressant de noter que si l'artiste ressentait, au début de sa pratique, le besoin d'inscrire ses objets sculptés au sein de vastes installations, elle croit maintenant davantage au pouvoir d'évocation de ses sculptures, qu'elle n'hésite plus à présenter de façon autonome.

Bien que les œuvres de Fred Laforge, de Philippe Caron Lefebvre et de Chantal Durand soient très différentes, leur pratique respective aborde globalement le corps sculpté de façon similaire. Plutôt que de chercher à travers leurs sculptures à élever un corps désincarné en modèle, leurs œuvres appréhendent les corps dans leur diversité et leur gravité, et les présentent comme les sièges de l'expérience sensible et subjective. Grâce à l'effet de présence de la sculpture, leurs corps sculptés permettent d'engager physiquement les spectateurs : de cette rencontre intime, peut-on croire, peut émerger une réflexion sentie sur la corporalité. Dans un monde en grande partie tourné vers le phantasme de la dématérialisation et de l'idée de l'obsolescence de la chair, la « place » du corps sculpté dans le champ de la sculpture, aujourd'hui, est peut-être tout simplement de suggérer la vulnérabilité de notre existence incarnée, une réalité que l'on tente souvent d'occulter.

1. Les deux expositions ont été présentées au centre d'exposition Circa, à Montréal, du 30 août au 4 octobre 2014.
2. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1981, p. 3.
3. André-Louis Paré, « Nouvel espace, nouveaux enjeux », *ESPACE art actuel*, n° 107, Printemps-Été 2014, p. 3.
4. Thomas W. Mitchell, « What sculpture wants : Placing Antony Gormley », dans *What Do Pictures Want?*, Chicago, Chicago University Press, 2005, p. 245-271.
5. Intéressée par le changement de paradigme que traversait le champ sculptural au tournant des années 60-70, alors que tant de choses surprenantes, selon ses mots, étaient venues à s'appeler sculpture, Rosalind Krauss définira ce qu'elle appelle le « champ élargi de la sculpture », dans lequel la sculpture, dans son sens plus traditionnel, se situe en périphérie. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, n° 8, printemps, 1979, p. 30-44.
6. Krauss définissait la sculpture moderne et postmoderne en terme d'« absence ontologique », de pure négativité. La sculpture étant, selon elle, ni le paysage, ni l'architecture.
7. Un qualificatif employé par l'artiste.

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill (2014), Ariane De Blois enseigne au Collège de Rosemont depuis 2005. Elle a agi à titre de commissaire pour les expositions *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* de Stéphane Gilot, présentée à l'espace pfoac221 (2014), et *Et si les robots mangeaient des pommes?*, présentée à la Maison des arts de Laval (2013-2014). Elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse* et du conseil d'administration du Musée d'art de Joliette.

Kochi-Muziris : c'est ma Biennale!

Julie Alary Lavallée

KOCHI-MUZIRIS:
IT'S MY BIENNALE!

Située au cœur d'une région de l'Inde historiquement reconnue comme un haut lieu d'échanges au cours de l'Antiquité, la ville de Kochi accueille depuis décembre 2014 la deuxième édition de la Kochi-Muziris Biennale (KMB). Cette cité luxuriante et localisée sur la côte de Malabar dans l'État du Kerala s'est confirmée plus tard, au XIV^e siècle, comme un point de convergence où se sont succédés les explorateurs chinois, arabes, portugais, hollandais et anglais à la recherche de l'or noir - le poivre. Sous le thème de l'exploration spiralee (Whorled Exploration) proposé par l'artiste et commissaire Jitish Kallat, cet événement invite à parcourir divers lieux chargés d'histoire et dispersés à travers les secteurs de Fort Kochi, Mattancherry et Ernakulam. Bien ancrée dans

Located at the heart of a region in India renowned for its role as a major historical crossroads throughout antiquity, the city of Kochi inaugurated the second edition of the Kochi-Muziris Biennale (KMB) in December 2014. In the 14th century, this lush city located on the Malabar coast in the state of Kerala became a hub that attracted successive waves of Chinese, Arab, Portuguese, Dutch and English explorers in search of black gold: pepper. Under the theme of whorled exploration, proposed by the artist and curator Jitish Kallat, this event invited visitors to journey through various history-charged sites spread around the Fort Kochi, Mattancherry and Ernakulam sectors. Well grounded in the site's specificity, the KMB 2014 responded to the theme in an intelligent and



la spécificité du lieu, la KMB 2014 répond de façon intelligemment élastique à la thématique par le truchement d'œuvres produites par plus de 80 artistes. Ces derniers explorent à divers degrés l'occupation du territoire, la confluence des cultures, la mobilité, les outils et les percées scientifiques conçus au fil du temps pour mieux connaître ce que renferme la planète Terre tout comme le corps humain et l'univers.

Après avoir imaginé et rêvé collectivement d'une biennale en 2005, lors d'une table ronde à Delhi, la communauté artistique indienne chérit cette deuxième édition alors que la précarité de la situation économique de la Kochi Biennale Foundation s'est accentuée quelques mois avant l'ouverture. La nouvelle d'une diminution substantielle des subventions octroyées par le gouvernement du Kerala a poussé l'organisme, à la dernière minute, à se tourner vers le sociofinancement et à redoubler d'ardeur pour dénicher de nouveaux donateurs et partenaires. Des artistes d'importance ont contribué financièrement dont Vivan Sundaram et même Jitish Kallat par le renoncement à ses honoraires de commissaire. En Inde, l'art demeure un secteur d'activités boudé par le gouvernement, ce dernier favorisant prioritairement la diminution des besoins en infrastructures à travers le pays. Le milieu artistique demeure donc, pour le moment, principalement soutenu par des initiatives privées.

Plus d'une centaine de biennales ou de triennales de grandeur et de reconnaissance variées existent de nos jours. Ces plateformes, qui ont émergé pour la plupart depuis les vingt dernières années et particulièrement dans le Sud, permettent aux artistes locaux de s'engager avec le milieu artistique globalisé. Elles donnent également la possibilité de s'approprier les discours internationaux afin de forger un espace de possibilités nouvelles et de modeler leurs visions propres¹. Mais qu'en est-il justement de l'identité de la KMB ? De quelle façon cette biennale articule-t-elle une vision qui la distingue des autres manifestations artistiques internationales ? Plus près de nous, Sylvie Fortin, la commissaire de la biennale de Montréal, expliquait, en juin 2014, au cours de la table ronde *Questionner l'avenir. Réflexion publique sur la réactualisation de la Biennale de Montréal* chez Artexte, que l'identité montréalaise reposait sur son caractère cosmopolite. Cette épithète ne semble manifestement pas assez solide pour permettre à Montréal de se différencier d'autres villes du monde toutes aussi cosmopolites les unes que les autres. Encore faudrait-il que la Biennale de Montréal mette en avant cette particularité qui est pourtant demeurée discrète, sinon complètement absente, lors de la récente édition.

Pour sa part, la KMB se démarque en raison de son ancrage dans la communauté locale. Sans soirée VIP, la biennale a pour leitmotiv d'accueillir tout le monde par divers moyens, que ce soit lors de l'ouverture officielle ou encore de son festival de cinéma échelonné sur 100 jours et commissarié par des personnalités importantes et différentes chaque semaine. Un grand effort de sensibilisation auprès de la population locale a d'ailleurs été réalisé avant la tenue de la première édition en décembre 2012. Les organisateurs ont rencontré des élèves et des étudiants, des marchands et des conducteurs de rickshaws, ces derniers étant des interlocuteurs urbains de première ligne, qui agissent comme courroie de transmission au cœur du tissu social.

Mis à part la programmation principale, la KMB 2014 compte de nombreux projets collatéraux et spéciaux venant élargir l'offre artistique et accentuer la visibilité des partenaires. Elle propose son pendant pour étudiants avec une exposition à laquelle participent quinze commissaires étudiants, issus des quatre coins de l'Inde, qui ont pour l'occasion sélectionné le travail de jeunes artistes finissants du baccalauréat et de la maîtrise. D'autres initiatives sociales en parallèle pourraient être énumérées ici, telles que la biennale pour enfants ainsi que le réaménagement du temple historique de Pazhannur Bhagavati. Bien qu'il jouait un rôle clé à partir du XVI^e siècle, ce bâtiment a été négligé, voire oublié par la population au cours des 25 dernières années. Pendant près d'un mois, à l'aide d'un bon nombre de volontaires, une activité de préservation de l'environnement et des vestiges coloniaux a été mise en exécution. Pendant la KMB 2014, ce lieu accueille une exposition parallèle et devrait servir subséquemment de musée communautaire et de centre culturel.

Pour revenir au cœur de la KMB, *Whorled Exploration* porte en elle-même une stratégie commissariale efficiente qui se manifeste telle une réelle métaphore de la spirale. Au cours d'une entrevue menée avec Jitish Kallat, ce dernier révélait son *modus operandi*, défiant cette tendance à rassembler des œuvres sous un même toit afin d'accentuer leur dialogue sur un thème précis. Au long de la visite des huit bâtiments officiels de la biennale, d'anciens entrepôts et bureaux désaffectés qui rappellent le passé colonial de Kochi,² se produit un effet boomerang où s'active et se réactive, au contact des œuvres, une déclinaison progressive du thème et de nombreux rapprochements soudains entre les œuvres. En d'autres mots, une œuvre vue et vécue dans un lieu peut soudainement partager des similitudes avec une seconde œuvre disposée ailleurs, dans un tout autre édifice. Pour réaliser cet effet

flexible manner via its selection of works by over 80 artists. To varying degrees, the invited artists explored the convergence of cultures, mobility, and the tools and scientific breakthroughs made throughout history to pierce the secrets of the Earth, human body, and the universe.

After having collectively imagined and dreamed up a biennial in 2005 during a panel discussion in Delhi, the Indian artistic community cherishes this second Kochi Biennale edition, particularly after having overcome financial setbacks several months before the opening. The news of a considerable reduction in the financial support by the Kerala government prompted the organization to start a last minute crowdfunding campaign and to redouble their efforts to find new donors and partners. Important artists contributed to the funding effort, such as Vivan Sundaram and even Jitish Kallat, who waived his curator fees. In India, art remains a sector that is not a top priority for the government, which is more focused on meeting the country's pressing infrastructure needs. For the time being, the artistic milieu is therefore primarily supported by way of private initiatives.

Nowadays, there are over a hundred biennales/triennials of various sizes and reputations around the world. These platforms, most of which have emerged over the last twenty years and particularly so in the South, make it possible for local artists to engage with a globalized art world. They also enable these artists to appropriate international discourses so as to build a space for new possibilities and to give shape to their own visions.¹ But what exactly is one to make of KMB's identity in this context? In what way has this biennale developed a vision that distinguishes it from the other international art events? Closer to home, during a panel discussion titled *Questioning the Future. Rethinking the New Biennale de Montreal* held at Artexpte in June 2014 the biennale's curator, Sylvie Fortin, stated that Montreal's identity is based on its cosmopolitanism. This attribute clearly does not seem solid enough to allow Montreal to distinguish itself from other cities around the world, all of which are just as cosmopolitan. Moreover, the Biennale de Montréal would first have to highlight this particularity, which was barely noticeable, not to say completely absent, during the recent edition.

For its part, the KMB has distinguished itself through its rootedness in the local community. The leitmotif of this biennial, which has no VIP opening evening, is to welcome everyone through various means, whether it be during the official opening or through its 100-day film festival, each week of which is curated by a different personality from the art or cinema world. Considerable outreach efforts to raise awareness among the local population were undertaken before the first edition in December 2012. The organizers met with school and university students, shopkeepers and rickshaw drivers, the latter being frontline urban go-betweens at the heart of the social fabric.

Despite its main programming, the KMB 2014 includes many collateral and special projects that broaden the artistic offer and heighten the visibility of its partners. It offers a parallel student exhibition put together by fifteen student curators, hailing from all over India, who selected the work of young artists graduating at the BFA and MFA levels. Other concomitant social initiatives also worth mentioning

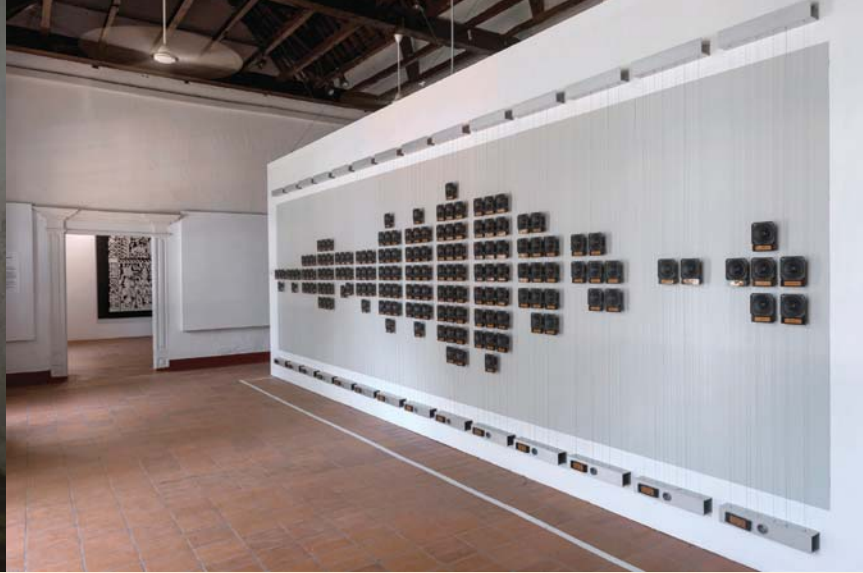
here are the children's biennale and the refurbishment of the historic Pazhannur Bhagavati temple. Even though it played a key role as of the 16th century, over the last 25 years this building has been neglected, even forgotten by citizens. For almost a month, with the help of many volunteers, an activity to conserve the temple's environment and colonial vestiges was carried out. During the KMB 2014, this site hosted a parallel exhibition and will subsequently serve as a community museum and cultural centre.

To return to the heart of the KMB, *Whorled Exploration* mobilized an effective curatorial strategy that was manifest like a veritable metaphor of the spiral. Over the course of an interview with Jitish Kallat, the curator revealed his *modus operandi*, stating that he refuses to follow the conventional form of gathering works under one roof so as to bring them into dialogue around a specific theme. Throughout the visit of the biennale's eight official buildings, former warehouses or abandoned office spaces,² reminiscent of Kochi's colonial past, a boomerang effect set in as the theme gradually unfolded and many sudden links between the works were activated and reactivated via one's observation of them. In other words, a work seen and experienced in one site could suddenly share similarities with a second work installed elsewhere in another building altogether. To bring about this association effect and surprising cadence, Kallat first contacted the prospective artists for the event by sending each a different invitation. In this way, the dialogue between the works continued beyond the buildings' walls, calling upon our memory in the form of a horizon of expectation.

Welcoming artists from 30 countries, the KMB 2014 nevertheless offered a balanced selection of both emerging and superstars Indian artists. The well-established artists frequently play the role of Indian ambassadors in the context of contemporary Indian art blockbuster exhibitions, such as by Raqs Media Collective, Pushpamala N, Bharti Kher, to name but these. By the same token, one should of course mention the artist Anish Kapoor, whose Indian origins are never highlighted.

The use of raw materials, especially laterite—a red clay or rock which is found in Kerala—reappears several times in the projects created by Indian artists. Among them is the project *Brick Landscape* (2014) by the Mumbai architect Bijoy Jain.³ Jain, who is known for his use of traditional and local techniques and materials, presented sculptures in model form made up of an accumulation of miniature bricks. The age-old use of this material, dating back to before the Common Era and which continues to today, was ambiguously underlined; the artist here plays with a representation of sculptures situated halfway between archaeological vestiges uncovered by archaeologists and new buildings currently under construction.

The work *Harbinger* (2014) by Sahej Rahal, also comprised of clay, for its part developed a gripping dialogue with the complex space of a former 19th century spice warehouse that was subsequently converted into a laboratory. Rahal lived several months in Kochi in view of unearthing objects he could use. His installation, carried out using old techniques and various local materials—clay, straw, found objects—unfolded in a room filled with references and punctuated by white tiles, and multiple



Michael Stevens, *What If The Earth Stopped Spinning? + What Is The Speed of Dark?*, 2014. Aspinwall House, Fort Kochi. Aussi publiés sur la chaîne Vsauce sur YouTube/Also published on Vsauce's YouTube channel, 9:43 + 13:32 min. Photo : Kochi Biennale Foundation.
Rafael Lozano-Hemmer, *Pan-Anthem*, 2014. David Hall, Fort Kochi. Haut-parleurs avec carte micro-sd pour lecture et amplification, lattes de distribution d'énergie, capteurs de proximité à ultrasons, écrans DEL/Speakers with built-in micro-sd card sound playback and amplification, power distribution battens, ultrasonic proximity sensors, LED screens. Photo : Kochi Biennale Foundation.

Bharti Kher, *Three decimal points. of a minute. of a second. of a degree*, 2014. Pepper House, Fort Kochi. Bois, métal, granite, corde/ Wood, metal, granite, rope. Photo : Kochi Biennale Foundation.
Sahej Rahal, *Harbinger* at Aspinwall House, Fort Kochi. Harbinger, 2014. Argile, polyuréthane, foin, objets trouvés/Clay, polyurethane, hay, found objects. Photo: Kochi Biennale Foundation.

d'association et cette cadence surprise. Kallat a d'abord contacté les artistes pressentis pour l'évènement sans acheminer une invitation analogue à tous. De la sorte, le dialogue entre les œuvres a l'effet de se poursuivre au-delà des quatre murs des bâtiments, en sollicitant notre mémoire sous une forme d'horizon d'attente.

Accueillant des artistes de 30 pays, la KMB 2014 offre néanmoins une sélection équilibrée d'artistes indiens à la fois émergents et superstars. Les deniers agissent fréquemment comme ambassadeurs indiens dans le cadre d'expositions d'art contemporain de l'Inde *blockbuster* comme Raqs Media Collective, Pushpamala N, Bharti Kher et bien d'autres. Il faudrait bien mentionner l'artiste Anish Kapoor, par la même occasion, dont les origines indiennes ne sont jamais mises en évidence.

L'usage de matières brutes et surtout de la latérite – cette terre ou roche rouge qui se trouve au Kerala – revient à plusieurs reprises dans la réalisation de nombreux projets d'artistes indiens. Parmi ceux-ci, figure le projet *Brick Landscape* (2014) de l'architecte Bijoy Jain de Mumbai³. Reconnu pour ses influences puisées dans les matériaux et les techniques traditionnels et locaux, Jain présente des sculptures à l'allure de maquettes constituées de briques miniatures amoncelées. L'usage millénaire de ce matériau, datant d'avant l'ère commune et qui se continue aujourd'hui, est souligné avec ambiguïté; l'artiste joue avec la représentation de sculptures situées à mi-chemin entre des vestiges archéologiques récemment dégagés par le travail des archéologues et des bâtiments nouveaux en processus de construction.

onsite counters and dividers. The result was a mythology riddled with creatures and objects of every conceivable size, combining elements of science fiction and local history. The cracked clay coated creatures and structures, the objects resembling astronomical tools, and the masks and obscure objects simultaneously inscribed in an enigmatic future and past.

In a completely different vein, closer to visual culture, Michael Steven (with Vsauce) proposed educational web clips on a range of complex subjects, but which he conveyed in an understandable and playful manner. An American Internet-based poet and philosopher, Steven created Vsauce, a YouTube channel, to disseminate current research. *How High Can We Build*,⁴ like his other videos presented at the biennale, is rendered with a fluidness close to that of scientific or philosophical lectures or even television shows for adolescents. Narrated by Steven, his videos directly addressed the viewers and punctuated the KMB with a dynamism and freshness in the cramped and unusual spaces—undoubtedly storage rooms—of the Aspinwall House.

Displayed in a space that has several windows facing the sea, the work *Three Decimal Points/ Of a Minute / Of a Second / Of a Degree* (2014) by Bharti Kher captivated the gaze with its monumentality and fine workmanship. Comprised of large-scale sculptures resembling compasses, the installation was suspended from the ceiling with a rope and kept balanced with a system of counterweights. With this work, Kher reflects about geometry, time, materiality and cartography notably by drawing inspiration from the Penrose triangle. The artist also references astronomical maps and the studies which sought to determine the true form of the Earth, discoveries that contributed to colonization and to a burdened past for the Indian population—19th century India, was particularly impacted by the Great Trigonometric Survey, a project that set out to map the country's rivers, mountains and plains for the benefit of the British empire.

The installation *Pan-Anthem* (2014) by Rafael Lozano-Hemmer, a Mexican artist now based in Montreal, focused squarely on the political in the abstract notion of the nation-state. Concentrating on a military context defined by relations of force, this interactive work is made up of wall-mounted mobile speakers, each of which is associated with a country as well as an array of national statistics. This work can be assembled in different ways, and in Kochi it was configured in terms of per capita national military expenditures—the countries furthest to the right having the highest corresponding military spending. As one approached one or several of the speakers, a motion sensor turned on the sound and the associated national anthems. The work evokes the aggression and violence that this often hostile division of the world triggers—a fragmentation that took on an even higher degree of abstraction in the context of the KMB, which positions itself as a hospitable site where national hierarchies appear to have suddenly dissolved.

Despite some stumbling blocks in 2012, more or less forgotten today—vandalism and an opening night that was cancelled due to the unfinished installation of some works, the KMB has established itself as an event to be reckoned with. Hans Belting reminds us that the museum is, by its very definition, an institution that is principally rooted in the local.⁵ The organizers of the KMB have evidently understood this and made it part of their approach. The 2014 crowdfunding campaign's slogan *It's my Biennale*, here takes on a local meaning and underlines the feelings of belonging that such an event can generate. Even if such a message clearly goes beyond India to reach a global public that came from far to see the event, the KMB, just like its slogan, expresses a borderless commitment. Bose Krishnamachari, an artist and the director of the biennale, jokingly made an assessment of the KMB's evolution. In his opinion, the 2012 edition was particularly emotional, a dream that finally came true; the 2014 edition was more intellectual, while the 2016 biennale should be more spiritual. Even if these words aren't to be taken seriously, it is necessary to believe in the future of this event and to hope that it will endure.

Translated by Bernard Schütze

1. Johnson Chang Tsong-Zung, "Fare Well, The Third Guangzhou Triennial", Sarat Maharaj (ed.), *Printed Projects Farewell to post-colonialism - Querying the Guangzhou Triennial 2008*, no. 11, Ireland, Visual Artists, 2008, p.14.

2. For more on the layout of the site consult this video at: <https://www.youtube.com/watch?v=9OYuesNOVGA>

3. The Canadian Centre for Architecture presented Bijoy Jain's work as part of the exhibition *Rooms You May Have Missed: Bijoy Jain, Umberto Riva* from November 4, 2014 to April 20, 2015.

4. The online video can be accessed at: <https://www.youtube.com/watch?v=GJ4Qp2xeRds>.

5. Hans Belting, "Contemporary Art and the Museum in the Global Age", Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 16-38.

Julie Alary Lavallée is currently working on a doctorate in Art History on contemporary Indian art, in the field of museum studies, and global and diaspora studies. She is the communication and archives coordinator at the artist-run centre OPTICA. She has authored texts for various Montreal galleries and as an art critic she regularly contributes texts to a range of publications. In addition to presenting her university research, here and abroad, she is a member of Studio XX's board of directors.

L'œuvre *Harbinger* (2014) de Sahej Rahal, formée également de terre, développe, quant à elle, un dialogue saisissant avec la complexité de l'espace d'un ancien entrepôt d'épices du XIX^e siècle converti plus tard en laboratoire. Rahal a séjourné quelques mois à Kochi dans l'intention d'y dénicher des objets à utiliser. Son installation réalisée à partir de techniques anciennes et de divers matériaux locaux – argile, foin, objets trouvés – se déploie dans une immense salle chargée de références et ponctuée de tuiles blanches, de comptoirs et de divisions multiples *in situ*. Il en résulte une mythologie parsemée de créatures et d'objets de toute taille aux intersections de la science-fiction et de l'histoire locale. Les créatures et structures enduites d'argile craquelée, des semblants d'outils astronomiques, des masques et des objets obscurs, s'inscrivent à la fois dans un futur et un passé énigmatiques.

Dans un tout autre registre, plus près de la culture visuelle, Michael Steven, avec *Vsauce*, propose des capsules éducatives web sur des sujets tout aussi complexes les uns que les autres, mais vulgarisés avec ludisme. Poète et philosophe états-unien sur Internet, Steven a créé Vsauce, un canal sur YouTube, pour y diffuser des recherches actuelles. *How High Can We Build*⁴, comme ses autres vidéos présentées à la biennale, est livrée dans une fluidité se rapprochant de conférences scientifiques ou philosophiques et même d'émissions télévisées pour adolescents. Narrées par Steven, ses vidéos s'adressent directement aux spectateurs et ponctuent la KMB avec dynamisme et fraîcheur dans des espaces exigus et inusités, sans doute des cagibis, du Aspinwall House.

Disposée dans un espace muni de plusieurs fenêtres faisant face à la mer, l'œuvre *Three Decimal Points/ Of a Minute / Of a Second / Of a Degree* (2014) de Bharti Kher nous saisit en raison de sa monumentalité et de la finesse de son exécution. Composée d'un ensemble de sculptures de grande dimension semblables à des compas, l'installation se trouve suspendue au plafond avec de la corde et maintenue en équilibre avec un système de contrepoids. Avec cette œuvre, Kher réfléchit à la géométrie, au temps, à la matérialité et à la cartographie en s'inspirant notamment du triangle Penrose, un objet représentable en deux dimensions, mais impossible à générer en trois dimensions. L'artiste fait également référence aux cartes astronomiques et à ces études servant à déterminer la forme réelle de la Terre et dont les avancées ont contribué à la colonisation, à un lourd passé porté par la communauté indienne. Le XIX^e siècle, en Inde, a particulièrement été marqué par le *Great Trigonometric Survey*, un projet servant à mesurer et à cartographier les rivières, les montagnes et les plaines pour le bien de l'Empire britannique.

L'installation *Pan-Anthem* (2014) de l'artiste Rafael Lozano-Hemmer, Mexicain d'origine aujourd'hui basé à Montréal, plonge, pour sa part, dans le politique et cette conception abstraite de l'État-nation. Dans un contexte militaire où il est question de rapport de force, cette œuvre sonore et

interactive se compose de haut-parleurs mobiles disposés au mur, dont chacun est associé à un pays ainsi qu'à un ensemble de statistiques nationales. Pouvant être assemblée de manières différentes, l'œuvre à Kochi est orchestrée en fonction des dépenses militaires et nationales par habitant. Plus le pays se trouve à la droite et plus ses dépenses sont élevées. À l'approche de l'un ou de plusieurs haut-parleurs s'actionne un capteur de mouvement qui déclenche le son et les hymnes nationaux associés. L'œuvre évoque l'agression et la violence que suscite cette division souvent hostile du monde, fragmentation d'autant plus abstraite dans le cadre de la KMB qui s'affirme en tant que lieu d'hospitalité où les hiérarchies nationales semblent soudainement dissolues.

Malgré des écueils, en 2012, qui sont aujourd'hui sensiblement oubliés – vandalisme et soirée d'ouverture annulée à la dernière minute en raison de l'installation non finalisée de certaines œuvres –, la KMB s'impose comme un événement d'une force incontestable. Hans Belting rappelait à la mémoire la définition même du musée comme institution principalement ancrée dans le local⁵. Les organisateurs de la KMB l'ont manifestement bien compris et intégré à leur philosophie. Le slogan *It's my Biennale* de la campagne de sociofinancement, lancée en 2014, prend ici un sens local et souligne le sentiment d'appartenance qu'un tel événement peut générer. Même si la portée d'un tel message dépasse manifestement l'Inde et rejoint un public mondial qui est venu de loin pour assister à l'événement, la KMB, tout comme son slogan, affirme une force d'engagement sans frontières. Bose Krishnamachari, artiste et directeur de la biennale, dressait à la blague un bilan de l'évolution de la KMB. À son avis, l'édition 2012 était particulièrement émotive, un rêve qui se concrétisait enfin; celle de 2014 s'affirme plus intellectuelle, tandis que celle de 2016 devrait être plus spirituelle. Même si ces paroles ne peuvent pas être prises au sérieux, il est nécessaire de croire au futur de cet événement et d'espérer sa pérennité.

1. Johnson Chang Tsong-Zung, « Fare Well, The Third Guangzhou Triennial », Sarat Maharaj (ed.), *Printed Projects 'Farewell to post-colonialism - Querying the Guangzhou Triennial 2008'*, n° 11, Irlande, Visual Artists, 2008, p. 14.

2. Au sujet de l'aménagement des lieux, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=9OYuesNOVGA>

3. Le Centre Canadien d'Architecture présentait le travail de Bijoy Jain dans le cadre de l'exposition *Des pièces à ne pas manquer : Bijoy Jain, Umberto Riva* du 4 novembre 2014 au 19 avril 2015.

4. Pour voir la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=GJ4Qp2xeRds>

5. Hans Belting, « Contemporary Art and the Museum in the Global Age », Peter Weibel et Andrea Buddensieg (dir.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 16-38.

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

L'expérience du sacré dans le paysage : *Requiem for a Glacier* de Paul Walde

Patricia Aubé

**GALERIE DES ARTS VISUELS
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC**

**27 NOVEMBRE –
21 DÉCEMBRE 2014**

Le 27 juillet 2013, Paul Walde réunit un petit groupe de volontaires et d'activistes afin d'interpréter la performance sonore *Requiem for a Glacier* sur le site des glaciers Jumbo en Colombie-Britannique, à la fois menacé par les changements climatiques et la venue d'un développement immobilier. Préfigurant la perte de cet espace sauvage, l'artiste puise dans le champ des mémoires culturelles et territoriales en adoptant la forme de l'hommage. À la fois poétique et politique, son œuvre s'inspire du requiem – ou messe des morts – afin de consacrer une prière au glacier Farnham, soit l'un des glaciers du site Jumbo qui sera le plus touché par la mise en œuvre d'une station de ski. Le paysage que nous montre Walde, déjà transformé par les variations du climat, est donc imprégné d'une certaine part de nostalgie découlant de la conscience éperdue que ce lieu ne sera plus jamais le même. Par un geste artistique qui oscille entre la beauté spirituelle et le pessimisme lié à la disparition de ce paysage, l'artiste tente de lier la dimension conceptuelle et politique de son œuvre à une expérience émotionnelle, proche des visées du romantisme. Les images et le son capturés lors de la performance extérieure ont ainsi donné lieu à une installation immersive, présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval à l'automne 2014.

Projetée sur un mur de la galerie, la vidéo tournée par Paul Walde et son équipe met en scène la grandeur du paysage canadien, où les sommets enneigés de l'Ouest contrastent avec un ciel presque trop bleu. Marquée par une progression en intensité, la vidéo se construit de pair avec la trame sonore qui comprend l'oratorio en quatre mouvements pour orchestre et chœur performé *in situ*. Si la musique atteint directement le spectateur par son ton dramatique, elle est également traversée par un système de composition inspiré de données scientifiques et d'une certaine conscience politique. Les différents mouvements de l'oratorio sont notamment élaborés à partir des fluctuations de température enregistrées sur la chaîne des glaciers ou à partir des lettres qui composent le mot « Jumbo ». En fait, « Jumbo » fait non seulement référence à la chaîne des glaciers, mais aussi au nom de la compagnie qui exploitera ce site. Quant au livret pour chœur, il consiste en une traduction en latin du communiqué de presse annonçant l'approbation du gouvernement pour l'exploitation d'un centre de villégiature près des glaciers.

Bien que ce cadre conceptuel rejoigne les territoires de l'écologie et procure une certaine épaisseur politique à l'œuvre, il n'enlève rien à la dimension esthétique de l'installation. Entraîné par cette expérience sensible inspirée de la *Messe de Requiem*, le spectateur est ainsi confronté



au caractère grandiose et monumental de l'œuvre, qui n'est d'ailleurs pas étrangère à la notion de sacré. Cette incursion dans le champ du sacré répond à la complexité de la situation, puisque le projet immobilier a aussi un impact sur les communautés autochtones avoisinantes. L'expérience immersive vécue par le spectateur lui permet ainsi d'atteindre un autre niveau de conscience, sans doute plus proche de ceux qui entretiennent un lien spirituel avec le site.

Il faut comprendre que, pour certains, la définition de ce glacier ne se limite pas qu'à une masse de glace exploitable, mais elle est également déterminée par son importance spirituelle et sa pureté. Pour la nation autochtone Ktunaxa, le site des glaciers Jumbo, en tant qu'habitat spirituel du grizzly, croise des territoires magiques qui se trouvent bien loin des préoccupations pragmatiques mises de l'avant par les instances gouvernementales. Devant ces deux visions opposées de la nature – et dans une perspective de préservation du paysage canadien –, il est légitime de se demander par quels moyens il est possible de réconcilier la culture occidentale et la culture autochtone, avec les valeurs respectives qui en découlent. Peut-être est-ce là que se situe la force de l'installation immersive de Paul Walde qui, en s'appropriant certaines pratiques de notre patrimoine religieux, fait appel à une sensibilité qui se veut universelle, et ce, à travers les thèmes de la mémoire et de la nostalgie.

Prenant la forme d'un rite de commémoration, le caractère cérémonial de l'œuvre de Walde offre donc une résistance aux prétentions économiques liées à l'idée du développement immobilier. Bien qu'il emprunte l'idée du requiem à l'Église chrétienne, l'artiste se dégage des codes associés à cette messe offerte au défunt. Il semble plutôt adopter la symbolique de l'hommage afin de susciter une conscience émotionnelle chez le spectateur, en cherchant à défendre les intérêts du glacier par l'affect plutôt que l'intellect. D'ailleurs, en s'engageant dans les traces de la sensibilité mélancolique, son œuvre rejoint une certaine conception du paysage associée au romantisme, qui est mise de l'avant par des scènes qui captent les notions d'immensité et d'infini, non sans un certain rapport au sublime. Parmi les images marquantes de la vidéo de Walde, on ne peut faire abstraction d'une prise de vue mettant en scène le chef d'orchestre Ajtony Csaba, qui fait incontestablement



blement référence à la peinture *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich, œuvre phare du romantisme allemand. Vu de dos, le chef d'orchestre isolé oblige à repenser le rapport de l'homme au paysage et répond au désir de l'artiste de réfléchir la nature dans une perspective culturelle.

En fait, bien que plusieurs séquences de la vidéo mettent en scène la relation de l'individu avec son environnement, c'est avant tout la présence envahissante d'un imposant rectangle noir, plein et uniforme, qui agit comme un spectre sur l'ensemble de l'œuvre. Au moyen de cette forme chargée de sens, Walde arrive à créer une forte opposition entre l'immensité sauvage et une présence intrusive, conquérante. Le rectangle prend de l'expansion, s'impose et s'étend : il envahit littéralement l'écran, jusqu'à nous faire sentir la disparition du glacier sous le poids de notre présence.

Patricia Aubé est conservatrice-éducatrice au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul et chargée de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a coordonné la publication du catalogue d'exposition de *Manif d'art 7* et elle a publié des textes critiques dans *Inter, art actuel* et *Les Cahiers de la Galerie*. Financée par le Conseil de recherches en sciences humaines, elle a complété une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval sous la direction du professeur Maxime Coulombe.

Mathieu Beauséjour : *Kings and Queens of Québec*

Thierry Laberge

GALERIE VERTICALE À L'HÔTEL DE VILLE DE LAVAL
HÔTEL DE VILLE DE LAVAL
9 OCTOBRE –
27 NOVEMBRE 2014

Kings and Queens of Québec, d'abord présenté à la chapelle de Reims (France) en 2008¹, lieu de consécration et de passation du pouvoir royal français, est une œuvre emblématique du travail de l'artiste Mathieu Beauséjour, tant du point de vue esthétique, par sa sobriété formelle, que par la réflexion qu'elle suscite au sujet de la portée symbolique et effective de l'exercice du pouvoir politique. L'installation, cette fois-ci recontextualisée dans l'enceinte de l'Hôtel de Ville de Laval par la commissaire Dominique Sirois Rouleau, en collaboration avec la Galerie Verticale, se compose de la juxtaposition d'une série de douze photographies de profils de monarques ayant régné sur le Canada et le Québec depuis la colonisation. Les portraits étincelants, déposés sur fonds noirs, sont tirés de pièces de monnaie et présentés sur une série de feuilles de Plexiglas disposées en deux demi-cercles.

L'œuvre, dans son contexte originel, portait un regard critique sur l'histoire politique de la province de Québec, notamment quant à son statut de sujétion à une succession d'autorités européennes et, par extension, sur la constante tension entre les cultures françaises et anglaises qui n'a cessé d'exacerber ses malaises identitaires depuis sa fondation. La réactualisation de *Kings and Queens of Québec*, à Laval, poursuit cette réflexion en l'enrichissant d'un contexte faisant, cette fois-ci, écho à différents faits historiques de la municipalité; d'abord, par le rappel au passé seigneurial de Laval, plus distant et moins connu, alors qu'a gouverné sur l'île Jésus, jusqu'en 1854, une suite de trois seigneurs issus de l'aristocratie française; ensuite, de mémoire plus récente et de façon plus substantielle, l'intention de présenter l'œuvre en ces lieux n'est pas étrangère au règne de plus de vingt ans de l'ex-maire de Laval, Gilles Vaillancourt, qui a récemment été affligé de nombreuses allégations de collusion et de corruption.

Outre les agitations politiques passées et actuelles de la municipalité de Laval, *Kings and Queens of Québec* trouve une force évocatrice nouvelle dans le rapport contigu qu'elle entretient avec la fonction du lieu qu'elle occupe. En effet, par cette décision déconcertante d'investir un site où la pratique du pouvoir politique s'actualise, le propos de l'œuvre dépasse les considérations historiques propres à son environnement immédiat et parvient ainsi à faire émerger une interrogation décontextualisée et plus holiste au sujet du pouvoir, principalement en ce qui concerne les dispositifs et institutions qui favorisent et justifient la perpétuation de celui-ci.

L'insinuation au passage du temps, qui découle de la juxtaposition des personnes souveraines, évoque d'emblée ces processus inhérents à toute pratique de l'autorité politique. Alors que la mission originelle de chacune des gravures semble être celle de réifier le pouvoir royal

dans la personne du monarque, on en vient, paradoxalement, par cette temporalité qui lie chacune des figures tout en les distinguant, à une expression de la toute-puissance souveraine désincarnée et évanescence. Ainsi, cette mise à nu conceptuelle de la notion de pouvoir révèle celui-ci dans tout son artifice, dont l'aspect factice est exacerbé par la fonction de l'objet d'où sont tirés les portraits et le traitement qu'en

Enfin, d'un point de vue procédural, une certaine ironie se dégage de la mise en scène offerte par l'installation et son environnement dès que l'on considère ce qui se déroule en coulisse, à savoir le partenariat implicite entre le pouvoir et sa critique. Ce conflit entre le discours et la méthode, qui confère à l'artiste le double rôle d'enquêteur et de complice, incite le spectateur à apprécier l'œuvre selon deux positions antagonistes dont chacune rappelle une attitude particulière au sujet de la chose politique. S'offre alors au spectateur le choix entre l'adoption d'un regard désabusé, corollaire à l'apathie et à la méfiance généralisées à l'égard de la classe dirigeante, ou bien revendicateur, c'est-à-dire qui contemple l'idée d'une action politique cherchant à influencer la suite de l'histoire.

1. Dans le cadre de l'exposition *Quebec Gold* qui avait lieu à Reims en 2008 et qui rassemblait les œuvres de dix-sept artistes québécois à l'occasion du 400^e anniversaire de la province. Commissaires: André-Louis Paré, Élisabeth Pawlowski et Jean-Michel Ross.

Thierry Laberge est étudiant au baccalauréat en histoire de l'art à l'UQAM et en philosophie à l'Université de Montréal. Ses recherches s'articulent aux croisements de la philosophie politique et de l'art contemporain, notamment autour des différentes formes et implications du discours public. Ses réflexions ont fait l'objet d'une conférence lors du colloque « La création comme résistance », tenu à l'hiver 2014. En 2015, Laberge participe à la table ronde « Exclusions, expériences et normativité esthétiques » pour la Société de philosophie du Québec dans le cadre du 83^e congrès de l'Acfas.



fait l'artiste. En effet, outre le rapprochement facile entre richesse et pouvoir qu'évoque la pièce de monnaie et la mise en valeur de son éclat, le choix de ce support expose, plus fondamentalement, la volonté de publicité, de gloire et de puissance qui se dissimule derrière les appareils flamboyants du pouvoir. Pouvoir qui, comme l'œuvre nous le rappelle, est inexorablement voué à être un jour relégué aux abîmes de la mémoire collective et à ne plus rien signifier au-delà du commentaire historique.

Malgré les temps révolus auxquels l'installation renvoie, la charge symbolique de cette dernière transcende l'historicité des pièces de monnaie pour se transposer à notre réalité contemporaine, notamment en raison du contraste remarquable entre son lieu d'exposition moderne et industriel, construit de béton brut et taillé d'angles droits, et la finesse du détail des portraits métalliques. On en revient ainsi aux mêmes questionnements actuels à propos des processus d'élaboration et de justification des pouvoirs tout en accentuant, du même coup, la distance qui sépare le simple citoyen des mécanismes de prises de décisions émanant de l'autorité officielle, et ce, malgré la proximité physique de l'un et l'autre.

Amélie Laurence Fortin : le paysage miraculeux

Cynthia Fecteau

**SPOROBOLÉ, CENTRE EN ART ACTUEL
SHERBROOKE
11 SEPTEMBRE -
19 OCTOBRE 2014**

L'exposition *Le paysage miraculeux* d'Amélie Laurence Fortin clôt le troisième acte du projet *Le roc étincelant* commencé en 2011. L'exposition comprend une installation sculpturale monumentale suspendue au plafond de la galerie, un herbier de plantes toxiques et un ensemble de trois boîtes lumineuses. Comme ses expositions et performances antérieures, *Le paysage miraculeux* indique la sensibilité marquée de l'artiste pour les formes issues de l'écologie, l'histoire, les rapports de forces entre les humains et la nature ainsi que les façons dont ces éléments témoignent de nos modes d'existence dans le réel à l'égard de nos environnements naturels. Fascinée par les conquêtes des explorateurs romantiques du 18^e siècle, Amélie Laurence Fortin a fait de ce processus exploratoire le fondement de sa démarche en création. Depuis 2010, elle sonde les possibles de l'expédition, se place au cœur de situations de survie extrêmes et construit sa démarche créatrice autour de ces expériences périlleuses, où elle collectionne les exploits d'endurance physique et mentale. Cette démarche téméraire l'a menée à réaliser, entre autres, une expédition en kayak de mer entre Homer, en Alaska, et Vancouver, en Colombie-Britannique. L'extraordinaire persévérance dont elle fait preuve dans ses expéditions n'est pas étrangère au *conatus*, un affect fondamental dans la pensée de Spinoza, qui signifie littéralement, en latin, « effort de persévérer dans son être¹ ». En se soumettant aux dangers de l'expédition, Fortin développe de nouvelles méthodologies lui servant de points de départ pour ses nombreuses propositions artistiques.

À son entrée dans Sporobole, le visiteur est d'abord saisi par la présence monumentale de l'installation sculpturale hissée au plafond de la galerie avec des cordes d'alpinisme et de voilier colorées. Construite spécifiquement pour l'espace de la galerie, la sculpture est composée de panneaux de bois taillés, assemblés et peints en blanc. Ses formes abruptes évoquent celles d'un massif montagneux défini par sept sommets pointant vers le bas tels des « épées de Damoclès² » au-dessus de la tête des spectateurs restés en dessous pour voir les volumes géométriques et les dessins au graphite réalisés sur leurs parois par l'artiste. Une percée au centre de l'ensemble permet de percevoir les cordes de couleurs tendues dans toutes les directions, un rappel en trois dimensions de la récente production en dessin de l'artiste qui combine des traits de graphite et de couleurs. Au moment où il avance sous l'installation, le visiteur a conscience de franchir un seuil physique et mental. Il pénètre dans une architecture ouverte qui l'inclut physiquement, le surplombe et le préoccupe telle une menace potentielle, en suspens, capable de se refermer sur lui à tout moment. Élever ainsi la sculpture au plafond court-circuite le rapport du corps à l'espace, rend le visiteur plus vigilant, et la force de cette expérience dépend de la durée de sa



présence sous la sculpture. Si, au cœur de l'exposition, cette expérience diffère des expéditions vécues par l'artiste, elle nous rappelle cependant combien la situation de l'explorateur est précaire. Elle réactive cette tension sublime maintes fois évoquée par Kant : un sentiment de contemplation esthétique élargi aux limites de l'incommensurable, voire de la terreur, dans le rapport de l'humain à la nature³.

Aux murs de la galerie, cette fois-ci, est accroché un herbier de sept plantes toxiques et parfois même mortelles pour l'humain. Les spécimens sont encadrés individuellement, sous verre, et fixés à des supports de papier. Chaque plante a été soigneusement pressée et séchée par l'artiste dans le plus grand respect des méthodes scientifiques des herbiers. Parmi elles se trouve la cicutaire maculée, une espèce nord-américaine de la même famille que la cigüe, connue comme le poison qui tua Socrate, condamné à mort en 399 av. J.-C. Regarder l'herbier de Fortin ne concerne donc pas seulement l'appréciation esthétique des plantes, mais aussi la prise de conscience fondamentale que l'humain ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant. En outre, ce contraste manichéen évoque le zèle de nombreux scientifiques naturalistes et explorateurs qui, au fil de l'histoire, se sont

dévoués à de nombreuses expéditions botaniques pour l'avancée des connaissances. Dans *Le paysage miraculeux*, l'herbier symbolise leurs conquêtes périlleuses d'autant plus que son contexte de diffusion en centre d'artistes nous le fait percevoir comme une forme d'objet conceptuel, ce que l'artiste nomme un *ready-made* puisé dans la nature.

Cette tentative de repousser les frontières entre les formes et leurs références se réalise également dans l'ensemble de trois boîtes lumineuses empilées à l'entrée de la galerie. Misant sur la lumière pour intensifier l'espace blanc des caissons, chaque boîte lumineuse nous donne à voir, en lettres majuscules, un mot qui compose le titre de l'exposition. Or, dans la tradition historique de la représentation du paysage, ces objets agissaient comme écran de projection fantasmatique, dispositif lumineux de détournement de la vue. Difficile donc, de leur attribuer un genre, de les définir, tant leur statut dans l'exposition est ambigu : signalétique lumineuse, dispositif sculptural, paysage imaginaire. Ainsi, *Le paysage miraculeux* révèle les strates iconographiques qui dormaient jusqu'alors dans la mémoire des expéditions de Fortin. On comprendra, en ce sens, que son processus de création s'apparente à une forme d'« écosophie⁴ » telle qu'énoncée par Félix Guattari : une sensibilité écologique dont l'ambition ne se limite pas qu'à la sauvegarde des environnements naturels, mais aussi à la préservation d'écologies dites mentale et sociale. L'essor touristique des expéditions de masse a changé à jamais nos rapports à l'environnement. Avec le formalisme minimaliste revisité de ses objets sculpturaux, de même que les notions de collecte et d'endurance réactivées dans *Le paysage miraculeux*, Amélie Laurence Fortin dégage un fondement de nature éthique, social, idéologique et culturel de la pratique actuelle de l'expédition en nous rappelant que l'humain n'est pas toujours le centre du paysage qu'il traverse.

1. Gilles Deleuze, « Index des principaux concepts de l'Éthique, article : Puissance ». In *Spinoza : Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Repères, 2003, p. 135-143.
2. L'expression remonte au V^e siècle av. J.-C. et évoque une situation particulièrement risquée reposant sur la tête d'une personne.
3. Emmanuel Kant, « Livre II : Analytique du Sublime, B.: Du Sublime dynamique de la nature » in *Critique de la Faculté de juger : Traduit et introduit par Alexis Philonenko*, Paris, Éditions Vrin, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 1993, p. 141-165.
4. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions Lignes/IMEC, Coll. Archives de la pensée critique, 2013.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Elle s'intéresse aux formes de connaissances sensibles en arts actuels, notamment l'écosophie. Outre ses textes publiés dans *Espace art actuel* et *Le Sabord*, elle finalise un essai théorique intitulé « Sur la mouvance écosophique de la pratique » initié en 2014 au cœur d'une résidence de recherches à LA CHAMBRE BLANCHE. En 2015, elle poursuivra ses recherches en écriture lors d'une résidence, en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu-de-Trévières.

Rhonda Wepler and Trevor Mahovsky: Veneers

Gil McElroy

**MACLAREN ART CENTRE
BARRIE, ONTARIO
DECEMBER 4, 2014 –
MARCH 8, 2015**

To say we live in a society utterly devoted to the superficial, to the surfaces of things, certainly isn't the most profound thing one might utter about us. It's pretty self-evident, all in all. But "self-evident" doesn't necessarily mean uninteresting. The superficial, the surfaces of things, is, after all, what we encounter when we set forth to explore our world, and often we simply opt not to look any further, settling for whatever meaning we might extract or conjure forth that is utterly contingent upon the immediacy of surface appeal.

In a sense that's what Rhonda Wepler and Trevor Mahovsky have done in *Veneers*. They have assembled together a number of sculptural works in an exhibition that is, in many ways, about the contingency of the world, about how our understanding of our place within it is absolutely shaped by the kinds of surfaces we encounter. And what we seem to encounter, here, is a rickety, rather dishevelled version of the world, a world but one tiny step away from entirely collapsing in upon itself – and in some instances, already has.

What hasn't quite succumbed to disintegration is *Bad Neighbour* (all works are 2014). It's a fence – sort of. Three upright posts supporting a backyard barrier made of alternating board construction. Pretty run-of-the-mill stuff, except that Wepler and Mahovsky have introduced real absences and their mending. One side of *Bad Neighbour* reveals the removal of structurally critical railings to support the vertical elements, and between two posts the entire lower half of the fence is missing, patched over on the opposing side. And on the far side of the central post, there's a large enclosed void that projects beyond the fence line into the territory of the other. Walking around the far side, that void becomes the positive shape, of all things, of an old chest of drawers that's been nailed in place. And the missing lower section of fence is, here, a patchwork of makeshift repairs, including the use of what appear to be two window shutters, and a hollow-core door, with pre-drilled hole for doorknobs, that seems to have suffered damage.

And all of it – *all* of it – is insubstantial, false, misleading. Wepler and Mahovsky have meticulously constructed this scenario, this sculptural narrative, of thin, delicate wooden veneers, painstakingly making individual boards of it.

What Leaf? What Mushroom? makes for a kind of sculptural diptych comprising a bird cage (in gold) and a shopping cart (in silver) resting side by side, unplinthed, on the gallery floor. The bird cage registers right away; it's a recognizable, if a bit dinged up, three-dimensional form. But the shopping cart is another matter. It's pretty much flattened, the legs and wheels collapsed onto the basket. There's

something touchingly human in this thing splayed out on the floor, its legs bent as if at the knees, the wheels doubling for feet... I know it can't be aesthetically intentional, but it's jarring, registering that way. And the whole of it is tinged with sadness and a certain pathetic quality. Next to the dead shopping cart, the empty bird cage seems itself to be teetering on the point of total collapse. Perhaps just one slight nudge, and it would be done for. In *What Leaf? What Mushroom?*, the "marrow" of objecthood has clearly been sucked right out of these things, leaving desiccated husks behind.

Or try on a different metaphor for size: this bird cage and this shopping cart are like the husks or shells left behind by moulting insects.

Or maybe they're rinds (albeit rinds of soldered brass and aluminum foil).

See, there're varied ways of looking at what Weppler and Mahovsky have aesthetically wrought, but they all clearly tend toward the "departed" stage of things, as if something elemental in these objects, these things, has been evacuated or displaced. The pith is gone. What we are left with is the residue of matter: The shell of appearances.

Rotting Squashes (Living Inside This Shell) is another unplinthed work, a small, semi-orderly ring on the floor of titular sculptural squashes and their vines, stakes, and what appears to be string linking together some of the stakes. It's an arrangement straight out of the garden plot, save for the clearly artefactual nature of these things, made of copper foil. As with all their other work, the essence of the things is long gone, leaving not even the shell of these things but in fact the shell of the shells, copper foil that had been wrapped about the original vegetative things and taken on their shape – another displacement from the things themselves.

Rotting Squashes (Living Inside This Shell) looks darn close to the real thing (as does all of Weppler and Mahovsky's work), but is of course a simulacrum. It differs from, say *Bad Neighbour* or the seemingly related piece *From Whichever Side One Approaches Things*, which essentially comprises a wooden board (again made of veneers) leaning against one wall, in that it's an "impressioned" piece, made by actual physical contact with the things – squashes, vines, strings, stakes – it simulates. These things in many ways stand in place of our sense of touch; they're like skins that have grown out of tactile engagement with the real things in someone's garden plot. They're the markers of someone's physical involvement with matter. But not ours.

And in the end it's all so tentative, so tenuous. Beyond the surfaces of these pieces there is nothingness. They're hollow, almost tissue-thin, their reality that of something like Hollywood props, the illusion of substantiality there to enable the visual moment, but proffer absolutely nothing beyond that except the void. To touch one of Weppler and Mahovsky's pieces would likely be to watch it fall to pieces, to succumb to an irreversible rupture in the fabric of this aesthetically microcosmic universe they have shaped here in the gallery. The world would collapse in upon itself. So what we are given to see, here in the gallery setting, is a world that is barely there, a world a mere whisper away from annihilation.

It's the knowing of that which is central to Rhonda Weppler and Trevor Mahovsky's work in *Veneers*. This is absolutely stunning work. No question about it. They've deftly woven complexities onto complexities to lend an aesthetically formal shape to absence, charging their rickety, makeshift world with the aesthetic landmines of contingencies.

And it absolutely works.

Gil McElroy is a poet, critic, and independent curator living in Colborne, Ontario.

Rhonda Weppler & Trevor Mahovsky. *Veneers*, 2014 (partial view of the exhibition). Photo : André BenetEAU.



Haus-Rucker-Co : Architekturutopie Reloaded

Gauthier Lesturgie

HAUS AM WALDSEE

BERLIN

22 NOVEMBRE 2014 –

22 FÉVRIER 2015



De 1967 au début des années 1990, quatre diplômés de l'école d'architecture de Vienne réfléchissent à notre environnement naturel, construit ou encore mental. Multidisciplinaire, la pratique du collectif croise l'architecture, le design, la danse, la performance, la sculpture, la vidéo et l'intervention. La présentation, dans l'espace d'exposition, d'une multitude de documents (schémas, plans, photographies, croquis, textes, installations, maquettes et vidéos) nous révèle une production protéiforme qui influencera des artistes dans de multiples domaines.

Ainsi, le parcours non-chronologique de cette exposition met en vis-à-vis des artistes et des architectes actuels afin de montrer l'influence du collectif dans leurs esthétiques, procédés et réflexions plastiques.

Basé à Vienne, avant de s'installer à Düsseldorf, le collectif signe, en 1967, son premier projet intitulé *Ballon für Zwei*. Placées au début du parcours, l'installation et sa documentation permettent d'envisager quelques importantes stratégies d'Haus-Rucker-Co. Nous découvrons, sur des photographies prises à Vienne, un étrange *bow-window*, une bulle pneumatique est placée en hauteur sur la façade d'un bâtiment. Rendue paradoxale par l'usage d'une architecture transparente, une mince passerelle en métal permet à deux personnes d'y accéder et d'y installer un espace « privé » dans l'espace public.

Afin de concevoir des modules de constructions temporaires, l'architecture gonflable représente, au début des années 1970, un nouvel idéal. Perturbant nos usages habituels de la ville, la bulle s'insère littéralement comme une pause inoffensive dans le paysage. La structure pneumatique autorise une architecture variable qui permet à des artistes et architectes, tels que Plastique Fantastique ou Raumlaborberlin, encore aujourd'hui, d'imaginer l'implantation provisoire d'environnements interactifs à la présence souple. Dans cette optique, des documents du collectif Raumlaborberlin présentent le *Küchenmonument* (2006), œuvre qui reprend le motif de la sphère géante, translucide et inclusive et qui est installée dans différents parcs et places publiques à Liverpool, Varsovie, Munich ou encore à la Berlinische Galerie de Berlin en 2014.

Sans doute, la bulle, ou encore la capsule, convoquent un imaginaire futuriste nourri par la conquête spatiale qui débute en 1957 par le lancement de Spoutnik I. La notion de mobilité connaît alors un bouleversement provoqué par d'importantes avancées technologiques et de nouveaux supports de communication. Nous retrouvons des codes esthétiques similaires chez des artistes contemporains. Ainsi, dans la vidéo *Place to passage* (2003) de Hussein Chalayan, une femme est allongée dans une capsule volante parcourant à pleine vitesse un paysage numérique totalement artificiel. Projetée sur un mur de l'exposition, cette vidéo présente une vision prospective de nos usages technologiques et d'une vitesse accrue.

Dans ces mêmes années, différentes expérimentations sur l'usage de psychotropes, notamment par Timothy Leary, poussent toujours plus loin la recherche sur notre perception. Pour ses créations, Haus-Rucker-Co en emprunte l'esthétique dérivée. Inspiré par le psychédélisme, le collectif produit des casques, des lunettes et des machines inclusives aux couleurs irisées et translucides. Par exemple, *Environment Transformers* (1968) ou le célèbre *Mind-Expander* (1968) apportent aux utilisateurs des visions hallucinées sans prise d'acide. Bien qu'absent de l'exposition, ce type d'environnement coloré rappelle certaines installations monumentales de l'artiste danois Olafur Eliasson, comme celle de *Your Rainbow Panorama* (2006-2011) juchée sur le toit du Kunstmuseum d'Aarhus.

Quelques années après la réunion du Club de Rome de 1968, où se retrouvent les représentants de 53 pays ayant pour tâche de réfléchir aux limites de la croissance et de ses impacts sur l'environnement, Haus-Rucker-Co va, lors de l'exposition *Cover-Überleben in Verschmutzter*



Umwelt (surviving a polluted environment), recouvrir le musée Haus Lange, à Krefeld, sous une demi-sphère pneumatique. Cet évènement marque l'entrée, chez le collectif, d'une conscience écologique au sein de sa pratique artistique qui conserve néanmoins son esthétique pop, cette fois au service d'un activisme ingénieux. Par la suite, l'espace du dôme, emprunté aux célèbres projets non réalisés de Buckminster Fuller¹, ne servira plus seulement à préserver un environnement existant, mais plutôt à constituer un espace autre, directement inséré dans le paysage urbain.

Quelques années plus tard, en 1973, Haus-Rucker-Co développe son ambitieux projet *Rooftop Oasis Project*. Installés sur les toits de New York, des jardins verts munis, entre autres, de panneaux solaires et d'éoliennes contribuent à développer une architecture durable dans la ville. Au même moment, avec sa série *Landscape Images*, le collectif continue sa réintroduction de motifs naturels dans l'espace urbain, mais cette fois-ci, de manière plus artificielle. Avec l'insertion de montagnes gigantesques, ces projets, trop ambitieux, restent sur papier. Seules les images surréalistes présentées dans l'exposition nous en restituent l'intention. Toutefois, à cause de l'extension toujours croissante de la ville sur le paysage, de nombreux artistes sont enclins à recoloniser l'environnement urbain en y réintroduisant une nature considérée comme « sauvage ». Pensons à l'artiste Lois Weinberger qui, dès 1991, place ses *Wild Cubes* (1991-2011), lesquels reprennent l'idée de capsule de préservation. En effet, ces cages métalliques prétendent protéger une zone de terre livrée à la dissémination spontanée d'éléments naturels. Il en est de même avec Gilles Clément, ce paysagiste-artiste qui développe, dans la ville, des jardins-concepts ne réclamant pas ou peu l'intervention de l'homme. Cette esthétique d'artiste présuppose une philosophie du laisser-aller qui a peu à voir avec la maîtrise préconisée par le métier de paysagiste urbain.

Beaucoup des architectures d'Haus-Rucker-Co sont conçues selon des logiques temporaires et éphémères, caractéristique qui constitue en soi un commentaire voire une critique sur la permanence du construit sur l'environnement. Leurs interventions marquent le début d'une conscience écologique dans les pratiques artistiques qui gardent néanmoins une esthétique pop et futuriste révélatrice des années 1970. En parcourant la première décennie du collectif, il semble que ce soit cet entre-deux – celui entre l'activisme et le jeu avec les formes plastiques – qui nous permet, aujourd'hui, d'identifier de nombreuses correspondances avec des expressions plastiques contemporaines.

1. En 1960, Buckminster Fuller élabore le projet *Dome over Manhattan* qui ne verra jamais le jour. Il s'agit d'un immense dôme géodésique qui devait recouvrir une partie de la ville afin d'en contrôler le climat.

Gauthier Lesturgie est un auteur, traducteur et conservateur indépendant basé à Berlin. Depuis 2010, il a travaillé dans différentes structures et projets artistiques tels que le Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhague), la revue *Critique d'art*, les 2^e et 3^e Biennales d'art contemporain de Rennes ou encore SAVVY Contemporary (Berlin). Il écrit, aujourd'hui, pour divers supports comme *Inferno* (Paris), *Contemporary and* (Berlin), *Inter art actuel* (Québec), *Espace art actuel* (Montréal) ou encore 02 (Nantes). gauthierlesturgie.net

Nicolas Fleming: Something that accompanies one everyday and everywhere

Adam Barbu

AXENÉO7

GATINEAU

DECEMBER 17, 2014 -

FEBRUARY 7, 2015

Presenting an exhibition of new site-specific work at AXENÉO7 titled *Something that accompanies one everyday and everywhere*, Montreal artist Nicolas Fleming combines unusual display tactics to re-image the conventional white cube gallery space as a contingent, transitory site for experimentation. With this exhibition, Fleming's work traces a simultaneous additive and reductive play with the gallery walls that asks what it means for a particular site to be "under construction." Overall, Fleming's interest in an interventionist mode of minimalist sculpture allows us to rethink the relationship between backgrounds and foregrounds as our familiarity with the gallery space becomes increasingly blurred and confused.

Central to Fleming's practice is an interest in breaking apart the conventional hierarchy of background, support and object. This exhibition consists of separate, yet partially connected installations that the artist constructed on-site. In both spaces, materials, objects and forms are tactfully stripped, broken down and reconstructed, thus focusing on the intuitive and manual aspect of building present in Fleming's artistic process. First, it is critical to note that this gallery intervention occurs marginally, through imprecise, makeshift structures, primarily staged through the use synthetic adhesive substances, plywood, and fluorescent light fixtures. Throughout the exhibition, conventional aesthetic "imperfections" are celebrated rather than hidden. Signalled by his heavy, unapologetic use of caulking glue and his deliberate decision to leave nails, wires, and knots exposed to the viewer, these installations appear to us as if they were discovered in an ambiguous, never ending *reconstruction effort*. Here, the gallery space is held in a tension between two contrasting ideals – a formalist engagement with the conventional white cube and a seamless, immersive transformation of illusionistic space.

To begin, visitors enter a closed-off, makeshift tunnel constructed out of several large sheets of plywood and a red industrial carpet. In this narrow space, we notice seven unusual objects presented consecutively on the right side, above which Fleming has installed two rows of exposed fluorescent lights. Each object consists of a coloured metal base bolted to the wall and a textured, synthetic element that emerges out into three-dimensional space. These largely mysterious elements seem to range from packing foam, adhesive, to other hardened, paste-like substances. Perhaps the most striking detail is Fleming's juxtaposition of the hard smoothness of metal with the uncanny tactility of the corresponding elements. Faced with these objects, one might consider where and how have these materials have been sourced, mixed and treated in order to arrive at this state. Yet it becomes evident that no matter how closely you look, these materials will not "reveal"



themselves fully. It is precisely this interest in the deferred arrival of formal singularity that connects the range of tactics employed in the exhibition.

The tunnel leads visitors to a large room that contains two converging installations. The first is a tall semi-circular structure made of plywood, mounted with columns of fluorescent light tubes that are divided across the horizontal axis. Fleming maintains the raw qualities of the untreated materials, exposing the markings and stamps on the plywood, the wires, as well as the obvious brand labels on the light tubes. This deep interest in fluorescent light echoes both an acknowledgement of and deviation from the work of influential minimalist sculptor Dan Flavin. Whereas Flavin's work emphasizes a spatial purification of the experience of light, Fleming reveals the displacement of the Phillips tubes in an unaltered, stark, perhaps untidy state. On the opposite side of the gallery space, Fleming has created another semi-circular structure; in this case, it consists of an assemblage of large stretched, unpainted canvases. Emerging from this are seven large objects whose size and shape are mirrored symmetrically around a central vertical axis. This perplexing installation is both sculptural and painterly – three-dimensional objects emerge from partially delimited, flat canvases, and together, these stacked canvases take on a sculptural quality. Here, we are placed at a particular threshold of conventional art historical and museological signification. Is this a collection of painted sculptures or a massive sculptural painting? It is critical to note that in moving closer, we notice that yellow caulking glue seeps and gathers around the edges of the fused canvases. Fleming's mischievous emphasis on the binding agent itself stages a resounding interruption of these normative categories of construction: Focus shifts from the structural support of the art object to that which makes this assemblage possible in the first place.

Apart from these two installations, Fleming has also exhibited a sculptural work located in a long empty room with floor to ceiling windows. At the far end of the space, we encounter a disproportionate, bulky bench-like object that is propped on its side and leans against the wall. Both sides of the sculpture are partially exposed, revealing a strange foam interior,



while its frontal surface is covered with wood that imitates the shade and grain of the floor. When approached directly from this later perspective, it emerges from the ground as an ambiguous hardwood monolith whose symbolic presence shifts according to the curiosity of the viewer.

Fleming's broader artistic practice is motivated by this interest in the relationship between the spatiality of the object and the access granted to the experiencing body. His work highlights the impossibility of a consistent, measurable duality between surface detail and the withheld internal materiality of the object, forcing us to contemplate the perceivable limit of this search for meaning *within* the work. By exposing these fragile boundaries between the end of the wall and the beginning of the work, as well as the artist's ambiguous arrival to and departure from the gallery itself, this exhibition stages a thoughtful re-thinking of affective potential of minimalist sculpture. Positioned in a tension in which materials are carefully arrested in a state of flux, pointing to the very impossibility of composition wholeness, these installations can be read as tactical placeholders to stage an un-representable sense of fragmentation and loss. Accordingly, this finality or coherent form has not, and will not arrive. Returning to the title, Fleming offers the intriguing proposition that this '*something* that accompanies one everyday and everywhere' is in fact the private, alienating experience of an internal-external suspension of proper meaning.

Adam Barbu is a writer and curator based in Ottawa. He has produced exhibitions nationally and internationally that explore themes of displacement and cultural memory. Recently, he was the curator in residence at the Parque Cultural de Valparaíso (Valparaíso, Chile). In Ottawa, Adam works for the international contemporary art space La Petite Mort Gallery.

Pascal Dufaux : se surveiller voir

Marie Perrault

**GALERIES ROGER BELLEMARE ET CHRISTIAN LAMBERT
MONTREAL**

**15 NOVEMBRE 2014 –
17 JANVIER 2015**

Dans le cadre de trois expositions consacrées respectivement à Dominic Papillon, Mathieu Gaudet et Pascal Dufaux, la galerie Christian Lambert et Roger Bellemare présente un corpus cohérent d'œuvres photographiques, sculpturales ou vidéocinétiques récentes de Pascal Dufaux. À une série de machines intitulées *Sondes*¹, correspondant au travail pour lequel il est le plus connu, s'ajoutent des photographies et de nouveaux dispositifs, *Vanités* et *Orbites*², montrés pour la première fois. Dans le développement de la démarche de Dufaux, ces derniers étonnent et jettent un nouvel éclairage sur l'ensemble de sa pratique.

Dans un texte, paru en 2013, était abordée la persistance dans ses œuvres, de dispositifs historiques et des traditions du portrait et du paysage, que redéfinit toutefois son recours à la technologie³. À la lumière du travail plus récent, il s'avère important d'interpréter sa démarche comme une exploration du régime visuel actuel, puisant aux sources de la tradition artistique, de l'expérience du visible modulé par la technologie, de la science-fiction et de souvenirs personnels. Sa démarche éclectique relève d'une réflexion englobant les cultures numérique et matérielle.

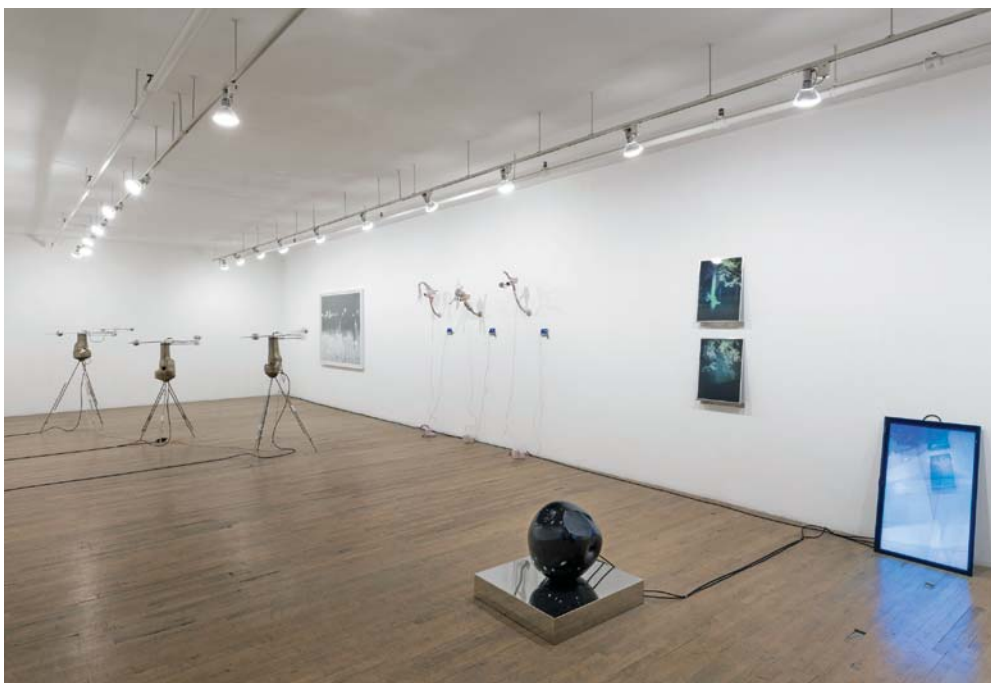
La majorité des œuvres présentées ici se déploient autour de caméras de surveillance et évoquent l'omniprésence de la télésurveillance dans nos sociétés contemporaines. Dans la série *Vanités*, des caméras enrobées d'un modelage sculptural et dirigées vers des éléments de plastique ou de verre filment l'espace environnant à travers ces vestiges d'accessoires décoratifs. L'image captée à travers ces prismes apparaît alors trouble, brouillée par la matière même d'éléments parasites. Cette distorsion évoque, en l'exagérant, l'impact de la lentille sur la vision, un effet que tend à faire oublier la présumée transparence du dispositif. Par ailleurs, l'ensemble des œuvres exposées fait également intervenir des écrans de formats variés, de la taille d'un moniteur à celle d'un téléphone portable. S'ajoutent une photographie des *Images échappées* et des clichés sous verre de la série *Infra-rouge avant la nuit*, reproduisant le rendu d'images de basse résolution proliférant aujourd'hui, mais évoquant également les négatifs de verre et le flou des toutes premières photographies.

Dans la série *Sondes*, le balayage continu de l'espace d'exposition, filmant à la fois les personnes présentes en galerie, les machines se captant les unes les autres et les images qu'elles produisent renvoient aussi à une dynamique de vision caractéristique de l'intégration de la technologie à la culture visuelle. Les différentes formes de l'écran, du téléphone portable à la projection de grande dimension, contribuent aujourd'hui à une certaine ubiquité de l'image, au service d'un outil individuel installé dans les foyers, mais débordant aussi dans les rues

et migrant vers l'espace public où des écrans et des projections surdimensionnés servent à créer une ambiance. La technologie favorise ainsi une omniprésence des images et une continuité dans leur flux, autorisant la mobilité des personnes en dehors d'un cadre circonscrit et marqué par une interrelation plutôt frontale des représentations visuelles plus traditionnelles. Ce nouveau régime de vision ne fonctionne plus comme une fenêtre ouverte sur le monde, mais se déploie à partir de nœuds permettant une retransmission ininterrompue du visible, enveloppant le regardeur inscrit en son centre. L'œuvre *Orbites* met d'ailleurs en scène cette dynamique sur un seul écran où se superposent les images captées par chacune des caméras qu'elle abrite.

En plus de créer un environnement médiatique enveloppant, le recyclage d'images manifeste dans les œuvres *Sondes* et *Orbites* correspond à une certaine gestion de la mémoire. En effet, les dispositifs imaginés par Dufaux fonctionnent comme autant de prothèses à mémoire ou de capteurs de récit. Alors que ses œuvres plus anciennes introduisaient un délai de cinq à quinze secondes dans la diffusion de l'image captée, celles présentées ici démultiplient plutôt cette saisie du présent, tant dans sa retransmission sur écran que dans sa capture simultanée par la machine qui l'a réalisée. L'ensemble confère aux dispositifs de *Sondes* une complexité visuelle analogue au reflet multiplié à l'infini lorsque deux miroirs se font face, mais au-delà de cet effet spéculaire, le mouvement continu de la machine souligne, en temps réel, le moment précis où l'image acquiert le statut de trace. La superposition d'images sur un seul écran, dans l'œuvre *Orbites*, souligne également ce seuil de transformation du visible en document, elle rétablit en même temps une certaine continuité de l'espace, figurant comme contexte dans une prise de vue.

Une large part de la vraisemblance des images générées par les dispositifs tient à l'automatisation de la prise de vue. En effet, les images sont produites sans qu'intervienne un auteur, selon un système de vision caractéristique des instruments optiques, dits objectifs, ceux ne nécessitant pas la présence de l'œil humain pour voir. Les corps des machines de la série *Sondes* relèvent, quant à eux, d'une autre modalité d'imagination formelle plutôt liée à une pensée computationnelle souvent utilisée en design industriel de pointe. En usant des capacités de traitement de l'information de l'ordinateur, l'artiste a conçu les coques destinées à cacher les appareils au cœur des dispositifs comme autant d'enveloppes fonctionnelles optimales où glisse sans heurts notre œil en vertu d'une esthétique fluide typique des nouvelles technologies. Il a d'ailleurs réalisé le prototype de ces coquilles en impression numérique tridimensionnelle. Avec *Orbites*, la masse facetée de céramique noire ressemble à une météorite. Dufaux met en avant un autre registre de mise en forme. Il mentionne s'inspirer des méthodes de travail de Rodin modelant ses sculptures à la main avant un travail d'assemblage et de reproduction de profils réalisés par des assistants. Les œuvres présentées ici réfèrent donc à une variété de procédés de composition liés à une certaine technicité et ayant une influence sur la forme, la composition et l'esthétique même des éléments.



D'une certaine manière, ce corpus évoque une panoplie de manières de faire liées à différentes modalités de la perception et ancrées, chacune à sa façon, dans la matière.

La pratique de Pascal Dufaux trouve d'ailleurs sa pertinence dans ce portrait des possibles, des conditions et des contraintes, qu'elle dresse de la visibilité contemporaine. Bien que tirant profit des dernières innovations technologiques, son propos ne se résume pas aux effets potentiels de ces nouveaux outils, mais s'articule autour d'une analyse phénoménologique de leur intégration à la culture, une entreprise de taille pouvant se déployer de manière originale encore plusieurs années.

1. Des œuvres d'abord nommées *Machines de vision* #5, #6 et #7.
2. Une œuvre dont le titre de travail fut *Machine de vision* # 8.
3. Voir l'essai de Marie Perrault publié dans Pascal Dufaux. *Œuvres vidéo-cinétiques 2005-2013*, Montréal, 2013 et recensé dans *Espace art actuel*, n° 108, automne 2014, p. 87.

Marie Perrault agit depuis plus de vingt ans comme critique et commissaire indépendante. Elle a publié près d'une cinquantaine d'essais et conçu une douzaine d'expositions présentées au Québec et au Canada. Elle s'intéresse notamment à l'influence de la technologie sur notre quotidien, ainsi qu'à sa prégnance sur les arts visuels. Elle assurera la direction artistique des éditions à venir du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul jusqu'en 2017.

Mathieu Gaudet, entre surface et volume

François Chalifour

**GALERIES ROGER BELLEMARE ET CHRISTIAN LAMBERT
MONTREAL**

**15 NOVEMBRE 2014 –
17 JANVIER 2015**

Mathieu Gaudet proposait, dans sa récente exposition chez Roger Bellemare et Christian Lambert, trois approches de l'espace où le pictural et le sculptural étaient tenus en tension de manière à « s'attaquer[r] à l'articulation entre l'espace de l'œuvre et l'espace ouvert par l'œuvre¹. »

Dans la petite galerie, des modules singuliers et « discrets² » qui, tant par leurs formes que leurs couleurs, évoquent le réseau routier comme référent schématique, inscrivent sur le plancher de la pièce un parcours balisé mais ouvert, flottant mais associatif, endigué mais tentaculaire. *Sans titre* (2005), par la linéarité qui lui est propre et nécessaire, incite à la projection illimitée, à la prolifération. En effet, dans l'espace déterminé de la salle qu'elle occupe, l'œuvre agit en manière d'*all-over* qui

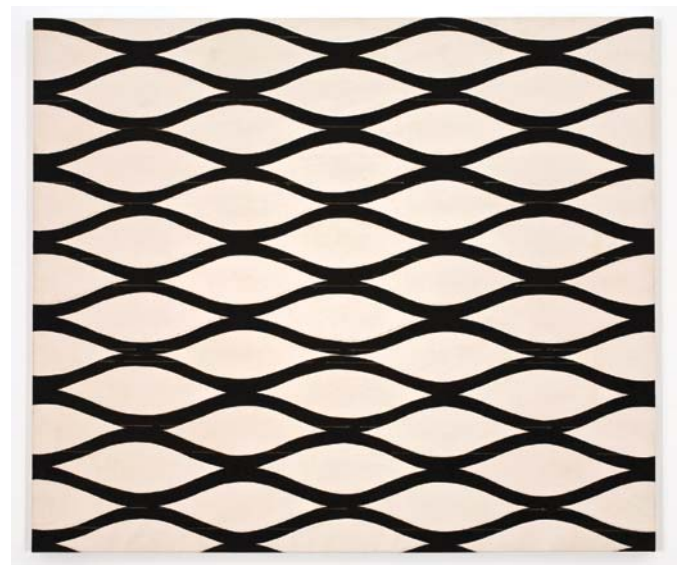
Mathieu Gaudet, *Sans titre*, 2005. Bois, acrylique.
Dimensions variables. Photo : Guy L'Heureux.



engage le regardeur actif à intervenir en déplaçant les morceaux pour reconfigurer les divers profils du kit sculptural qui repose à ses pieds. Ils consignent, dans leur architecture inhérente, par des principes de « rattachabilité³ » visuelle, un volume souple et contenu en même temps qu'extensible et prévisible, à l'intérieur de sa propre topologie spatiale et de sa logique d'assemblage.

Cette idée s'appuie sur le fait que des lignes droites ou courbes vont se « rattacher » visuellement à d'autres lignes de même constitution si celles-ci se trouvent dans leur projection (soit leur prolongement subjectif) selon une trajectoire formant des angles plats ou obtus. C'est à partir de cette qualité optique qu'un regardeur peut « lier » deux objets dans un champ visuel alors qu'ils se trouvent physiquement ou géométriquement discontinus ou fracturés. Par le jeu incessant de ces multiples interrelations, le sculpteur peut ainsi prétendre à une occupation totale de l'espace. Si l'on prête des potentialités semblables à la couleur — qui est soigneusement appliquée à la surface des blocs de bois —, le facteur des associations n'en sera que redoublé, confirmant par le fait même la cohésion des éléments entre eux.

À l'opposé de cette tridimensionnalité affirmée, on peut voir, sur le mur adjacent à cette petite salle, un tableau collage, *Leurre Baroque* (2007). La facture est assez simple en apparence. Un motif en forme de métal déployé a été découpé dans du papier goudronné et marouflé sur une toile écrue. En pure planéité, les couches picturales, qui se superposent certes dans la fabrication, s'imbriquent et se fondent toutefois dans l'uniformité de la surface sans jamais suggérer un volume quelconque. Il n'y a ici que latéralité. Les quatre côtés du tableau sont pris en charge par une topologie de distribution énergétique qui connote en soi le déploiement et la frontalité autant que la minceur infinie. Les traces blanches, guides incorporés dans le matériau même, servent de contrepoints à cet effet et l'installent définitivement dans l'aire du tableau.



En regard de ces deux œuvres, et comme « au milieu conceptuel » de celles-ci, s'érige l'immense mur objet, *L'habitude* (2014), formé de 57 modules ondulés en acier *Corten*. Le spectateur reconnaîtra possiblement un motif animal ou végétal dans les essences accrochées à la paroi mate du mur, lézards grimpants ou lierres foisonnants, par exemple. À ce titre, il peut paraître judicieux de citer en exemple la

Mathieu Gaudet, *Sans titre* (*Leurre baroque*), 2007. Papier goudronné sur toile, 139,7 x 162,6 cm. Photo : Guy L'Heureux.

fresque aux singes bleus de l'ancienne Akrotiri sur l'île de Santorini. Une douzaine de primates tout en arabesques s'élancent dans l'espace semi-abstrait de la représentation selon une rythmique oblique, bondissant d'un point à l'autre et indexant à la fois un parcours sinueux et une structure linéaire stricte. La position étudiée, bien que souple, des corps s'inscrit rigoureusement dans un plan parallèle à celui du tableau, aplatissant par le fait même toute velléité d'une lecture perspectiviste de la scène.

L'apparition de l'« image », dans l'œuvre de Mathieu Gaudet, est, dans une certaine mesure, paradoxale et s'oppose d'emblée à la présentation de l'objet dans sa matérialité. Depuis l'entrée de la salle, c'est-à-dire d'un point de vue éloigné, les arabesques s'associent à un schéma perceptuel de l'ordre de la bidimensionnalité. Même en s'approchant du mur, les éléments d'acier perdent, en quelque sorte, leur matérialité au profit d'un archétype pictural. Pourtant, il existe dans la question de l'accrochage des pièces au mur une tension qui leur redonne un poids matériel. Aussi, on peut concevoir que les modules se détachent littéralement de la planéité et de sa frontalité vers un espace tridimensionnel indépendant, quoique coordonné, du mur grâce à une interface énergétique proprement magnétique⁴, qui sépare tout en tenant, qui distingue tout en unissant le mur des modules. Par ce truchement, l'objet est « objectivé » et reprend sa fonction de sculpture indépendamment de l'« image » qui l'aplatit et le dissout dans la fluidité de la surface. Comme dans *Leurre baroque* (2007), toutes les tensions latérales, soigneusement orchestrées par la disposition des modules sur le mur, appartiennent au plan pictural. Cependant, comme dans *Sans titre* (2005), la projection des modules dans le vide de la pièce vers le spectateur affirme l'espace sculptural.

Dans cette confrontation entre la planéité et la volumétrie, et pour reprendre les mots d'Alain Albertganti, « Il ne s'agit plus de saisir les valeurs intrinsèques de l'objet, mais d'habiter un réseau, un espace de circulation, qui relie le corps du spectateur, l'objet et l'espace environnant⁵. » Le visiteur, devant *L'habitude* (2014), n'aura d'autre souci que d'évaluer, à travers le jeu mille fois répété des courbes et des obliques, des noirs et des blancs, des pleins et des vides, la distance utopique entre ces deux concepts.

1. Alain Albertganti, *De l'art de l'installation, la spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 64.
2. Au sens mathématique, c'est-à-dire qui comporte des unités distinctes.
3. Le néologisme traduit le terme anglais « relatability » tel que défini par Kellman, P. J., et Shipley, T. F. dans un texte fondamental quant à cette notion, « A theory of visual interpolation in object perception », *Cognitive Psychology*, n° 23, 1991, p.141-221.
4. Le champ magnétique est ici bien réel, quoiqu'invisible puisque les formes sont « collées » au mur par des aimants.
5. Alain Albertganti, *op. cit.*, p. 80.

François Chalifour est artiste (dessin, peinture, installation), auteur (théorie sémiotique, critique) et enseignant (Cégep de l'Outaouais, Université du Québec en Outaouais).

Jon Rafman: A Profound Dissonance

Anaïs Castro

**GALERIE ANTOINE ERTASKIRAN
MONTREAL
OCTOBER 15 –
DECEMBER 6, 2014**

“A profound dissonance” is how Giorgio Agamben explains the condition of being *contemporary*. He continues: “the contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness.”¹ In a lecture at the Contemporary Art Museum of St. Louis in relation to his first solo exhibition in an American Museum last summer, the Canadian artist Jon Rafman explained that by looking at the dismal side of the world, he hopes to reveal some fundamental truths about the profound values of society.² Rafman's *HOPE SPRINGS ETERNAL II* presented last fall at galerie antoine ertaskiran was a statement about contemporaneity in that the artist looked at the virtual world to convey a portrait of today's society.

In the first room of the gallery, the artist presented a number of sculptures from the series *Manifold*. At first glance, the sculptures' flowing forms and shapes recall some of the greatest works in art history – from Umberto Boccioni's *Forme uniche della continuità nello spazio* to some of Constantin Brâncuși's sculptures. Unlike Boccioni or Brâncuși however, Rafman used 3D printing technology to make preliminary structures that he subsequently covered with materials such as deep-coloured pigments, gold leaf, aluminum powder, concrete and even stainless steel paint. Comparable to his previous sculptural series, *New Age Demanded*, for which Rafman altered sculptural models to the point of being unrecognizable, *Manifold* testifies to the continued alteration of the human form in an era of incessant technological developments. Pointing to earlier forms of sculptural making, but yet embedded in a contemporary means of fabrication, this series of sculptures further testifies to a profound crisis of time. Over the past three decades the Internet has profoundly modified our relation to time. On a virtual interface, time is flattened and various chronologies coexist within an ever-changing atemporal collage. They exist side by side on the same Wikipedia entry or on everyone's Facebook feed. This interest in the temporal was already evident in Rafman's acclaimed project *9-eyes*, a series of fortuitous scenes and glitches captured by the indifferent eyes of Google Street View cameras during the construction of the most ambitious mapping of the world.

In the small room adjacent to antoine ertaskiran's main gallery, three videos – two wall pieces and one installation—displayed a contrasting and subversive aspect of Rafman's creative production. On the wall, images of a snake giving birth were obstructed by thick layers of shimmering bronze paint heavily applied on a TV monitor while in the middle of the room stood a large armoire made of black MDF. Inside it a close-quarters office was set up. In the claustrophobic space of this grimy station – one that recalled the dimly lit office of a hacker perhaps – visitors were invited to take part in the experience of

Mainsqueeze, a video collage made in part from content stemming from the darknet. The darknet – also called the deep web – contains what is deemed meaningless or offensive to the standard Internet user and thus is not charted by commercial search engines. Violence, sexual content and obscure subcultures thrive in this unsanctioned virtual environment. Sitting alone inside the confined space of the *Cockpit*, visitors find themselves isolated from the gallery space and even separated from the world, but in an ideal site to observe in anonymity. Rafman's *Cockpit* recreates the viewing conditions in which the content of the deep web is usually consumed, an insulated and confidential space.

Mainsqueeze is a bombarding sequence of images and amateur videos that are at times humorous, bizarre and disturbing. Before turning to the field of visual arts, Jon Rafman was a filmmaker and a great deal of his practice is still rooted in the moving image. Rather than follow a narrative, however, Rafman's videos generally result from a virtual exploration; one rooted in the divide between the real and the virtual, between the existence of something palpable in the world and its relative existence in the virtual sphere. Such is the case for *Mainsqueeze*. The work's jolting structure mirrors how content is viewed online: often juxtaposing a myriad of unrelated images, videos and text and showing how web reception is often interjected. The piece jumps between different subjects; content is abruptly interrupted by sinister images only to return later and pick up where it left off. By jumping between videos and returning to previous content, the viewer is not only travelling from one reality to another, but also leaping between various timespans.

In *Mainsqueeze* Jon Rafman overlaid his selection of videos with filmed images of various settings, interior and exterior scenes that operate literally and figuratively as time frames. While claiming to report something of the present, the selection of videos curated by Rafman are presented as already out-dated. Then, there is the *Cockpit* in which *Mainsqueeze* is being played that acts as a third set constructed to contextualize the physical presence (and present) of the viewer in the gallery space. In this way, Rafman accomplishes yet another contemporary action, that of "inscribing the present by marking it above all as archaic."³ These three overlaid decors serve to effectively insert a chronological discontinuity into our understanding of time, so that the past and present become intertwined in a more complex temporal



fabric. If photography's doubling effect already has been widely written about, Rafman's work triples and quadruples it by further complicating "the effect of difference, of deferral, or one-thing-after-another, or within another; of multiples burgeoning within the same."⁴

HOPE SPRINGS ETERNAL II offered a powerful exploration of the Internet's visual language, showing how it transforms our means of understanding the world we live in. Rafman manipulates this language with ease to produce engaging works of art that raise important yet unanswered questions. His work testifies to something of the present by imposing a distance and a separation that seem essential both to Rafman and Agamben to gain a worthier perspective on our times.

1. Giorgio Agamben, "What is The Contemporary" in *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford: Stanford University Press (2009) : 44.
2. Jon Rafman, "Artist Talk: Jon Rafman" Contemporary Art Museum St. Louis (youtube channel). Accessed online: <https://www.youtube.com/watch?v=JdZ03VdCxPY>
3. Giorgio Agamben, "What is The Contemporary" in *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford: Stanford University Press (2009): 50.
4. Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism" in *October* (Winter, 1981): 25.

Anaïs Castro is an art critic and curator based in Montreal. She obtained a Bachelor of Fine Arts in Art History from Concordia University and holds a Masters in Modern and Contemporary Art History, Curating, and Criticism from the University of Edinburgh in Scotland. Castro has had her texts published in various magazine such as *Line Magazine*, *esse arts + opinions* and *Espace art actuel*. Since January 2013, she also has been working as Assistant Director at Art Mûr.

La dualité de Gilles Mihalcean

Sabrina Desjardins

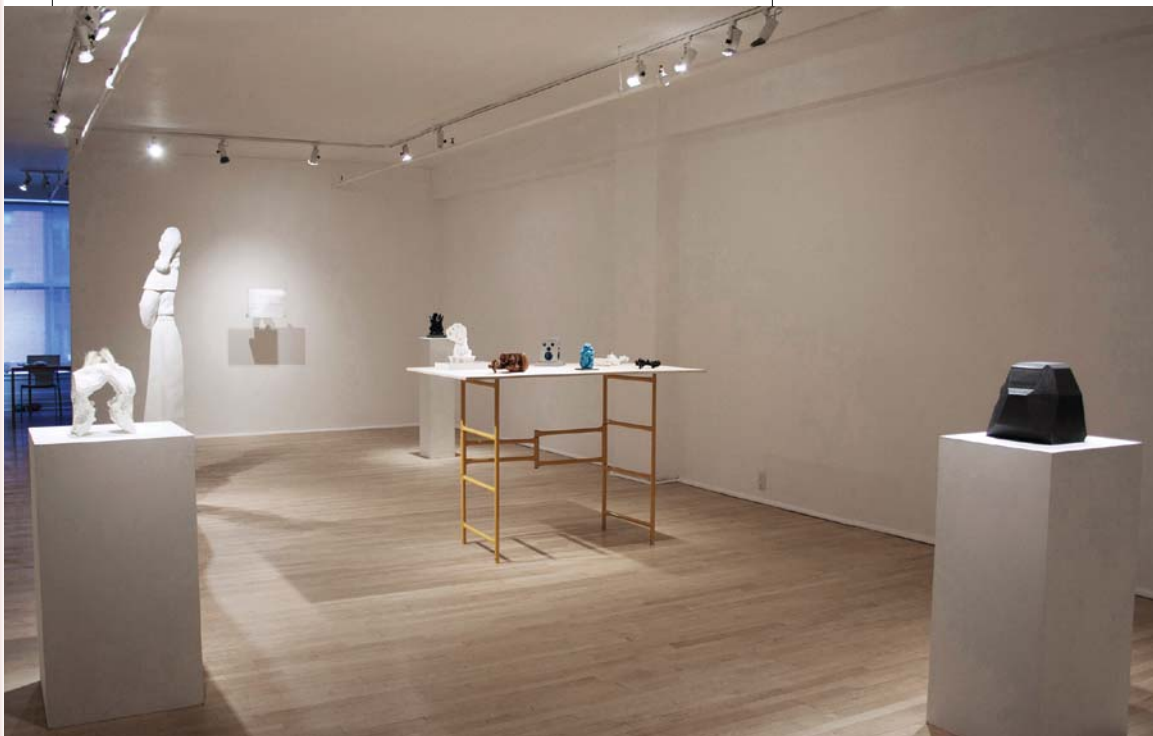
GALERIE LAROCHE/JONCAS
MONTRÉAL
12 NOVEMBRE –
20 DÉCEMBRE 2014



Dans sa plus récente exposition, *Nouvelles sculptures*, présentée à la galerie Laroche/Joncas et plus tôt, en 2014, à la foire torontoise *Feature*, le sculpteur Gilles Mihalcean présentait ses dernières créations. Une dualité imprègne l'ensemble de cette production hétéroclite qui joute des éléments opposés pour en faire ressortir les différences. Ce dualisme se traduit de diverses façons dans les œuvres de l'artiste, tant au niveau du jeu des matières et des sujets suggérés que de

l'oscillation constante entre l'intérieur et l'extérieur, le réel et l'imaginaire, le secret et la divulgation. Ainsi, plusieurs thèmes, comme ceux de l'identité, de la beauté, du capitalisme et de la religion s'y chevauchent afin de créer un récit d'ensemble qui se veut lucide et critique, tout en étant teinté d'une subtile pointe d'humour. En d'autres mots, *Nouvelles sculptures* reflète l'authenticité qui caractérise les propos et les techniques de Gilles Mihalcean.

En entrant dans l'espace de la galerie, ce qui frappe, *a priori*, est le fait que l'ensemble de l'exposition soit curieusement épuré, quoique composite. Au fur et à mesure de l'approche et de l'observation attentive, on constate toutes les irrégularités qui façonnent les œuvres, et ce, à travers un brillant jeu de textures et d'échelles. En effet, une pléthore d'éléments tantôt opposés, tantôt complémentaires, peuple les compositions de l'artiste. Par exemple, l'œuvre *Tête de robot* oscille entre la cachette et le dévoilement. Une boîte en aluminium parsemée de trous recouvre partiellement cinq personnages en bois peints en bleu enfermés en celle-ci et posés sur un socle. Ce n'est qu'une fois le couvercle retiré de la base que l'œuvre se révèle dans son entièreté puisqu'une autre partie en est dévoilée. Mihalcean invite ainsi le spectateur à entrer directement en contact avec l'œuvre et à manipuler celle-ci afin de mieux en saisir l'essence, cette dernière se traduisant par la redécouverte de la beauté du vivant, beauté pour laquelle l'on doit faire un certain effort afin de l'apprécier puisqu'elle est cachée, emprisonnée dans une cloche d'aluminium. En combinant l'abat-jour métallique, qui incarne l'univers de la machine, au ton bleu, évoquant pour sa part la vigueur de l'être humain – parce que cette couleur réfère à l'eau, au sang qui coule dans nos veines et donc à la vie – Mihalcean fait coexister deux univers qui sont à la fois antagonistes et liés, ce qui force à considérer ceux-ci sous un angle singulier, contrasté. On peut y voir une critique du lien qui unit, de nos jours, l'homme et la machine. Cette dernière semble parfois prendre le dessus sur l'aspect humain de la société, si bien que la beauté de celui-ci s'en retrouve occultée. La symbiose qui s'installe entre ces antithèses nous amène à appréhender l'œuvre comme un ensemble unifié à travers sa complexité.



Il est également très important, dans la démarche de Gilles Mihalcean, issu du minimalisme des années 1960, que l'on puisse comprendre comment sont assemblées ses œuvres, c'est pourquoi leur structure est immanquablement visible. L'usage d'icônes archétypales telles que le père Noël, Bouddha, la Vierge, et de matériaux aux propriétés contrastées (bois, plâtre, aluminium, graphite, bronze) témoigne de l'effort fait par l'artiste afin que le spectateur puisse bien saisir les messages délivrés dans ses œuvres. On en retrouve un exemple dans la sculpture de bronze 2094. Il s'agit d'une œuvre à trois registres distincts : la partie de droite, arborant des bustes de la Vierge Marie et de Bouddha opposés l'un à l'autre par un socle ; le registre médian, composé d'une mince et longue tige qui fait le pont vers la portion de gauche, où l'on retrouve un objet sphérique que l'on peut apparenter à un boulet de canon et qui est posé sur un réceptacle. Cet objet est relié au socle, où s'affrontent les figures pieuses par la tige cylindrique. On peut interpréter cela à la fois comme la canonisation de la Vierge ainsi que celle de Bouddha, ou encore comme un appel à la destruction de ce que l'on pourrait qualifier d'une des plus vieilles techniques d'asservissement des peuples. Dans cette création, l'artiste oppose le culte bouddhiste à celui du christianisme par le socle, ce dernier exprimant le schisme qui s'opère entre ces deux réalités religieuses. Le fait que les symboles de ces deux dogmes soient représentés de façon opposée peut être interprété comme le reflet de la relative dualité qui est palpable entre l'Orient et l'Occident. Une certaine unité vient néanmoins assembler le tout puisque même si des mœurs sensiblement distinctes animent les parties est et ouest du monde, toutes deux sont confrontées à de récurrentes problématiques religieuses. Sinon, le jeu d'échelles qui se dessine entre les deux icônes peut sous-tendre un envahissement progressif des pays orientaux par le capitalisme et les modes de vie qui y sont associés.

En somme, les œuvres 2094 et *Tête de robot* illustrent bien l'esprit général qui règne dans cette nouvelle production. On se rend compte qu'au sein de celle-ci, la dualité cohabite avec une certaine valeur d'unité, cette dernière soudant, au final, les oppositions de tous genres inhérentes aux œuvres. La liberté d'interprétation est aussi déterminante dans cette exposition puisque l'ensemble soulève de nombreuses questions et met en relief plusieurs thèmes, en plus de suggérer diverses pistes de réponses au spectateur qui peut faire sa propre lecture du tout. Ainsi, Mihalcean invite le visiteur à entrer dans l'enceinte de la galerie Laroche/Joncas et à s'immerger de ses idées et de sa technique en dévoilant le tout d'une manière franche et bien articulée.

Sabrina Desjardins détient un baccalauréat en histoire de l'art et œuvre dans le domaine de l'édition depuis quelques années. Elle est coéditrice pour la revue *Ex_situ* (UQAM) en plus d'agir à titre de réviseuse et traductrice pour le blogue de la galerie Station16. Elle est également correctrice pour la revue *Espace art actuel* et travaille à l'organisation de l'événement annuel de muséologie FESTI'O'MUSE. Elle s'intéresse particulièrement au *street art* et à la culture hip-hop.

David Altmejd : Flux

Ariane Lemieux

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

10 OCTOBRE 2014 –

1^{er} FÉVRIER 2015

Le Musée d'art contemporain de Montréal accueille, du 6 juin au 7 septembre 2015, l'exposition rétrospective de l'œuvre de David Altmejd présentée récemment au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP). La présence de ses œuvres dans les collections publiques canadiennes, mais aussi américaines, témoigne de la notoriété qu'il a peu à peu acquise depuis son entrée à la Andrea Rosen Gallery en 2004. Toutefois, même si le sculpteur bénéficie d'une reconnaissance élargie à Montréal et à New York, il n'en était pas de même à Paris. Bien que révélation de la Biennale de Venise, en 2007, pour laquelle il représentait le Canada¹, son œuvre n'y avait toujours pas été présentée dans le cadre d'une exposition personnelle. Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a pris les devants au profit de la programmation de l'ARC, son espace de recherches et d'expositions dédié à la création artistique contemporaine.

L'exposition conçue par François Michaud, conservateur général du musée du MAMVP, et Robert Vifian, grand amateur et collectionneur de sculpture contemporaine, a pour principal objectif de faire découvrir le travail de David Altmejd et d'affirmer sa spécificité dans l'histoire de la sculpture contemporaine. Pour cela, les commissaires présentent, à travers une cinquantaine d'œuvres, l'ensemble des thèmes et des techniques que l'artiste privilégie depuis le début d'une carrière d'une vingtaine d'années: la figure du géant et du loup-garou, les notions de transformation et d'hybridité, la rigidité architecturale et la légèreté des fibres textiles, les matières organiques et les matériaux synthétiques. Tous ces éléments réunis témoignent d'une œuvre polymorphe qui renouvelle et réinvente matériellement le médium de la sculpture.

Ce sont néanmoins ses derniers travaux qui prennent le haut du pavé de l'exposition. Sur la cinquantaine d'œuvres exposées, trente ont été réalisées au cours des quatre dernières années. Le terme de rétrospective, utilisé par le musée parisien, perdait ainsi de sa substance que l'âge d'Altmejd rendait déjà incongru. Il n'empêche que le choix des œuvres met en perspective toute la singularité de son travail et a le mérite de témoigner de la globalité de son univers qui, force est de constater, s'avère toujours plus foisonnants et complexes.

À Paris, c'est une grande sculpture ailée installée au haut de l'escalier par lequel on accède aux salles de l'ARC, qui accueillait le visiteur. Devant la blancheur du plâtre de ce corps haut perché, le public parisien pensait inévitablement à la Victoire de Samothrace qui domine l'escalier Mollien du Louvre, tandis que l'amateur de l'œuvre d'Altmejd y voyait certainement davantage une résurgence de son travail sur les anges gardiens réalisé dans le cadre d'une résidence à la Caza d'Oro en 2009. Le parcours de l'exposition commençait avec *Sarah*, l'autoportrait



qu'il réalisa en 2003 « à travers sa sœur » et qui, déjà, annonçait toute l'attraction d'Altmejd pour les amalgames de cristaux et de matières synthétiques.

Le visiteur avançait ensuite dans une longue allée semi-circulaire dans laquelle les géants, qui ont fait la réputation de l'artiste, étaient alignés les uns à côté des autres. Face à ces colosses, des miroirs, parfois éclatés, avaient été installés sur tout le mur, créant ainsi un effet panoramique et une multiplication des figures dans l'espace. Les géants étaient suivis de l'homme oiseau, si gracieux avec sa tête d'aigle, et des personnages de résine et de plâtre dont la blancheur crue des matériaux était accentuée par la lumière naturelle que laisse passer la haute verrière, ajoutant ainsi un aspect très théâtral à la scénographie de l'exposition. À ce niveau du parcours, le visiteur découvrait l'œuvre *in situ* réalisée par l'artiste, qui consistait en une trace profonde de ses doigts sur la paroi du mur aussi blanc que ses sculptures. Cette trace semblait être l'écho visible des propos de l'artiste sur l'importance qu'il donne à garder visible le geste constitutif de ses sculptures.

Le visiteur poursuivait sa marche et entrait dans des espaces cubiques dans lesquels il découvrait les boîtes de Plexiglas qui marquent le travail d'Altmejd des quatre dernières années. Ses œuvres, d'une extraordinaire minutie, méritent le détour. Elles ont le pouvoir d'absorption des vitrines des anciennes galeries d'histoire naturelle, où le détail prend le pas sur le général. Elles s'apparentent à des mondes d'enchantement oniriques bouillonnants de mouvements immobilisés tel *The Swarm*. Cette œuvre, réalisée en 2011, révèle un vrai travail de fourmis – il ne va pas sans dire – fait d'agencements de fils et de chaînes dorées au milieu desquels se figent le vol d'abeilles et celui de papillons dont les ailes sont des oreilles.

The Flux and the Puddle, la plus récente des œuvres présentées, rassemble le lexique complet d'Altmejd. À la fois grotesque et dérangeante, cauchemardesque et surprenante, l'imposante installation est le point d'orgue d'une exposition qui pointe avec justesse la singularité d'une sculpture qui brouille la distinction entre intérieur et extérieur. Monumentale (318 x 640 x 714 cm), elle est la manifestation d'un mouvement qui se serait arrêté pour devenir l'objet de l'attention du curieux. Elle est l'expression de la volonté artistique profonde de l'artiste qui était, par ailleurs, formulée en début de parcours, juste après son autoportrait à travers sa sœur, Sarah : « Si je permets à la sculpture de garder en mémoire toutes les traces du processus de création, alors elle sera chargée de l'énergie qui provient de sa construction. C'est pour ça qu'il est important pour moi d'être présent à l'intérieur, parce que cela me donne l'impression de faire en sorte qu'elle conserve toutes ces traces. » (D.A., été 2014) Par ailleurs, la réflexion tout entière de David Altmejd était plus largement partagée grâce aux documentaires projetés dans une petite salle qui avait pour défaut d'être éloignée du parcours. On y voyait, entre autres, le film documentaire de Fabien Consant sur l'exposition au MAMVP et le travail de David Altmejd. S'y mêlent les images des salles d'expositions, des interviews/explications de l'artiste à l'occasion d'une visite guidée, des images de David Altmejd en plein travail. Dans l'ensemble, les documentaires mettent en évidence sa manière de travailler et le cheminement de sa pensée.

Avant son arrivée au Musée d'Art contemporain de Montréal, le 18 juin 2015, l'exposition était présentée au MUDAM, au Luxembourg, du 7 mars au 31 mai. Revue par Marie-Noëlle Farcy, la version luxembourgeoise donnait une part belle aux sculptures composées de miroirs. La présentation de ces dernières et de celles des géants sous la grande verrière, qui caractérise l'architecture du musée, soutenait une perception tout à fait différente de celle de Paris, plus intimiste, plus cérébrale. La version montréalaise, revue par Josée Bélisle, offrira certainement un regard supplémentaire porteur de nouvelles interprétations et visions.

1. David Altmejd « *The Index* », 52^e Biennale d'art contemporain de Venise, du 10 juin au 21 novembre 2007. Commissariat : Louise Déry.

Ariane Lemieux a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en décembre 2011, sous la direction de Dominique Poulot. Intitulée *L'artiste et l'art contemporain au musée du Louvre des origines à nos jours. Une histoire d'expositions, de décors et de programmations culturelles*, sa thèse met en évidence à la fois un phénomène muséal actuel et la transformation généralisée de l'institution depuis sa création en 1793. Elle poursuit un travail de réflexion sur les rapports entre le musée d'art ancien et la création contemporaine. Depuis 2015, elle est chargée d'enseignement à l'Université Panthéon-Sorbonne.



Milutin Gubash

Catalogue d'expositions/exhibition catalogue, co-publié par/co-published by Rodman Hall Art Centre/Brock University, Carleton University Art Gallery, Kitchener-Waterloo Art Gallery, Southern Alberta Art Gallery et/and Musée d'art de Joliette, 2013, 192 pages.
Ill. couleur./ Colour ill. Eng/Fra.

Ce beau catalogue, entièrement bilingue, ayant pour objet l'œuvre de l'artiste multidisciplinaire Milutin Gubash, résulte d'une collaboration entre cinq institutions muséales, quatre canadiennes et une québécoise, ayant exposé plusieurs œuvres de l'artiste entre septembre 2011 et décembre 2012. Les textes sont signés par la majorité des commissaires de chacune de ces institutions, Sandra Dyck, Marie-Claude Landry, Shirley Madill et Crystal Mowry, et par deux auteurs invités, Sylvain Campeau et Mathilde Roman. S'ajoutent à ces contributions la préface d'Annie Gauthier, directrice générale du Musée d'art de Joliette, et le témoignage de la mère de l'artiste, Katarina Gubash (Urosevic). L'ensemble de ces textes rend compte, tour à tour, d'un des aspects de l'œuvre singulière de Gubash, laquelle mise principalement sur la fiction afin de témoigner d'une expérience vécue en lien avec ceux et celles qui, irrémédiablement, contribuent à notre identité personnelle.

Dans plus d'une contribution des différents auteurs, il est fait mention des origines serbes de l'artiste et de ses parents ayant migré de Novi Sad au Canada, dimension importante dans l'œuvre vidéographique de l'artiste. En prenant à témoin ses parents, Gubash tente de reconstituer, par cet exode, l'histoire de sa famille et de son pays d'origine, l'ex-Yougoslavie. Cette expérience, qui s'ouvre sur un entre-deux de l'ici et de l'ailleurs, du proche et du lointain, a sans doute contribué à intensifier les liens familiaux. En somme, l'œuvre filmique de Gubash rappelle que nous sommes des êtres de dialogue, même si celui-ci est parfois constitué de silences, de mensonges et de disparitions inévitables. Pour donner une forme artistique à cette matière biographique, Gubash mise sur l'autofiction qui permet une distance créative, ce qui offre l'occasion d'inventer pour mieux parler de soi dans nos rapports intimes avec les autres. Dans cette optique, l'usage de la caméra s'avère essentiel. C'est par cet œil mécanique que va se développer une narration portée, notamment, par



le style télévisuel de la sitcom – situation comedy – qui lui sert en effet de stratégie afin de mettre en scène des moments de vie sous forme humoristique, voire burlesque. Ces mises en scène, recomposant des moments de vie, permettent de les rendre esthétiquement significatives. Même si « toute fiction est un accident, une rencontre fortuite d'événements », elle est ce qui donne sens à un récit et du sens à la vie.

Grâce à ces nombreux textes qui, inévitablement, reviennent parfois sur les mêmes thèmes appartenant à l'esthétique de l'artiste, ceux-ci n'en offrent pas moins des analyses fort pertinentes et développées avec perspicacité sur l'essentiel de l'œuvre de Milutin Gubash. Ils contribuent à faire de ce catalogue, accompagné de plusieurs reproductions d'extraits vidéo, de photographies et de vues d'installation, un document important pour qui veut connaître et comprendre le travail de cet artiste qui, dit sans flagornerie, offre un bel exemple de ce que signifie faire de sa vie une œuvre d'art.

—André-Louis Paré

— — —

This beautiful, fully bilingual catalogue presents the work of multidisciplinary artist Milutin Gubash and is the collaborative effort of five Canadian and Quebec art galleries that exhibited many of the artist's works from September 2011 to December 2012. Curators from the institutions, Sandra Dyck,

Marie-Claude Landry, Shirley Madill and Crystal Mowry wrote the majority of the essays along with two invited authors, Sylvain Campeau and Mathilde Roman. Annie Gauthier, director of Musée d'art de Joliette, contributed the preface and an account by the artist's mother Katarina Gubash (Urosevic) is included. Each of these essays explores an aspect of Gubash's remarkable work, which mainly concerns fiction in order to tell the story of a lived experience in connection with what irretrievably contributes to our personal identity.

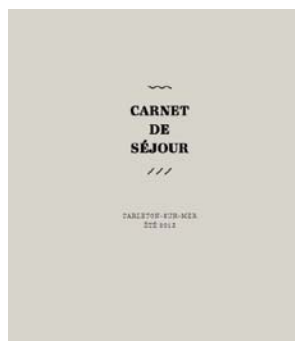
In more than one essay, various authors mention the Serbian origins of the artist and his parents who migrated from Novi Sad to Canada, a significant aspect of the artist's video work. Gubash, using the testimony of his parents, attempts to reconstruct the story of his family and his native country, the ex-Yugoslavia through this exodus. This experience, which opens up an intervening period between the here and there, the near and far, has without a doubt contributed to intensifying family ties. In sum, Gubash's film work reminds us that we are beings who dialogue even if this dialogue at times is made up of silence, lies and inevitable disappearance. To shape this biographical material into an art form, Gubash counts on autofiction. This allows a creative distance, enabling him to invent in order to speak more easily about himself in private relationships with others. From this perspective, the use of a camera is essential. Through this mechanical eye, he develops a narrative using the television style of a sitcom. Situation comedy here serves as a strategy to present moments from his life in a humorous, even comical way. These staged events, reconstructing particular times in his life, are then rendered aesthetically significant. Even if "all fiction is an accident, a chance encounter," this is what gives meaning to a story and direction to life.

These numerous texts, which at times inevitably return to the same themes that are part of the artist's aesthetics, present a very relevant analysis of Milutin Gubash's work, giving well-developed insight into the main points. This catalogue includes many video excerpts, photographs and installation views, and is an important document for anyone interested in learning about and understanding the work of this artist who—this being said without flattery—gives a good example of what it means to make of one's life a work of art.

Translated by Janet Logan

Carnet de séjour : Carleton-Sur-mer, été 2013, Livre I et II

Centre d'artistes Vaste et Vague, Carleton-Sur-Mer, 2015, 60 p. + 52 p. (reliés ensemble). Ill. couleur. Fra.



Carnet de séjour, Livre I et Livre II, sous la direction de Marie-Hélène Leblanc, également commissaire de l'événement *Séjour temporaire | altération provisoire*, est un projet artistique estival qui a regroupé sept centres d'artistes québécois, huit artistes en art contemporain (ainsi que la commissaire) sur le territoire de la Ville de Carleton-Sur-Mer à l'été 2013. Après une résidence de prospection d'une semaine (en 2012), les huit artistes – Sofian Audry, Marie-Claude Bouthillier, Jean François Caissy, Sylvie Crépeault, Marc Dulude, Milutin Gubash, Donna Legault et Pierre-Olivier Fréchet-Martin – ont ensuite bénéficié, pendant l'année suivante, pour la production de leur œuvre, de l'appui de leur centre d'artistes respectif – Avatar (Québec), Clark (Montréal), DAÏMŌN (Gatineau), L'Écart (Rouyn-Noranda), Perte de Signal (Montréal), Praxis (Sainte-Thérèse), Sagamie (Alma) et Vaste et Vague (Carleton-sur-Mer). Le troisième temps, lié à la diffusion de l'événement, en juin 2013, était constitué des huit interventions artistiques, de l'exposition *Office de tourisme* (présentée au centre Vaste et Vague) et de la distribution d'une carte géographique du territoire de Carleton-Sur-Mer. Trois textes de réflexions constituent le *Livre I* – Marie-Hélène Leblanc (artiste, auteure et commissaire), Guillaume Adjutor Provost (artiste interdisciplinaire, chercheur et commissaire) et Patrice Loubier (critique et historien de l'art). Le *Livre II* rassemble l'ensemble des projets artistiques et des activités.

Guillaume Lachapelle : Derrière la façade

Édition Art Mûr (en collaboration avec le Musée d'art contemporain des Laurentides, l'École d'art d'Ottawa et la *maerzgalerie* de Leipzig), Montréal, 2014. 96 p. Ill. couleur. Fra/Eng/All.

Cette monographie sur le travail de Guillaume Lachapelle est le résultat d'une collaboration entre Art Mûr, le Musée d'art contemporain des Laurentides, l'École d'art d'Ottawa et *maerzgalerie*, Leipzig/Berlin. Elle est en lien avec trois expositions qui ont eu lieu en 2013 et en 2014, *Visions* à Art Mûr, *Fictions architectoniques* au Musée d'art contemporain et *Machinations* à l'École d'art d'Ottawa. L'essai trilingue contient un texte en français de Laurent Vernet, un en anglais d'Anaïs Castro et le dernier de Tina Simon est en allemand. L'ouvrage dresse un portrait du travail



minutieux de Guillaume Lachapelle, présentant ses maquettes miniatures et ses œuvres monumentales exposées sur la place publique. D'ailleurs, au dire de Vernet : « [...] c'est surtout leur petite taille et leur échelle réduite qui nous interpellent; insaisissables au premier regard, ces maquettes demandent que l'on s'y penche et que l'on s'y attarde. Et c'est à ce moment qu'émerge, de manière opinée, l'expérience des œuvres de Lachapelle [...] ».

Disparition : œuvres de la collection du Musée et d'artistes invités

Musée de Lachine, Montréal, 2014, 49 p. Ill. couleur. Fra.

Présentées au Musée de Lachine, du 1^{er} mai au 30 novembre 2014, sous le commissariat d'Eve Katinoglou, « la sélection des œuvres et la mise en espace de l'exposition démontraient l'aplomb de cette jeune commissaire qui signe ici sa deuxième exposition » (Marc Pitre, Directeur du Musée de Lachine, introduction au catalogue). Dans son texte, Eve Katinoglou

(qui a travaillé au Musée plus de cinq ans) place ce constat à la naissance du projet d'exposition : « Prendre le temps d'observer, de contempler et de s'abandonner est devenu un luxe », mais aussi « un certain trop-plein et [l'exposition] avait pour objectif d'offrir un lieu propice à la lenteur, à la contemplation et à la réflexion ». Le temps, l'espace et la perception sont les concepts



qui permettent de rattacher les œuvres et les objets d'artistes déjà présents dans la collection du Musée, ainsi que d'artistes invités pour l'occasion : Patrick Bernatchez, Gilles Boisvert, Olivia Boudreau, Roxane Chamberland, Yves Gaucher, Henri Hébert, John Heward, Marie-Andrée Houde, Rita Letendre, Lauréat Marois, Richard Mill, Daniel Olson, Claude Tousignant et Bill Vazan. Comme les récents catalogues du Musée de Lachine, cette publication papier est également accessible en format numérique (PDF) via le site Web du musée.

GLOBE : revue internationale d'études québécoises

Vol. 17, n° 1, Montréal, 2014, 263 p. Ill. noir et blanc. Fra.



Titré « L'actualité de l'art au Québec », le dossier de cette livraison de *GLOBE*, sous la direction de Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais, offre six textes en plus de l'introduction signée par les deux directrices

(173 p. sur les 263 de la livraison). Jean-Philippe Uzel propose, avec « L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée », trois dialogues sur le travail d'un(e) artiste autochtone et d'un(e) artiste allochtone (d'ascendance européenne). Anne Robineau, de l'Institut canadien de recherche sur les minorités linguistiques, signe « L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences » et souligne l'importance du Québec comme pôle permettant à la francophonie canadienne – artistes et réseau de l'art actuel – une réussite professionnelle. Les auteurs Marcel Fournier et Marian Misrahi analysent dans « Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ » les processus en place, en s'appuyant notamment sur des travaux en sociologie de l'art et des observations in situ de jurys. Maxime Coulombe, avec son texte « Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image », revisite deux exemples de la production québécoise (une exposition et une œuvre) à la lumière de réflexions puisées chez Deleuze/Guattari, Agamben et Charles Darwin. « Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois », de Mélissa Thériault, étudie les rapports entre fiction et non-fiction dans la cinématographie québécoise du point de vue de la philosophie contemporaine. Finalement, Marie Fraser, avec son texte « Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue », fait un retour sur trois textes fondamentaux (W. Benjamin/J. Kosuth/H. Foster) en relation avec une étude de cas de Raphaëlle de Groot. L'illustration de la couverture est de Clément de Gaulejac.

Le Salon, n° 7 : Du travail !

Centre de recherche I.D.E. « Image/Dispositif/Espace » de l'École supérieure d'art de Lorraine, 2014, 201 p. Ill. couleur. Fra.

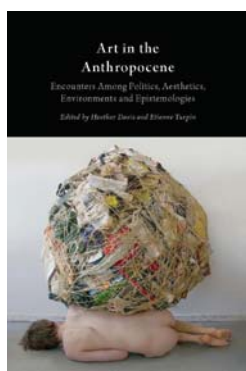
Créé en 2006, *Le Salon* est la revue du Centre de Recherche « Image/Dispositifs/Espace » de l'École Supérieure d'Art de Lorraine (ÉSAL) – centre localisé à Metz et dirigé par Sally Bonn et Alain (Georges) Leduc – « qui s'est donné pour tâche d'interroger de multiples manières ce qui concerne aussi bien l'image que l'espace à travers la notion de dispositif ». Les deux directeurs sont également rédacteurs en chef de cette publication annuelle, dont c'est ici la septième livraison. Intitulé « Du travail !



», le dossier s'organise avec des propositions d'auteurs, d'artistes, de professeurs et d'étudiants, soit à partir des travaux issus des séminaires organisés par le centre – Séminaire I : Travail de l'artiste/l'artiste au travail; Séminaire II : Temps et gestes du travail; Séminaire III : Monde du travail –, un 4^e séminaire offert à un collectif d'étudiants de l'ÉSAL – « DATA DATA » –, un cahier de travaux d'étudiants – « Du travail ! » –. Le numéro est complété par un cahier (hors dossier) regroupant des créations, dessins, photographies, expositions et des poésies. Design, mise en page, qualité d'impression, reliure sont ici impeccables pour cette revue annuelle qui est en fait un très beau livre.

Art in the Anthropocene : Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology

Edited by Heather Davis and Etienne Turpin. MPublishing/Open Humanities Press, Ann Arbor, 2015. Eng.

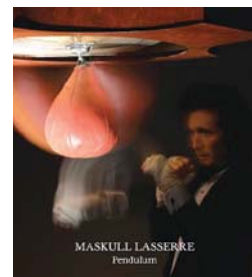


Après une première anthologie de textes regroupés sous le thème de l'architecture et du design – « Architecture in the Anthropocene » (2013) –, Heather Davis et Etienne Turpin dirigent le présent ouvrage qui regroupe le travail d'artistes, de commissaires, d'historiens de l'art, de théoriciens et de philosophes,

invitant les lecteurs à s'engager de manière critique avec la thèse anthropocène dans le sillage du 5^e rapport d'évaluation du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat [GIEC (2013-2014)], l'analyse à ce jour la plus précise pour éclairer les négociations climatiques d'origine anthropocène à l'échelle mondiale. Les essais originaux, entretiens et projets artistiques qui constituent cette anthologie prennent tous pour point de départ la catastrophe environnementale actuelle et permettent d'élargir le discours sur le « tournant géologique » afin d'inclure les stratégies esthétiques, artistiques, commissariales pour confronter, critiquer ou engager la thèse anthropocène. La version électronique (PDF) est accessible en ligne gratuitement [openhumanitiespress.org].

Pendulum : Maskull Lasserre

Centre des arts visuels / Galerie d'art McClure, Westmount, 2015, 80 p. Ill. couleur. Fra/Eng.



Documentant plus de 40 œuvres, ainsi que des pages extraites des cahiers de croquis de l'artiste, cette publication est une première monographie (bilingue) pour Maskull Lasserre. Victoria LeBlanc, directrice du Centre des arts visuels et de la galerie McClure, dans son avant-propos, souligne que les « œuvres de Lasserre rassemblent, avec une élégance déroutante et une maîtrise du métier, des objets qui, dans le déroulement ordinaire des choses, ne devraient pas être rassemblées – la guerre et les arts, le lyrique et le macabre, le violon et le pistolet, le sac de vitesse et les notes profondes du piano. » Rachel Anne Farquharson, qui signe l'unique essai de la publication, précise cette description : « Tous les matériaux qui passent sous les mains usées de Lasserre s'imprègnent d'une ambiguïté saisissante. » La publication nous rappelle également qu'en 2010, Lasserre participait au Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC) en Afghanistan. « Sa transformation fut de corps et d'esprit. Il vit maintenant dans la persistante présence des choses en état de guerre. »

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

Conseil d'administration / Board of Directors

Christian Couture, président du conseil/Chair
André-Louis Paré, vice-président/Vice-president
Serge Fisette, secrétaire/Secretary
Mona Hakim, administratrice/Administrator
Francine Delorme, administratrice/Administrator
Denis Rousseau, 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,
Bénédicte Ramade, Bernard Schütze

Rédacteurs / Contributors

Julie Alary Lavallée, Patricia Aubé, Adam Barbu,
Gentiane Bélanger, Anaïs Castro, Caitlin Chaisson,
François Chalifour, Ariane De Blois, Sabrina Desjardins,
Cynthia Fecteau, Isabelle Hermann, Thierry Laberge, Éric
Legendre, Ariane Lemieux, Gauthier Lesturgie, Caroline
Loncol Daigneault, Pamela Mackenzie, Gil McElroy,
André-Louis Paré, Marie Perrault, Josianne Poirier,
Bénédicte Ramade, Christine Ross.

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Janet Logan, Käthe Roth,
Bernard Schütze

Révision en français / French Copy Editor

Patricia Robin, Sabrina Desjardins

Révision en anglais / English Copy Editor

Janet Logan

**Stagiaire (assistante à la production) /
Intern (production assistant)**

Laurie Magnan

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

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

Éric Legendre

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Jean Marc Laforest

Imprimeur / Printer

LithoChic

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale Inc.
Magazines Canada
Diffusion librairie, www.R-diffusion.org

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

ESPACE est membre de la Société de développement
des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca)
et de Magazines Canada. ESPACE est indexé dans
Repère, Micromedia LTD Periodical Indexes (Toronto),
Index de périodiques canadiens (CPI : gale_cpi@yahoo.com),
www.quebec-moteur.com, www.colophon2007.com,
National Directory of Magazines, Standard
Periodical Directory, www.mediaFinder.com,
Scopalto, www.scopalto.com/revue/espace / ESPACE is a
member of the Société de développement des périodiques
culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines
Canada. ESPACE is indexed in Repère, Micromedia LTD
Periodical Indexes (Toronto), Canadian Periodical Index
(gale_cpi@yahoo.com), www.quebec-moteur.com, www.colophon2007.com,
National Directory of Magazines,
Standard Periodical Directory, www.mediaFinder.com,
Scopalto, www.scopalto.com/revue/espace.

ESPACE art actuel est publiée avec l'appui du Conseil
des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres
du Québec (Aide aux périodiques) et du Conseil des arts
de Montréal. Nous reconnaissons l'aide financière
accordée par le gouvernement du Canada pour nos
coûts rédactionnels et de production par l'entremise
du Fonds du Canada pour les magazines. / ESPACE is
published with the support of The Canada Council for
the Arts, Conseil des Arts et des Lettres du Québec
(aide aux périodiques), Conseil des arts de Montréal.
We acknowledge the financial support of the
Government of Canada through the Canada Magazine
Fund toward our editorial and production costs.

Les archives d'ESPACE sont diffusées en version
électronique sur le portail Érudit (www.erudit.org) /
An electronic version of ESPACE's archives are available
at the Érudit site (www.erudit.org).

Imprimé au Canada/Printed in Canada.

Envoi de publication - Enregistrement no. 5863.

Dépôt légal/Legal deposit : D237714

ISSN : 0821-9222 (imprimé)

ISSN : 1923-2551 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-23-0 (imprimé)

ISBN : 978-2-923434-24-7 (PDF)

Parution / Publication

Printemps-été 2015 / Spring – Summer 2015

espace

5445, avenue de Gaspé, bureau 423

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

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

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com

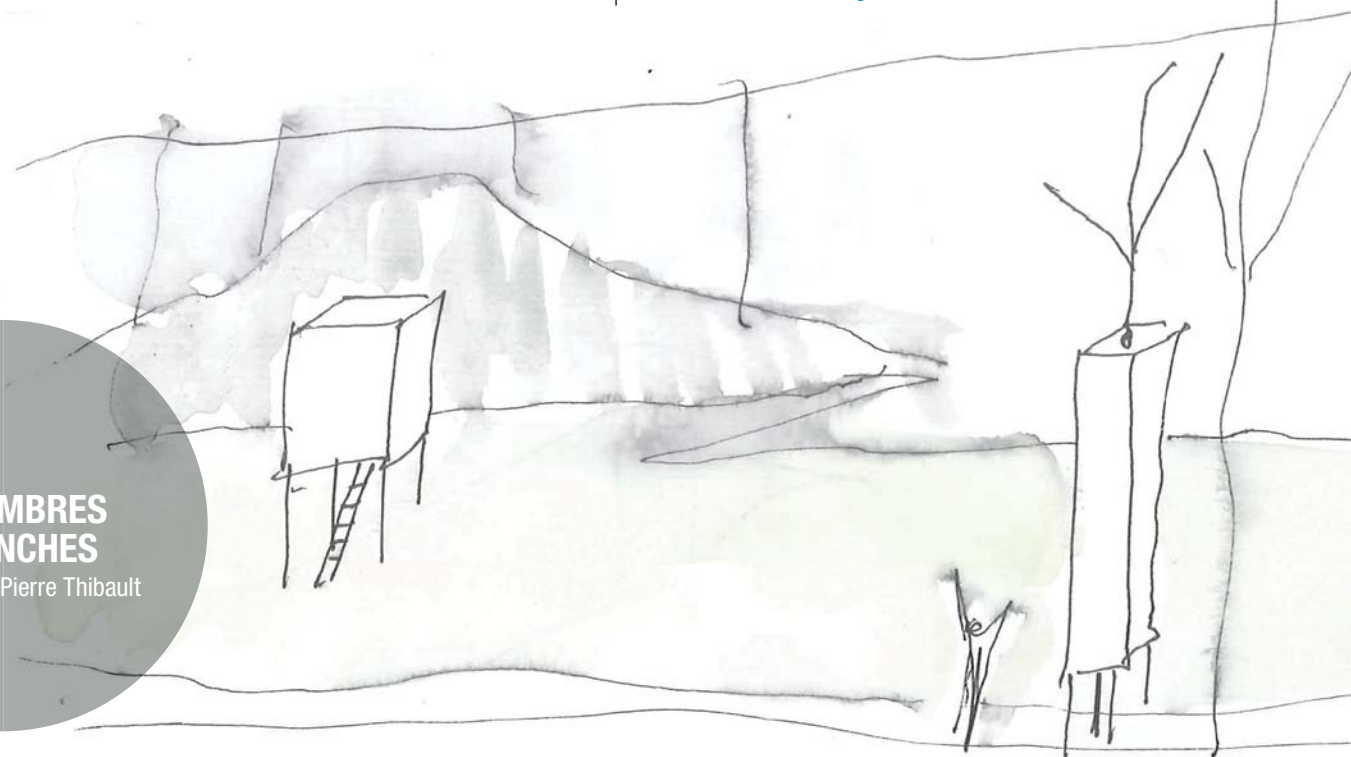
jardins de métis
reford gardens



Des fleurs et bien plus
à Grand-Métis en Gaspésie
30 mai au 27 septembre

LES
CHAMBRES
BLANCHES

Atelier Pierre Thibault



FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE JARDINS

16^e édition



ERE 132

Vitrine de
l'écoconstruction





La **Galerie de l'UQAM** présente | presents

JEAN-PIERRE AUBÉ ELECTROSMOG VENEZIA

Commissaire | Curator: **Louise Déry**
Biennale de Venise | Venice Biennale
6-8 mai | May 2015

Depuis vingt ans, Jean-Pierre Aubé explore autant le chœur des aurores boréales, la pollution électromagnétique, la cybersurveillance que la radioastronomie.

kloud.org | galerie.uqam.ca



/galerie.uqam



@GaleriedelUQAM

JEAN-PIERRE AUBÉ ELECTROSMOGS

Commissaire | Curator: **Louise Déry**
RAM radioartemobile, Rome
14 mai - 27 juin | May 14 - June 27, 2015

Going back twenty years, Jean-Pierre Aubé explores various subjects such as auroral choruses, electromagnetic pollution, cyber-surveillance and radio astronomy.



Conseil des arts
et des lettres

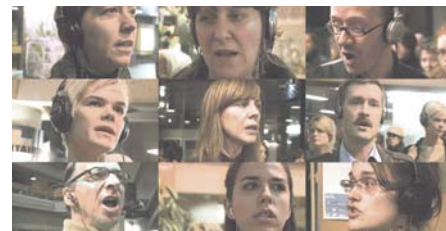


Photo : Jean-Pierre Aubé, *Radio Vaticano*, 2015, image tirée de la vidéo | video still





OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN



printemps
2015

Sophie Castonguay
Isegoria, 2011
Performance avec
récitants

Photo : Simon Gosselin.

18 avril au 13 juin
Polyphonies

Commissaire :
Véronique Leblanc

Artistes

Sophie Castonguay
Emmanuelle Léonard
Anne-Marie Ouellet
Dave Ball
Oliver Walker
Katarina Zdjelar
Kaya Behkalam
Azin Feizabadi

18 avril à 15h30
25 avril à 14h
14 mai à 19h30

Penser le futur
performances dans
l'installation
d'Anne-Marie Ouellet

18 avril à 16h30
Isegoria

Performance avec
récitants de
Sophie Castonguay

26 avril à 14h
Véronique Leblanc
Visite
commentée

Les samedis durant
l'exposition
dès 14h
Guide sur place

Horaires des
conférences :
optica.ca

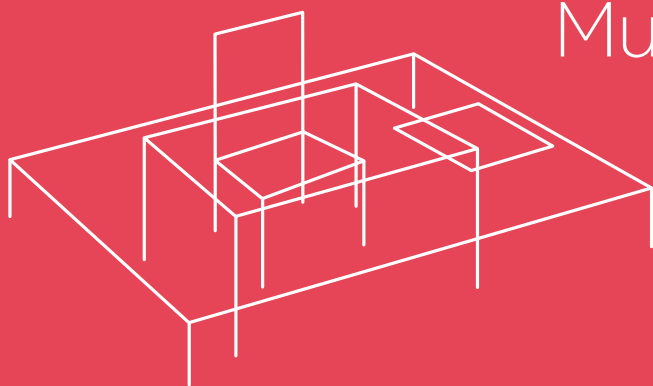
5445, avenue de Gaspé #106
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca



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

Murmures du quotidien



31 juillet au 30 août 2015

symposium-baiesaintpaul.com

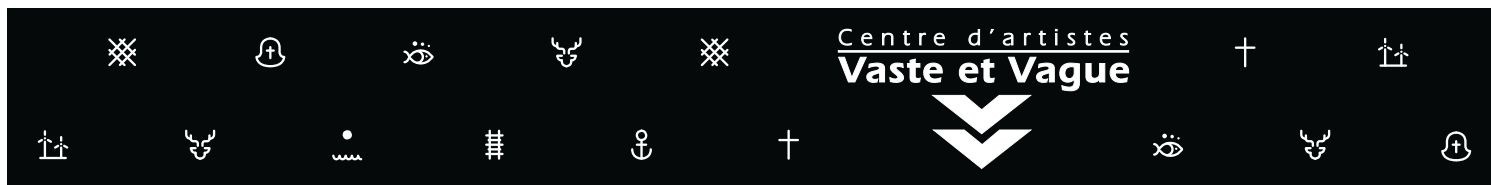
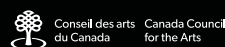


PERSONAL STRUCTURES | CROSSING BORDERS

SIMON BILODEAU | GUILLAUME LACHAPPELLE

PRÉSENTÉ PAR LA FONDATION GLOBAL ART AFFAIRS
EUROPEAN CULTURAL CENTRE | PALAZZO BEMBO | RIVA DEL CARBON # 4793, 30124 VENISE, ITALIE

La galerie tient à remercier :



CARNET DE SÉJOUR

CARLETON-SUR-MER
ÉTÉ 2013

Sortie de la publication *Carnet de séjour*

Le Centre d'artistes Vaste et Vague est heureux de vous annoncer la sortie de la publication **Carnet de séjour** qui fait suite à l'évènement *Séjour temporaire | altération provisoire*, tenu à Carleton-sur-Mer durant l'été 2013.

Carnet de séjour approfondit l'expérience vécue, le tourisme et l'art contemporain grâce aux réflexions posées par trois auteurs, la commissaire, Marie-Hélène Leblanc, Guillaume Adjutor Provost et Patrice Loubier.

La commissaire propose sa réflexion autour des œuvres produites par les artistes lors de l'évènement; Sofian Audry, Marie-Claude Bouthillier, Jean-François Caissy, Sylvie Crépeault, Marc Dulude, Milutin Gubash, Donna Legault et Pierre-Olivier Fréchet-Martin.

La conception visuelle a été réalisée par le designer graphique Simon Guibord.

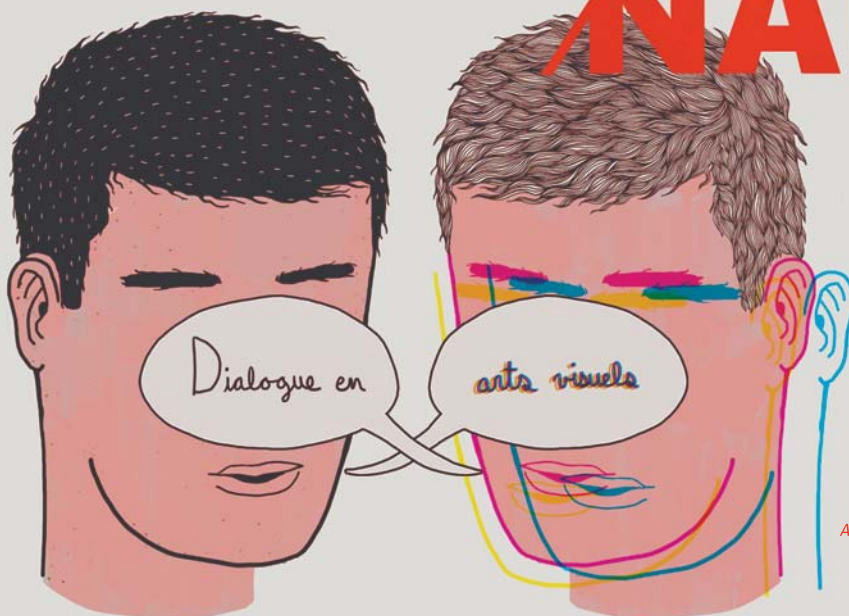
Un évènement à (re)découvrir!

Disponible au Centre d'artistes Vaste et Vague
au coût de 20 \$ en plus des frais d'envoi, le cas échéant et à la librairie Format.

Pour information : vasteetvague.ca | 418 364 3123



QUÉBEC / NANTES



EXPOSITIONS

Jeffrey Poirier / Galerie RDV
du 7 au 30/05

Frédérique Laliberté et Philippe Lauzier / Apo 33
du 22 au 31/05

Richard Martel / Paradise
workshop les 16, 17 et 18/06 et performance le 19/06

Frédérique Hamelin / Paradise
performance le 19/06

Charles-Étienne Brochu et Josiane Roberge / Dulcie Galerie
du 1^{er} au 12/07

Diane Landry / Lieu Unique
du 3/07 au 30/08

Jocelyn Robert / Musée des beaux-arts de Nantes
du 3/07 au 30/08

Aux mois d'octobre et de novembre, des artistes français seront reçus à Québec par Avatar, l'Œil de Poisson, le Lieu, la Galerie des arts visuels de l'Université Laval et Manif d'art.

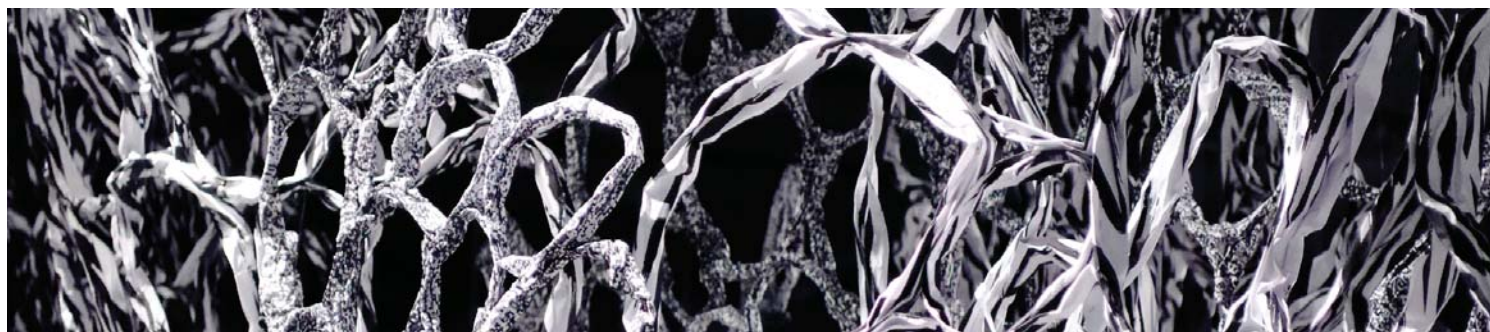
Conseil des arts
et des lettres
Québec

Entente de
développement culturel
Québec

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

Une initiative de

MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DU QUÉBEC



CIRCA
ART ACTUEL

Du 16 mai au 11 juillet 2015

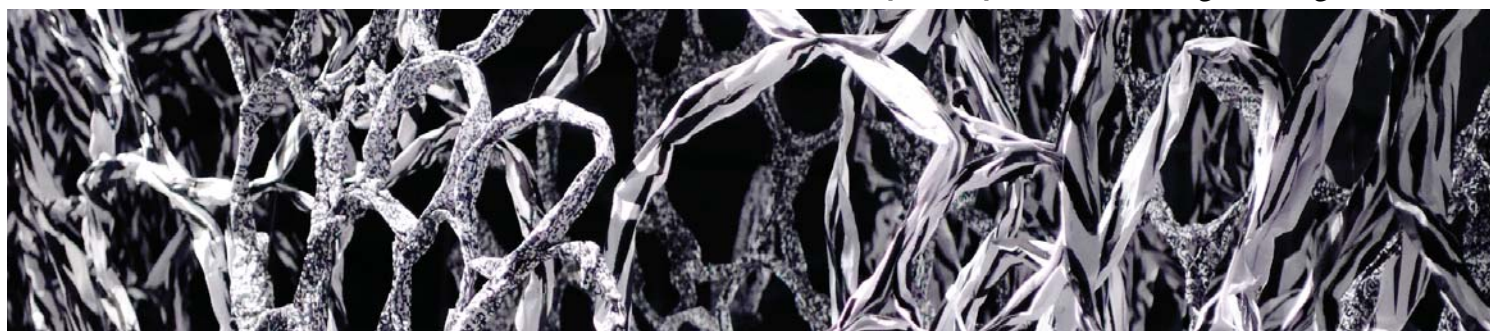
444 - 372 Rue Sainte-Catherine O., Montréal | www.circa-art.com

**Andrée-Anne
Dupuis-Bourret**

La fabrication de l'espace

**Francis
Arguin**

Essai pratique sur l'usage en général



Art
S
X
E

Revue d'art

Calendrier culturel, critiques, opinions
Publication semestrielle depuis 2002
revueexsituuqam.wordpress.com/



2 mai au 21 juin 2015

Sous-exposés

Photographies des membres de
l'Académie royale des arts du Canada

VERNISSAGE : Dimanche 3 mai, à 14 h

5 juillet au 30 août 2015

Pesant comme une plume

Jannick Deslauriers – Cal Lane

Kristiina Lahde – Clint Neufeld

VERNISSAGE : Dimanche 5 juillet, de 12 h à 16 h

5 septembre au 18 octobre 2015

Linda Rutenberg

VERNISSAGE : Mercredi 9 septembre, à 19 h

Image : Cal Lane, *Veiled Hood #6*, 2014



HEURES D'OUVERTURE :

Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h

Mercredi de 13 h à 21 h

Fermé le samedi en juin, juillet et août

Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-Lac

Pointe-Claire, Qc H9S 4J7

www.pointe-claire.ca

/Art Lovers Linkers Thinkers Makers Shakers /Art Toronto 2015



Art Toronto
arttoronto.ca

Metro Toronto
Convention Centre

Canada's international fair for
modern and contemporary art

October 23-26

PRESENTING
SPONSOR



Opening Night Preview
Thursday, October 22

OFFICIAL
ART INSURER



OFFICIAL VISUAL
ART MEDIA PARTNER

CANADIANART

OPENING NIGHT
PREVIEW PARTNER



ONLINE PREVIEW
PARTNER



Centre d'exposition de Val-d'Or 
600, 7^e Rue Val-d'Or (Québec) J9P 3P3
WWW.EXPOVD.CA

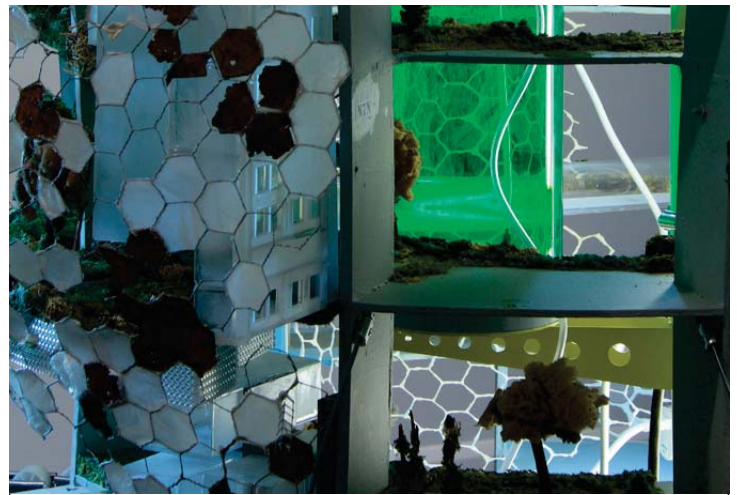


Stock en transit, 2014, objets divers,
ExMuro art public, Québec
© J. L. Torres

Conseil des arts
et des lettres
Québec 
 Ville de Val-d'Or

La Colección José Luis Torres

26 juin - 23 août 2015



pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

150, rue De Gentilly Est, local D-0626, Longueuil QC J4H 4A9
(450) 679-2966 / 679-4480 www.plein-sud.org

DANIEL CORBEIL — sculpture

19 SEPTEMBRE - 14 NOVEMBRE 2015

Daniel Corbeil, *Cité Laboratoire*



© Jean-Pierre Aubé, Simulation d'un vol orbital, 2014

Jean-Pierre Aubé

Commissaire : André-Louis Paré

SATELLITES

23.05.2015 - 09.08.2015

ORANGE - 5e édition

Commissaire expositions : Céline Mayrand

Commissaire art performance : Sylvie tourangeau

Les Viscéraux

Une esthétique de la faim

12.09.2015 - 25.10.2015

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe

T 450 773. 4209

F 450 773. 5270

www.expression.qc.ca

expression@expression.qc.ca

À LA DÉCOUVERTE DE L'IMPRESSION !

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

IMP RIM ERIE



LITHOCHIC

www.lithochic.com

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



MAISON DU
DÉVELOPPEMENT
DURABLE

**VISITEZ
EXPOSEZ**



Crédit Alexandre CV

lamdd.org

50, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 3V4
info@lamdd.org 514 394-1108

partenaire principal



Les livres hors du commun sont au Port de tête



le port
de tête librairie

262, av. du Mont-Royal Est - leportdetete.blogspot.com - 514 678-9566



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

**À QUELQUES KILOMÈTRES
DE SE DÉCOUVRIR**

museejoliette.org  



Culture
et Communications
Québec 



Patrimoine
canadien Canadian
Heritage



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

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

Canada ^{1st} Emploi Québec  espace  publication en ligne

DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE

dictionnaire.espaceartactuel.com



D. A. Di Guglielmo, Sky Gazing, Granit, 2005. Vilnoja Sculpture Park, Vilnius.

 PURH

SCULPTURES

ÉTUDES SUR LA SCULPTURE (XIX^e-XXI^e SIÈCLE) | n° 1 | 2014 | SCULPTURE ET PERFORMANCE



SCULPTURES

Études sur la sculpture (xix^e-xxi^e siècle)

Sculptures est une revue annuelle consacrée à la recherche en histoire de l'art dans le domaine de la sculpture à l'époque contemporaine. Elle croise les regards autour d'enjeux historiques, épistémologiques, sociologiques, philosophiques, techniques, iconographiques.

Elle comporte une partie thématique, des *varia*, des notes et documents, ainsi que des comptes rendus d'événements ou de lecture.

Son comité scientifique est constitué de personnalités du monde de l'art (universitaires et conservateurs de musées).

n° 1, *Sculpture et performance*
septembre 2014 – ISBN : 979-10-240-0185-2
20 x 27 cm – ill. couleur et n. et b.

n° 2, *La sculpture et la guerre*
septembre 2015 – ISBN : 979-10-240-0527-0
20 x 27 cm – ill. couleur et n. et b.

Presses universitaires de Rouen et du Havre
Rue Lavoisier 76 821 Mont-Saint-Aignan Cedex, 02 35 14 65 31
<http://purh.univ-rouen.fr/>, purh@univ-rouen.fr

 UNIVERSITÉ
DE ROUEN



BANQUE
NATIONALE



Fières partenaires

MANIFESTATION
D'ART PUBLIC

AIRES LIBRES

POLITIQUES DE L'EMPATHIE

MARCEL DZAMA
JEAN-PIERRE GAUTHIER
AGATHE BRAY-BOURRET
JASON CANTORO

PATRICK BÉRUBÉ
MANUELA LALIC
FRÉDÉRIC LAVOIE
SAYEH SARFARAZ

30 AVRIL –
7 SEPTEMBRE 2015

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

COMMISSAIRE : ASEMAN SABET

WWW.AIRESLIBRES.COM

Gagnant du concours
Aire Banque Nationale :
Glasgow Studio

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

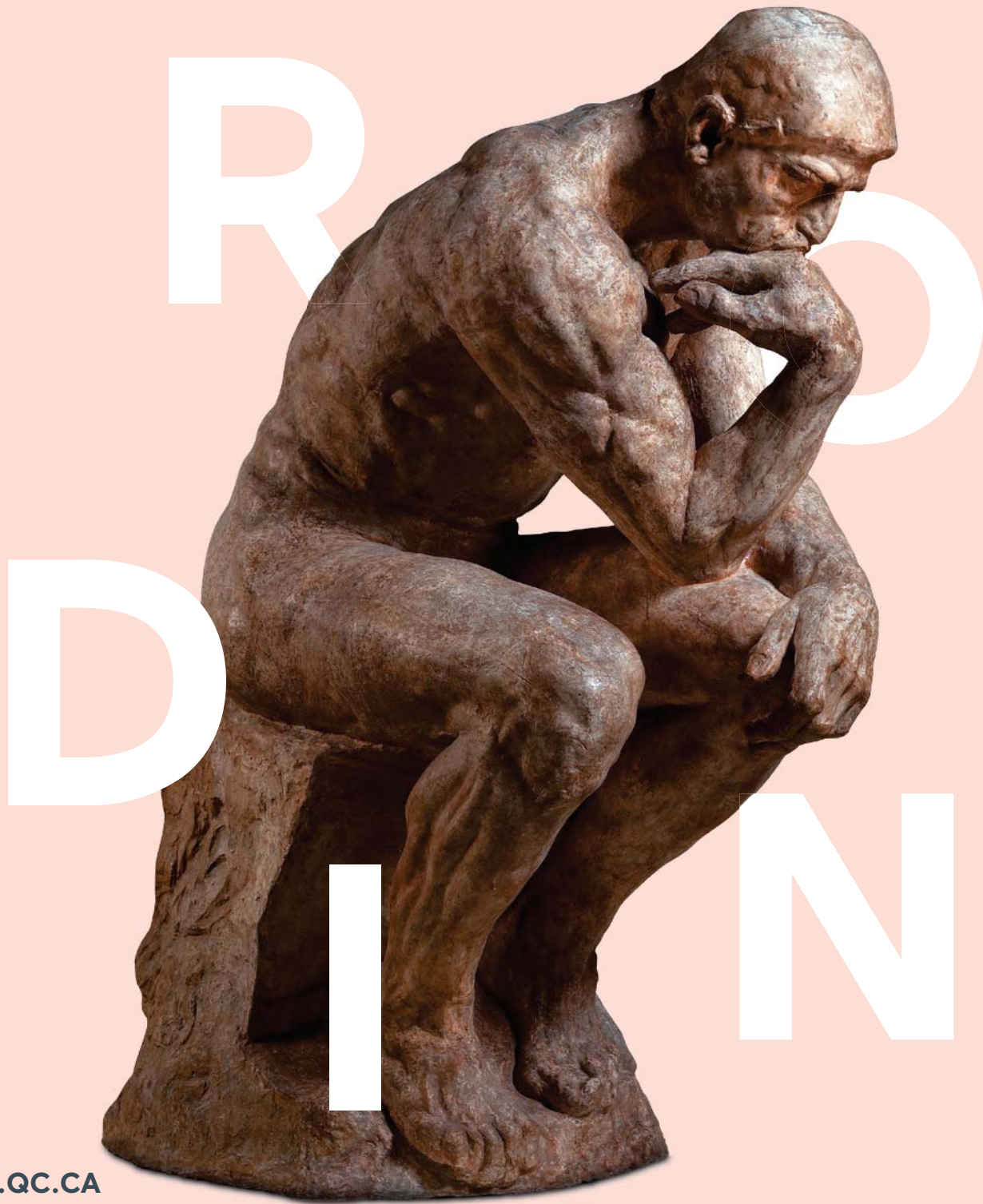


fugues

UNMONDEINVILLAGE.COM

MÉTAMORPHOSES

DANS LE SECRET DE L'ATELIER DE RODIN



MBAM.QC.CA



30 MAI – 18 OCTOBRE 2015



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

MUSÉE
RODIN
PARIS

Une présentation de



FIERACAPITAL

AIR CANADA



ciot

Bell



TOURISME /
MONTREAL

MABI

LA PRESSE

MONTREAL
GAZETTE

VLADIMIR
VELICKOVIC

Du 21 mars
au 21 juin 2015

MARC
GARNEAU

Automne 2015

**1700
LA
POSTE**

Heures d'ouverture
mercredi au vendredi 11h à 18h
samedi et dimanche 11h à 17h

1700, rue Notre-Dame Ouest
1700laposte.com



JENNIFER MACKLEM

Crépuscule

Exposition

3 MAI au 28 JUIN

Vernissage

3 MAI

à 14 h

Visite commentée avec l'artiste :
Dimanche 24 mai, à 14 h

Salle
Alfred-Pellan



Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h

SUIVEZ-NOUS

 Maison des arts de Laval



MAISON DES ARTS DE LAVAL

1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval
450 662-4440 | www.maisondesarts.laval.ca

 Montmorency



Poste Canada
Poste Publication
Autorisation 40009185
Port payé à Montréal



9 782923 434230