CENTRE DES ARTS ACTUELS
SKOL 2002 – 2003

NIKKI MIDDLEMISS
SKY LINES
27.07.2002 — 14.09,2002
BRETT KASHMERE
THE IN/VISIBLE
ARCHITECTURE OF
EVERYDAY LIFE :
NIKKI MIDDLEMISS'
SKY LINES

PATRIC LACASSE
À L'INTÉRIEUR DE
MON OREILLE
27.07.2002 — 14.09.2002
MARTIN BOISSEAU
LE VOLUME DE
L'AUTRE

MARYSE LARIVIÈRE
OUT OF THIS WORLD
21.09 2002 — 26.10.2002
KATY FORTIN
ILLUSION DU RÉEL

PAVEL PAVLOV
PARKING LOTS
21.09.2002 — 26.10.2002

SUZANNE PAQUET
CHIFFRER LES LIEUX
LES PARKING LOTS
DE PAVEL PAVLOV

KATE TERRY
DIAPHANOUS
02.11.2002 — 07.12.2002
PASCALE BEAUDET
ÉVANESCENCE ET
GÉOMÉTRIE

REGULA DETTWILER
HISTOIRE
NATURELLE DU
MONDE ARTIFICIEL
02.11.2002 — 07.12.2002
DANIEL ROY
OUI ! AU
FLÉTRISSEMENT

MAURA DOYLE ET
SANDY PLOTNIKOFF
2003
11.01.2003 — 08.02.2003
ROSEMARY HEATHER
2003 — MAURA

DOYLE AND SANDY
PLOTNIKOFF
AS OPPOSITES

SHINOBU AKIMOTO
BACKYARD AND
RELATED
PHOTOGRAPHS
22.02.2003 — 29.03.2003
KERRI EMBREY
SHINOBU AKIMOTO'S
BACKYARD AND
RELATED
PHOTOGRAPHS

DAVID ALTMEJD
SARAH ALTMEJD
22.02.2003 — 29.03.2003
TRICIA MIDDLETON
DAVID ALTMEJD'S
SARAH ALTMEJD

MICHAEL A. ROBINSON
SWEET DREAMS
05.04.2003 — 10.05.2003
JEAN-ERNEST JOOS
LA MALADIE DE L'ART

KARIN TRENKEL
NORTH SEA OCEAN
PARADISE
17.05.2003 — 21.06.2003
ZOË MILLER
A MODERN-DAY DUTCH
URBAN TALE

STEVE TOPPING
BOX EXPO
17.05.2003 — 21.06.2003
DANIEL HALL
CAROLINE MARTEL
MARIE-PAULE
MACDONALD
ON BOX EXPO
LA PIÈCE CINÉTIQUE
224 WORDS/MINUTE

CENTRE DES ARTS ACTUELS
SKOL 2002 – 2003

ARTISTES / ARTISTS

SHINOBU AKIMOTO
DAVID ALTMEJD
REGULA DETTWILER
MAURA DOYLE
PATRIC LACASSE
MARYSE LARIVIÈRE
NIKKI MIDDLEMISS
PAVEL PAVLOV
SANDY PLOTNIKOFF
MICHAEL A. ROBINSON
KATE TERRY
STEVE TOPPING
KARIN TRENKEL

AUTEURS / WRITERS

PASCALE BEAUDET
MARTIN BOISSEAU
KERRI EMBREY
BRETT KASHMERE
KATY FORTIN
DANIEL HALL
ROSEMARY HEATHER
JEAN-ERNEST JOOS
MARIE-PAULE MACDONALD
CAROLINE MARTEL
TRICIA MIDDLETON
ZOË MILLER
SUZANNE PAQUET
DANIEL ROY

AVANT-PROPOS

Une diversité de gens et de genres compose ce recueil de textes posant un regard rétrospectif sur les activités de notre saison 2002-2003. De très jeunes artistes nous ont offert leur première exposition, d'autres un peu plus expérimentés ont poursuivi leurs recherches. Ils viennent d'ici et d'ailleurs. Le tout s'est métissé, souvent harmonieusement, parfois en créant des contrastes. La vitalité a ses tiraillements, ses crises de croissance et ses temps forts. Nous sommes fiers d'avoir pris le risque de présenter des projets qui ne faisaient pas toujours la confortable unanimité, chez les visiteurs et même en amont, au sein du comité de programmation, autre amalgame, mouvant et potentiellement explosif, de gens et de genres!

Une chose me semble acquise : Skol a su rester fidèle à son mandat de favoriser le travail exploratoire et novateur issu de la relève. Nous avons pu maintenir ce cap grâce à l'implication de nombreuses personnes et en incitant la « relève d'hier » et celle d'aujourd'hui à voisiner dans une mixité féconde tant pour la première que pour la deuxième. J'insiste ici pour deux raisons : d'abord parce que je me réjouis de cette complicité « intergénérationnelle » parmi les membres du Centre, mais aussi parce que je déplore la courte vue d'un système de l'art qui encourage la venue de jeunes artistes et les abandonne ensuite. Constat « star académique » sur lequel il faudra un jour se pencher. En attendant, bonne lecture!

Daniel Roy

FOREWORD

This year's collection of essays is made up of a diverse group of people and approaches, all of whom reflect upon the 2002–2003 season at Skol. Some very young artists offered up their first exhibition, others, slightly more experienced, deepened their search; they came from here and abroad. Their shows intermingled, most of the time harmoniously, but at times contrasting on many levels. With vitality comes periods of uncertainty, inherent conflicts, as well as moments of success. We are proud to have taken risks by presenting projects that weren't always met with unanimous acclaim by visitors or even by the programming committee. The programming committe itself was made up of an eclectic group; a potentially explosive combination of people and ideas who constantly challenged each other. Many animated discussions ensued.

One thing seems sure: Skol managed to stick to its mandate of showing experimental and innovative works by emerging artists. We were able to do it thanks to the help of many, by helping to foster relationships between yesterday and today's emerging artists. This led to a fruitful collaboration for both. I insist on this intergenerational mingling for two reasons: firstly because I am very happy to see more cross-generational interaction, but also because I deplore the shortsightedness of an art system that promotes young artists only to forget about them soon after, à la "Canadian Idol". One day we will have to rectify this situation. In the meantime, enjoy the read!

Daniel Roy

TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

10
NIKKI MIDDLEMISS
SKY LINES
BRETT KASHMERE
THE IN/VISIBLE
ARCHITECTURE OF
EVERYDAY LIFE:
NIKKI MIDDLEMISS'
SKY LINES

14
PATRIC LACASSE
À L'INTÉRIEUR DE
MON OREILLE
MARTIN BOISSEAU
LE VOLUME DE
L'AUTRE

18
MARYSE LARIVIÈRE
OUT OF THIS WORLD
KATY FORTIN
ILLUSION DU RÉEL

22
PAVEL PAVLOV
PARKING LOTS
SUZANNE PAQUET
CHIFFRER LES LIEUX
LES PARKING LOTS
DE PAVEL PAVLOV

26
KATE TERRY
DIAPHANOUS
PASCALE BEAUDET
ÉVANESCENCE ET
GÉOMÉTRIE

30
REGULA DETTWILER
HISTOIRE
NATURELLE DU
MONDE ARTIFICIEL
DANIEL ROY
OUI! AU
FLÉTRISSEMENT

34
MAURA DOYLE ET
SANDY PLOTNIKOFF
2003
ROSEMARY HEATHER
2003 — MAURA
DOYLE AND SANDY
PLOTNIKOFF
AS OPPOSITES

38
SHINOBU AKIMOTO
BACKYARD AND
RELATED
PHOTOGRAPHS
KERRI EMBREY
SHINOBU AKIMOTO'S
BACKYARD AND
RELATED
PHOTOGRAPHS

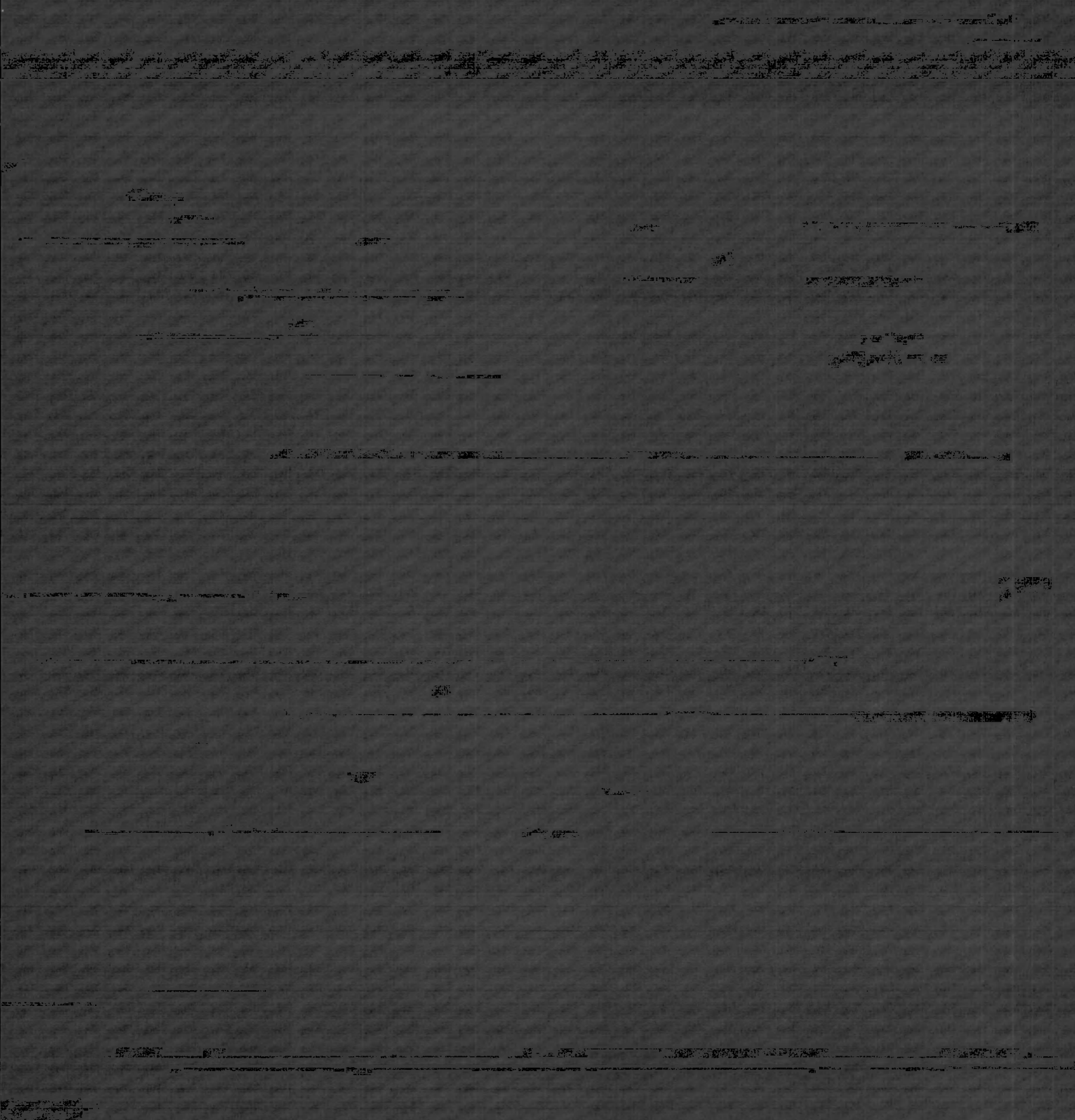
42
DAVID ALTMEJD
SARAH ALTMEJD
TRICIA MIDDLETON
DAVID ALTMEJD'S
SARAH ALTMEJD

46
MICHAEL A. ROBINSON
SWEET DREAMS
JEAN-ERNEST JOOS
LA MALADIE DE L'ART

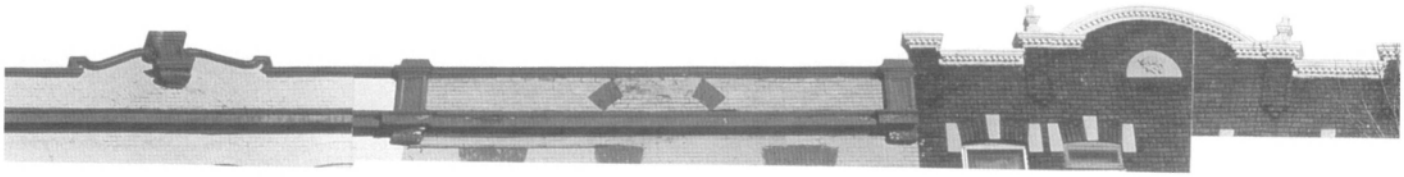
50
KARIN TRENKEL
NORTH SEA OCEAN
PARADISE
ZOË MILLER
A MODERN-DAY
DUTCH URBAN TALE

54
STEVE TOPPING
BOX EXPO
DANIEL HALL
CAROLINE MARTEL
MARIE-PAULE
MACDONALD
ON BOX EXPO
LA PIÈCE CINÉTIQUE
224 WORDS/MINUTE

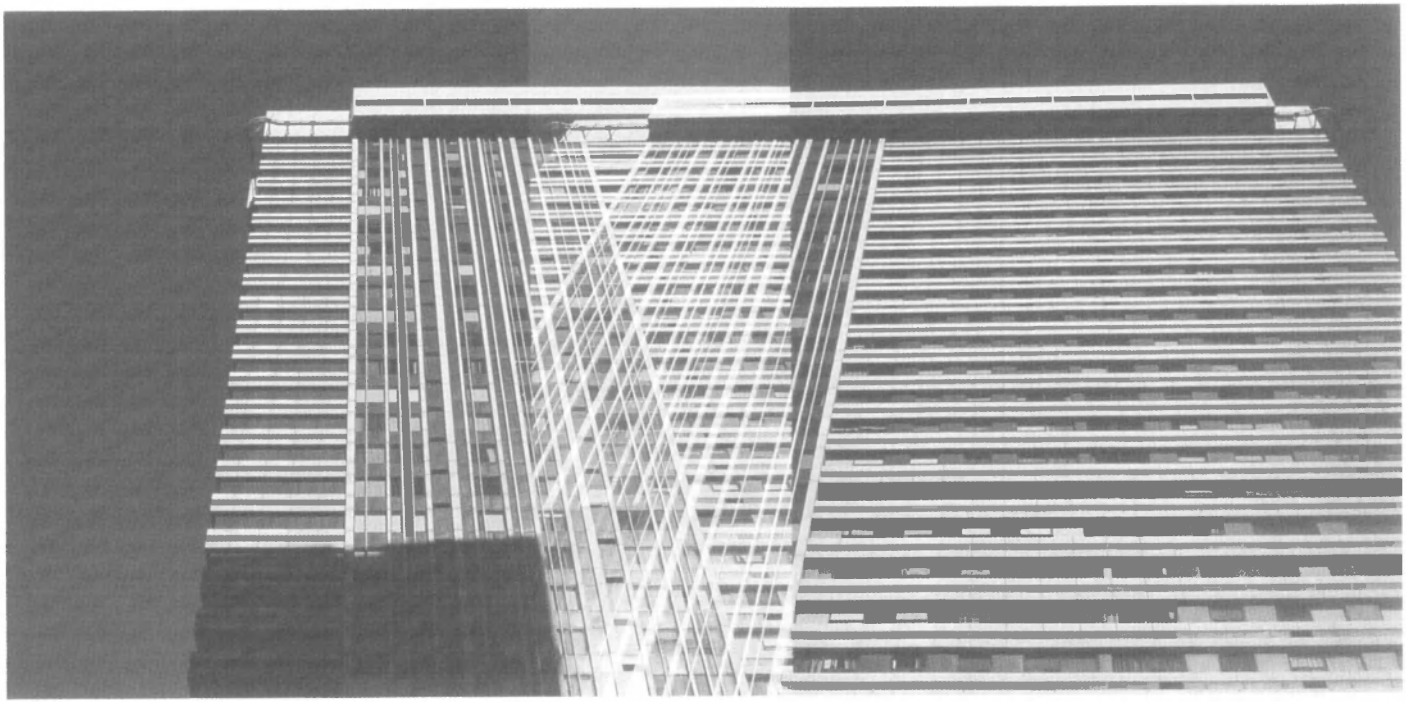
60
TRADUCTIONS
TRANSLATIONS



NIKKI MIDDLEMISS
SKY LINES



Nikki Middlemiss
Sky Lines, 2002
1. 2. Détails de l'installation
Photos : Nikki Middlemiss



THE IN/VISIBLE ARCHITECTURE OF EVERYDAY LIFE: NIKKI MIDDLEMISS' SKY LINES

BRETT KASHMERE

Architecture... is the real world but it is also a vision.[1]

Phenomenology asserts that our interpretation of the world emerges first from perception rather than from an idea. If sensual perception of phenomena rather than rational thought leads to understanding, our values are therefore determined by direct everyday experience. Photography, because of its special ability to reproduce an index of "the real world," is loaded with phenomenological import.[2] However, by its very presence, the photographic image also signals a distinction between representation and reality, for it simultaneously contains knowledge of an experience while replacing experience itself. In other words, the photograph always points towards an absence. This matrix of presence/absence frames my consideration of Nikki Middlemiss' Skol exhibition, *Sky Lines*. Here the in/visible architecture of everyday life—precisely, the quasi-anonymous "neighbourhood"—forms a starting point for her photographic explorations. Utilizing a descriptive lens her work examines overlooked and under-seen aspects of our domestic environment. Concerned primarily with the relationship between function and aesthetic, her photographs reveal how the socio-cultural contours of urban space are embodied through their structural forms.

The photographs that comprise this exhibition are divided into three sections; most striking are a pair of thin, jagged scroll pieces that span the length of Skol's two main adjoining walls. These twinned, cut-and-pasted panoramas depict only the interlocking rooftops of two residential blocks. The cropped and delineated images, affixed directly to the gallery walls, likewise interlock. St. Denis and avenue du Parc, two of Montreal's most recognizable streets, are here divested of their defining features and thus rendered anonymous. By withholding identifying details (apartment numbers, drapery, shrubbery, people) Middlemiss infuses these domestic exteriors with mystery. Her social landscapes are strangely devoid of human presence—strange in the sense that they are located in centres of daily activity. Like the American photographer, Catherine Opie, she eliminates any trace of interpersonal engagement with her surroundings, opting for an unobtrusive documentary view of public space. But this neutral presentation shouldn't be misconstrued as passively objective; indeed, her strategy of exclusion has just the opposite effect, for these indeterminate, detached rooftops demand negotiation and (imaginary) completion. Their lack of a satisfactory reference point focuses our attention towards what is doubly absent, forcing us to project our own images into the blanks. Memory and imagination are required. By denying us the opportunity for easy identification, these photos ask questions about how we experience urban space—does where we live reveal anything about who we are? Do we ever take the time to look around, to look up?

Next we encounter two uniformly sized photographs of white venetian blinds vertically suspended in varying degrees of closure. Mounted against a vibrant blue background, the blinds appear to hover just in front of the window-like surface. A third photograph, installed on an opposite wall but depicting the same blinds in their closed state, completes the set. These images are at once naturalistic, because of their quotidian subject matter, and completely unnatural, for they openly simulate "real" windows, a point underscored by their unusual flatness. As windows that can't be seen into or out of, these photographs ultimately disrupt any veristic potential by drawing attention to their status as aesthetic objects, an accent the nearby cut-and-pasted ("slice of life") photos delicately resist. In this context, the introduction of the venetian blinds at first appears enigmatic, but after further reflection their complimentary relationship becomes clear. Besides offering a conceptual inversion of the domestic exteriors depicted elsewhere, this suite of photographs interiorize the artist's outside world, demonstrating how enthusiastic reception of our immediate day-to-day surroundings

sensitizes our perception of "those common things seen out the window or inside the house or any place."[3]

A trio of photographs that play on the cool austerity of the modern high-rise completes the exhibition. The incremental nature of the compositions — moving from long shot, to medium shot, to detail—suggest intervals of a cinematic zoom-in. The largest of the three combines and overlaps two exposures of the same apartment tower thereby "stretching" its dimensions horizontally. By emphasizing the seams of its construction this photograph further highlights Middlemiss' artistic agency: the deceptively passive look is once again revealed as an act of deliberate reconstitution. This cluster of photographs also supplies details that are absent from the aforementioned, foreshortened scroll pieces. Unlike the comfortingly familiar brick duplexes (partially) represented in the neighbourhood panoramas, these concrete edifices when observed up-close reveal none of the colourful, personal flourishes withheld previously. Rather, they reinforce the banal, debilitating effect of modern architecture. Once a symbol of middle-class sophistication, these sparse, functionalist structures are now primarily home to university students and other low-income/working-class substrata. Meanwhile, the upwardly mobile professional classes continue to infiltrate, renovate and gentrify Montreal's hip, culturally and economically mixed neighbourhoods. The Plateau and Mile End, both represented here, are undergoing comparable transformations as rental costs rise and vacancy rates plummet. By juxtaposing a single high-rise with rows of more intimate, human-scale housing, the artist implies how class is mirrored in architecture.

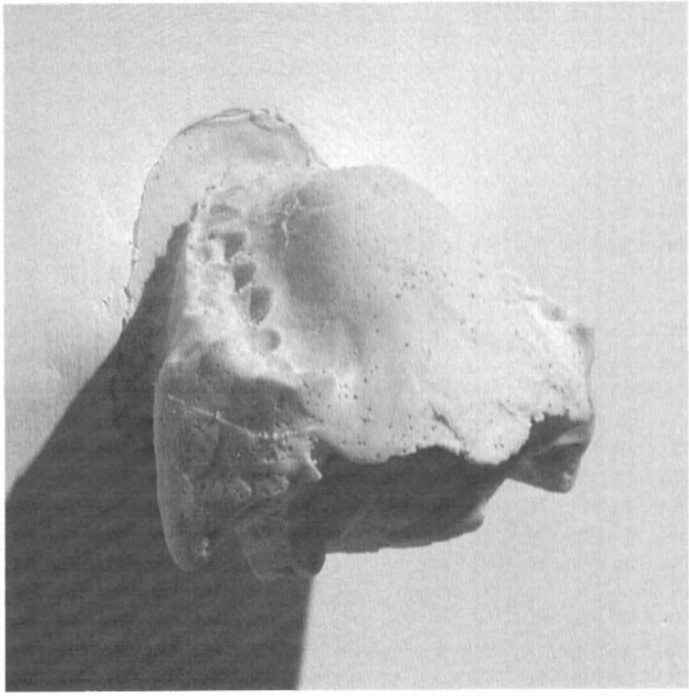
Throughout *Sky Lines,* Middlemiss utilizes the line as a metaphor for un/seen boundaries. Within the city's parameters, lines encircle us, outlining our interior and exterior environments, mapping out public and private spaces, and articulating and maintaining class divisions. These in/visible lines, omnipresent but unnoticed, illustrate the shape and design of urban space. Focusing attention on this contradictory aspect, she forges a direct engagement with the social landscape to uncover its organizational subtleties. By freely mixing domestic architectures, she deconstructs and recreates a fragmentary, disconnected, postmodern world, a world of imagination and intimacy, "an expression of experience by experience."[4] Middlemiss grants primacy to existence over the essence of "things themselves," making visible hidden aspects of everyday life.

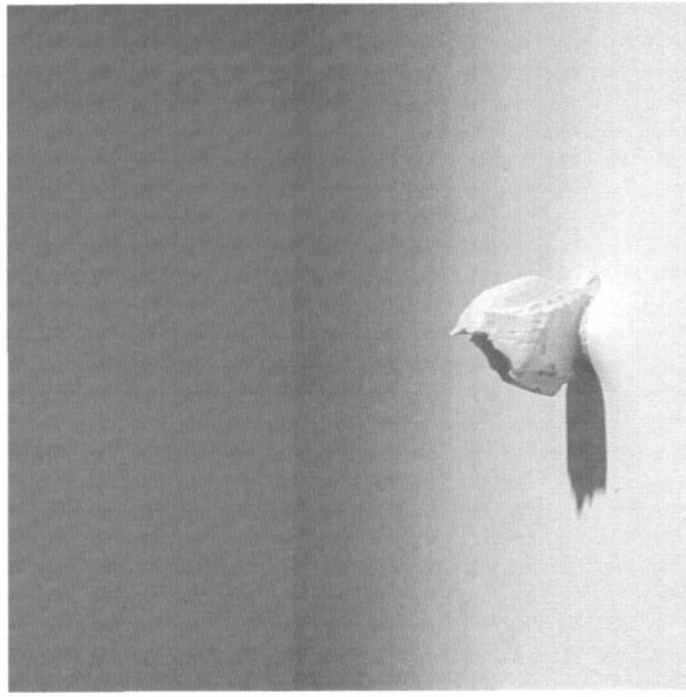
1. Witold Rybczynski, *The Look of Architecture* (New York: Oxford University Press and The New York Public Library, 2001), 97.
2. For more on the phenomenological aspects of photography see André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), 9-16. Bazin writes that, "The aesthetic qualities of photography are to be sought in its power to lay bare the realities... By the power of photography, the natural image of a world that we neither know or can know, nature at last does more than imitate art: she imitates the artist" (15).
3. John Chambers, "Perceptual Realism," *artscanada* 26, no. 136-137 (Oct. 1969): 13.
4. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingus (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 155.

Nikki Middlemiss a obtenu son baccalauréat en arts visuels de l'Université d'Ottawa en 1999. Depuis, elle a exposé au Québec, en Ontario et en Saskatchewan, notamment lors d'une exposition individuelle à la Galerie 101 à Ottawa, en 2001. Elle vit à Montréal depuis 2000.

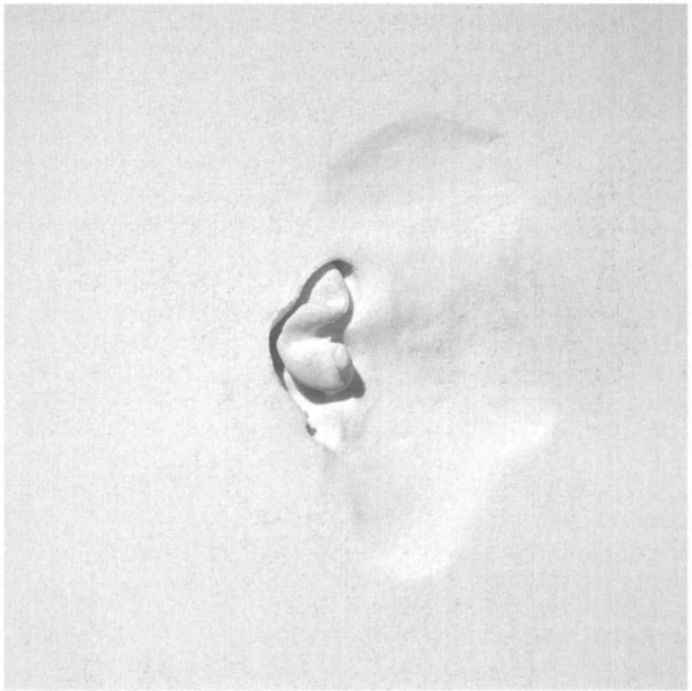
Brett Kashmere est né et a grandi en Saskatchewan. Il passe maintenant beaucoup de temps à lire et à écrire à bord des autobus reliant Montréal et Brooklyn, New York. En plus de ces voyages transfrontaliers, il écrit sur le cinéma expérimental, qu'il pratique et étudie. Il est également commissaire d'événements axés sur le cinéma et d'expositions d'arts visuels. Il est aussi rédacteur en chef d'un journal sur format DVD pour l'école de cinéma de l'Université Concordia.

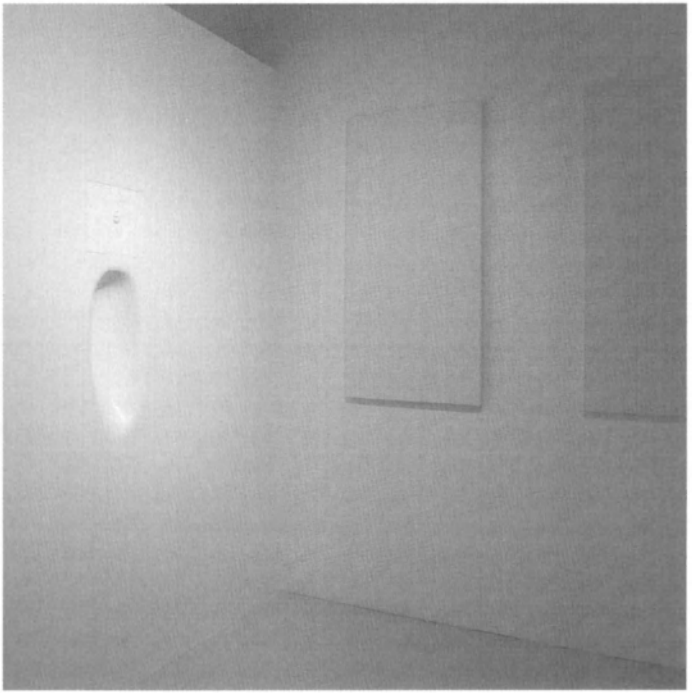
PATRIC LACASSE
À L'INTÉRIEUR DE MON OREILLE





Patric Lacasse
À l'intérieur de mon oreille, 2002
1. 2. 3. Détails de l'installation
4. Vue partielle de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





LE VOLUME DE L'AUTRE
MARTIN BOISSEAU

Au moment d'écrire ce texte, j'entends la sonorité métallique que produit le freinage d'un train, j'entends le son d'une machine à laver et j'entends *La Musique des mots* de Rober Racine. Il est tout à fait possible qu'au moment de lire la présente phrase, vous entendiez à votre tour des bruits ambiants, des paroles, de la musique.

Il est devenu banal de le dire : nous sommes traversés de sons et d'images. Plus encore, en être traversés nous constitue. Les perceptions sensorielles sont une espèce de continuum, un limon, un dépôt vaseux d'où émergent des représentations. Qu'elles soient strictement mentales ou encore qu'elles prennent corps dans le réel, ces représentations sont le résultat d'une activité psychique organisant les perceptions. Tant pour la fabrication que pour la réception d'un « objet » (signification, représentation, etc.), nous sommes contraints à mobiliser un appareillage psychique complexe.

Avec *À l'intérieur de mon oreille*, Patric Lacasse s'est affronté à un merveilleux et ambitieux problème qui pourrait se formuler en deux questions complémentaires : quels sont, dans un continuum sonore et visuel, les éléments (formes, couleurs, bruits, odeurs, etc.) permettant de fabriquer une (ou des) représentation(s)? : quels sont, dans un corps biologique, les éléments (tissus, organes, etc.) permettant de fabriquer des représentations? Lacasse a fabriqué une situation qui nous porte à réfléchir sur les conditions de fabrication, de transmission et de réception d'un énoncé. Cette situation prend appui sur les caractéristiques propres au moulage : l'empreinte et le renversement. Cela est judicieux, tordu et efficace.

Ayant divisé la petite salle de Skol en deux espaces, Lacasse a placé sur les murs de chacun de ces espaces un objet en silicone : dans le premier espace, le moulage en négatif de l'intérieur de sa bouche ouverte; dans le second, le moulage en négatif de son oreille gauche. L'intérieur de la bouche apparaît en volume et l'oreille apparaît en creux. Le moulage en négatif de la bouche sort du mur tandis que celui de l'oreille creuse le mur. Les deux éléments sont placés à la hauteur de la tête de l'artiste. Le moulage de l'intérieur de la bouche, d'un rose saumon, évoque la couleur de la chair, une chair inversée où l'empreinte des dents, de la langue et des lèvres rappelle les fossiles : une bouche obstruée, bloquée, muette et statique.

Blanche et encastrée dans un mur tout aussi blanc, l'oreille comporte certaines caractéristiques qui en font le point central de cette œuvre. À la manière d'un haut-parleur, le moulage de l'oreille vibre en émettant de courts fragments sonores provenant de médias électroniques (télévision, radio). Lacasse a sélectionné des extraits sonores qui font entendre des noms propres (parfois accompagnés d'adjectifs) de personnalités internationales et locales connues : « George Bush », « le journaliste Daniel Pearl », « Jean-Paul II », « le délateur Stéphane Gagné », etc. À ces courts fragments, Lacasse a superposé la sonorité ambiante du hall d'entrée de la Place Ville-Marie, à Montréal, édifice réputé pour le pouvoir économique qui s'y exerce.

Au mur, sous cette oreille, l'artiste a pratiqué un creux. Par son emplacement et sa forme verticale, ce creux semble prévu pour recevoir une épaule et un bras. En relation avec le titre de la pièce, ce creux invite à prendre place « dans » l'oreille de Lacasse, à l'intérieur de « son » oreille, pour entendre « à sa place » des personnes dire les noms d'autres personnes. À chaque personnalité citée, nous nous retrouvons au bout d'une sorte de chaîne constituée de quatre instances : la nôtre, celle de Lacasse, celle du lecteur de nouvelles et celle de la personnalité citée.

Du politique en jeu? Bien sûr, mais aussi l'espace public, l'information, l'éthique et l'altérité. Dans cette œuvre tout se passe comme si le fait de prendre la place de l'autre pour entendre un autre dire le nom d'un autre revenait à occuper un creux et à se définir comme « volume de

l'autre », à passer d'un creux à un autre. Illusion bien sûr, mais qui permet de penser que si nous sommes un volume (à la fois spatial et sonore) pour l'autre, nous sommes aussi un creux et un silence pour nous-même.

Puisqu'il est possible de dire « entendre la mer » dans un coquillage, nous sommes autorisés à penser que cette bouche en volume et cette oreille en creux (vibrante et sonore) offrent beaucoup plus que l'écho lointain d'une vague politico-médiatique. Cette bouche en volume et cette oreille en creux suscitent l'idée qu'un énoncé occupe parfois un creux, qu'un énoncé est à la fois un creux et l'indication d'un creux, la place de l'autre occupant le creux en soi.

Installé dans l'oreille de Lacasse, j'ai pensé qu'un murmure qui apaise peut parfois conduire à sa propre *inversion*; basculer dans une horreur schizophrénique et y entendre des voix.

Nous sommes des coquillages.

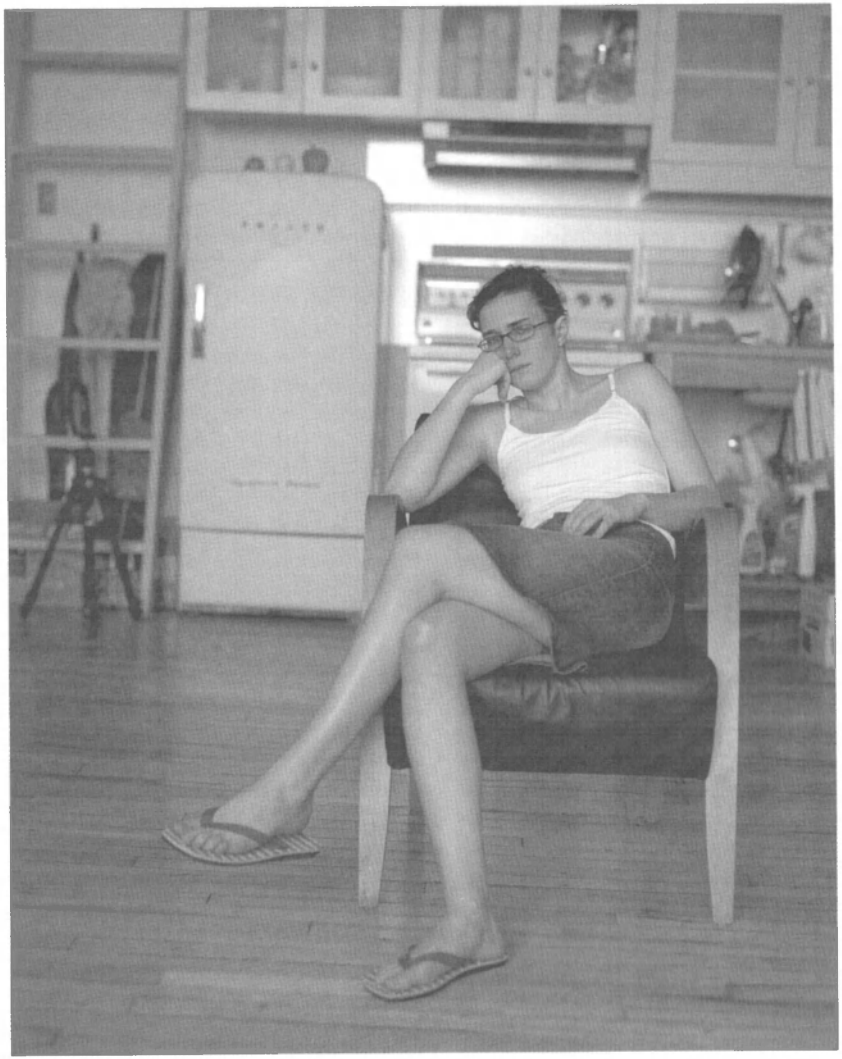
Patric Lacasse vit et travaille à Montréal où il termine une maîtrise en arts visuels et *médiatiques* à l'UQAM. Ses installations cherchent à créer une syntaxe de la dynamique identité-altérité en considérant le lieu, le visiteur et le créateur. En 2003, il a exposé à la Manif d'art de Québec et a participé au congrès de performance SoToDo à Berlin.

Martin Boisseau a soutenu à l'UQAM, en décembre 2002, une thèse de doctorat intitulée *Pour une poïétique iconoclaste*. Son travail artistique a été présenté lors d'une dizaine d'expositions individuelles et d'une vingtaine d'expositions collectives. Il fabrique des dispositifs permettant de capter et de diffuser des images vidéographiques. Il vit et travaille à Montréal.

MARYSE LARIVIÈRE
OUT OF THIS WORLD



Maryse Larivière
Out of this world, 2002
1. *Him and I (Mt Sutton)*
2. *Him (Home)*
Photos : Maryse Larivière



ILLUSION DU RÉEL
KATY FORTIN

L'exposition *Out of This World* de Maryse Larivière, interrogeant l'existence réelle et fictionnelle des relations amoureuses, entraîne une interprétation équivoque des photographies qu'elle nous présente. L'exploration que fait l'artiste des désirs est traduite par une reconfiguration de la réalité où elle nous propose un voyage dans l'imaginaire.

À l'intérieur de la grande salle de Skol, douze photographies couleur de grand format sont disposées de façon linéaire sur chacun des murs. Elles sont réparties en deux groupes dont l'un est intitulé *Him and I* et l'autre, *Him*. Au premier abord, les images montrent des lieux intérieurs (une cuisine, une chambre) et extérieurs (une plage, un boisé, un centre-ville) exprimant de petites réalités successives qui s'apparentent à un journal intime. Dès la première image, nous pouvons remarquer en avant-plan, un jeune homme assis seul à une terrasse. L'insistance mise sur ce personnage pourrait subtilement préfigurer la présence d'une personne « invisible » que l'on devine seulement sur certaines des photographies suivantes. Se représentant seule ou en compagnie de ce corps absent, l'artiste oriente avec délicatesse notre façon de percevoir la suite de l'exposition.

Tout se passe dans une temporalité indéfinie comme si, en réaction à un sentiment très fort, l'artiste avait une perception de plus en plus confuse de la réalité. À la recherche de nouvelles expériences ou de leur renouvellement, les moments d'intimité exposés constituent, en quelque sorte, un monde de remplacement. L'artiste nourrit et alimente sans cesse son besoin de *Him* : « l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé[1]. » Elle l'imagine comme un amant, un cadeau ou un ami qu'elle embrasse, qu'elle dorlote et avec qui elle se promène lors d'un bel après-midi d'hiver. Pratiquement invisible, *Him* n'est présent qu'à travers elle. Figurant seule dans la plupart des images, l'artiste exprime une gamme d'émotions passant du bonheur au désespoir. Dans cette solitude, nous pourrions voir un signe distinctif de l'état amoureux même : celui qui aime n'est rien d'autre que celui qui attend[2].

Misant sur la confusion des sentiments ainsi que sur certains éléments indiciels, les images forment une mise en scène du sentiment amoureux. Par la manipulation numérique de certaines images, Larivière rejette tous pronostics de véridicité quant aux divers moments d'intimité qu'elle a choisi d'illustrer. Les stratégies formelles servant à introduire la complexité des rapports amoureux démontrent bien que *Him* est un produit de son imaginaire. Ce corps que l'on devine sur les images devient l'emblème d'un amoureux qui s'éclipse et se dérobe au réel : il l'habite comme un souvenir. L'artiste se rappelle, revit et réinvente de manière déconstruite ce qui s'est passé, ou ce qu'elle aurait voulu qu'il se passe, afin de répéter le chaos émotionnel qui a lieu lors du choc amoureux.

Ce procédé suggère une lecture onirique des autres photographies, car malgré certaines scènes banales, l'ensemble nous transporte vers le rêve, le délire et l'obsession. Coup de foudre et fantasme sont liés à des images transformables à l'infini.

Par contre, une des photographies, par son caractère plus cru, obscurcit le statut de la relation; dans un décor de chambre d'hôtel, un homme apparaît dans le miroir d'une salle de bain. On voit son corps, complètement nu du torse à la cuisse. Il touche son sexe, laissant croire qu'il vient tout juste d'avoir une relation sexuelle avec la femme nue qui est étendue sur l'un des deux lits, et que l'on aperçoit aussi dans le reflet du miroir. Ce cliché met fin aux idées préconçues que nous aurions pu avoir au début de l'exposition. Il en découle diverses interprétations qui relèvent plutôt d'une synthèse du rapport amoureux que d'une relation particulière.

À la recherche d'un processus de représentation qui explorerait et ferait saisir l'intelligible, Larivière crée un espace fantasmagorique dans lequel l'amour est projeté hors du temps. Dans l'attente de *Him*, qui

n'existe peut-être pas, elle s'invente un scénario idéal. L'approche qu'elle adopte pour représenter l'aspect cyclique d'une liaison amoureuse engendre un regard critique sur elle-même, sur *Him* ainsi que sur les relations amoureuses. En mettant en question la notion de distance entre deux personnes, Larivière cherche à comprendre les limites des rapports intimes et porte à leur paroxysme les mythes du romantisme associés aux croyances sur l'amour.

Ce mythe de ne faire qu'un lors d'une relation amoureuse réitère le discours sur l'amour, où « se cache la représentation de normes idéales totalement fondées sur l'imaginaire[3] ». En résultent des images qui expriment des soucis individuels et proposent des expériences singulières en rapport avec le vécu de l'artiste et celui du spectateur.

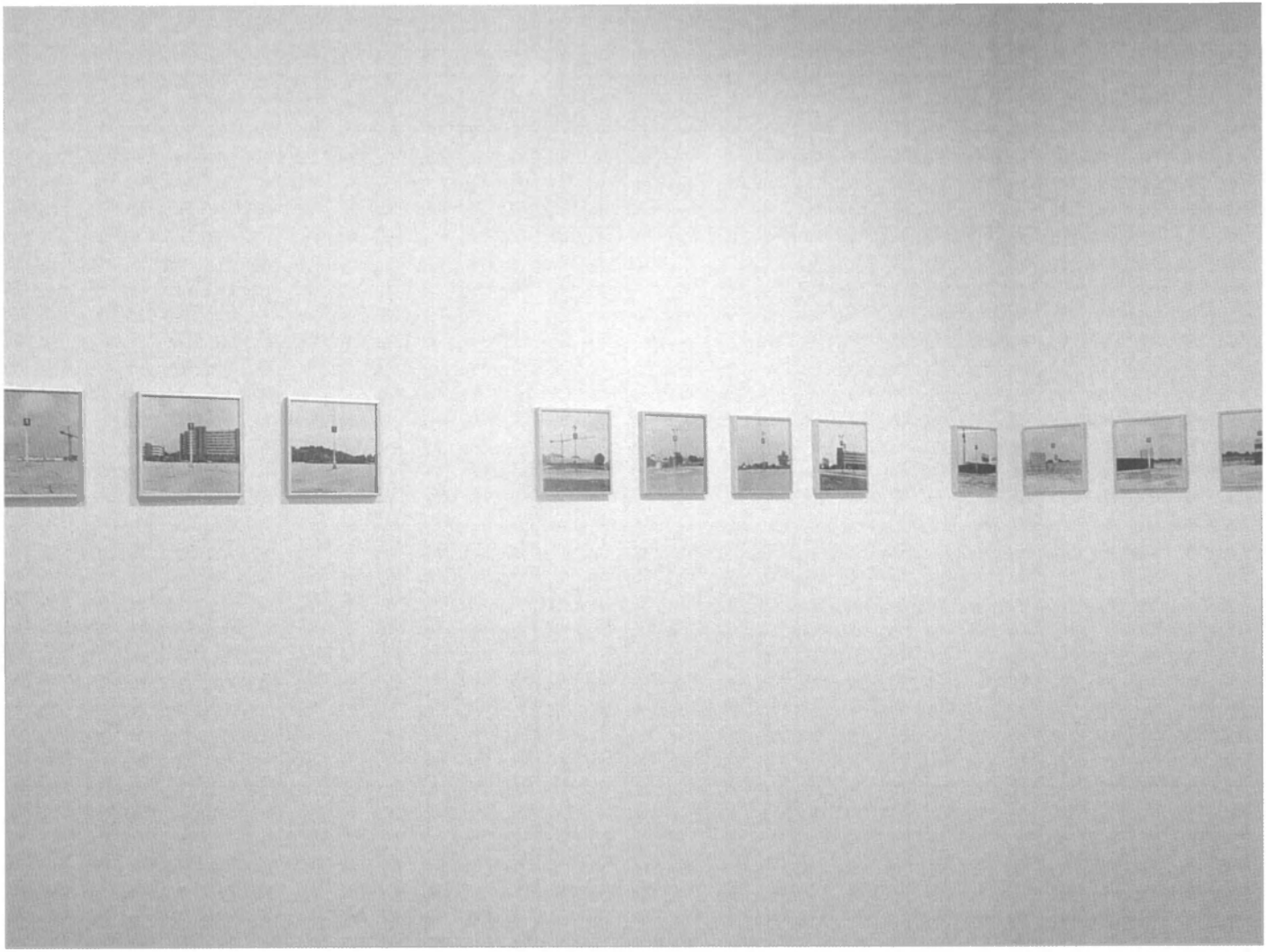
L'expérience que Larivière nous livre crée également un parallèle entre le pouvoir de la photographie et le pouvoir de l'amour. Ici, la valeur d'authenticité octroyée à la photographie est remise en question par l'utilisation du montage numérique. Cette pratique permet à l'artiste de transformer sa propre réalité afin d'explorer les principales caractéristiques de la photographie et celles de l'état amoureux. Maryse Larivière se sert des images photographiques comme matériaux d'analyse dans le but de percevoir le risque psychotique que peuvent engendrer les excès passionnels. En interrogeant les limites de l'authenticité et de la transparence, tant en photographie que dans le domaine des émotions, l'artiste élabore une expérience qui suscite la réflexion chez le spectateur, lui faisant comprendre le rapport qui s'établit entre le réel et l'irréel.

1. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 49.
2. *Ibid.*, p. 50.
3. Francesco Alberoni, *Le choc amoureux*, Éditions Ramsay, Paris, 1981, p. 49.

Maryse Larivière vit et travaille dans la région montréalaise. Elle détient un baccalauréat de l'Université Concordia.

Katy Fortin vit et travaille à Montréal. Détentrice d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'UQAM, elle contribue au fonctionnement et à l'essor du Centre des arts actuels Skol en tant qu'adjointe à l'administration.

PAVEL PAVLOV
PARKING LOTS



Pavel Pavlov
Parkings Lots, 2002
1. Vue patielle de l'installation
Photo : Guy L'Heureux
2. 3. 4. 5. Détails de l'installation
Photos : Pavel Pavlov






CHIFFRER LES LIEUX
LES PARKING LOTS DE PAVEL PAVLOV
SUZANNE PAQUET

Les terrains de stationnement se comptent vraisemblablement au nombre des *non-lieux*, ces « espaces d'anonymat » répertoriés par Marc Augé dans son essai sur la surmodernité[1]. Je préfère toutefois la figure du *no man's land* (« terre d'aucun homme » dixit le Robert) pour les qualifier. C'est que lorsqu'ils sont remplis, ce sont des engins d'acier qui les occupent et s'ils sont vides, ils sont parfaitement vacants.

Ils sont désertés quand viennent certaines heures du jour, certains jours de la semaine; le dimanche, la nuit, l'artiste les parcourt, s'en saisit. Car Pavel Pavlov, si je ne me trompe, poursuit aussi nuitamment sa quête attentive, exacte.

Que ces *no man's land*, ces lieux vagues, soient produits de la modernité, de la postmodernité ou de la surmodernité, peu importe; c'est bien ainsi que nous vivons. On pourra sourciller : non, pas comme cela. Pourtant ces lieux nous encerclent, nous sommes comme enclavés au beau milieu d'eux. Ce sont nos déserts *péri*urbains. Il peut sembler quasi inconvenant de s'intéresser à ces endroits, comme il pourrait être excessif de dire « paysage » pour les nommer. Ils sont plats, insignifiants. Mais voyons les photographies de Pavel Pavlov. Dans chacune d'elles, un poteau-réverbère porte une forme carrée, centrée, sur laquelle figure un chiffre. Une surface asphaltée, comme une ligne d'horizon, coupe à angle droit la verticale du réverbère. Derrière ces lignes strictes apparaissent toutes sortes de constructions et de structures, fort banales. « ...un paysage n'est pas une caractéristique naturelle de l'environnement mais un espace *synthétique*, un système artificiel d'espaces superposés sur la face de la terre[2]... »

Le paysage est, en fait, doublement synthétique; ou mieux, il implique un double artifice. Dans la série des *Parking Lots*, comme s'il voulait ajouter à cette dualité, Pavlov lie concept et document. Il propose comme marqueur (ou *pivot*) d'une contradiction le réverbère, support du chiffre, qui semble à la fois interdire et autoriser le passage d'un plan à l'autre des images.

L'enregistrement méticuleux qu'effectue Pavlov de chacune des faces de chacun des blocs qui dénombrent les différentes aires du terrain de stationnement a quelque chose qui rappelle curieusement un art que l'on disait conceptuel : il fut un temps où la photographie, tout en étant utilisée pour elle-même (déployant donc tout son pouvoir indiciel), servait d'autres fins qu'un (laborieux) discours sur elle-même et sur son (hypothétique) autoréférentialité. On usait alors de la photographie comme du médium commun et aisément reproductible qu'elle est, un moyen de *relever une trace* assez exacte de la réalité qui pouvait permettre, par l'agencement de ses résultats, de livrer des idées générales, des considérations larges. Si l'on s'en tient à cette possibilité, c'est-à-dire que l'on reste littéralement à la surface du pivot (le réverbère porteur du chiffre), il est certain que l'espace circonscrit par l'artiste se trouve *nommé* par les chiffres, tout en étant comme rendu muet par une généralisation conceptuelle. Le tour (quadrillage?) complet des quatre faces du même objet, ce bloc portant le chiffre qui d'une certaine façon définit l'espace, les quatre images ainsi obtenues disposées en séquences, ces séquences rassemblées en série linéaire d'ordre croissant, tout cela forme une narration par laquelle se déploient les nombreux sens du verbe *chiffrer*. Qui signifie à la fois coder, compter, s'additionner et aussi, joliment, « orner d'un chiffre », cette dernière proposition désignant le geste d'appropriation propre au photographe. Chiffrer de cette façon un lieu et l'organiser en séquences, c'est le rendre obscur, parce que *crypté*. Le *procédé*, soit les aspects séquentiels et la configuration sérielle, semble ici égaliser toutes choses.

Cependant, la figure carrée sur laquelle est inscrit le chiffre, répétée dans toutes les images, parce qu'elle redouble leur cadre, carré aussi,

appelle autrement le regard. Nous voici dans l'« espace » de la photographie, espace déterminé par l'apparence de succession des plans en profondeur, celle-ci articulée selon une projection perspective *centrale*, où peut faire office de centre un quelconque point du pivot, le réverbère. Et derrière celui-ci, derrière le chiffre, à l'horizon de la surface asphaltée, s'étale du *paysage*. Aussi terne et inintéressant soit-il, on ne peut qualifier autrement ce que l'on voit là : c'est toute la mécanique perceptive/perspective qui opère, conditionnant *un point de vue*, c'est-à-dire la manière de regarder le motif. Pas de doute, la photographie d'un lieu, et nous la regardant, ne sait, ne savons, composer autre chose que le paysage. On se prend à observer sur chacune des images ces « arrière-plans », ces « lointains », de l'autre côté du chiffre. S'y déclinent tous les possibles panoramas suburbains et périurbains, réintégrée la photographie qui *documente* : c'est bien ainsi que nous vivons. « L'interaction sociale se déplace dans la rue et prend la forme d'excursions ou de rassemblements dans les terrains de stationnement ou autour des stations-service[3]. »

De même que le paysage nécessite pour se constituer le point de vue et la perspective si bien rendus par la photographie, de même il est, sur le mode concret, construit par les usages. Et ce qu'il y a maintenant aux pourtours des villes comme partout c'est la route, ce sont toutes sortes de structures et d'installations conçues en fonction du transit, y compris les *parkings*[4]. Et s'il est question de paysage, il faut bien s'y faire, c'est le perpétuel mouvement automobile qui désormais modèle (et module) notre espace.

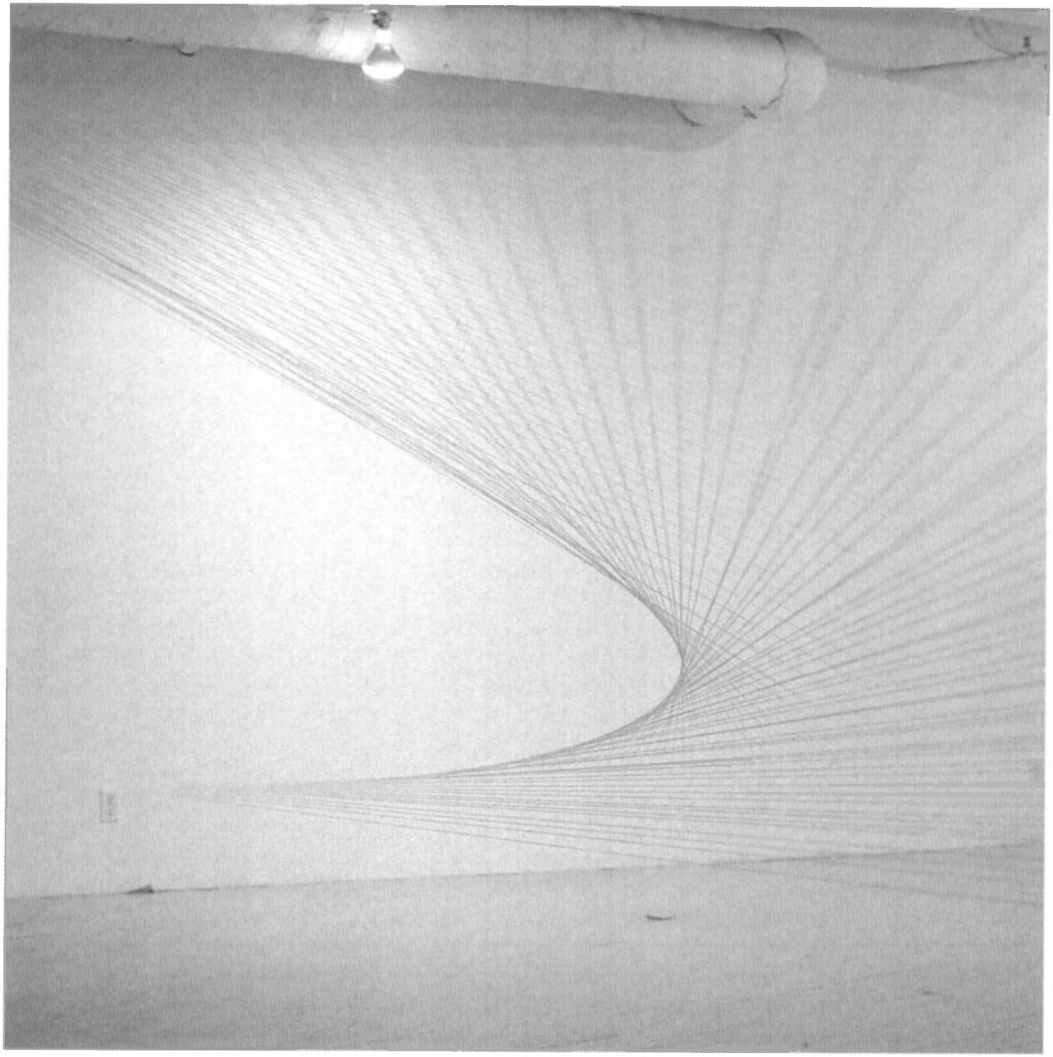
Quant à l'espace que Pavel Pavlov propose à la vue et que construisent son regard précis, la minutie de sa collecte, le chiffrement et la mise en séquence des lieux, il appelle un déplacement d'avant-plan en arrière-plan, de la surface à la ligne d'horizon puis à l'horizontale de la narration, en d'incessants allers et retours qui concourent à qualifier ce qui nous environne, en même temps que le *comment* nous l'appréhendons. Je ne crois pas que ce regard condamne. Il révèle (déconstruit) plutôt en ses multiples strates et ses nombreuses possibilités ce « système artificiel » qu'est le paysage. C'est là un commentaire (ou un encodage) très fin qu'il faut être attentif, aussi attentif que Pavel Pavlov, pour cerner dans toute sa densité, pour arriver à décrypter.

1. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
2. John B. Jackson, « The Word Itself », *Landscape in Sight. Looking at America*, New Haven, Yale University Press, 1997, p 305. L'italique est de l'auteur. Je traduis.
3. John B. Jackson, « Truck City », *Landscape in Sight*, p. 265.
4. « ...parking lots, drive-in facilities and skyways and overpasses and interchanges and strange little slices of greenery. » John B. Jackson, « The Accessible Landscape », *Landscape in Sight*, p. 74.

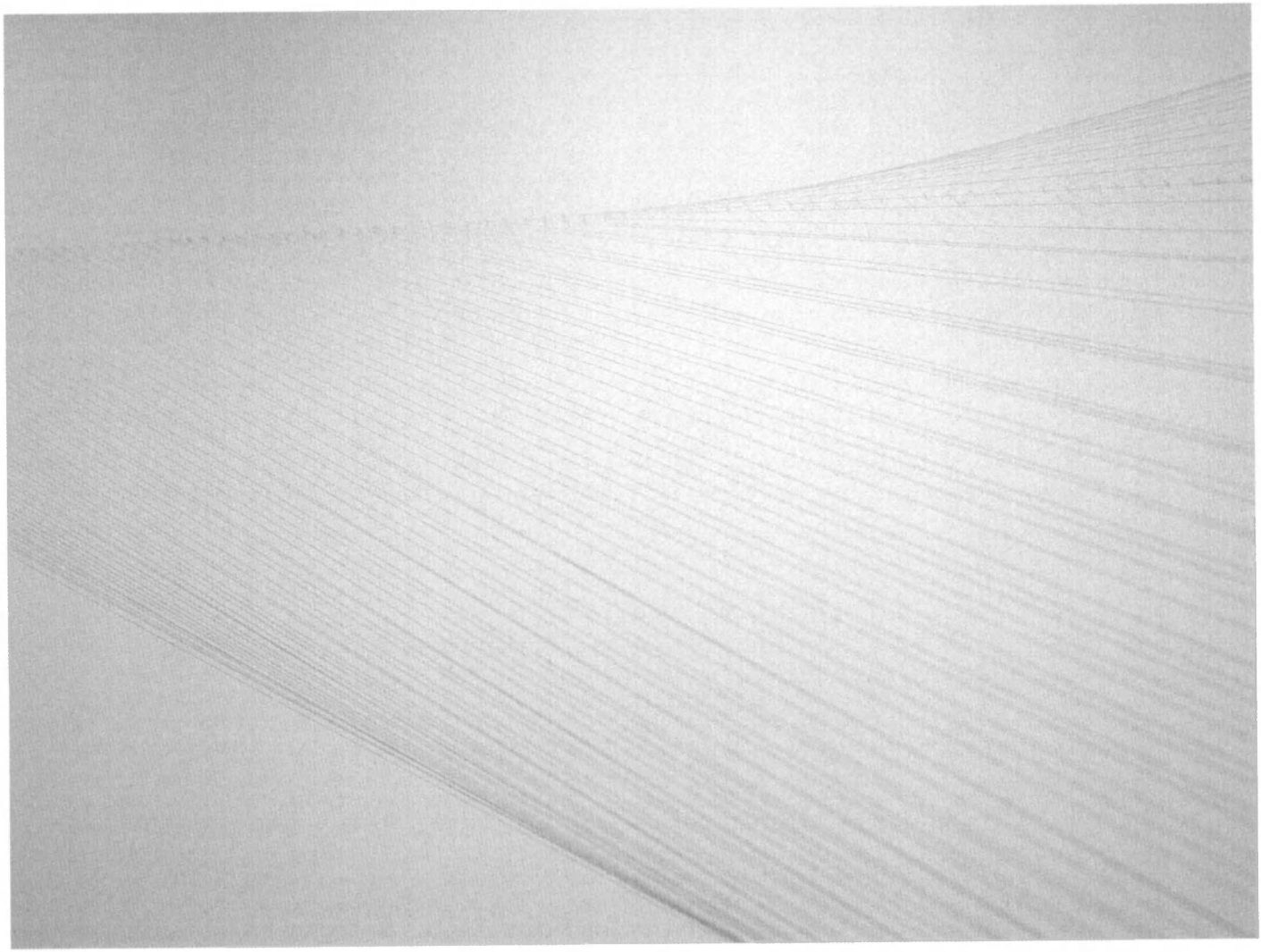
Pavel Pavlov vit et travaille à Montréal. Dans sa pratique de l'installation photographique et vidéo, il s'intéresse à la représentation du paysage urbain par des technologies indicielles de prise de vues. La structure de ses œuvres repose sur un travail de conceptualisation du point de vue et du cadrage comme fonctions des qualités plastiques du paysage représenté. En mai 2004, il présentera une exposition individuelle au centre VU, à Québec.

C'est dans un coin perdu d'Australie où tout est tellement vaste que les parkings y sont inutiles (quoiqu'on en puisse voir là aussi — ils sont partout), que ce texte a été écrit. **Suzanne Paquet**, qui est elle aussi photographe à ses heures, heures peu nombreuses ces jours-ci puisqu'elle s'occupe à rédiger une thèse portant sur le paysage postindustriel, tente de conjuguer pratique artistique et recherches en histoire de l'art. Elle a exposé ses travaux photographiques au Québec, au Canada, aux États-Unis, en France et en Grande-Bretagne, écrit quelques textes pour divers périodiques et catalogues d'exposition et assuré la direction de publications, dont *Terrains vagues* aux Éditions J'ai VU.

KATE TERRY
DIAPHANOUS



Kate Terry
Diaphanous, 2002
1. 2. Vues partielles de l'installation
Photo : Guy L'Heureux



ÉVANESCENCE ET GÉOMÉTRIE
PASCALE BEAUDET

Kate Terry a bien choisi son titre. *Diaphanous* correspond exactement à son installation et la connote bien; au diaphane est habituellement associé le féminin. On pense à un voile qui recouvre légèrement un corps, laissant deviner ce qu'il y a dessous. La connotation change toutefois si elle concerne un corps masculin ou un corps féminin vieillissant. La couleur des fils de l'installation est aussi très associée au féminin : ce rose violacé est presque trop rose. Du moins pour un travail qui se veut résolument postminimaliste.

C'est dans cet hiatus que se loge la pertinence de l'œuvre. Elle est « à côté », respectant tout à la fois les règles minimalistes et y dérogeant. L'artiste explique dans ses textes qu'elle s'intéresse à la géométrie et à la série, aux lignes droites et nettes, à la précision de la forme, ce qui coïncide avec les règles du minimalisme et sa fascination pour les formes industrielles. Les deux quasi impalpables dessins dans l'espace de Terry se déploient selon des courbes aux allures de graphique mathématique qui deviendrait tridimensionnel.

Déployées d'un mur à un autre, deux formes constituées par des fils de coton fragmentent l'espace en deux parties. Leur structure évanescente forment deux parcours, l'un dont les lignes se rencontrent en leur centre, l'autre plus annelé. Ni abri, ni objet, elles correspondent exactement à l'expression « dessin dans l'espace », déjà utilisée pour des œuvres modernistes, que ce soit celles de David Smith, d'Alexander Calder ou d'Anthony Caro, dont la perception change selon le point de vue. Le système d'accrochage des fils se compose de simples épingles mais dont l'emplacement a été défini à partir de données architecturales préexistantes : les deux colonnes, très présentes dans l'espace de Skol, ainsi que la variation de hauteur de 2,54 cm entre deux des prises électriques du Centre. L'artiste cherchait à orienter le regard et les pas dans la direction de la petite salle, tout en centrant l'axe de son intervention autour des colonnes, et plus particulièrement celle du fond.

Dans ses textes, Terry cite plusieurs artistes minimalistes dont Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Irwin, mais un autre nom s'impose à moi dans ce contexte, celui d'Eva Hesse. Dans un grand nombre de ses œuvres — je pense en particulier à *Metronomic Irregularity, Vinculum, Hang-up* et *Right after* —, la ligne, structurée ou déstructurée, joue un rôle important. La couleur chez Terry joue le même rôle que le déstructuré chez Hesse. La précision géométrique de Terry présente son côté « masculin », ordonné, rigoureux, alors que la couleur vient introduire l'élément qui fait « trébucher ». D'autant que les fils, parfois à la hauteur des yeux, peuvent donner une sensation de danger ou du moins la crainte de déranger l'ordonnancement de l'œuvre.

La courbe, même mathématique, a été peu utilisée par les tenants du minimalisme; les cubes et les boîtes aux angles aigus, les empilements rectilignes, les constructions à développement infini ont dominé. Mais en creusant un peu, on découvre que Robert Morris et Robert Smithson se sont servis de formes moins rectilignes; LeWitt a exécuté des dessins avec des sections de cercles; Stella a peint des toiles en forme de cercles ou de demi-cercles. Mais c'est Eva Hesse qui a le plus utilisé la courbe.

Dans le travail de Terry, le féminin est là où on ne l'attend pas, du moins dans une distribution traditionnelle des rôles. Elle met l'accent sur l'élan des figures géométriques, de grande envergure, qui occupent la galerie sans s'imposer avec emphase. C'est seulement dans les détails que le féminin se manifeste : dans la fragilité, l'horizontalité, la couleur, la prise en compte des détails architecturaux. Une précédente occupation de l'espace d'exposition de Skol, la magistrale intervention de Stéphane Gilot, témoigne de cette différence : Gilot avait reproduit systématiquement les deux colonnes structurales jusqu'à créer une forêt. *Statement* intensément vertical, très présent, qui changeait radicalement la perception du lieu. Celui-ci est moins perturbé par l'installation

de Terry : on découvre graduellement l'œuvre ainsi que la place qu'elle occupe. Citons une autre installation à Skol, celle de Diane Borsato et du « tapis » de trombones qu'elle avait formé et disposé entre les deux colonnes. S'y logeait une horizontalité indiscutable, une référence aux plaques de métal de Carl Andre avec toutefois cette ironie dans le choix du matériau à laquelle s'ajoutait l'aspect « participatif » de la fabrication : travail du féminin qui sous-tend l'œuvre et critique l'art qui s'est fait auparavant. En effet, *How to Make a Sculpture in an Emergency* a été le résultat du travail collectif d'une soixantaine de personnes, œuvrant ensemble à réunir des trombones dans un marathon de 24 heures.

Une autre allusion relie les œuvres de Terry au féminin : la symmographie, cette technique artisanale qui consiste à composer des images sur un panneau en reliant des clous avec du fil. L'artisanal et le fait main sont souvent associés au féminin et ce, de manière dépréciative. L'articulation de la symmographie et du « high art » minimaliste met en mouvement la critique implicite de Terry.

Au-delà des références à l'art minimal, les œuvres de Terry présentent des ressemblances avec les expérimentations de Naum Gabo; je pense notamment à la *Construction linéaire dans l'espace n° 1 : Variation 1*, de 1956-1957, où des fils de coton s'ancrent à la surface d'une structure de plexiglas, créant des plis et des torsions dans les formes fuselées; les formes géométriques se lisent aisément sur la structure transparente. Terry détache les lignes de la structure et ce faisant, s'éloigne de la notion d'objet; le paradoxe qui sous-tend l'œuvre, sa visibilité relative lui fait occuper un domaine ténu. En parallèle, on peut mentionner une autre exposition qui dépassait cette frontière et jouait avec l'immatériel, celle de Joceline Chabot (Skol, 1997), où elle avait créé des dessins presque invisibles en faisant des trous d'épingle dans les murs. On peut aussi rapprocher le travail de Terry et les reliefs de Vladimir Tatline et notamment son relief de coin de 1915. Toutefois les œuvres de Gabo exprimaient une structure avec un cœur, ce qui n'est pas le cas de Terry; quant à Tatline, il visait l'accumulation de matériaux dans un espace redéfini, libéré d'un axe central. Utilisation de l'espace chez Tatline, formes liées aux mathématiques chez Gabo, sérialité et grands formats du minimalisme : Terry a fait bon usage du travail des artistes qui l'ont précédée, cela à la fois pour les critiquer, leur rendre hommage et constituer sa propre œuvre.

Le travail installatif de Terry, ainsi que son côté « prêt à installer » avec notamment ses *Thread Installation Kits*, composés de fils et d'épingles à assembler soi-même, renvoie au féminin, au domestique et au familier, en même temps qu'il désigne l'art qui l'a précédé. De plus, il s'installe fermement dans le moment présent en repensant la notion d'objet et en portant un regard neuf sur les processus qui mènent à la création d'une œuvre.

1. Telle qu'illustrée par exemple dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 108.

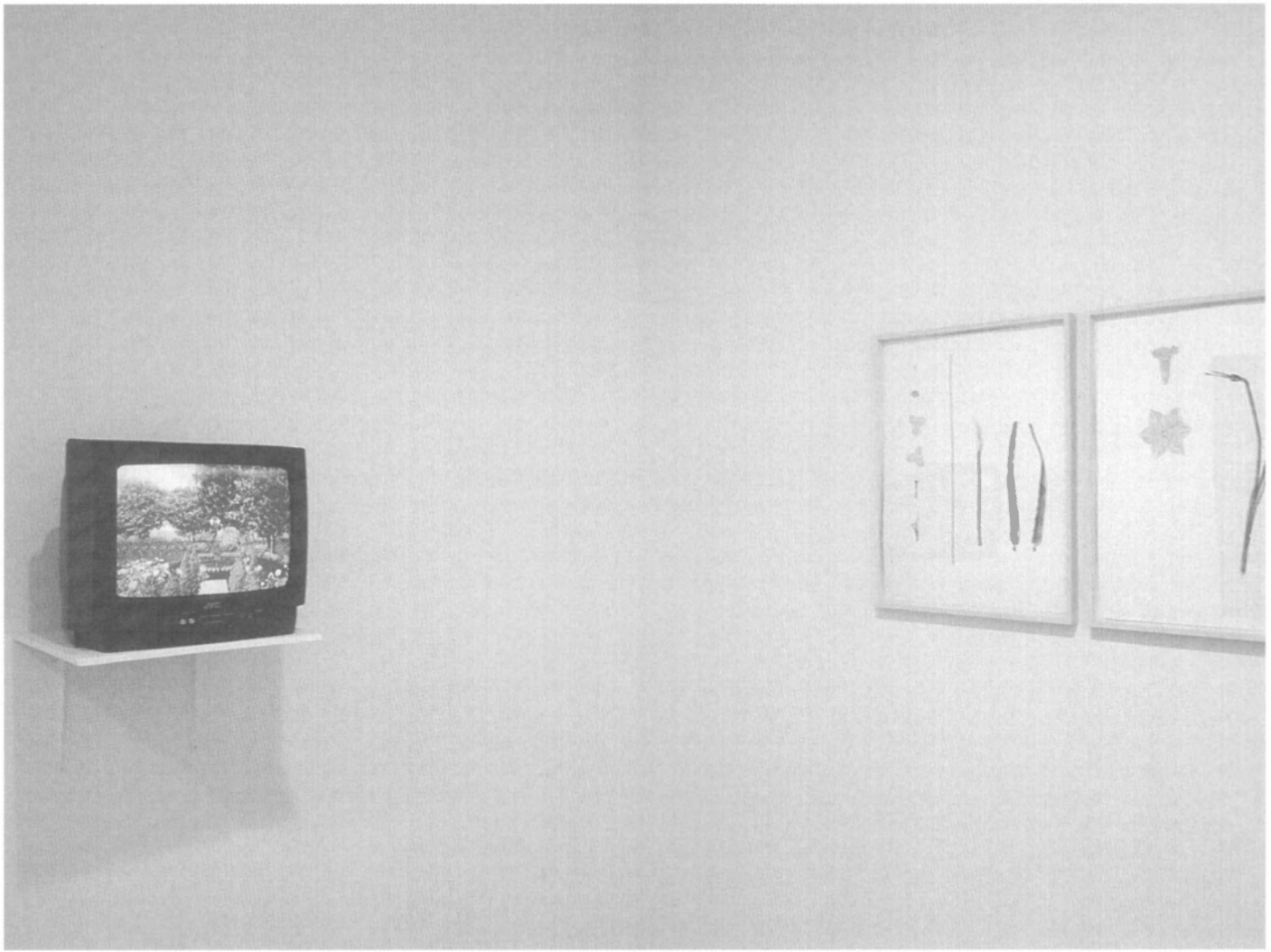
Kate Terry est née en Ontario en 1976 et a grandi à Bristol en Angleterre. De 1996 à 1999, elle a étudié la sculpture à la Manchester Metropolitan University. En 2000 elle a reçu une bourse d'étude du Commonwealth pour poursuivre sa formation au Canada où elle a obtenu une maîtrise en arts plastiques à l'université de Guelph en Ontario. Sa pratique comprend la sculpture, l'installation, le dessin et le travail à multiples exemplaires. Elle a exposé en solo et en groupe dans divers événements en Angleterre et au Canada. Elle vit et travaille à Londres, en Angleterre.

Pascale Beaudet est docteure en histoire de l'art de l'Université de Rennes 2 (France). Elle est commissaire indépendante, auteure de textes sur l'art moderne et contemporain et d'études sur le patrimoine bâti. Elle est aussi présidente du Centre des arts actuels Skol. À ce jour, elle a publié une centaine d'articles dans des revues québécoises et européennes et dans un quotidien, *Le Devoir*. Elle a également rédigé plusieurs textes pour des catalogues d'exposition. *Détournements*, son travail de commissariat le plus récent, est une exposition itinérante regroupant sept artistes, qui se terminera en 2005.

REGULA DETTWILER
HISTOIRE NATURELLE DU MONDE ARTIFICIEL



Regula Dettwiler
Histoire naturelle du monde artificiel, 2002
1. *Sunday afternoon (Monet's garden)*, 2001 (détail)
2. Vue Partielle de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



OUI! AU FLÉTRISSEMENT
DANIEL ROY

Allons-y méthodiquement. Dans l'état d'incertitude où je me trouve face à ce travail, mieux vaut se mettre des balises. *Histoire naturelle du monde artificiel*. Regula Dettwiler. Novembre 2002. Trois éléments composent l'installation : une paire d'aquarelles encadrées, une série de photographies couleur et un moniteur vidéo. Tirés de la production de l'artiste depuis quelques années, ils sont de facture disparate mais s'articulent autour de préoccupations continues à propos du « monde artificiel ».

Allons-y donc par ordre chronologique « d'éclosion » des œuvres. À droite de l'entrée, deux aquarelles de 2002, semblables à des planches botaniques du XIX[e] siècle. Les plantes sont disséquées comme dans un herbier : tige, pédoncule, feuilles, corolles, sépales et pétales sont étalés sur la page, peints selon la tradition naturaliste. Pour qui a fréquenté Audubon ou le frère Marie-Victorin, ça cloche. On se rend vite compte qu'il s'agit de moulages industriels en plastique, archétypes de fleurs artificielles trouvées dans le commerce. Ces plantes ont été cueillies dans divers magasins de la planète et l'artiste s'amuse à retrouver les mêmes espèces sur chaque continent. Voilà donc des plantes envahissantes dont la dissémination, aurait dit le cher Frère, est soumise non pas au gré des vents ou des oiseaux, mais plutôt aux visées de l'Organisation mondiale du commerce. Réjouissante ironie, se dit-on, avec un sourire entendu.

Continuons la visite. Sur le mur en face, une série de photographies 8 x 10 pouces, « format paysage », disposées en quatre rangées de six. Ces photos datent du séjour à Montréal de l'artiste, en 2000. À peu près toutes semblables, chacune également ornée des rectangles d'entraînement et des indications numériques. Inévitablement, on voit le temps qui passe : prise 2, 3, 4, etc. La scène est toujours la même. Le cadrage est à peu près toujours semblable : le pont japonais du jardin de Monet à Giverny, « recréé » pour la saison pascale dans le montréalais Complexe Desjardins. Tout artificiel que soit ce jardin, il est fleuri de plantes naturelles. Son artificialité ne tient pas à sa matière première, mais à l'incongruité de sa situation et de sa représentation. On y voit les promeneurs d'un dimanche après-midi désœuvré, on imagine le printemps blafard dehors. Ces instantanés, pris à très courts intervalles, ne nous montrent pas grand-chose : des gens qui déambulent dans cette recréation de jardin. Ironie encore ? Mais de qui se gausse-t-on ? Des gens qui en ce mars frisquet y errent ? De notre propension collective à recréer artificiellement la nature ? De la « suridéalisation » d'un jardin célèbre, lui-même idéalisé par le grand peintre ?

N'oublions pas l'indication temporelle que produit l'utilisation des bandes d'entraînement du film. De quel temps nous parle-t-on ici ? Du temps de la lente déambulation dominicale illustrée par ces photos ? Du siècle écoulé depuis le jardin de Monet jusqu'au Complexe Desjardins ? Ou alors, par la négative, de l'autre « temps », celui qui pourrait affecter ce jardin ? Impossible, nous sommes à l'intérieur, la température et l'humidité sont contrôlées, et l'industrie biochimique s'occupe du reste. Et pourtant, l'idée de ce temps-là, le temps météorologique, commence à m'agacer.

Continuons notre visite. Entre les deux œuvres précitées, il y a un petit moniteur vidéo, qui diffuse une autre promenade, celle-là récemment créée de toutes pièces à l'aide d'un logiciel d'aménagement paysager. Sa matière première n'est donc pas artificielle comme dans les aquarelles, ni artificialisée comme dans le pseudo-jardin de Giverny, mais complètement virtuelle : un assemblage de bits sur un support informatique. L'artiste nous confie qu'elle y « jardine » tous les dimanches matin. Elle y plante des espèces choisies, en observe la floraison et les harmonies au gré de saisons présélectionnées dans le menu. Ironie encore ? Autodérision ? Cette piste me semble courte.

Le temps qui passe est donc ici purement aléatoire : d'un clic de souris on recommence la promenade au point de départ, on change

de saison ou on replante le jardin en entier d'espèces différentes. Si l'artiste y effectue ses travaux de jardinage le dimanche matin, cela relève de son temps à elle, pas de celui du jardin, sur lequel le temps n'a évidemment aucune emprise. Ce temps chronologique n'a non plus *aucune influence sur* le jardin du Complexe, dont les plantes cultivées en serre sont disposées là où il convient aux impératifs de la saison pascale, pour être rejetées ensuite (on espère qu'au moins ils compostent les résidus). Ce temps chronologique a encore moins d'influence sur les plantes de plastique des aquarelles, dont la décomposition s'étendrait sur plusieurs siècles.

Temps chronologique et temps météorologique : même combat ! L'idée du temps, celui qui affecte les jardins, continue malgré tout à m'agacer. Vingt-cinq ans de jardinage, ça laisse des traumatismes : on ne viendra pas me faire croire que les fleurs s'épanouissent à la date inscrite sur le paquet de graines. Faut voir non seulement le temps qui passe, mais aussi le temps qu'il fait. C'est trop figé, tout ça. Les fleurs en plastique sont éternelles, les pseudo-jardins de Monet sont replantés comme on dispose des meubles dans une pièce, le logiciel crée un jardin « idéal » sur lequel les éléments n'ont *aucune influence*.

Revenons au temps qu'il fait. Comme pour l'autre notion de temps, ses principales caractéristiques sont l'instabilité, la fluidité, la mouvance. Le temps, les temps ne s'arrêtent jamais, et quand ils s'arrêtent, on parle de la mort. De l'humain ou du vent.

Je devrais plutôt dire : on constate la mort. Parce que dans notre société, technologique et parfaitement contrôlée, on ne parle pas de la mort, réalité embarrassante et esquivée. On se fait parfois des 11 septembre : c'est tellement plus intéressant quand ça meurt en masse. Les petites morts du quotidien n'intéressent personne, que ce soit celles d'individus isolés ou les multiples flétrissements qui affectent le vivant et nos vies.

Notre monde tout-à-jeter semble paradoxalement cultiver une obsession pour ce qui est inaltérable. On veut les choses fixes, immuables, sinon on veut prévoir ce qui arrivera. Planification à long terme, plan de développement, courbe de croissance, on veut savoir; il faut s'y préparer et contrôler.

Et pourtant. Qui voudrait de fleurs qui ne fanent jamais, de jardins au printemps perpétuel, de promenades programmées ? Le propre d'un jardin, comme de toute espèce vivante, est de naître, de croître, de se transformer et d'éventuellement mourir. Les jardins de Dettwiler sont totalement inertes et refusent toutes transformations autres que celles déterminées par l'artiste.

Le vivant est tout sauf prévisible. Tout ce qu'on sait *for sure* est que ça se termine un jour. Au mieux, on en jouit. Au pire, on peut toujours se dire que ça ne durera pas.

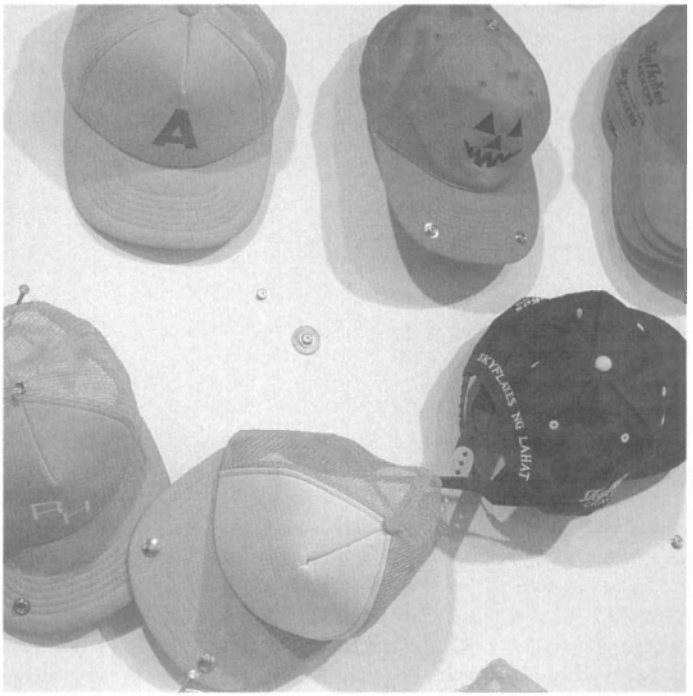
Regula Dettwiler est née en Suisse en 1966. Elle vit maintenant à Vienne, en Autriche. Après avoir étudié dans ces deux pays, elle a séjourné à Chicago, à Paris et à Montréal. Son travail a été présenté lors d'expositions individuelles et de groupe, en Allemagne, en Autriche et en Suisse. En 2002, elle exposait *Plus City* à la galerie Monika Reitz à Francfort-sur-le-Main, en Allemagne, et *Orchideenjagd*, à la Kunstverein, à Salzbourg en Autriche, en 2003. Cette même année, elle a participé à l'exposition *Der Mondopunkt*, présentée à la Kunstlerhaus Bethanien à Berlin, ainsi qu'à *Really Real*, à la Ausstellungsraum Klingental de Bâle, en Suisse.

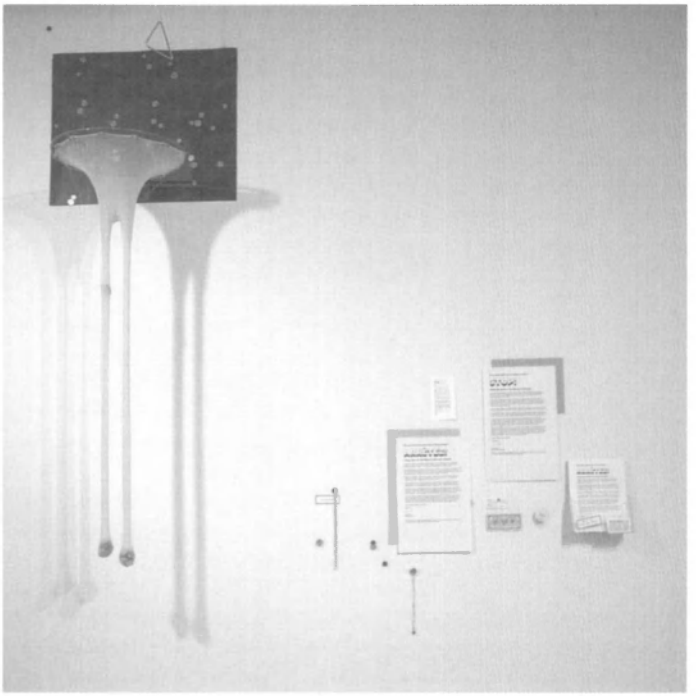
Daniel Roy jardine depuis assez longtemps pour savoir qu'on peut diriger, inciter ou orienter mais jamais contrôler. Cela convient parfaitement à sa nature.

MAURA DOYLE ET SANDY PLOTNIKOFF 2003



Maura Doyle et Sandy Plotnikoff
2003, 2003
1. 2. Détails de l'installation
Photos : Guy L'Heureux
3. Détail de l'installation
Photo : Maura Doyle





2003 — MAURA DOYLE AND SANDY PLOTNIKOFF AS OPPOSITES

ROSEMARY HEATHER

In recent art practice, the tendency that is known as social exchange—or relational aesthetics, after the writings of French critic Nicolas Bourriaud—succeeds through a subtle refocusing of the enterprise of art on its social aspect. Luring the audience into the fray by removing the putative intimidations of the art object, it aspires to open up a space for unmediated social relations. A product of contemporary art's long-evolving critique of the object, its innovation lies in the power the artist relinquishes, foregoing monetary reward and conventional art prestige in the name of utopian social ambition.

Straddling the boundary transgressed by social exchange, Maura Doyle and Sandy Plotnikoff practise a form of relational aesthetics that includes a payoff. Working alone or as collaborators, their art is complementary because it represents—in this order: Plotnikoff, Doyle—two steps towards a terminus point: Plotnikoff reflects on the history of the aesthetic object as a bourgeois possession, while Doyle devises yet another way to bring about art's end.

Despite its desire to facilitate social equality, art configured as social exchange is still dependent on the authority of the artist. The relational practitioner might try to dilute their role by soliciting collaborators from their audience, but as a contribution to their oeuvre, the artist's signature remains indelibly stamped on any such endeavour.

Using a strategy originally deriving from Duchamp, Sandy Plotnikoff elevates the accoutrements of his daily life to aesthetic status. In a project called *Hoody*, he parlays the found item into a sensibility. Frequenting thrift shops, he purchased hooded sweatshirts with the aim of colour coordinating himself with his environment. In its concern with colour-derived pattern as an open-ended possibility, *Hoody* establishes a context for Plotnikoff's work. Like a man walking in space, a basic tendency to use colour and pattern allows him to step further out into the zero gravity of a self-defined aesthetic sensibility. Subsequently, these elements appear in Plotnikoff's oeuvre in the form of multi-coloured snap fasteners.

A signature item within his practice, Plotnikoff uses the snap to alter clothes—spandex pants, trucker hats and other items of attire—into sculpturally alterable multiples. In the snap, Plotnikoff locates a residue of art's legacy as an aesthetic industry requiring discernment and skill. Combined with the bracelet, in his recent work he creates fashion accessories. Abandoning the prestige attendant to the art object's exclusivity, he offers his audience style choices as a contemporary version of connoisseurship. The novelty of this is that instead of jettisoning the object, he dispenses instead with its validating apparatus, the institution of art.

If brand names create a pseudo community of the hipster, Plotnikoff's bracelets offer something closer to the real thing. The brand name refers to no centre other than the idea of its ubiquity, but the snap—Plotnikoff's proto-brand—emanates from an actual place. Wearing it amounts to a sign of belonging. As sole proprietor of his enterprise, each bracelet retains a connection to its point of sale, an interaction with the artist himself.

Standing dead centre of this idea's reversal, Maura Doyle proposes to stop the flow of all systems of distribution. With *The Money Collection*, she orchestrates a fitting end for every consumer's legacy of choice disappointment, pioneering the unusual concept of the non-appreciating cash terminus. In exchange for nothing she will take money off your hands. In the best tradition of artistic creation, she purports to find art where previously there was none. The credibility of her project depending on her powers of persuasion, she sells the idea of cash redundancy to her customers. The special twist to her pitch, however, is that it's a reversible redundancy. As outlined in *The Money Collection* letter, Doyle clearly states that she needs money. And indeed, who doesn't?

Any instance of exchange is based on equivalence of money and the thing it buys. *The Money Collection*—consisting of a website, the collection letter, stickers and cards, and various collection points (in the artist's apartment, and at Headquarters, Plotnikoff's studio/bedroom and centre of his world-wide snap distribution enterprise)—disregards this obligation, dispensing with the niceties of consumer culture. Instead it acts like a vortex, sucking into itself the memory of the money's utility. In other contexts, renunciation of the desire for material things is a spiritual matter. In Doyle's world, it's just a renunciation.

Behaving as if money isn't useful, just another item of clutter in the house, she short-circuits its congruency with meaning in the world. A synonym for everything it adds value to, it also is never equal to those things. And if money stops being useful, it also stops being scarce and therefore a mechanism of need. Doyle's originality is to treat money like any other thing, thus subverting the system it perpetuates and its unrelenting attribution of value.

In *2003*, their collaboration at Skol, the opposing tendencies of Plotnikoff and Doyle's respective practices collide: Plotnikoff's something for nothing (found aesthetic coordinations) undermining Doyle's nothing for something gambit. Because both artists make work that can function independently of the institution of art, by showing in the gallery, their work is to a certain degree conventionalized, and they in their turn undermine the gallery's traditional function. At Skol's reception desk, they offered things for sale. Featuring a selection of snap altered objects, snap bracelets, Doyle's 'Annual' buttons, in an edition of 100 (2004-2103), and her CD of minimal electrobeat compositions, the exhibition turned the artists into commodity producers, the gallery into a product showroom, and the gallery staff into sales attendants, assisting customers with purchases and helping them to choose amongst snap colour options. In *2003*, Doyle and Plotnikoff make literal the transaction implicit to the idea of social exchange. The show's emphasis on money-based transaction is contrary to the ethos of an artist-run centre like Skol, whose purpose is to facilitate art initiatives free from the demands of the market. But if *2003* recast the gallery staff as shopkeepers, exhibiting at Skol had an equally distorting effect on the work of Doyle and Plotnikoff. Turned into art gallery exhibitor and art object maker respectively, they inhabited Skol like well-mannered house guests visiting a home they have departed from. Adapting to the customs of their native territory, the two artists behaved like gracious patrons of the institution, rather than subjects of its regime, administering to the gallery's long established tendency to display art.

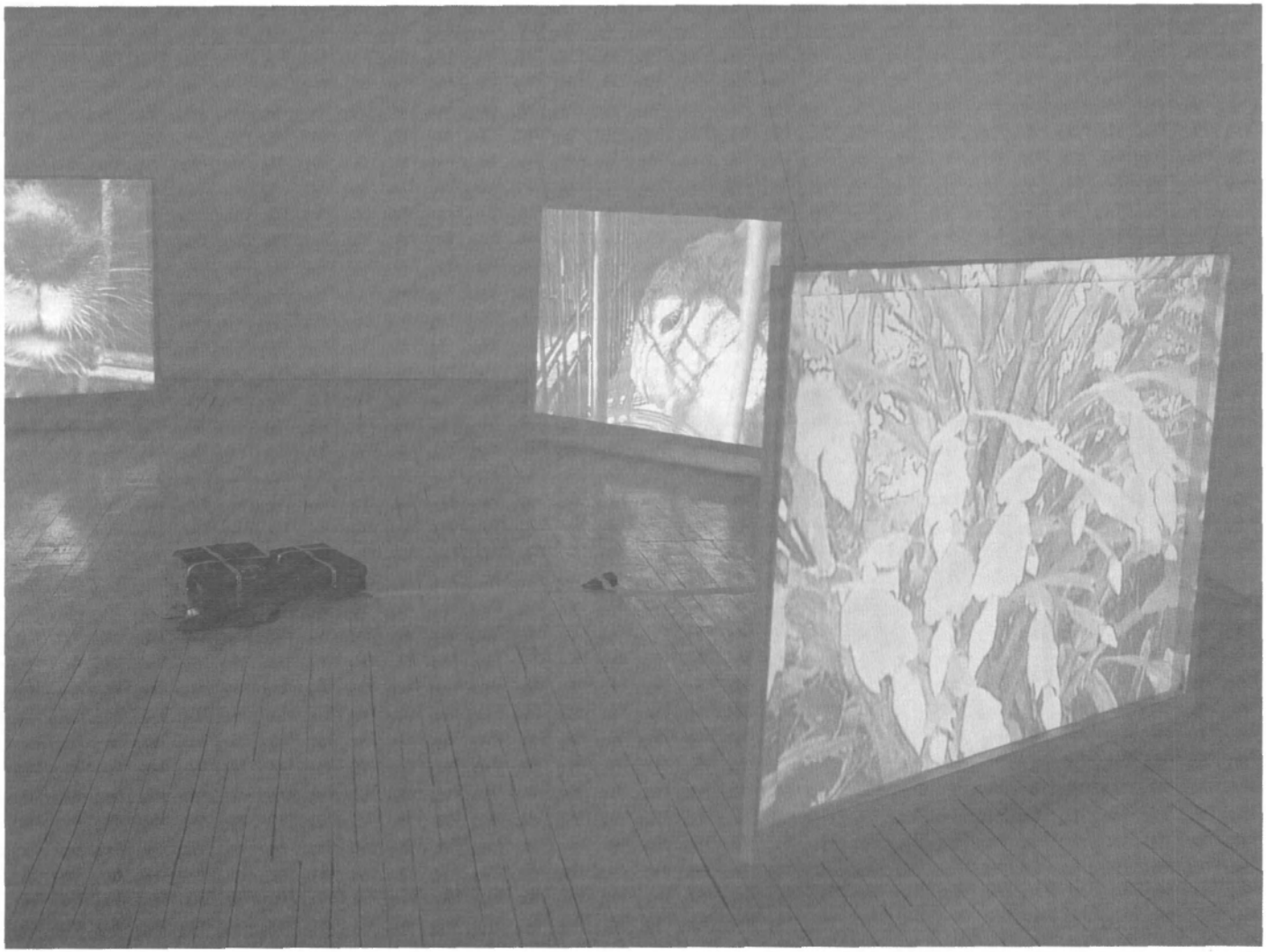
The salient feature of Doyle and Plotnikoff's work is its adaptability. Accessible and relevant in a variety of contexts, the work shares a self-sufficiency that verges on mutual exclusivity—of the artists to each other and to the gallery itself. As such, perhaps *2003* had the inadvertent effect of asking the question: At what point does contemporary art's tendency to accommodate diverse and absolutely particular artists initiative's presage the institution of art's irrelevance?

Maura Doyle vit à Toronto où elle fait actuellement la promotion d'un projet qu'elle veut réaliser en 2004 : 10 000 sacs de croustilles vides seront largués d'un hélicoptère au-dessus du SkyBowl. Vous pouvez contribuer à son projet *The Money Collection 2003* en faisant un don à partir du site Internet www.themoneycollection.ca.

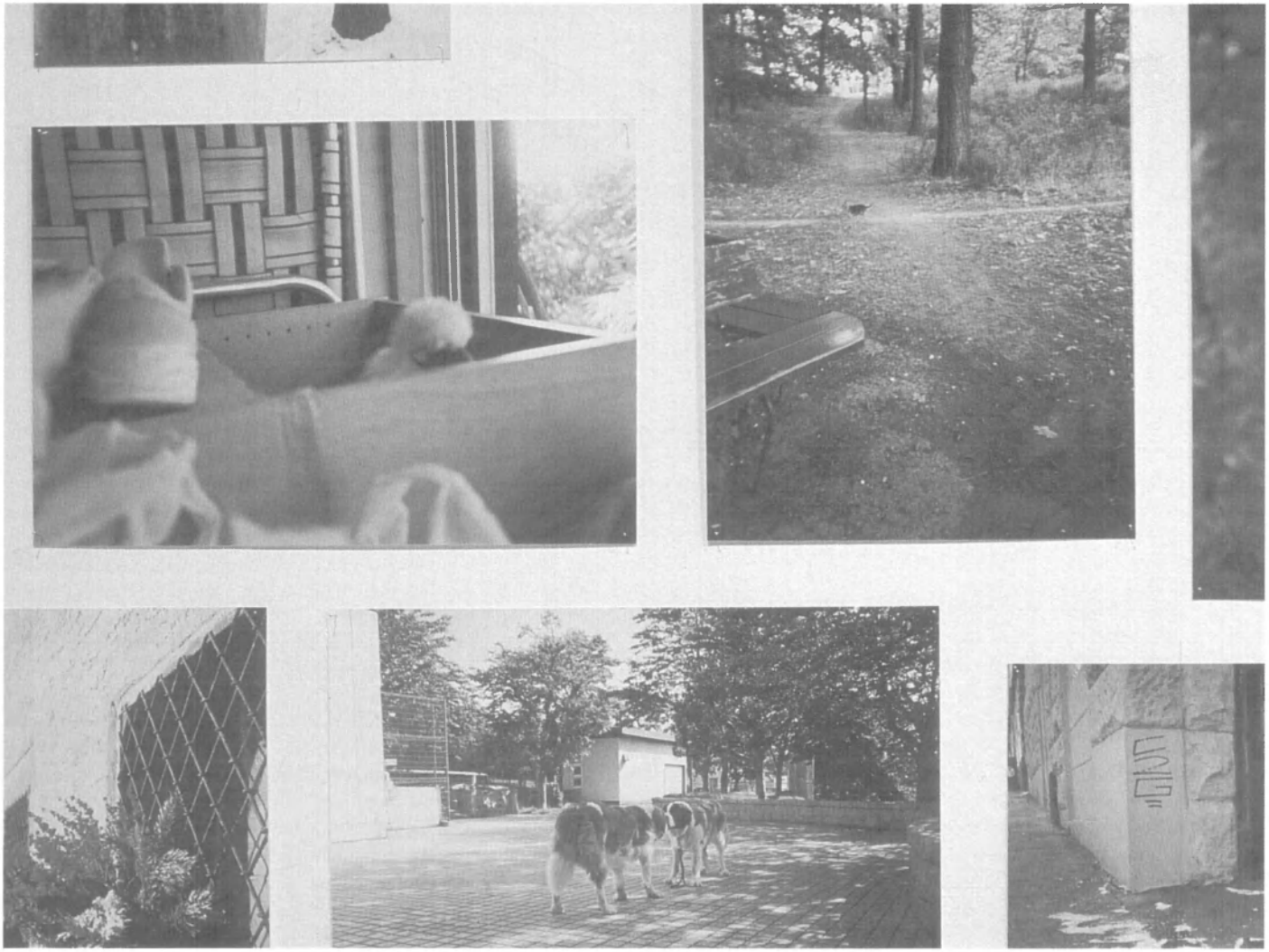
Sandy Plotnikoff vit à Toronto. Son travail multidisciplinaire, que l'on peut voir sur le site Internet www.laundry-line.net, circule dans des galeries d'art et des commerces de détail.

Rosemary Heather est pigiste pour les revues *Artnews*, *tema celeste*, *Bordercrossing* et *Canadian Art*, entre autres. Elle a été invitée à diriger la rédaction du numéro d'automne 2003 de *C Magazine*. Elle élabore le site Internet www.mobydickonline.org, qui propose le texte de *Moby Dick* un mot à la fois, de façon continue. Elle vit actuellement à Berlin et peut être rejointe à rosemaryheather@yahoo.ca.

SHINOBU AKIMOTO
BACKYARD AND RELATED
PHOTOGRAPHS



Shinobu Akimoto
Backyard and Related Photographs, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



SHINOBU AKIMOTO'S BACKYARD AND RELATED PHOTOGRAPHS

KERRI EMBREY

Home Videos

Three screens hang in the middle of the gallery showing images from a backyard in Japan. The scenes move in and out of sync with each other, revealing minutiae of activity. We watch rabbits sleep and orange trees bend with the wind. A caterpillar negotiates a path in the soil, absorbed by its own slow and circuitous sense of direction. Pigeons groom themselves and peck at the ground. A hen rolls in the dirt, shakes itself off, hesitates and rolls in the dirt again.

Once a colleague of mine insisted I take home a two-hour video of her trip to Scotland. It sat in my closet for a month until I finally, guiltily, returned it unwatched. Despite her eagerness for me to see it, I simply couldn't bear to put it in my VCR. In home videos, the creator's fascination for a subject usually supersedes any concern for holding an outsider's interest. Perhaps home videos are not made with an audience in mind (other than the anonymous and dim figures of posterity), but emerge instead from a simple impulse to make something from one's life. In home videos, reality is usually recorded as it is experienced without manipulation, an impulse sped on by the moments of wonder that occur on a holiday, or when you watch your kid or dog perform tricks in the backyard.

The three screens in *Backyard* can be viewed simultaneously, and their proximity in the gallery suggests relationships that are almost like short stories. A turtle swims around in murky green water. It tries to crawl up the side of the tank and repeatedly slips back down. On another screen, a sandy white dog sits at a gate and waits. It cocks its head at the same time that the turtle slides back down the glass. The dog continues to look at the camera with a vaguely puzzled expression. The turtle swims away. Any meaning that accumulates between the animals' activities dissolves as soon as new images appear—in fact, the pairing is so brief, one might question its intentionality.

A rabbit begins to pick up its bowl and toss it on the floor with a loud bang. When the bowl makes a sound the rabbit shows no reaction. It stares at the bowl and then picks it up again and drops it. The same rabbit appears in succession on the other screens, engaged in the same activity, multiplying its futility in a strangely dramatic way. It is both humorous and disturbing to watch. Is bowl-tossing a diversion or means of communicating? One begins to wonder if rabbits get bored.

We are inclined to surmise the motivations of animals. In describing their behaviour, we create metaphors about our own existence. The animals in Akimoto's videos are like protagonists in this way. The narrative, in this case, is the persistence of time. An emptiness pervades each shot and nothing really happens. Confronted with an inexhaustible supply of moments, the animals engage in activity that is often pointless. Is the origin of activity, of art-making even, an escape from the continuous present, like a kind of longing?

The picture wobbles self-consciously as the camera pans the garden or changes view to a new scene. Barely audible are wafts of music on a radio. The radio seems a distraction from the task of art-making. Perhaps the artist has chosen to leave this sound in the piece, so that we might see her as a spectator to her own work. Akimoto has commented to me on the paradox of the artist who makes art as an escape from an existential sort of boredom, and then finds herself recording the endless moments experienced by a rabbit living in a cage. It seems, in this context, that there is an inevitable parallel between the gestures of an artist and the rabbit tossing its dish on the floor over and over again.

Holiday Snapshots

At the back of the gallery is a large collection of photographs. Some

are obviously beautiful, even sentimental: the pink sky at dusk behind a forest, the pet hen poking its tufted head out of a box, two dogs touching noses. Other photos are banal. Some are blurry as if rushed by enthusiasm: a tree washed out at the top by sunlight, a squirrel, barely visible, running in a park, a flowering houseplant. Because there are so many of them, the snapshots have overtones of obsession. What is the point of this activity of recording banal moments? Random images begin to acquire a sense of significance when collected and displayed like this in a gallery.

In conversation with Akimoto, she mentions that on trips to many different cities she has watched tourists take photographs and make videos, not just of monuments and temples, but also of flowers and animals, everyday things that you might see anywhere. "The motivation for this activity has always fascinated me," she says. Do they wish to have a beautiful picture of a beautiful flower? Or do they wish to be the one who took the beautiful picture? To pursue these motivations and intentions, she began to partake in a similar activity, recording everyday moments from her life.

The proliferation of recording equipment has brought a democracy to art-making. Making beautiful images, reproducing what one sees with verisimilitude is no longer an issue of skill. Akimoto wonders what amateur photographers do with the images they create. Do they gather them together in an album, show friends their videos over coffee, blow up photos in frames to hang on the kitchen wall as pieces of art? Do the images collect dust in a box under the bed, having served their purpose in the act of creation?

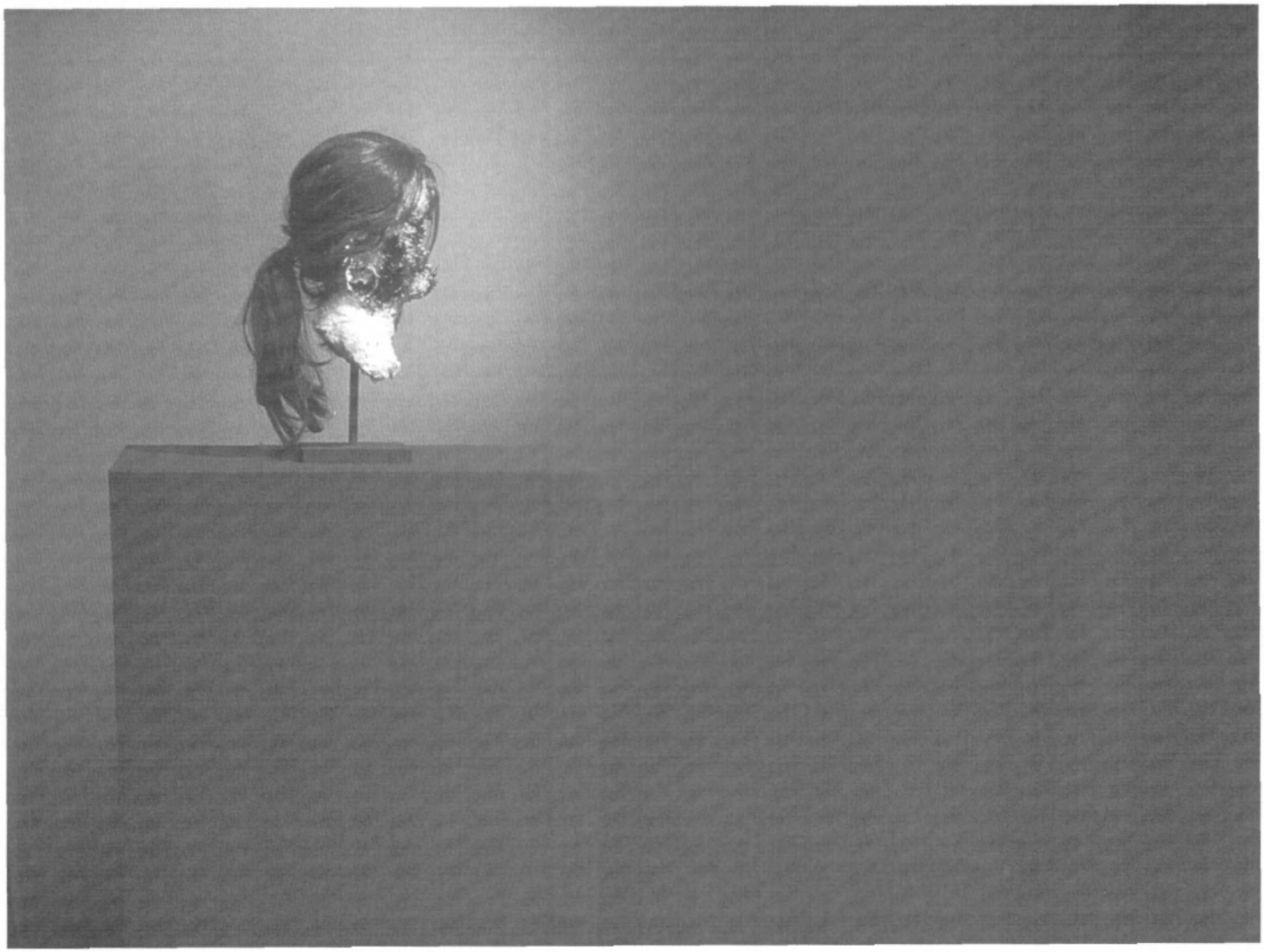
Akimoto does not present a seductive or refined vision of nature. Instead, her recordings are delightfully amateurish and deliberately straightforward; she portrays reality as technology records it. Yet, as the maker, she is still clearly engaged in making. Despite their arbitrary appearance, her photographs are carefully selected from many images. The subjects of each video shot are chosen for the particular activities they are engaged in. The tape is edited and looped with precise attention to juxtaposition on each screen. The artist acts on her attractions and impulses.

Akimoto offers a collection of the ongoing narratives of her art-making. It is the story of her continuous practice, a sustained and repeated effort to create. Though this impulse is universal, there is a privilege for the artist who belongs to a community, who knows that a locus of meaning awaits, simply because the gallery exists. The rabbit or the amateur may or may not count on an audience for their diversions. And yet all identities are tenuous. As artists, we can only hope that people are watching.

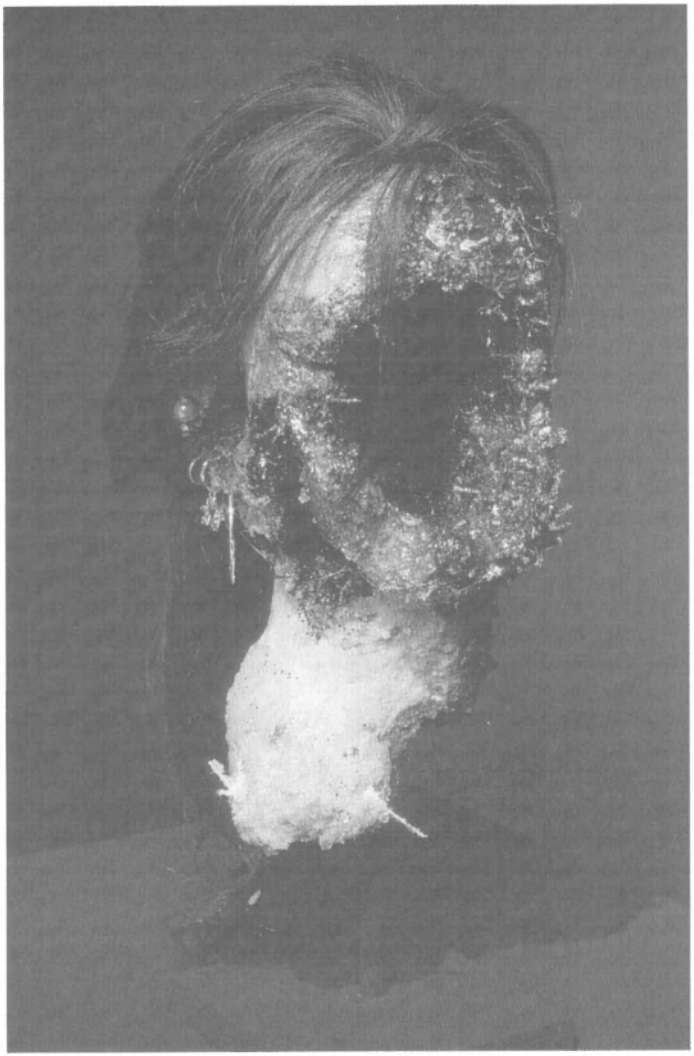
Shinobu Akimoto est née au Japon. Elle travaille au Canada depuis le début des années 90 et dès lors, son temps est partagé entre Toronto et le Japon. Ses récentes expositions comprennent : *Quoting Commercialism*, une exposition de groupe itinérante présentée à travers le Canada depuis 2002 et en 2003, une participation au 16e Stuttgarter Filmwinter à Stuttgart, en Allemagne, et à *Cubed3*, à Eastern Edge, à Saint-Jean, Terreneuve. Elle prépare une exposition rétrospective qui sera présentée à la Art Gallery de Windsor, en Ontario, en 2005.

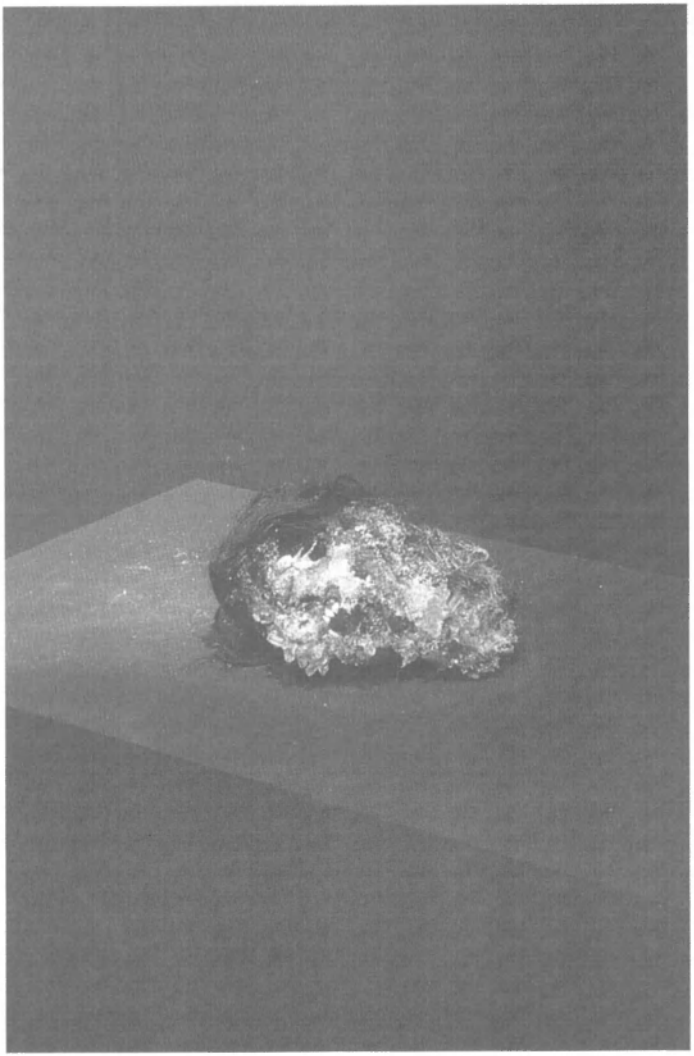
Kerri Embrey détient un BFA en écriture et arts visuels de l'université de Victoria. Après avoir séjourné trois ans à Bangkok en Thaïlande, elle est rentrée au Canada. Elle est l'éditrice de YYZ Books, à Toronto.

DAVID ALTMEJD
SARAH ALTMEJD



David Altmejd
Sarah Altmejd, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. 3. Détails de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





DAVID ALTMEJD'S SARAH ALTMEJD
TRICIA MIDDLETON

Upon first glance at David Altmejd's recent exhibition *Sarah Altmejd* at Skol, one might feel as though they had journeyed far back in time, and come across a forgotten room in a lost cabinet of curiosities—the (often bizarre) precursor to the modern museum. The viewer is met by two grotesque heads, double portraits fashioned after the artist's sister and namesake of this exhibition, which are seemingly held in stasis between growth and decay, beauty and horror—just the kind of curios favoured by ancient collectors. Found inside the confines of a blackened chamber and with subtle spotlights upon them, the presentation of these portraits is redolent of what we have come to expect from museological display. These unhappy doppelgangers of Sarah Altmejd conjure a relationship to a very distant past in their ornate materiality and elegance, yet grimly, are also suggestive of an unwanted future.

In their romantic tragedy, these works hearken back to a pre-industrial era, apparently constructed with little consciousness of mechanized forms of production, yet brimming with anxiety for all that the future holds. However, upon closer inspection, one is able to discern the cheapness of the obviously mass produced materials used in the creation of these seemingly ancient portraits. These heads come to take on a more contemporary, cinematic kinship to horror through the use of over-the-top costume pieces, such as cut-rate wigs, jewellery, stones and crystals, and far less than life-like inducing make-ups. Overriding this interest in the tropes of horror, one cannot ignore the fact that these portraits, thick and dripping in their fabricated rot and decay, are portraits of a loved one: a sister. The central tension the artist seems to be exploring with this project is beauty and decay, and the wondrous, freakish hell of the sublime that seems to emanate from this horror, further complicated by the love and admiration felt for a sister.

Both heads confront the viewer as they enter the room: one portrait is dead centre, while the other lies off to the right. The portrait that we see immediately upon entering the gallery, and the one that seems to exert the most gravitational pull upon us in typical display cult fashion, is mounted atop a black plinth, eye-level to where we might stand, staring into a gaping abyss that was once Sarah Altmejd's face. The traces of these remains give the appearance that her face has rotted away completely, leaving nothing but a cavernous hole in its place. As one gazes into this massive wound, they notice that rather than simply decomposing in the usual earthly manner, the head has crystallized, self-cauterising against further infection or decay, carrying on in its afterlife as jewel encrusted remain. Not exactly of the living, but not entirely dead: these portraits exist in a condition of horrific stasis, suggesting beauty resides within horror, no matter how unsettling things might seem at first.

As one finally wrests their eyes from this spectacle of the first portrait, they are faced with the other one, located near the entrance of the small chamber—a variation on the previous model, yet much different in affect. Rather than displaying this head in such an obvious tribute to the origins of the museum, there has been a shift towards a more overt use of narrative. We see—and what's more, can hypothesize this is the case—a head that appears to have been severed from its body in a terrible accident, still resting where it landed upon dislocation. There is debris and rocky dust surrounding this head, indicating the force of an imaginary wind blowing over long intervals. As the viewer beholds this accident scene, they are left to consider what horror caused this head to be left in such a way. While the crystals and other rock formations that now seem to compose the material of the head imply a great passage of time (again, a potentially disastrous future looms ominously), presumably we know that the real Sarah Altmejd is alive and well, or do we? *Sarah Altmejd*, the exhibition, seems to suggest the potential for future horrors, while specifically in dialogue with horrors from the past.

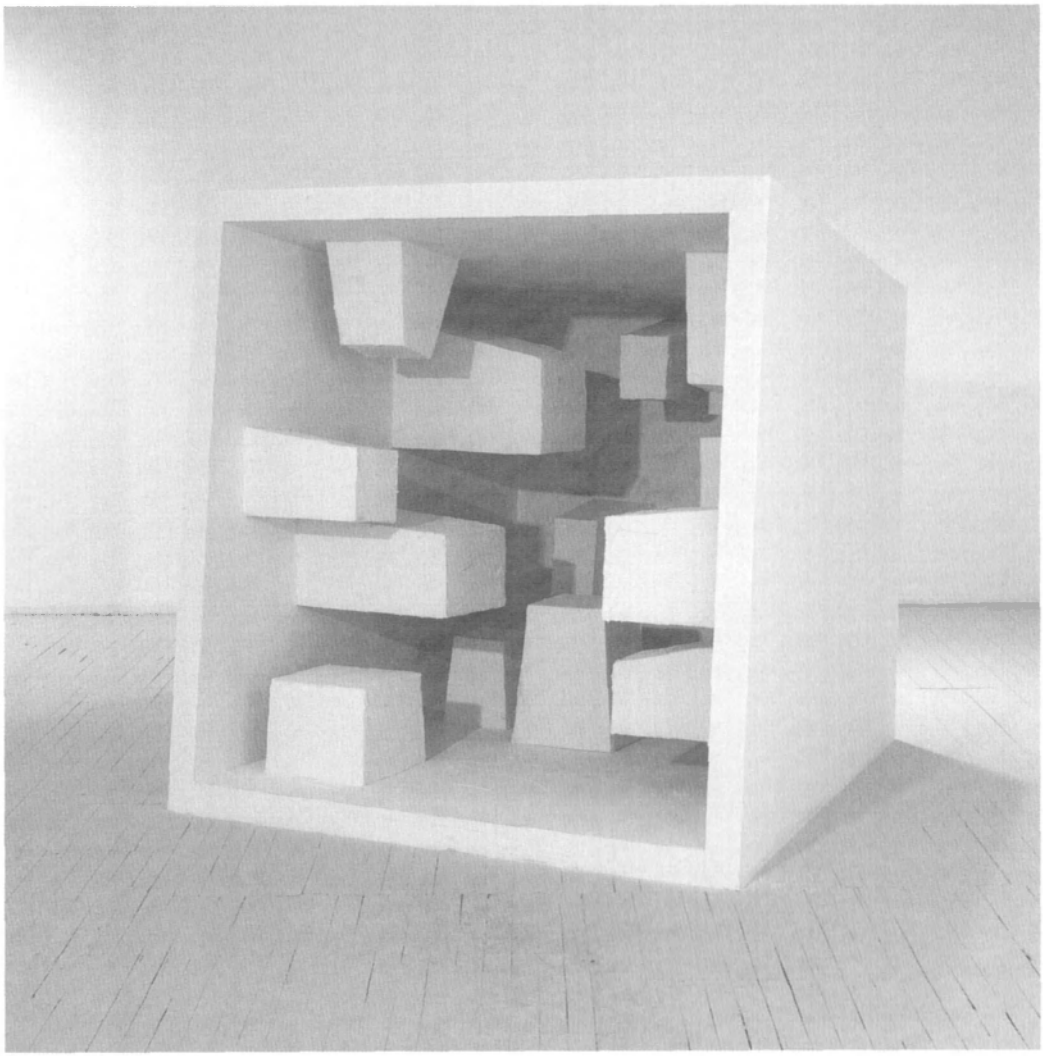
In all their geological anthropology, the fantasies these objects conjure are only allowed to take us so far. We are always reminded of artistic process at one point or another. A brush stroke here, or a fingerprint there: these fantasies are quickly drawn to a halt. We are never permitted full access to a seamless alternate universe where time unravels and horror fully evolves into aesthetic terror. While our minds may run wild with possibilities—our precarious placement within the time/space continuum and questions surrounding what has really happened to Sarah Altmejd—we never seem to be encouraged to the fullest extent possible to forget the fact we are looking at art. This solemn phantasmagoria of death and decay always remains within the realm of the aesthetic. Real horror is always staved off in favour of pointing to the sublime, therein locating the viewer (safely, in this case) within the realm of the aesthetic.

Yet one must ask, "Why Sarah Altmejd?" As the beloved sister of the artist, one remains curious as to the decision to represent her as dead and decaying, subjected to unimaginable horrors—even if obvious tactics to beautify the corpse are at play. When viewing *Sarah Altmejd*, are we really looking at a secret self that resides somewhere within David Altmejd, or is this simply a case of artistic licence? The truly frightening thing behind these representations does not end with the blending of familial identities in the service of intensified horror and drama. Rather, it appears to be the utter limitlessness of it all, as these doppelgangers in reverse continue to refract in all directions like a broken mirror. It is not one head of David Altmejd's double in the form of *Sarah Altmejd* we are presented with, but two.

David Altmejd vit à Montréal et à New York. Il détient un baccalauréat de l'UQAM (1998) et une maîtrise en arts visuels de la Columbia University (2001). Il a exposé récemment à la Biennale d'Istanbul (2003), ainsi qu'à Bruxelles (Centre d'art contemporain, 2002), à New York (Ten in One Gallery, 2002; Artist Space, 2002; Sculpture Center, 2001) et à Montréal (Galerie de l'UQAM, 2001; Galerie B-312, 1999; Centre d'art et de diffusion Clark, 1998; Centre des arts actuels Skol, 1998).

Tricia Middleton est née en 1972 à Vancouver, au Canada. Elle vit maintenant à Montréal, au Québec. Sa pratique interdisciplinaire comprend la vidéo, la sculpture, l'installation, le dessin, le commissariat et la conception sonore. Elle détient un BFA de la Emily Carr Institute of Art and Design depuis 1997 et terminera sa maîtrise en arts visuels à l'Université Concordia en 2004. Elle travaille régulièrement en collaboration avec Joel Taylor. Son travail a été présenté au pays et à l'étranger, notamment à Vancouver, à Montréal, à Halifax, à New York, à Sao Paulo, à Bruxelles, à Paris et à Wroclaw.

MICHAEL A. ROBINSON
SWEET DREAMS



Michael A. Robinson
Sweet Dreams, 2003
1. Détail de l'installation
2. Vue partielle de l'installation
3. Détail de l'installation
Photos : Guy L'Heureux





LA MALADIE DE L'ART
JEAN-ERNEST JOOS

C'est un cube presque habitable qui accueille le visiteur de l'exposition *Sweet Dreams* de Michael A. Robinson. Pourtant, il s'agit bien d'une sculpture abstraite dont la dimension formelle est travaillée avec précision. La face manquante s'ouvre sur un espace occupé de tous côtés par des formes cubiques et des parallélépipèdes qui renvoient métonymiquement au cube dans son ensemble. L'intérieur du cube avec ses volumes ainsi retranchés produit un effet de sérénité et de méditation, un peu comme une chambre à coucher meublée d'objets parfaitement neutres. La froideur de l'espace cubique est tempérée par le volume irrégulier produit, ainsi que par la déformation et l'inclinaison que le sculpteur a imposées à son cube.

Puis, lorsque le regard croise les tableaux tridimensionnels tout à fait abstraits le long du mur, on se rend compte que l'exposition fonctionne comme un piège. En eux-mêmes, ces tableaux s'inscrivent dans la plus pure tradition de l'abstraction parce qu'ils mettent en place une réflexion sur des grandeurs et présences négatives que seul un langage formel peut maîtriser. Ce sont en fait des tableaux-sculptures qui jouent sur des volumes manquants, sur l'opposition structurelle entre la présence et l'absence. Le matériau choisi est le plâtre, ce qui permet d'offrir au regard une surface tout à fait lisse, et donc un effet pictural, et en même temps de produire des formes à trois dimensions, en creux, en évidant des volumes. Ces tableaux-sculptures sont des références vagues à l'art abstrait, mais, dans le contexte de l'exposition, ils prennent un sens tout autre. Lorsque le spectateur se déplace du cube à grandeur humaine aux tableaux et qu'il y retourne, il fait apparaître une translation — presque une traduction — d'un genre à un autre, un peu comme s'il lui était donné d'habiter un Malevitch, pour ne nommer que celui-là.

L'exposition joue sur des déplacements entre des langages qui semblent ne pas aller ensemble, les uns purement formels, les autres composant des environnements perceptifs complets, et d'autres enfin qui rejoignent le mode narratif. Ainsi, on trouve dans l'exposition une chambre d'hôpital reconstituée avec une fenêtre, un faux-plafond, et même un malade qui dort. À la différence du cube, métaphoriquement habitable, il s'agit cette fois d'une pièce que l'on peut effectivement visiter, et où on peut même s'attarder le temps de reconstituer l'histoire, toutes les histoires, qu'elle contient, à partir des signes qui nous sont donnés. La vidéo proposée renforce encore la dimension narrative, en mettant en scène des personnages, un malade, une infirmière, une mystérieuse figure d'autorité qui semble contrôler la situation. Elle fait aussi référence aux mêmes figures géométriques, mais qui apparaissent maintenant sous forme de pures données sémiotiques à interpréter dans des récits elliptiques possibles. À l'idée pure du négatif, travaillée abstraitement dans les diverses sculptures, correspondent donc des espaces concrets et des récits desquels se dégagent clairement des thématiques liées au sommeil, à la maladie et au corps. Le résultat est hétérogène, quelque peu baroque, légèrement nostalgique, triste et ironique en même temps. L'effet global est surtout déstabilisant, et c'est en ce sens que l'exposition est un piège, dans la mesure où l'artiste nous attire vers la position d'incertitude dans laquelle il semble lui-même pris face à ses outils et à ses langages.

Michael A. Robinson est un artiste pris dans une posture instable entre la maîtrise et la paralysie. Il maîtrise parfaitement les différents langages de l'art, particulièrement ceux de notre modernité du XX^{e} siècle. Il travaille la présence, l'absence, le neutre, dans le plus pur esprit minimaliste, comme s'il s'agissait de sa seule langue, et qu'il n'avait plus désormais de langue maternelle, d'origine, ou de corps. Mais, sa maîtrise est stérile, car elle est sans finalité. Quelle que soit la théorie que l'on ait sur l'histoire de l'art, on peut reconnaître le rêve platonicien dans tout mouvement d'abstraction : l'idée pure, détachée du sensible, est sa finalité. En l'absence de cette finalité, la maîtrise du langage formel se renverse en paralysie. C'est cette paralysie qui s'actualise

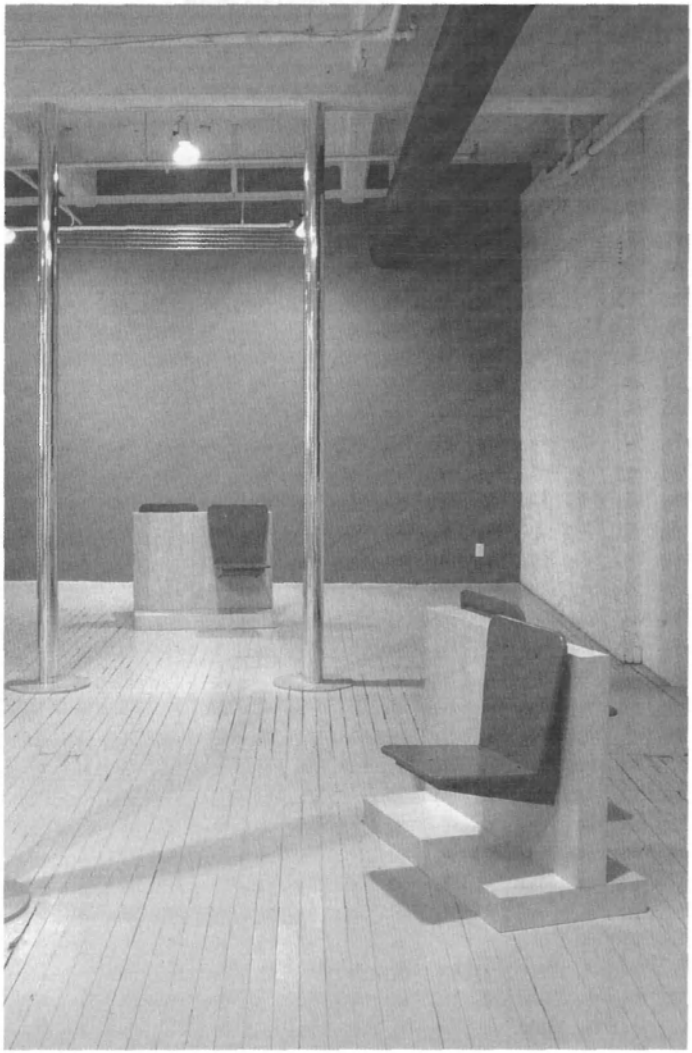
dans les références au sommeil, à la maladie et au rêve. Elle n'est en fait que le retour — comme retour du refoulé — du corps et de l'expérience sensorielle dont on ne peut plus faire abstraction. Tout cet environnement abstrait déplace le corps dans un espace de rêve, très particulier, un espace d'entre-deux, *là où la nuit est blanche, là où* le rêve se fait les yeux grand ouverts, là où le sommeil n'alterne plus avec l'éveil, mais se confond avec la maladie et la passivité.

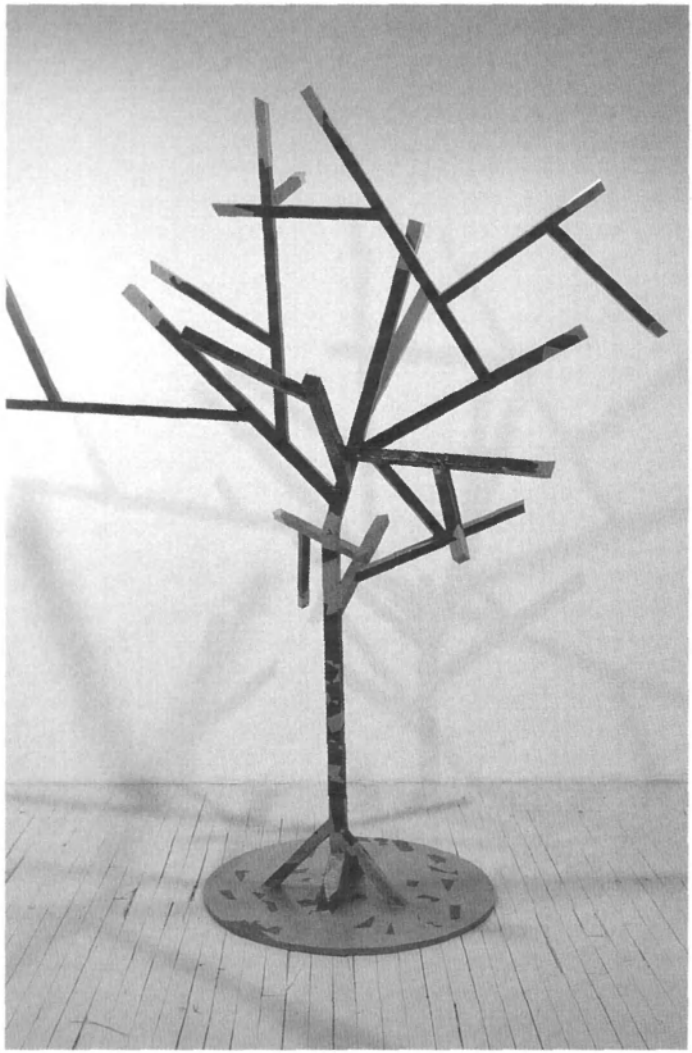
Dans une conversation, Michael A. Robinson a parlé de son dialogue avec l'art moderne et du fait que l'on ne pouvait plus aujourd'hui ni en perpétuer l'héritage, ni s'en débarrasser. Et, rapidement, il a associé la position de l'artiste contemporain à celle de l'hystérie. En fait, si on replace l'hystérie dans son contexte historique du XIX^e^ siècle, on ne peut que lui donner raison. L'hystérie, qui au XIX^e^ siècle, a ouvert la voie à la psychanalyse, renvoyait à la position de passivité, plus exactement de réceptivité, d'un corps paralysé par le *double bind* d'une soumission obligatoire et insoutenable aux maîtres, à la hiérarchie et à la loi. Pour Michael A. Robinson, l'autorité de l'histoire de l'art et de son tournant moderne place l'artiste dans la même posture hystérique. Il ne peut ni faire avec, ni sans. Dépassé par l'Idée si consistante et assurée de l'art, il ne lui reste que le refuge de la maladie. *Sweet Dreams*. Le ton nostalgique qui se dégage alors de l'exposition est bien présent. Il y a même lieu de parler d'un certain romantisme à vouloir perpétuer la position de l'artiste comme héros, comme figure singulière, et souffrante, appelé à répondre à l'injonction de l'art. Là encore, un peu comme les hystériques, dont la psychanalyse a toujours soutenu que leur maladie consistait en partie à ne pas vouloir renoncer à la jouissance de leur symptôme, l'artiste, malade de l'art, ne semble pas vouloir renoncer à sa maladie, la maladie de l'art. Au contraire, il s'y abandonne dans un demi-sommeil permanent, il s'en fait un habitat. *Sweet dreams*, Michael.

Michael A. Robinson détient une maîtrise en arts plastiques de l'Université de Paris I et un baccalauréat dans cette même discipline de l'Université Concordia. Il compte une dizaine d'expositions individuelles, notamment à la Galerie Samuel Lallouz en 1996, à l'Hôpital Éphémère à Paris en 1997, à la galerie Optica en 1998 et au Centre d'art et de diffusion Clark en 1999. Il a également participé à plus d'une quinzaine d'expositions collectives à Québec, à Ottawa, à Hull, à Madrid et à Cachan (France).

Jean-Ernest Joos a un doctorat en philosophie politique. Ses intérêts pour la théorie l'ont conduit vers la littérature, qu'il enseigne actuellement dans le Département d'études littéraires de l'UQAM, et vers l'art contemporain. Il écrit pour diverses revues (*Parachute*, *Esse*), institutions (MACM) et centres d'artistes (Centre des arts actuels Skol). Il a conservé un lien avec sa formation première en enseignant la philosophie au Collège Marie de France à Montréal.

KARIN TRENKEL
NORTH SEA
OCEAN PARADISE





Karin Trenkel
North Sea Ocean Paradise, 2003
1. Vue partielle de l'installation
2. Détail de l'installation
3. Vue partielle de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



A MODERN-DAY DUTCH URBAN TALE
ZOË MILLER

In her recent exhibition at Skol, Karin Trenkel presents *North Sea Ocean Paradise*, a contemporary urban story set in Holland. As viewers, we are invited to engage ourselves in her installation—a scenic foreign space that may be thought of as a three-dimensional postcard. The viewer moves through a toy model of the Dutch urban landscape, that in itself, is an artificially created space.

The three-dimensional elements of Trenkel's installation include set-like props that are colourful and have a feeling of play about them. Proportionally unrelated to each other, these props have been arranged in a seemingly arbitrary fashion. The disjunction between the mismatched proportions and their pre-fab style leaves the viewer with a vaguely unsettled feeling. Like industrial structures set in nature, Trenkel's slick constructions seem somewhat alien in the space they inhabit. In regards to cultural history, we find more than just playful aesthetics and design in what Trenkel is expressing with her work. The Netherlands, as the name suggests, is a low-lying country with almost half its land below sea level. Throughout history, the Dutch developed several methods of controlling the water, which enabled them to create more habitable areas. Trenkel seems to be very aware of the fact that she is living in a "self-made" country where the man-made supersedes the natural.

Rotterdam—Trenkel's hometown since 1989—faced the enormous challenge of redesigning itself: planning new, orderly neighbourhoods to accommodate the anticipated chaotic rejuvenation of the city after the German invasion in 1940. The urban landscape was clearly defined with cosy and compact housing units taking on the appearance of tilted cubes with rustic characteristics such as pitched roofs. Each neighbourhood is a neatly packaged area of modern living designed around its own centre with green spaces, shops and social facilities. The concept of communities was given form by stamping these units to create an urban pattern or design.

Upon entering *North Sea Ocean Paradise*, the viewer is faced with an arranged composition of sculptural elements, clustered in the space not unlike the arrangement of neighbourhoods within a city. These elements create formal movement within the space and seem to direct our way through a three-dimensional painting, or virtual-reality computer game.

Centred in the space is a group of six house-like objects, carefully arranged and pointing in different directions. They are placed on an area shaded with linework, which brings to mind a plotted area of land drafted on a geographical map. Plywood boards joined with tie-wraps form lopsided cubes that remind us of traditional Dutch houses, crooked with age and the unsolid subsoil. Because of their abstract openness they could also be prefabricated family homes, garden houses or harbour buildings.

To the right, are two stylishly designed couplets of orange chairs that have been crafted with a 1960s minimal sensibility. These benches remind us of seating found on public transport or in public parks. They, like the houses nearby, are formally placed in varying directions as if zipping about, but caught in a moment like a film still. We think about the alarming speed of modern urban culture; moving around like automatons within our carefully planned environment.

Just behind the houses stands a stick-like tree constructed of wooden pieces, covered in green and beige duct tape; simplified to an abstract geometric structure. By observing the surrounding elements in the exhibition, we become aware of an underlying common dialogue between the abstract and the figurative. On one hand, we are presented with an urban landscape; on the other with an abstract composition of colours, lines and shapes.

Five shiny silver columns mounted on yellow bases are installed throughout the space; these vertical structures are connected by thin parallel blue strings, evoking telephone poles and wires. These poles draw together the installation, creating a formal composition with the space. Burgundy wallpaper dots of varying sizes decorate the right wall, as well as a heating pipe that belongs to the actual construction of the gallery. These dots conjure up metro station artwork or urban decoration, while the pipe draws attention to the gallery's features and connects us to a painted teal wall; enclosing the space around us and imparting a sense of human presence.

At the other end of the space, a round, black picnic table is set in front of a mural collage of cliché paradise beach scenes contained in the outline of a sunset. The only two-dimensional piece in the exhibition, this mural actually evokes space. Lush greenery extends out drawing us into an idyllic natural world, away from our created reality. Is this where we, as citizens, are taught to go and relax? Brainwashed to escape to a place that is opposite in every way to what we create for ourselves? This highly cliché natural backdrop serves as a counter-point to the urban scene, and it does not seem much less commercial or industrialized than the urban scene itself. The mural appears to be made from kitsch designed wallpaper. "Design" is seemingly ever present in the installation. Like a child-like playground, it reminds us of how we are programmed, as children, to compute lines, shapes and colour. Yet, the ordered nature of the elements and close attention to detail evoke a desire for perfection and control in our lives; a feeling that everything needs to be organized and developed against the threat of disarray which we find in the ever encroaching natural world.

Trenkel's choice of media is diverse and easily obtainable—she uses plywood, wooden pieces, tie-wraps, tape, string, and wallpaper. The silver duct taped columns lead us to wonder if they could be made of solid metal, just as the black picnic table could be made of granite. We ask ourselves if our own urban surroundings could also be nothing but a façade. Cities, or life-size functional installations that encompass the citizen are rarely thought of as sculptural art forms. However, in making a three-dimensional diorama, scaled to fit into a gallery space, Trenkel enables us to take a look at her surroundings (and thus our own) in a more critical and self-aware manner. She has presented us with a generous installation to consider. She mentioned that if she had more time she might like to give even more to the show—to redevelop her city and fill up the gallery entirely to create an overwhelmingly crowded space, perhaps to mirror the overdevelopment typical to urban centres. Although managing to curb this urge, she did continue to develop the exhibition after the vernissage—adding wallpaper dots and by considering to paint another wall with colour. She wanted her exhibition to change and grow, much like the real Rotterdam, or any other city. Ultimately I was left with the impression that the construction and movement of *North Sea Ocean Paradise* might never be finished—and intentionally so.

Karin Trenkel est née en Allemagne en 1966. À l'âge de 23 ans, elle est déménagée aux Pays-Bas, où elle a poursuivi ses études à Rotterdam et à Maastricht. En 1992, elle a séjourné trois mois à Montréal durant lesquels elle a élaboré divers projets. Depuis, elle revient régulièrement au Québec dans le cadre de résidences d'artistes. En 1996, elle présentait une installation à La chambre blanche, à Québec, ainsi qu'au Centre des arts actuels Skol. Depuis 1997 elle vit à Rotterdam. Elle expose régulièrement aux Pays-Bas, en Belgique et en Allemagne.

Zoë Miller est née en 1975 à Brisbane, en Australie. Après avoir voyagé en Europe et en Asie, elle s'est installée à Montréal, où elle a obtenu un BFA en design et arts d'impression de l'Université Concordia en 2002. Elle a travaillé au Centre des arts actuels Skol jusqu'en juillet 2003. Elle est designer et graveuse.

STEVE TOPPING
BOX EXPO



Steve Topping
Box Expo, 2003
1. 2. Vues partielles de l'installation
Photos : Guy L'Heureux



ON BOX EXPO
DANIEL HALL

In *Box Expo*, Topping opened up interesting views on the inhabitation of built space with a remarkable simplicity of means. The box was the small gallery at Skol, its entrance covered with a blackout curtain, empty except for an object on a podium in the middle. A narrow beam of light from above shone down on the podium. It illuminated an arrow of masking tape pointing towards a red pushbutton atop a wooden box. Beside it was a contraption, set in motion by pressing the button. With a whirring and clicking, a flickering colour image was projected. A cinematic view, about twenty inches square, set at chest height, panned around the white walls, completing a revolution every sixty seconds.

Anyone familiar with the Montreal skyline would have realized that the film was a panorama of the city, taken from a single point. The camera appeared to be located on the very spot where the viewer stood, as though the walls of the room and of the building itself had suddenly dissolved. The sudden darkness experienced upon entering the box added to the shock of the *dissolution* of the walls into a bright, sunny outdoor space. The moving image challenged the observer to consider what the surrounding walls were cutting them off from. It slowly became obvious that the film was shot on the roof of the very building where Skol is located, in the heart of downtown Montreal. The viewer is compelled to turn and follow the projection thus retracing the filmmaker's steps in capturing the original image, or perhaps retracing the camera's movement as if it were mounted on the same spinning platform as the projector. The illusion was enhanced by the coincidence of identical bright afternoon sunshine in the film and outdoors at the time.

The mechanism behind the illusion, the *sculptural contraption* was a Super 8 projector ingeniously mounted on an old phonograph turntable. A metal armature curved between the two to provide an anchor for the axis of rotation, a clever solution to the problem of bringing power to a spinning projector. The distinctive clicking sound came from the film. There was a home-made sensibility in tune with the character of the building itself which has been adapted to new artistic uses unforeseen by its original makers. *Box Expo* was a provocative ephemeral work, engaged with its urban and architectural situation.

LA PIÈCE CINÉTIQUE
CAROLINE MARTEL

Le dispositif de *Box Expo*, en cumulant les fonctions de prise de vues et de projection, rappelle la double ingéniosité technique du cinématographe des frères Lumière. Il nous replonge dans ce temps des origines où, de la captation à la projection, le cinéma apparaissait comme un outil permettant de sonder le temps et l'espace. *Box Expo* ne joue toutefois pas sur la transformation du temps de l'image filmée par des procédés de montage ou des changements de vitesse. Il nous fait réfléchir à notre relation à l'espace filmé, ou plutôt à l'illusion de la reproduction de l'espace au cinéma, voire à son *déplacement*, et ce, grâce à l'ingéniosité de son mécanisme.

Il serait tentant de voir en *Box Expo* une œuvre de cinéma expérimental, d'abord de par la manière dont elle joue avec les spectateurs. Phénomène observé chez quantité d'entre eux : le réflexe d'y voir simplement un filmage de la ville, puis de tenter de repérer de quel point de vue *idéal* le panoramique aurait été exécuté... Comme si, par son essence même, un film projetait dans le présent des images provenant forcément d'*ailleurs*. Pourtant le point de vue de *Box Expo* est fondamentalement *ici*, la caméra ayant, lors du tournage, pivoté sur le toit précisément au-dessus de l'endroit où le projecteur est installé. Topping propose l'illusion d'une transparence de la petite salle aux murs clairs, comme si ceux-ci disparaissaient pour nous laisser vraiment voir la ville, *là*. Pour produire son effet, le film doit être projeté dans cet endroit précis; il n'est pas transposable dans un autre lieu, ce qui lui donne un caractère éphémère. Le point

de vue est également *ici*, dans le moment présent, car *Box Expo*, comme son titre l'indique, n'est pas un film, mais une séance qui *a lieu* lorsqu'on appuie sur un bouton. Son essence repose dans sa projection à l'instar, encore là, de tout un pan de la tradition de l'avant-garde au cinéma.

Le kiné-œil de Topping ne se pose pas tant dans le viseur de sa caméra Super 8 qu'il est investi dans son dispositif intégral. *Box Expo* n'est donc pas l'œuvre d'un homme à la caméra portant un regard subjectif sur la ville, mais celle d'une caméra-projecteur fabriquée par un habile artiste qui joue sur la médiation de nos rapports à l'espace urbain... La ville, ainsi, est embrassée d'un point de vue impressionnant, mais dont l'objectif est ailleurs.

224 WORDS/MINUTE
MARIE-PAULE MACDONALD

Steve Topping's rotating screen film makes you think about rotating cycles, clocks, gears and objects in space: helicopters, planets and galaxies. While a day varies with the rotation of the earth, why is a day divided into intervals of twenty-four, and then further subdivided into 1440 minutes—and what is the meaning of the interval of one minute anyway?

Topping acknowledges the influence of John Porter, a Torontonian and experimental filmmaker who, in 2001, showed a film entitled *Scanning 1*, during an evening of experimental film held at Théâtre La Chapelle in Montreal. His camera tracked the surface of a building where the lens was not able to capture the whole façade at once; he then used a shoulder-mounted projector, and projected the tracking motion, emulating the same pattern as the filming.

Topping shot the skyline in a 360 degree horizontal rotation on top of the building where Skol is located. To project the film, he mounted the projector on a turntable and was able to adjust the projector's speed, as well as the turntable speed. It may be happenstance, or intuition, that caused the interval of time that it took for the projector to rotate to last about one minute.

The notion that one minute is the length of time it takes to survey the horizon in a 360 degree rotation is an interesting interpretation of how to define a minute—suggestive, subjective, yet somehow authoritative. With *Box Expo*, Topping explores his curiosity, via Super 8 film, in a cosmic visual tempo embedded in the structures, patterns and surroundings of objects and intervals of everyday motions, carved slices of time, architecture and urban space, and brings them together in one synthetic, atmospheric moment.

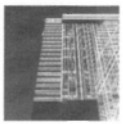
La pratique artistique de **Steve Topping** comprend le film Super 8 et 16 mm, la sculpture sonore, l'installation ainsi que l'architecture vernaculaire. En 1998, il participait à l'exposition *Conditions légales* à la galerie Articule, à Montréal, de même qu'à *Hoarding Project*, à Toronto. Il a aussi présenté son travail à Eastern Edge Gallery, à Saint-Jean, Terreneuve, en 2000. Son film *Reading Canada Backwards* a été présenté en première au Vancouver International Film Festival en 1997 puis, entre autres, à l'Hôpital Éphémère à Paris en 1997 et au Armando Museum à Amersfoort aux Pays-Bas en 2002.

Daniel Hall étudie l'architecture à l'université de Waterloo.

Caroline Martel conjugue théorie et pratique en rapport à la création documentaire. Cinéaste indépendante, elle termine présentement un long métrage entièrement construit à partir d'archives, *Le fantôme de l'opératrice* (Productions artifact, 2004). Elle est également coordonnatrice de la programmation au Studio XX à Montréal.

Marie-Paule Macdonald est architecte. Elle enseigne à Montréal et à l'université de Waterloo. Son livre, *rockspaces*, a été publié en 2000 par Art Metropole, à Toronto.

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS



NIKKI MIDDLEMISS
L'ARCHITECTURE (IM)PERCEPTIBLE DU QUOTIDIEN :
LES LIGNES DE TOIT DE NIKKI MIDDLEMISS
BRETT KASHMERE
Traduction : Francine Lalonde

L'architecture tient autant de la représentation que du réel[1].

Selon la phénoménologie, notre interprétation du monde serait davantage affaire de perception que de conception. Si l'appréhension de phénomènes découle de la perception sensorielle plutôt que de la pensée rationnelle, l'expérience immédiate du quotidien détermine donc notre réalité. L'aptitude spécifique de la photographie à reproduire des indices du réel la charge ainsi de données phénoménologiques[2]. Mais par sa présence même, l'image photographique — qui est un savoir sur l'expérience et la remplace tout à la fois — distingue ce qu'est le réel de sa représentation. Autrement dit, le photographe indique toujours l'absence (du réel). Ce contexte de dualité de la présence et de l'absence sera le cadre de mon analyse de l'exposition *Sky Lines* de Nikki Middlemiss, présentée chez Skol. En effet, l'architecture (im)perceptible du quotidien et le caractère quasi anonyme du quartier sont précisément le point de départ des explorations photographiques de Middlemiss, qui montre dans cette exposition les aspects négligés et sous-estimés de notre environnement domestique. Le travail de Middlemiss, qui a d'abord exploré les relations entre l'esthétique et la fonctionnalité, révèle ici à quel point la structure socioculturelle de l'espace urbain correspond aux formes architecturales.

L'exposition comprend trois sections dont la plus saisissante met en scène deux pièces étroites et découpées qui s'étalent le long des deux principaux murs adjacents de la galerie. Des photographies fractionnées et collées pour en faire des panoramas jumelés représentent les toits de deux pâtés de maisons. Ces images recadrées, délinéées et fixées directement aux murs de la galerie font s'entrecroiser deux rues très connues de Montréal — Saint-Denis et du Parc — que l'absence de signes distinctifs a rendues anonymes. En cachant les détails qui permettraient leur identification (numéro d'appartement, rideaux, arbustes, habitants), Middlemiss enveloppe de mystère ces extérieurs domestiques. Bien que situés dans des zones d'activité quotidienne, ses paysages sociologiques sont étrangement dépourvus de présence humaine. Comme la photographe américaine Catherine Opie, Middlemiss élimine toute trace de relation interpersonnelle avec son environnement et opte pour un point de vue sobre et documentaire de l'espace public. La neutralité de la présentation, cependant, n'est pas que passivement objective puisque la stratégie d'exclusion de Middlemiss nous oblige au contraire à compléter en imagination la représentation imprécise des toits. En l'absence de point de référence satisfaisant, nous devons nous concentrer sur une double absence et projeter une image de nous-mêmes dans les espaces vides. Cela exige de la mémoire et de l'inventivité. En nous empêchant d'identifier aisément leur contenu, ces photographies nous interrogent sur notre appréhension de l'espace urbain : que révèle donc sur nous l'endroit où nous vivons? Prenons-nous seulement le temps de regarder autour de nous, de remettre l'espace en question?

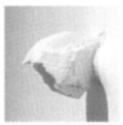
Dans la deuxième section, on voit sur deux photographies de même format des stores verticaux blancs et ouverts à divers angles. Ces stores semblent voltiger devant des arrière-plans d'un bleu vibrant qui rappellent la surface d'une fenêtre. Leur faisant face, une troisième photographie des mêmes stores, ici fermés, complète l'ensemble. Ces images sont à la fois naturalistes de par leur évocation du quotidien et tout à fait construites de par la représentation ouvertement simulée des fenêtres que leur planéité met en évidence. Comme des vitres à travers lesquelles on ne peut voir ni de l'intérieur ni de l'extérieur, ces photographies bloquent finalement toute forme de vérité en attirant l'attention sur leur statut d'objet esthétique, ce à quoi l'ensemble des photos de la première section, découpées et collées — comme des tranches de vie — résiste. Bien que l'introduction de stores vénitiens ait d'abord semblé énigmatique, on comprend mieux, dans ce contexte et après réflexion, les relations complémentaires de ces œuvres. En plus de proposer l'inversion conceptuelle des extérieurs domestiques dépeints sur les autres murs, cette série de photographies intériorise le monde extérieur de l'artiste. Elle montre également comment l'accueil enthousiaste à notre environnement quotidien marque notre perception de ce que nous voyons habituellement par la fenêtre ou à l'intérieur de toute demeure[3].

Enfin, dans la dernière section, trois photographies exploitant l'aspect à la fois austère et décontracté des gratte-ciel modernes complètent l'exposition. La nature séquentielle de leur composition, qui évolue entre des plans d'ensemble, des plans moyens et des plans rapprochés, fait à penser à un zoom cinématographique. La plus grande photographie combine et superpose deux prises de vue d'une même tour à appartements disposées à l'horizontale. En accentuant les recoupements de sa construction, la photographie souligne davantage le dispositif artistique de Middlemiss; encore ici, l'apparence de passivité indifférente n'est pas fortuite. Ce groupe de photographies contient aussi des détails qu'on ne retrouve pas dans les pièces fractionnées du premier groupe. Contrairement aux duplex en brique qui nous sont familiers et qui sont (partiellement) représentés dans les panoramas du premier ensemble, les photos de tours en béton, quand on les observe de près, ne montrent aucune des fioritures originales et colorées aperçues dans les montages précédents. Elles renforcent plutôt l'allure banale et déprimante de l'architecture moderne qui fut jadis un symbole de sophistication chez la classe moyenne. Mais ces structures fonctionnelles et éparses sont devenues des résidences pour étudiants universitaires sans-le-sou ou des personnes défavorisées. Pendant ce temps, les professionnels à statut social ascendant ne cessent d'infiltrer, de rénover et de *gentrifier* les quartiers *hip* de Montréal, là où se concentre une diversité économique et culturelle. Les quartiers du Plateau Mont-Royal et du Mile End ici représentés subissent justement de telles transformations tandis que les coûts de location y grimpent et que le taux d'inoccupation y dégringole. En juxtaposant un gratte-ciel solitaire à des rangées d'habitations plus intimes et à échelle humaine, l'artiste souligne à quel point l'architecture est le reflet d'une classe sociale.

Dans *Sky Lines*, les lignes de toits de Middlemiss sont la métaphore de frontières à (dé)couvert. Partout dans la ville, des lignes de paramètres déterminent notre environnement intérieur et extérieur, en plus de délimiter des espaces publics et privés et de créer puis maintenir la division des classes. Ces lignes (in)visibles, imperceptibles mais omniprésentes, illustrent la structure et le design de l'espace urbain. En relevant ce double aspect, Middlemiss s'engage directement envers le paysage social afin d'en découvrir la subtile organisation. En assem-

blant librement les architectures domestiques, Middlemiss déconstruit et recrée un monde postmoderne, isolé et fragmentaire, un monde d'imaginaire et d'intimité, une expression de l'expérience par l'expérience[4]. Middlemiss reconnaît ainsi la primauté de la vie sur l'essence des choses et rend visibles les aspects cachés du quotidien.

1. Witold Rybczynski, *The Look of Architecture*, New York, Oxford University Press et The New York Public Library, 2001, p. 97.
2. Pour en savoir plus sur les aspects phénoménologiques de la photographie, se référer au livre d'André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image, What is Cinema?*, traduit par Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 9-16. Bazin y écrit « qu'on doit rechercher les qualités esthétiques de la photographie dans sa capacité à représenter la réalité sans artifice. Par ce pouvoir, la simple représentation photographique d'un monde que nous ne connaissons ni ne pouvons connaître fait plus qu'imiter l'art : elle imite l'artiste » (p. 15).
3. John Chambers, « Perceptual Realism », *artscanada* 26, nº 136-137, octobre 1969, p. 13.
4. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, éd. Claude Lefort, traduit vers l'anglais par Alphonso Lingus, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1968, p. 155.



PATRIC LACASSE
THE OTHER'S VOLUME
MARTIN BOISSEAU
Translation: Susan Avon

As I am writing this text, I hear the metallic squeal of a braking train, I hear the sound of a washing machine and I hear *La Musique des Mots* by Rober Racine. It is entirely possible that at the very moment that you are reading this sentence, you are also hearing surrounding noises, words, music.

It has become banal to say it: we are permeated with sounds and images. Moreover, we are moulded by the permeation. Sensory perceptions are a sort of continuum, silt, a sludgy deposit from which emerge representations. Whether they be strictly ideas or whether they take shape in reality, these representations are the result of a psychic activity that organizes perceptions. As much as for the fabrication as for the reception of an "object" (significance, representation, etc.), we are forced to set a complex psychic mechanism in motion.

With *À l'intérieur de mon oreille*, Patric Lacasse tackles a wonderful and ambitious problem. It could be expressed in two complementary questions: what, in an acoustic and visual continuum, are the elements (forms, colours, noises, smells, etc.) that allow the fabrication of one (or several) representation(s)?; what are, in a biological body, the elements (tissues, organs, etc.) that allow for the fabrication of representations? Lacasse fabricated a situation that makes us reflect on the conditions of fabrication, of the transmission and the reception of a statement. This situation stems from the casting process: the cast and the mould. Judicious, distorted and effective.

Having divided the small room at Skol into two spaces, Lacasse placed a silicone object on the walls of each space: in the first space, the negative mould of the interior of his open mouth; in the second, the negative mould of his left ear. The mouth interior is volumetric, the ear a cavity. The negative mould of the mouth interior is set on the wall, while the ear is recessed in the wall. The two objects are placed at the height of the artist's head. The mould of the mouth interior, salmon pink, evokes the colour of flesh, an inverted skin where the imprint of the teeth, the tongue and the lips look like fossils: an obstructed, blocked, mute and static mouth.

White, and set in a wall just as white, the ear has certain characteristics that are central to this piece. Like a loud-speaker, the mould of the ear vibrates while emitting short sound bytes from electronic media sources (television, radio). Lacasse selected excerpts that transmit the names (sometimes accompanied by adjectives) of local and internationally known people: "George Bush," "journalist Daniel Pearl," "Jean-Paul II," "informant Stéphane Gagné," etc. To these sound bytes, Lacasse has superimposed day-to-day sounds recorded in the lobby of Place Ville-Marie in Montréal, a building known for the economic power wielded there.

In the wall, below the ear, the artist has made a cavity. By its positioning and its vertical shape, the cavity appears made for a shoulder or an arm. In relation to the title of the piece, the cavity invites us to position ourselves "in" Lacasse's ear, inside "his" ear, to hear "in his stead" people saying other people's names. For each person named, we find ourselves at the end of a sort of chain made up of four claims: ours, Lacasse's, the newscaster's and the person named.

Politics at play? Of course, but also public space, information, ethics and otherness. In this piece, it is as if taking the other's place to hear another say yet another's name is the same as occupying a cavity and defining oneself as the "other's volume," to go from one cavity to another. Illusion of course, but one that allows us to think that if we are both a spatial and an acoustic volume for the other, we are also a cavity and a silence for ourselves.

Because it is possible to say that we can hear the ocean in a shell, it is also possible to think that this volumetric mouth and this hollow ear (vibrant and resonant) offer much more than the distant echo of a political media wave. This volumetric mouth and hollow ear nurture the idea that a statement can sometimes occupy a cavity, that a statement is both a cavity and an indication of a cavity, the other's place occupying the hollowness within.

Ensconced in Lacasse's ear, I thought that a soothing murmur can sometimes lead to its own reversal; reeling in schizophrenic horror and hearing voices.

We are shells.



MARYSE LARIVIÈRE
ILLUSIONS OF THE REAL
KATY FORTIN
Translation: Gabriel Levine

Maryse Larivière's exhibition, *Out of This World*, is a close look at the real and fictional existence of love-relationships, provoking an ambiguous interpretation of her photography. The artist's exploration of desire is mirrored in a reconfiguring of reality, as she offers us a voyage into a fantasy world.

In Skol's main room, twelve large-sized colour photographs are laid out in a line on each wall. They are separated into two groups, entitled *Him and I* and *Him*. At first glance, they are photos depicting an interior (kitchen, bedroom) or an exterior (beach, woods, downtown city), like little scenes of life pulled from a private diary. Immediately, in the foreground of the first image, we see a young man sitting at a table outside a café. The emphasis placed on this character subtly foreshadows the presence of an "invisible" person, whom we only spot in just a few of the subsequent photos. As Larivière portrays herself alone or in the company of this absent body, she delicately shapes the way in which we perceive the rest of the exhibition.

Time is indefinite throughout the work, as if the artist, in response to a strong emotion, were becoming more and more confused in her perception of reality. In a search of a new experience (or the renewal of experience), these moments of intimacy constitute some sort of replacement-world. The artist keeps feeding and nourishing her need for *Him*: "the other comes there where I am waiting, where I have already created him."[1] She imagines him as a lover, a gift, or a friend—to kiss, to fuss over, to walk with on some fine winter's afternoon. *Him* remains practically invisible, present only through her. Larivière shows herself alone in most of the images, with emotions that run the gamut from joy to despair. In her solitude, there is a quality essential to the lover's state: the lover is none other than the one who waits.[2]

Larivière's photos, drawing on emotional confusion as well as on certain representational elements, are a staging of the lover's state. By digitally manipulating some of the images, Larivière rejects any claim to truth in the different moments of intimacy she has chosen to portray. The formal strategies she uses to bring out the complexity of love-relationships show that *Him* is clearly only a product of her fantasies. The body we see in the photographs becomes the mere emblem of a lover who vanishes, slipping away from reality. He lives in her like a memory. In a deconstructed manner, Larivière remembers, relives and reinvents what has happened —or what she wishes had happened—in an attempt to repeat the emotional chaos of the shock of love.

This process encourages a dreamlike reading of the other photographs. In general, despite a few ordinary scenes, they carry us to the world of dream and delirious obsession. There, love-at-first-sight and fantasy become linked to images that can be transformed *ad infinitum*.

On the other hand, due to its explicit nature, another photograph blurs one's reading of the relationship. In the setting of a hotel room, a man appears reflected in the bathroom mirror. We see his body, naked from chest to thigh. He is touching his penis, suggesting that he has just had sex with the naked woman stretched out on one of the two beds. The woman is also reflected in the mirror. This shot puts to rest any preconceived ideas we might have had at the beginning of the exhibition. It encourages multiple interpretations, leading toward a synthesis of not just any one relationship, but of the love-relation itself.

Larivière, in her search for a process of representation that would explore and grasp what is knowable, creates a phantasmagoric space where love is thrown outside of time. While waiting for *Him*, who may not even exist, she invents an ideal story for herself. Her approach, showing the cyclical aspects of a love affair, encourages a critical view of herself, *Him*, and love relationships in general. Through her search to understand the limits of intimate relationships, Larivière calls into question the idea of distance between two people, stretching the romantic myth of belief in love to its utmost limit. This myth—of two lovers becoming one being—repeats the accepted discourse on love, which hides "the representation of ideal norms based entirely on fantasy."[3] Following from this are images that express individual concerns, proposing private experiences relating to the lived experience of both artist and viewer.

The experience that Maryse Larivière gives us also draws a parallel between the power of photography and the power of love. In her work, photography's claim to authenticity is undermined by the use of digital montage. This technique allows her to transform her own reality, enabling her to explore the core qualities of photography and the lover's state. Larivière uses photographic images as analytic material in an attempt to grasp how passionate excess can provoke the risk of psychosis. By questioning the limits of transparency and authenticity in both photography and the world of emotions, Larivière outlines an experience that provokes us to reflection, bringing us to a deeper understanding of the relation formed between the real and the unreal.

1. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Éditions du Seuil, 1977), 49.
2. Ibid., 50.
3. Francesco Alberoni, *Le choc amoureux* (Paris: Éditions Ramsay, 1981), 49.



PAVEL PAVLOV
COUNTING/CODING SPACES
PAVEL PAVLOV'S PARKING LOTS
SUZANNE PAQUET
Translation: Gabriel Levine

Parking lots should probably be considered among the *non-places*, or "anonymous spaces," catalogued by Marc Augé in his essay on surmodernity.[1] I would rather describe them as a *no man's land*. Full, they are filled with steel machines; empty, they contain absolutely nothing.

At certain times of the day, on certain days of the week, they are deserted. On Sundays or at night, the artist roams through them, seizes them. Because, if I'm not mistaken, Pavel Pavlov also pursues his precise and attentive search by night.

These no man's lands, these vague spaces, may be products of modernity, postmodernity, or surmodernity. In any case, this is how we live. "Not like that!" you might protest. Yet these spaces surround us; we live in a kind of enclave in their midst. They are the peripheral deserts of our cities. It almost feels improper to take an interest in these places. Calling them "landscapes" seems excessive—they are flat and featureless. But take a look at Pavel Pavlov's photographs. In each picture is a lamppost that bears a centred, square shape adorned with a number. A horizon-like paved surface cuts the vertical lamppost at a right angle. Behind these strict lines appear all sorts of entirely banal structures and constructions.
"...a landscape is not the natural characteristic of the environment, but a synthetic space, an artificial system of spaces superimposed on the surface of the earth..."[2]

A landscape is thus doubly synthetic; or better, it necessitates a double artifice. In the *Parking Lots* series, Pavlov makes a link between concept and document, as if trying to add to this duality. As a marker (or pivot) of contradiction, Pavlov offers the number-bearing lamppost, which seems at once to forbid and authorize the passage between the different views of a given image.

Pavlov's scrupulous process—recording each face of each column numbering the different parking lots—bears a strange resemblance to that kind of art once called "conceptual." There was a time when photography, while still used for its own sake (allowing it to deploy all its referential power), served a purpose other than a (laborious) discourse about its own (hypothetical) self-referentiality. Photography was used as the common and easy-to-reproduce medium that it is, a way to pick up a fairly accurate *trace* of reality, which in turn, by putting its results in order, could transmit broad ideas and larger concerns. If we stick to this possibility, in other words if we stay literally on the surface of the pivot (the number-bearing lamppost), the space delimited by the artist clearly becomes *named* by numbers, while at the same time rendered mute by a conceptual generalisation. The full turn (as if drawing a grid) around the four faces of the same object, the column marked with a number that in a certain sense defines the space, the four images thus produced then arranged in sequence, the sequences then assembled in a linear series of ascending order, all this becomes a narrative whereby the various forms of the verb *chiffrer* ["to number"] are deployed. *Chiffrer* can mean at once to encode, to count, to add, and also, more prettily, "to adorn with a number," this last possibility indicating the photographer's own gesture of appropriation. To number a place in this way—to encode it and put it in a sequence—is to *encrypt* it, to make it obscure. Here, the *process*, the sequential aspects and their serial configuration, seems to make all things equal.

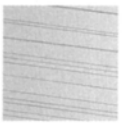
However, the square shape on which the number is inscribed, repeated in each image and doubling each also-square frame, pulls our gaze in a different way. We find ourselves in the "space" of photography. This space is determined by the succession of depths of field, a succession articulated by projecting a *central* perspective, in which the role of the centre is played by a sort of pivot: the lamppost. And behind this, behind each number, spread out at the horizon of the paved surface, lies the *landscape*. Dull and featureless it may be, but it must be treated as such. The whole perceptional and perspectival mechanism works toward creating a *point of view*, or a manner of looking at the subject. Clearly, in photographing a place and in looking at those photographs, there is no way for the photographer or the viewer to compose anything other than landscape. In each of these images, our attention is caught by these "backgrounds," these "in-the-distances," on the far side of each number. In them we can see all the possible panoramas of the suburbs and urban periphery, reintegrated into the *documenting* photograph—saying that this is, indeed, how we live.

"Social interaction moves out into the street and takes the form of excursions or gatherings in parking lots or service stations."[3]

Just as landscape forms itself through the point of view and perspective of photography, it is also constructed—more concretely—by the uses we make of it. Roads now enclose our cities, as they do everywhere, with all the structures and installations conceived in terms of transit, including parking lots.[4] If there is to be such a thing as landscape, we'll have to get used to this: the perpetual movement of automobiles now models (and modulates) our space.

With the precision of his gaze, his detailed surveying, his numbering and sequencing of places, Pavel Pavlov constructs a space for us, a space provoking a displacement of foreground and background, of surface to horizon-line to the horizontal line of narrative, a continual back-and-forth that helps to describe our surroundings and the way in which we perceive them. I don't think his gaze condemns. Rather, it reveals (deconstructs) the "artificial system" of landscape in its multiple strata and many possibilities. We need to be attentive to this fine-tuned commentary (or encoding)—as attentive as Pavel Pavlov—to be able to grasp it in all its density, to decrypt its code.

1. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).
2. John B. Jackson, "The Word Itself," *Landscape in Sight: Looking at America* (New Haven: Yale University Press, 1997), 305. The italics are the author's.
3. John B. Jackson, "Truck City," *Landscape in Sight*, 265
4. "...parking lots, drive-in facilities and skyways and overpasses and interchanges and strange little slices of greenery." John B. Jackson, "The Accessible Landscape," *Landscape in Sight*, 74.



KATE TERRY
EVANESCENCE AND GEOMETRY
PASCALE BEAUDET
Translation: Susan Avon

Kate Terry chose her title well. *Diaphanous* suits her installation perfectly and connotes it well; diaphanous is usually associated with the feminine. It brings to mind a veil lightly draped over a body, leaving to the imagination what lies beneath. The connotation changes however, with a male body, or an ageing female one. The colour of the threads of the installation is also associated with the feminine: this purplish pink is almost too pink. At least for a decisively post-minimalist piece.

It is in this gap that the pertinence of the piece resides. It is "off to one side," simultaneously respecting and departing from minimalist rules. The artist explains in her writings that she is interested in geometry and in series, in straight, clean lines, in the precision of the form, which correspond with the rules of Minimalism and its fascination with industrial forms. Terry's two almost intangible drawings in space unfurl along seemingly mathematical graphic curves which become three-dimensional.

Extending from wall to wall, two forms made up of cotton threads break the space up into two parts. Their evanescent structure creates two swaths, one where the lines intersect in the centre, the other more ring-like. Neither shelter nor object, they are perfectly described by the expression "drawing in space" used for modernist works, whether they be those of David Smith, Alexander Calder or Anthony Caro, where our perception changes according to our view point. The threads are attached to straight-pins strategically placed according to pre-existing architectural data: the two columns, very present in the Skol space, as well as the 2.54 cm variant in height of two of the centre's electrical outlets. The artist wanted to direct the gaze and the step toward the small gallery, while centering the axis of her piece around the columns, and more particularly, the back one.

In her writings, Terry refers to several minimalist artists such as Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Irwin, but another name comes to me in this context, that of Eva Hesse. In many of her pieces—I think of, in particular, *Metronomic Irregularity, Vinculum, Hang-up* and *Right after*—line, whether structured or unstructured, plays an important role. For Terry, colour plays the same role as the unstructured element does for Hesse. Terry's geometric precision reveals her "masculine" side, orderly, strict, while colour adds a little "stagger." Especially since the threads, some at eye level, can incite a sense of danger or at least a fear of disturbing the orderliness of the piece.

The curve, even mathematical, was not really used by the advocates of Minimalism; cubes and acute-angled boxes, rectilinear stacks and modular constructions dominated. But, by digging a little deeper, one discovers that Robert Morris and Robert Smithson did use less rectilinear shapes; LeWitt devoted sections of his drawings to circles; Stella painted on circular or semi-circular shaped canvasses. But it was Eva Hesse who used the curve the most.

In Terry's work, the feminine element is found where it is least expected, at least in the traditional division of roles. She places emphasis on the momentum of the large scale geometric figures which occupy the gallery without overpowering it. The feminine element is only evident in the details: in the fragility, the horizontality, the colour, the taking into account of the architectural details. A previous occupation of Skol's gallery space, the monumental piece by Stéphane Gilot, attests to this difference: Gilot systematically reproduced the two structural columns, creating a virtual forest. It was an intensely vertical statement, very present, that radically changed how the space looked. Terry's installation is less disruptive to the space: one gradually discovers the piece as well as the space it occupies. Another example is Diane Borsato's installation at Skol, and the "carpet" of trombones that she shaped and displayed between the two columns. An undeniable horizontality was inherent, a reference to the metal plates of Carl Andre with an ironic choice of materials to which was added the "participatory" aspect of its fabrication: feminine work which underlies the piece and critiques the work of previous artists. In fact, *How to Make a Sculpture in an Emergency* was the result of the collective work of about sixty people, working together to assemble the trombones in a 24-hour marathon.

Another allusion links Terry's work to the feminine: symmography, the arts and craft technique of making images on a panel by stringing threads from nail to nail. Crafts and the hand-made are often associated with the feminine, and usually in a derogatory manner. The combination of symmography and minimalist "high art" sets in motion Terry's implicit inquiry.

Beyond references to Minimal Art, Terry's work is somewhat similar to the experiments of Naum Gabo; I refer in particular to *Construction linéaire dans l'espace n°1: Variation*[1], from 1956-1957, where cotton threads are anchored to the surface of a Plexiglas structure, creating folds and twists in the tapered shapes; the geometric forms are easily read on the transparent structure. Terry detaches the lines from the structure and, by doing so, distances herself from the notion of the object; the underlying paradox of the piece, its relative visibility puts it in a tenuous realm. Similarly, another exhibition comes to mind that went beyond this boundary and flirted with the immaterial, that of Joceline Chabot (Skol, 1997), where she created almost imperceptible drawings with pin-pricks in the walls. We can also draw parallels between Terry's work and Vladimir Tatline's relief sculptures, more specifically his corner relief of 1915. However, Gabo's pieces convey a structure with a heart which is not the case with Terry; as for Tatline, he strove for the accumulation of materials in a redefined space, freed from a central axis. The use of space for Tatline, forms linked to mathematics for Gabo, series and large formats of Minimalism: Terry has made good use of the work of artists who preceded her, to simultaneously critique them, pay homage and create her own oeuvre.

Terry's installation work, as well as her "ready to install" side with her *Thread Installation Kits*, self-assembly kits made up of threads and pins, refer to the feminine, the domestic and the familiar while, at the same time, it points to the art of the past. Furthermore, it situates itself firmly in the present by rethinking the notion of the object and by taking a fresh look at the processes which lead to the creation of a work of art.

1. As illustrated, for example, in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1986), 108.



REGULA DETTWILER
LET IT FADE
DANIEL ROY
Translation: Janine Hopkinson

Let's go one step at a time here. Faced, as I am, with uncertainty about this project, I'd rather be able to see where I'm going. *Histoire naturelle du monde artificiel* [1]. Regula Dettwiler. November 2002. The installation is composed of three elements: a pair of framed watercolour paintings, a series of colour photographs and a video monitor. Each element is taken from the artist's work over the last couple of years; they are disparate, but all reflect a concern with the "artificial world".

So let us proceed with the chronological order of the "budding" of these works. To the right of the entrance, the two watercolours from 1999 resemble 19th century botanical illustrations. The plants have been dissected in the fashion of such drawings: stems, peduncles, leaves, corollas, sepals and petals are laid out on the page and rendered in the naturalist tradition. It strikes anyone familiar with Audubon or Quebec's Brother Marie-Victorin as not quite right. In fact, it becomes apparent that one is looking at plastic industrial moulds, archetypes of the artificial plants on the market. These flowers have been gathered in various shops around the world and the artist has delighted in finding the same species on every continent. Here, then are the weeds who spread, as our beloved Marie-Victorin would have said, not according to the whims of the winds or birds, but rather, according to the whims of the World Trade Organisation. One can't help but smile at the delightful irony.

On with the visit. On the opposing wall is a series of photographs in landscape format (8 x 10 in), arranged in four rows of six. These photographs were taken during the artist's stay in Montreal in 2000. More or less the same, the photographs haven't been cropped of their film sprocket holes and frame numbers, so we can see the time passing in frame 2, 3, 4 etc. The scene never changes. Its framing remains more or less the same: the Japanese bridge at Monet's Garden at Giverny, "recreated" for Easter time in Montreal's Complexe Desjardins. As artificial as this garden is, it contains real flowers in bloom. Its artificiality does not lie in its raw materials; it lies in the incongruity of its situation and its representation. We see in it Sunday afternoon strollers, and can easily imagine the pallid spring weather outside. These moments, captured in very short intervals, don't show us very much: people are taking leisurely strolls through the garden. More irony? But who or what exactly is being made fun of? Ordinary folks going about their business in March? Our collective compulsion to artificially re-create nature? The "over-idealization" of a famous garden, itself idealized by a famous painter?

One cannot ignore the temporal indicator of the black bands showing the frame numbers and sprocket holes. Which time is being referred to? The slow-Sunday-time illustrated in the photos? The century gone by between Monet's garden and the Complexe Desjardins? Or, in the negative sense, the time of year and its harsh weather, bound to affect the garden? The latter is impossible, of course; we're inside, where temperature and humidity are controlled, and the biochemical industry takes care of the rest. Still, I can't quite shake the question of the time of year (its weather, especially).

Let's continue visiting. Between the two pieces described above, sits a tiny video monitor, showing another walking tour, recently created entirely using landscaping software. Here the source material is no longer artificial as it is in the watercolours, nor rendered artificial as it is in the fake Giverny garden; rather, it is entirely virtual: an assemblage of bits in a computer main frame. The artist confides that she visits every Sunday morning to do her "gardening". She plants her chosen specimens, watches the flowering and the harmonies that are created according to prechosen seasons. Evenmore irony? Self-mockery? This reading seems to me to be short on interest.

In this case, the time that passes is purely random: with the click of a mouse we begin all over again from the start, changing the season or the plants in the garden. If the artist does her gardening here on Sunday mornings, only her time is reflected, not that of the garden, which obviously is not affected by real time or real weather! The chronological time reflected here also has no bearing on the garden at the Complexe Desjardins, whose greenhouse-grown plants are strategically placed according to the demands of the Easter season, only to be disposed of (and, at the very least, composted, one hopes) when their time is up. Chronological time has even less impact on the plastic plants shown in the watercolours, whose decomposition would take centuries.

Between the clock and the weather

I still find the question of time of year, and the problem of weather, irksome. Twenty-five years of gardening doesn't leave a person unaffected: no one can convince me that flowers will always bloom when the seed package says they will! It takes more than passing time to make a garden grow. Plastic flowers last forever, fake Monet gardens can be replanted like a room can be redecorated, and a piece of software creates an "ideal" garden completely unaffected by the elements. It's all a bit too rigid for me.

To get back to the weather...just like time, it is unstable, fluid, and in movement. Whether we're talking about the end of time or the end of a weather pattern, we're talking about death: of living beings, of the winds.

I should say, we're *noticing* death; in our technological and perfectly controlled society, we do not speak of death. It is too embarrassing and easily sidestepped a reality. Since September 11, has it not been evident that death is more interesting when it happens *en masse*? Everyday deaths interest no one, whether they are those of isolated individuals or the many little witherings that affect a person and our lives.

Our everything's-disposable society seems to have paradoxically cultivated an obsession for things that stay the same. We want things to be permanent, immutable, and we want to be able to predict the future. Long-term planning, development plans, growth charts; we want to know it all, so we can be ready to control it.

And yet, who wants flowers that never fade, perpetual spring gardens, pre-programmed afternoon strolls? Gardens, like all living things, are meant to be born, to grow, to change, and eventually, to die. Dettwiler's gardens are totally inert and refuse all transformations other than those the artist prescribes.

Life is anything but predictable. All we know for sure is that it will end one day. The best-case scenario is that we enjoy it. In the worst case, we can always tell ourselves it won't last.

1. Translater's note: *A Natural History of the Artificial Word*.



MAURA DOYLE ET SANDY PLOTNIKOFF
2003 — MAURA DOYLE ET SANDY PLOTNIKOFF, DEUX OPPOSÉS
ROSEMARY HEATHER
Traduction : Isabelle Chagnon

Dans la pratique artistique récente, la tendance que l'on appelle échange social — ou esthétique relationnelle, terme employé par le critique français Nicolas Bourriaud — fonctionne à partir d'une subtile réorientation de l'entreprise artistique dans son aspect social. Attirant un public varié en supprimant le pouvoir d'intimidation présumé de l'objet d'art, elle aspire à l'ouverture d'un espace propice aux relations sociales libres de toute médiation. Produit de la critique de cet objet depuis longtemps entamée dans les milieux de l'art contemporain, cette tendance comporte un aspect innovateur, qui tient au fait que l'artiste abandonne son pouvoir en renonçant aux récompenses financières et au prestige artistique traditionnel au profit d'une ambition sociale utopique.

À cheval sur la frontière transgressée par l'échange social, Maura Doyle et Sandy Plotnikoff pratiquent une forme d'esthétique relationnelle qui comporte une récompense. Qu'ils travaillent seuls ou en collaboration, leur art est complémentaire parce qu'il représente — dans cet ordre : Plotnikoff, Doyle — deux pas en direction d'un point final d'arrivée. Plotnikoff réfléchit sur l'histoire de l'objet esthétique en tant que possession bourgeoise, tandis que Doyle tente de concevoir une autre façon de mener l'art à sa fin.

En dépit de son objectif, qui est de favoriser l'égalité sociale, l'art conçu en tant qu'échange social demeure soumis à l'autorité de l'artiste. Les tenants de ce type de démarche ont beau essayer de diluer leur rôle en sollicitant la collaboration de leur auditoire, comme l'artiste lui-même contribue à l'œuvre, sa signature demeure irrémédiablement associée à toutes ces entreprises.

Adoptant une stratégie dont l'origine remonte à Duchamp, Sandy Plotnikoff donne aux objets de la vie quotidienne un statut esthétique. Dans une œuvre intitulée *Hoody*, il réemploie des articles trouvés en leur conférant une signification nouvelle. Dans des boutiques de vêtements d'occasion, il a acheté une série de sweat shirts à capuchon dans le but d'harmoniser leurs couleurs à celles de son environnement. En étayant sa structure sur les couleurs, *Hoody* ouvre des possibilités illimitées et établit un contexte pour l'œuvre de Plotnikoff. Comme un homme qui se déplace dans l'espace en fondant sa démarche sur une utilisation de la couleur, il se propulse plus avant au sein d'une zone d'apesanteur totale — une sensibilité esthétique entièrement autodéfinie. Ces préoccupations se traduisent ensuite dans l'œuvre de Plotnikoff sous la forme de boutons-pression multicolores.

Plotnikoff utilise le bouton-pression, élément caractéristique de sa pratique, pour transformer des vêtements — pantalons en spandex, casquettes de camionneur, etc — en des multiples sculpturaux modifiables. Il investit le bouton-pression d'un reste de l'héritage de l'art en tant qu'industrie esthétique exigeant discernement et talent. Comme dans le cas des bracelets composant son travail récent, il crée des accessoires mode. Abandonnant le prestige lié à l'exclusivité de l'objet d'art, il offre à son public des choix de styles, version contemporaine de la démarche du connaisseur. Ce qu'il y a de nouveau dans cette façon de faire est qu'au lieu de se délester de l'objet, il débarrasse plutôt ce dernier de son instrument de validation, soit l'institution de l'art.

Si les noms de marques créent une pseudo-communauté de gens dans le coup, les bracelets de Plotnikoff offrent encore plus à ce chapitre. Le nom de marque ne fait référence à rien d'autre qu'à l'idée de sa propre ubiquité, mais le bouton-pression — la proto-marque de Plotnikoff — émane d'un lieu réel. On le porte en signe d'appartenance. Plotnikoff étant l'unique propriétaire de son entreprise, chaque bracelet conserve un lien avec son point de vente et permet une forme d'interaction avec l'artiste.

Se situant complètement à l'opposé de cette position, Maura Doyle propose de stopper le flux de tous les systèmes de distribution. Avec *The Money Collection*, elle orchestre un aboutissement approprié aux déceptions des consommateurs face à leurs achats, en lançant le concept singulier d'épuisement de la valeur de l'argent, quand celui-ci cesse de fructifier. En échange de rien du tout, elle vous débarrasse de votre argent et, dans la meilleure tradition de la création artistique, prétend trouver de l'art là où il n'y en avait pas auparavant. Comme la crédibilité de son projet tient à son pouvoir de persuasion, elle vend à ses clients l'idée selon laquelle l'argent est redondant. Le tour inattendu de son propos, toutefois, est qu'il s'agit d'une redondance réversible. Comme il est mentionné dans la lettre qui accompagne *The Money Collection*, Doyle dit clairement avoir besoin d'argent. N'est-ce pas notre cas à tous?

Toute situation d'échange repose sur le versement d'une somme d'argent équivalant à la valeur de la chose qu'il sert à acheter. *The Money Collection* — qui comprend un site Web, une lettre, des étiquettes et des cartes professionnelles de même que la mention de divers points de collecte (l'appartement de l'artiste ainsi que Headquarters, situé au studio-appartement de Plotnikoff, centre de son entreprise mondiale de distribution de boutons-pression) — passe outre à cette obligation, faisant fi des subtilités de la culture de consommation. Au lieu de cela, l'œuvre agit comme un vortex, engloutissant en elle-même toute mémoire de l'utilité associée à l'argent. Dans d'autres contextes, la renonciation au désir de possessions matérielles s'inscrit dans une démarche spirituelle. Dans l'univers de Doyle, il s'agit d'une simple renonciation.

Se comportant comme si l'argent n'avait aucune utilité et faisait simplement partie du désordre de la maison, elle en court-circuite toutes les implications dans notre mode de vie. Synonyme de toutes les choses auxquelles il ajoute de la valeur, *il n'est plus l'égal de ces choses.* Et si l'argent perd son utilité, il cesse également d'être rare et donc de constituer un rouage du besoin. L'originalité de Doyle est de traiter l'argent comme n'importe quel autre objet, et donc de subvertir le système qu'*il perpétue ainsi que sa* faculté d'attribuer de la valeur.

Dans *2003*, travail de collaboration que Plotnikoff et Doyle ont réalisé à Skol, les tendances opposées *qui* caractérisent les pratiques respectives des deux artistes viennent se heurter : le « quelque chose pour rien » de Plotnikoff (coordination esthétique de l'objet trouvé) subvertissant le « rien pour quelque chose » de Doyle. Étant donné que tous deux *créent des œuvres* qui peuvent fonctionner indépendamment de l'institution de l'art, leur travail, étant exposé dans la galerie, en devient jusqu'à un certain point moins radical ; ce dernier, à son tour, vient ébranler la fonction traditionnelle de la galerie. À la *réception de* Skol, *des* articles à vendre sont étalés. L'exposition offre une sélection d'objets modifiés par l'ajout de boutons-pression et de bracelets exhibant ces mêmes boutons, un ensemble de 100 macarons « annuels » fabriqués par Doyle (*2004–2103*) *ainsi que* son disque *electrobeat* minimaliste, transformant du même coup les artistes en producteurs de marchandises, la galerie en une salle d'exposition commerciale et son personnel en préposés aux ventes, qui conseillent les clients et les aident à *faire leur choix* parmi diverses couleurs de boutons-pression.

Doyle et Plotnikoff, dans *2003*, mettent en pratique l'idée d'échange *social contenue dans leur* projet. Par ailleurs, le caractère mercantile de l'exposition est contraire à l'éthique d'un centre d'artistes autogéré tel que Skol, dont l'objectif est de favoriser les initiatives artistiques à l'extérieur des contingences du marché. *Mais si 2003 a transformé* le personnel de la galerie en boutiquiers, le fait d'exposer à Skol a eu un effet de distorsion équivalent sur les œuvres de Doyle et Plotnikoff. Transformés respectivement en exposante dans une galerie d'art et en créateur d'objets d'art, *ils ont investi* Skol comme des hôtes bien élevés en visite au domicile qu'ils ont jadis habité. S'adaptant aux coutumes de leur territoire natal, les deux artistes se sont comportés comme d'affables mécènes des arts plutôt que comme des personnes qui se *plient* de force aux règles de l'institution; ils se sont conformés à la vocation de la galerie, établie de longue date, qui consiste à exposer de l'art.

La caractéristique fondamentale du travail de Doyle et de Plotnikoff est sa capacité d'adaptation. Accessibles et pertinentes dans une variété de contextes, leurs œuvres ont en commun une autosuffisance qui frise l'exclusivité *mutuelle* — des artistes *l'un* par rapport à l'autre ainsi que par rapport à la galerie elle-même. Dans ce contexte, peut-être *2003* pose-t-elle, par inadvertance, la question suivante : jusqu'à quel point la tendance de l'art contemporain à favoriser des *initiatives artistiques* diversifiées et absolument singulières présage-t-elle la perte de pertinence de l'institution artistique?



SHINOBU AKIMOTO
BACKYARD AND RELATED PHOTOGRAPHS
DE SHINOBU AKIMOTO
KERRI EMBREY
Traduction : Pascale Beaudet

Vidéos amateurs
Au milieu de la salle d'exposition, trois écrans où on voit une arrière-cour japonaise. Les scènes se déroulent sans synchronisme, révélant d'infimes détails comme des lapins endormis et des orangers courbés par le vent. Absorbée, une chenille se fraie un chemin dans le sol, menée par son sens de l'orientation lent et tortueux. Des pigeons font leur toilette et picorent le sol. Une poule se roule dans la poussière, se secoue, hésite puis se *roule de nouveau à terre.*

Un jour, une de mes collègues a insisté pour que j'apporte à la maison une vidéo de son voyage en Écosse. Celle-ci est restée dans un coin pendant *un mois* puis je l'ai rendue sans l'avoir regardée, en me sentant coupable. Bien que ma collègue ait tellement souhaité que je la voie, je n'ai tout simplement pas pu la mettre dans mon magnétoscope. D'habitude, la fascination d'un *créateur de vidéo amateur pour* son sujet lui fait négliger de penser à soutenir l'intérêt du spectateur. Les vidéos amateurs ne sont peut-être pas faites dans l'intention de les montrer au public (seules les figures anonymes et vagues de la postérité pourront les voir); elles surgissent de la simple volonté de faire quelque chose de sa vie. La réalité y est en général enregistrée telle quelle, à partir d'une impulsion donnée par les moments d'émerveillement qui surviennent quand on a du temps, ou lorsqu'on observe son enfant *ou* son *chien en train* de faire des tours d'adresse dans l'arrière-cour.

Les trois écrans de *Backyard peuvent être vus simultanément* et leur proximité dans l'espace font surgir ce qui nous apparaît comme de brèves histoires. Une tortue nage dans une eau verte et trouble. Chacune de ses tentatives d'escalade de la paroi de l'aquarium aboutit à un échec. *Sur un autre écran, un chien* beige attend, assis près d'une clôture. Au moment où il incline la tête, la tortue retombe. Le chien continue à regarder la caméra avec un air un peu perplexe. La tortue s'en va. Le lien qui se crée entre les occupations des animaux disparaît aussitôt *qu'une* nouvelle image apparaît — en fait, l'association est si brève qu'on peut s'interroger sur sa réalité.

Un lapin attrape son bol et le jette bruyamment sur le sol. *Il ne réagit pas au bruit du bol.* Il le fixe, l'attrape à nouveau et le laisse tomber. Le même lapin apparaît sur les autres écrans, en train de faire la même chose, ce qui accroît le sentiment de futilité d'une manière étrangement dramatique. Regarder l'*animal est à la fois drôle et dérangeant.* Jeter son bol, est-ce une diversion ou un moyen de communiquer? On en vient à se demander si les lapins s'ennuient.

Nous *avons tendance à* vouloir deviner ce qui motive les animaux. En décrivant leur comportement, nous créons des métaphores de notre propre vie. Les animaux des vidéos d'Akimoto sont en ce sens des protagonistes. Le sujet de la narration est alors la persistance du temps. Le vide s'infiltre dans chaque plan et rien n'arrive réellement. Disposant d'une inépuisable

réserve de moments, les animaux s'adonnent à des activités qui ne riment à rien. Un désir de fuite hors du présent est-il à l'origine de ces activités? Est-ce aussi le cas de la création?

La caméra vacille volontairement dans un panoramique sur le jardin ou lors d'une nouvelle scène. De faibles notes de musique se font entendre. La radio semble être un moyen de se distraire pour l'artiste. Peut-être Akimoto a-t-elle choisi de garder cette musique dans l'œuvre pour que nous puissions la voir comme spectatrice de son propre travail. Elle m'a parlé du paradoxe de l'artiste qui fait de l'art pour fuir une sorte d'ennui existentiel et qui se trouve en train d'enregistrer les interminables instants vécus par un lapin en cage. Il semble, dans ce contexte, qu'un parallèle inévitable se crée entre le geste de l'artiste et le lapin jetant son plat sur le sol encore et encore.

Instantanés de vacances

Au fond de la galerie se trouve une série de photos. Certaines frappent par leur beauté et sont même sentimentales : un ciel rose au couchant, derrière une forêt, une poule apprivoisée dont la tête hupppée jaillit d'une boîte, deux chiens face à face qui se flairent le museau. D'autres photos sont banales. Certaines sont floues, comme si elles avaient été prises dans une précipitation enthousiaste : un arbre dont le sommet est délavé par le soleil, un écureuil presque invisible courant dans un parc, une plante d'intérieur en fleurs. Parce qu'il y en a tant, les instantanés relèvent de l'obsessionnel. Quel intérêt y a-t-il à préserver des moments banals? Des images faites au hasard commencent à acquérir une signification quand elles sont collectionnées et affichées en tant que telles dans une galerie.

Akimoto m'a raconté qu'au cours de ses voyages, elle a observé les touristes prendre des photos et faire des vidéos de monuments et de temples, de fleurs et d'animaux, autrement dit de choses qu'on peut voir n'importe où. « La raison d'être de cette activité m'a toujours fascinée », dit-elle. Veulent-ils avoir une belle image d'une belle fleur? Ou veulent-ils être la personne qui a fait la belle image? Pour comprendre ces motivations et ces intentions, elle a commencé à faire de même, à enregistrer des moments banals de sa vie.

La prolifération de l'équipement d'enregistrement a démocratisé l'art. Faire de belles images, reproduire ce que l'on voit avec exactitude n'est désormais plus une question d'habileté. Akimoto se demande ce que les photographes amateurs font des images qu'ils créent. Les collectionnent-ils dans des albums, montrent-ils à leurs amis leurs vidéos en prenant une tasse de café, suspendent-ils des photos agrandies et encadrées sur les murs de la cuisine comme des œuvres d'art? Leurs images dorment-elles dans une boîte sous un lit, ayant accompli ce qu'elles avaient à faire au moment de leur création?

Akimoto ne présente pas une vision raffinée ou séductrice de la nature. Ses images sont délicieusement amateurs et délibérément directes; elle dépeint la réalité telle que réfléchie par la technologie. Cependant, en tant que productrice d'images, elle est très engagée dans leur fabrication. En dépit de leur apparence arbitraire, ses photos sont soigneusement sélectionnées. Les sujets de chaque plan vidéo sont choisis pour les activités qu'ils décrivent. La bande est montée en boucle en portant une attention précise à la juxtaposition des images sur chaque écran. Les goûts et les impulsions de l'artiste déterminent ses choix.

Akimoto propose ici quelques récits sur la fabrication de son art. C'est l'histoire de sa pratique en continu, un effort de création soutenu et répété. Le besoin de créer est universel, mais l'artiste est privilégié parce qu'il appartient à une communauté. Il sait qu'un espace de significations existe, simplement parce qu'il y a des galeries d'art. Le lapin ou l'amateur peut compter — ou pas — sur un public pour se distraire. Et pourtant toutes les identités sont ténues. En tant qu'artistes nous pouvons seulement espérer que les gens soient disposés à regarder.



DAVID ALTMEJD
SARAH ALTMEJD PAR DAVID ALTMEJD
TRICIA MIDDLETON
Traduction : Francine Lalonde

Devant l'exposition *Sarah Altmejd* que David Altmejd a présentée récemment chez Skol, on croit d'abord avoir effectué un retour dans le temps et s'être retrouvé dans une pièce oubliée d'un cabinet de curiosités perdu, précurseur souvent étrange du musée moderne. Deux « portraits » de la sœur de l'artiste, deux têtes grotesques à mi-chemin entre la croissance et la décrépitude, entre la beauté et l'horreur — à l'image des curiosités recherchées par les anciens collectionneurs — s'offrent au spectateur. L'installation de ces portraits dans une chambre obscure et sous un subtil éclairage rappelle un dispositif de présentation muséologique. La matérialité et l'élégance ornementée, quoique sinistre, de ces tristes *doppleganger*s ' de Sarah Altmejd évoquent à la fois un passé très éloigné et un futur non désiré.

Ces œuvres aux allures de tragédie romantique semblent avoir été construites sans tenir compte des formes mécanisées de production. Elles nous reportent à une époque préindustrielle et témoignent d'une grande anxiété face au futur. En y regardant de plus près, cependant, on remarque les matériaux bon marché fabriqués en série à l'aide desquels l'artiste a réalisé ces têtes qui semblent anciennes. La parenté que ces œuvres entretiennent avec l'horreur semble contemporaine et presque cinématographique à cause de l'utilisation d'éléments de parure outranciers — perruques, bijoux, pierreries et cristal à bas prix — et de maquillages qui n'ont rien de naturel. Mais au-delà de cet intérêt pour les métaphores de l'horreur, on ne peut ignorer que ces « portraits », malgré les dégoulinades et leur aspect de décomposition et de décrépitude, sont ceux d'un être aimé : une sœur. L'exploration de la tension existant entre la déchéance et la beauté d'abord, puis l'enfer insolite et merveilleux du sublime qui émanent de toute cette horreur sont au cœur du projet de l'artiste, que l'amour et l'admiration pour une sœur complexifient davantage.

Dès son entrée dans la salle, le visiteur se retrouve en présence de ces deux têtes; l'une est au milieu de l'espace et l'autre gît à sa droite. La tête qu'il aperçoit immédiatement et qui sol-

licite le plus son attention est disposée, tel un objet de culte, sur un socle noir et à la hauteur des yeux. Tandis qu'il fixe le gouffre béant que cette tête présente, le visiteur contemple les restes de ce que fut le visage de Sarah Altmejd; ces restes montrent qu'après s'être complètement désagrégé, il n'en a subsisté qu'un trou horrible.

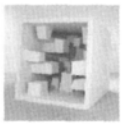
Devant cette blessure massive, le regardeur voit que la tête ne s'est pas décomposée de façon naturelle, mais qu'elle s'est plutôt cristallisée tel un joyau incrusté; la tête s'est en effet elle-même prémunie contre toute maladie ou décrépitude ultérieure afin de pouvoir exister dans une vie future. Quelque part entre la vie et la mort, ces portraits dépeignent une stase horrifiante et laissent penser que la beauté réside dans l'horreur, bien que cela soit perturbant.

Après cette vision, nos yeux se portent sur l'autre tête, située à l'entrée de la petite salle, dont l'effet est cependant très différent. Ici, la disposition de la tête, qui sert un point de vue nettement plus narratif, n'est plus un hommage aussi évident aux premières manifestations du musée. Non seulement voyons-nous la tête, mais nous pouvons aussi supposer qu'elle fut retranchée du corps lors d'un terrible accident et qu'elle gît encore à l'endroit même où il a eu lieu. La poussière de pierre et les débris qui l'entourent indiquent la force d'un vent qui aurait soufflé pendant de longues périodes. Devant cette scène d'accident, on se demande quelle histoire d'horreur a pu séparer la tête du corps de cette façon. Malgré les cristaux et les formations rocheuses qui semblent constituer le matériau dont est faite la tête, laissant croire qu'un laps de temps considérable s'est écoulé — englobant les horreurs du passé mais aussi le surgissement futur d'un grand désastre —, nous savons que la véritable Sarah Altmejd est vraisemblablement vivante et bien portante. Mais en sommes-nous si sûrs?

Les fantasmagories provoquées par ces considérations anthropologique et géologique ne peuvent aller au-delà d'un certain point puisque d'une façon ou d'une autre, nous demeurons toujours conscients du processus artistique. Un coup de pinceau ici, là, une trace de doigt, ces fantasmagories s'évanouissent rapidement. Nous n'avons jamais pleinement accès à un univers alternatif et infini où le temps n'existerait plus et où la terreur esthétique se métamorphoserait pleinement en horreur. Même si nos esprits s'emballent, notre position dans le continuum espace/temps et notre questionnement quant au destin de Sarah Altmejd ne peuvent nous faire oublier que nous sommes face à une production artistique. Cette fantasmagorie solennelle de la mort et de la décrépitude est en effet du domaine de l'esthétique tandis que la véritable horreur est toujours écartée afin de laisser place au sublime et nous rappeler qu'il s'agit d'un contexte artistique.

On se demande pourtant : pourquoi ce *Sarah Altmejd*? N'est-il pas étrange que l'artiste, malgré d'évidentes tentatives d'embellissement du corps, ait choisi de représenter sa sœur bien-aimée dans un tel état de mort et de décrépitude et après qu'elle eut subi d'incroyables horreurs? *Sarah Altmejd* nous révèle-t-elle une face cachée de la personnalité de David Altmejd ou s'agit-il ici d'un cas de licence poétique? Car la véritable terreur qui se cache derrière ces représentations persiste au-delà d'une fusion des identités familiales dans le simple but d'amplifier le drame et l'horreur. La terreur, ici, serait plutôt sans bornes, du fait de ces *doppelgangers* inversés de Sarah Altmejd qui ne cessent de se réfracter dans toutes les directions, tel un miroir brisé. Car ce n'est pas un portrait du double de David Altmejd que nous voyons dans ce *Sarah Altmejd*, mais bien deux.

1. *N.D.T.* Mot allemand qui signifie double ou sosie. Il est utilisé en anglais.



MICHAEL A. ROBINSON
THE MALADY OF ART
JEAN-ERNEST JOOS
Translation: Gabriel Levine

A cube greets the visitor to Michael A. Robinson's exhibition, *Sweet Dreams*. Although it seems almost inhabitable, it remains an abstract sculpture, with a high level of formal precision. Its open face reveals an interior lined with cubic and rectangular forms, creating a metonymic link with the cube as a whole. Its interior and the forms it contains create a meditative and serene effect, something like a bedroom furnished with purely neutral objects. The coldness of the cubic space is balanced by its irregular shape, as well as by the distortion and sloping that Robinson imposes on it.

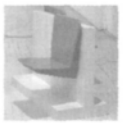
Then, as the eye is drawn to the entirely abstract three-dimensional sculpture-paintings that line the wall, it becomes clear that the exhibition works as a trap. In themselves, these objects belong to the purest tradition of abstraction: they deal with questions of magnitude and negative entities that can be grasped only by a formal language. They are inverted reliefs that play with missing shapes and the structural opposition between presence and absence. Robinson chooses to work with plaster, a material that allows him to present a totally smooth surface, producing a pictorial effect, and at the same time to produce three-dimensional forms, creating hollow spaces by removing material. These sculpture-paintings are vague references to abstract art, but in the context of the exhibition they have quite different connotations. As the viewer moves back and forth between the human-sized cube and the paintings, there is a type of transfer—almost a translation—from one form to another. It is as if the viewer were able to live inside a Malevitch, to name only one possibility.

Robinson's exhibition plays on the resonance between apparently dissonant languages. Some of these languages are purely formal, others make up complete sensory environments, and still others move into the world of narrative. Thus we find in the exhibition the reconstruction of a hospital room, complete with window, false ceiling, and even a sleeping patient. As opposed to the cube, only metaphorically inhabitable, this is a room that we can actually enter, where we can even stay long enough to use the signs that we are given to try and reconstruct the story—all the stories—that the room contains. The video projected in the main room reinforces the exhibition's narrative aspect, offering us different characters: a patient, a nurse, and a mysterious authority figure who seems to control the situation. The video makes reference

to the same geometric forms, but they now appear as pure semiotic data to be interpreted as part of various elliptical stories. The pure idea of the negative, developed as abstraction in the different sculptures, is mirrored by the other physical spaces and narratives tapping into themes of sleep, sickness and the body. The result is diverse, somewhat baroque, a bit nostalgic, sad and ironic, all at the same time. The overall effect is destabilizing, and this is how the exhibition becomes a trap: Robinson draws us into the same position of uncertainty in which the artist himself, faced with his own language and tools, seems to be caught.

As an artist, Michael A. Robinson is caught in an unstable position between mastery and paralysis. He has a complete command of the many languages of art, particularly those of our 20th century modernity. He works with presence, absence and the neutral, evoking a minimalist approach in its purest sense. It is as if it were his only language, as if he no longer had a mother tongue, an origin, or a body. But his mastery, lacking any finality, is sterile. In every movement towards abstraction—and no matter which theory of art history we might use—we recognize the Platonic dream, with the pure idea detached from the sensory world as its finality. Without such finality, the mastery of a formal language falls back into paralysis. This paralysis expresses itself in the exhibition's references to sleep, sickness and dream. It is none other than the return—like a return of the repressed—of the body and sensory experience that can no longer be abstracted. The abstract environment places the body in a dream-space, a strange kind of space-between, where the night is white, dreaming is done with open eyes, and sleeping, which no longer alternates with waking, blurs into sickness and passivity.

In conversation, Michael A. Robinson spoke to me of his dialogue with modern art. Today, he said, we can no longer carry on its tradition; nor can we reject it. He quickly associated the position of the contemporary artist with that of the hysteric. In fact, if hysteria is returned to its 19th century historical context, he is clearly correct. Hysteria, which in the 19th century cleared the way for psychoanalysis, made reference to the passive, or, more accurately, receptive position of a body paralysed by the double bind of a compulsory and unbearable submission to masters, hierarchies, and laws. For Robinson, the authority of art history and its modern variants places the artist in the same hysterical position: he can't work with it, he can't work without it. Overwhelmed by the idea—so consistent and confident—of Art, sickness is his only refuge. *Sweet Dreams*. Here, the exhibition's nostalgic tone is quite present. It might even be appropriate to speak of a kind of romanticism in the way Robinson perpetuates the position of the artist as hero: a remarkable, suffering person, chosen to answer the call of art. Here again, the artist is a bit like the hysteric. Psychoanalysis has always maintained that the hysteric's sickness was in part an unwillingness to abandon the pleasure of his or her symptoms. Similarly, Robinson, sick with art, seems unwilling to give up his sickness: the malady of art. Rather, he abandons himself to it in a permanent half-sleep, making it his home.
Sweet dreams, Michael.



KARIN TRENKEL
UN CONTE URBAIN HOLLANDAIS DES TEMPS MODERNES
ZOË MILLER
Traduction : Isabelle Chagnon

Dans sa plus récente exposition à Skol, Karin Trenkel a présenté *North Sea Ocean Paradise*, véritable histoire urbaine contemporaine se déroulant en Hollande. En tant que spectateurs, nous étions conviés à prendre part à son installation — un décor représentant un paysage étranger, qu'on pourrait considérer comme une carte postale tridimensionnelle. Le spectateur se déplaçait à l'intérieur d'un modèle réduit du paysage urbain hollandais, lequel, dans la réalité, constitue lui-même un espace créé artificiellement.

Les éléments tridimensionnels de l'installation de Trenkel comprennent notamment des objets qui évoquent des accessoires de scène de différentes couleurs présentant un aspect ludique. Disproportionnés les uns par rapport aux autres, ces accessoires sont disposés de façon apparemment arbitraire. Le contraste entre ces disproportions et le style préfabriqué des accessoires suscite chez le spectateur un vague sentiment de malaise. À l'instar de structures industrielles installées en pleine nature, les constructions léchées de Trenkel semblent en quelque sorte étrangères à l'espace qu'elles occupent. Du point de vue de l'histoire culturelle, le travail de Trenkel exprime bien plus qu'une simple esthétique ou une approche ludique. Les Pays-Bas, comme leur nom l'indique, sont une étendue de terre située à basse altitude et dont presque la moitié se trouve au-dessous du niveau de la mer. Au cours de l'histoire, les Néerlandais ont échafaudé plusieurs méthodes leur permettant de contenir l'eau afin d'augmenter la surface habitable de leur pays. Trenkel semble très consciente d'habiter un pays qui s'est « fabriqué » lui-même, où les réalisations humaines supplantent les éléments naturels.

Rotterdam — où vit Trenkel depuis 1989 — a dû faire face à un énorme défi, celui de se reconcevoir entièrement : au lendemain de l'invasion allemande de 1940, en prévision du rajeunissement chaotique de la ville, on a conçu une série de nouveaux quartiers de façon très méthodique. On a clairement redéfini le paysage urbain en construisant des unités d'habitation confortables et compactes qui avaient l'apparence de cubes penchés agrémentés d'une touche rustique comme des toitures inclinées. Chaque quartier constitue aujourd'hui un lieu soigneusement aménagé, moderne et conçu autour d'un centre; on y trouve des espaces verts, des boutiques et des services sociaux. Ainsi, on a donné forme à des communautés en faisant de ces modèles d'habitation des sortes d'estampilles qui, juxtaposées les unes aux autres, créent des motifs ou des schémas géométriques urbains.

En pénétrant dans *North Sea Ocean Paradise*, le spectateur se trouve devant un arrangement d'éléments sculpturaux, regroupés dans l'espace d'une manière qui n'est pas sans rappeler la disposition des quartiers d'une ville. Ces éléments créent un mouvement formel à l'intérieur de l'espace et semblent nous inciter à entrer dans une peinture en trois dimensions ou dans un jeu vidéo fondé sur la réalité virtuelle.

Au centre de l'espace se trouve un groupe de six objets ressemblant à des maisons, soigneusement disposés et orientés vers des directions différentes. Ils sont placés sur une surface hachurée rappelant une étendue de terre telle qu'elle apparaît sur une carte géographique. Des planches de contreplaqué jointes les unes aux autres au moyen d'attaches autobloquantes forment des cubes de guingois qui évoquent les maisons hollandaises traditionnelles, tordues par les ans et l'effondrement du sous-sol. En raison de leur caractère abstrait, ces formes pourraient tout aussi bien être des maisons familiales préfabriquées, des remises de jardin ou des bâtiments portuaires.

À droite se trouvent quatre élégantes chaises orange disposées par paires présentant une facture minimaliste caractéristique des années 1960. Ces sièges nous rappellent les bancs installés dans les transports en commun ou dans les parcs publics. Tout comme les maisons qui se trouvent à proximité, ils sont orientés dans l'espace en différentes directions, donnant l'impression qu'ils défilent devant nous à toute vitesse ou qu'ils ont été filmés sur le vif. Nous viennent à l'esprit la vitesse fulgurante de la vie urbaine moderne et notre façon de nous déplacer comme des automates dans un environnement soigneusement planifié.

Juste derrière les maisons se trouve un arbre de construction plutôt schématique, constitué de baguettes de bois recouvertes de ruban adhésif vert et beige, simple structure géométrique abstraite. En observant les autres éléments constitutifs de l'exposition, nous prenons conscience de l'existence d'un dialogue sous-jacent entre l'abstrait et le figuratif. En effet, on nous présente d'une part un paysage urbain, et d'autre part une composition abstraite de couleurs, de lignes et de formes.

Cinq colonnes aux reflets argentés fixées sur des bases jaunes sont réparties çà et là dans l'espace; ces structures verticales sont reliées les unes aux autres par de fines cordelettes bleues parallèles, ce qui fait penser à des poteaux munis de fils téléphoniques. Ces poteaux unifient l'installation, créant une composition formelle avec l'espace. Des cercles de différentes tailles découpés dans du papier peint couleur bourgogne décorent le mur de droite, où se trouve également un tuyau de chauffage qui fait partie de la structure de la galerie. Ces cercles font penser aux œuvres d'art qu'on voit dans les stations de métro ou aux décorations urbaines, tandis que le tuyau attire l'attention sur les caractéristiques de la galerie et dirige notre regard vers un autre mur, celui-là peint en bleu sarcelle. Ces éléments circonscrivent l'espace qui nous entoure et communiquent une impression de présence humaine.

De l'autre côté de l'espace, une table de pique-nique ronde de couleur noire est posée devant un collage mural à caractère très cliché représentant des scènes de plage paradisiaques, placées à l'intérieur du contour d'un soleil couchant. Seul élément bidimensionnel de l'exposition, cette murale évoque en fait l'espace. De luxuriants espaces verts s'étendent à l'infini, nous attirant dans un univers naturel idyllique, loin de notre réalité fabriquée. Est-ce là que nous, citoyens, avons appris à aller nous détendre? Sommes-nous conditionnés à nous échapper vers des endroits en tout point opposés aux lieux que nous nous sommes créés? Cette toile de fond naturelle, cliché par excellence, contraste avec le paysage urbain mais ne semble pas beaucoup moins commerciale ou industrialisée que ce paysage. La murale est faite de papier peint kitsch. Le « design » semble omniprésent dans l'installation. Comme un terrain de jeu pour enfants, celle-ci nous rappelle à quel point nous sommes programmés, dès l'enfance, à penser en termes de lignes, de formes et de couleurs. En outre, le caractère ordonné des éléments et l'extrême attention portée aux détails évoquent un désir de perfection et de maîtrise de nos vies, le sentiment que tout doit être organisé et développé pour réduire la menace de chaos que représente un monde naturel qui ne cesse de gagner du terrain.

Les matériaux choisis par Trenkel sont diversifiés et faciles à trouver — elle utilise du contreplaqué, des baguettes de bois carrées, des attaches autobloquantes, du ruban adhésif couleur argent, de la cordelette et du papier peint. Les colonnes enrobées de ruban adhésif argenté donnent presque l'illusion d'être faites en métal massif, tout comme la table de pique-nique noire pourrait être construite en granit. Nous nous demandons alors si notre propre environnement urbain pourrait n'être qu'une façade. Les villes, ou les installations fonctionnelles grandeur nature qui englobent le citoyen, sont rarement considérées comme constituant des formes artistiques. Toutefois, en réalisant un diorama tridimensionnel dont l'échelle est reproduite dans l'espace de la galerie, Trenkel nous permet de jeter un regard sur son environnement (et donc sur le nôtre) d'une façon plus critique et consciente. Elle soumet à notre examen une installation des plus généreuse. Elle a mentionné que si elle avait disposé de plus de temps, elle aurait aimé élaborer encore davantage son exposition — développer encore sa ville et remplir complètement la galerie afin de créer un espace extraordinairement encombré, peut-être pour refléter le surdéveloppement caractéristique des centres urbains. Même si elle a dû réfréner cette envie, elle a néanmoins continué de travailler à l'exposition au lendemain du vernissage — en ajoutant des cercles en papier peint et en songeant même à appliquer de la couleur sur un autre mur. Elle voulait que son exposition change et évolue, tout comme la Rotterdam réelle, ou n'importe quelle autre ville. En bout de ligne, j'ai gardé l'impression que la construction de North Sea Ocean Paradise et le mouvement qui l'anime pourraient ne jamais se terminer, et que ce serait voulu ainsi.



STEVE TOPPING

À PROPOS DE *BOX EXPO*
DANIEL HALL
Traduction : Isabelle Chagnon

Dans *Box Expo*, Steve Topping propose une intéressante réflexion sur l'habitation des espaces construits, avec une remarquable simplicité de moyens. La boîte en question est la plus petite salle de Skol, dont l'entrée a été obturée au moyen d'un rideau afin de créer une obscurité totale; la salle serait vide, n'était un objet posé en son centre sur un socle. Un étroit faisceau de lumière projeté du dessus illumine le socle, éclairant du même coup une flèche en ruban-

cache qui pointe en direction d'un bouton rouge trônant sur une boîte en bois. Juste à côté se trouve un dispositif qui se met en branle quand on appuie sur le bouton. Au milieu des ronronnements et des cliquetis, une image couleur vacillante est projetée dans la salle. Un segment de film, défilant sur une surface d'environ cinquante centimètres carrés placée à hauteur de poitrine, panoramique sur les murs blancs de la galerie à raison d'un tour toutes les soixante secondes.

Quiconque a déjà vu Montréal de haut se rend compte que le film montre un panorama de la ville, capté à partir d'un point unique. La caméra donne l'impression d'être placée à l'endroit où se tient le spectateur, comme si les murs de la salle et ceux du bâtiment s'étaient tout à coup dissous. L'obscurité soudaine qui s'était produite en pénétrant dans la boîte ajoute au choc créé par la *disparition* des murs au profit d'un espace extérieur radieux et ensoleillé. L'image en mouvement incite l'observateur à se demander ce que les murs de la pièce l'empêchent de voir. Peu à peu, il comprend que le film a été tourné sur le toit du bâtiment où se trouve Skol, au cœur du centre-ville de Montréal. Le spectateur ne peut éviter de pivoter sur lui-même pour suivre la projection, répétant du même coup les pas exécutés par le cinéaste lors de la captation de l'image, ou retraçant les mouvements de la caméra, comme si elle était fixée sur la même plate-forme pivotante que le projecteur. L'illusion était encore plus forte au moment de notre visite, en raison d'une coïncidence entre l'ensoleillement du film et le soleil qui brillait sur la ville.

Mécanisme créateur de l'illusion, le *dispositif sculptural* est un projecteur Super 8 ingénieusement installé sur une vieille table tournante de phonographe. Une armature de métal de forme courbe relie les deux appareils afin de créer un ancrage pour l'axe de rotation, judicieuse solution au problème de l'alimentation en électricité d'un projecteur tournoyant sur lui-même. Le cliquetis que l'on entend provient du déroulement de la pellicule filmique. Cette installation présente un aspect artisanal qui s'accorde bien avec le caractère du bâtiment lui-même, lequel se voit adapté à de nouveaux usages artistiques que n'avaient sûrement pas prévu ses concepteurs. Éphémère et provocatrice, *Box Expo* est une œuvre en prise directe sur le contexte urbain et architectural qui est le sien.

THE KINETIC ROOM
CAROLINE MARTEL
Translation: Janine Hopkinson

The double mechanism of Box Expo, acting as both viewfinder and projector, recalls the double technological ingenuity of the Lumière Brothers' cinematography. It takes us back to the time of the origins of cinema in which, from the capturing of an image to its projection, cinema appeared as a tool for imagining time and space. Nevertheless, Box Expo doesn't play on the transformation of the time of the filmed image through editing or changes in speed. Rather, the ingenuity of the Box Expo device makes us think about our relation to the filmed space, or indeed, the illusion created by the reproduction of space in cinema, if not its displacement.

One is tempted to read Box Expo as a work of experimental cinema, primarily in the way it plays with spectators. Many of them reacted the same way: the first instinct is simply to see a film of the city, then trying to figure out what the ideal vantage point would have been to shoot the panorama ... as if, in its very essence, a film projects images in the present necessarily originating elsewhere. Yet, the point of view of Box Expo is fundamentally here: during the filming, the camera pivoted on a spot on the roof directly above the spot where the projector is installed in the piece. Topping presents the illusion of a transparency of the little room with see-through walls, as if these could disappear and let us see the city, there. To produce this effect, the film must be projected in this precise location; it cannot be transposed to another place—which contributes to its ephemeral quality. The point of view is also here, in the present moment: Box Expo, as the title suggests, is not a film, but a screening session that takes place when a button is pressed. Its essence lies, once again, in a vast tradition of the cinematographic avant-garde.

Topping's kinetic-eye is not reflected in the viewfinder of his Super 8 camera, as much as it is invested in Box Expo's overall mechanics. Box Expo is not the work of a cameraman looking subjectively at the city; it is the work of a camera-projector constructed by an able artist playing on the mediation of our relationship to urban spaces...The city, seen thusly, is seized from an impressive point of view—the focus of which, is elsewhere.

224 MOTS/MINUTE
MARIE-PAULE MACDONALD
Traduction : Isabelle Chagnon

Le film pivotant de Steve Topping évoque les cycles rotatifs, les mécanismes d'horlogerie, les engins et les objets évoluant dans l'espace : hélicoptères, planètes et galaxies. Si un jour s'écoule à chacune des rotations terrestres, pourquoi une journée est-elle divisée en intervalles de vingt-quatre heures, lesquelles sont elles-mêmes subdivisées en 1 440 minutes — et de toute façon, quel est le sens de cet intervalle d'une minute?

Topping reconnaît l'influence de John Porter, cinéaste torontois qui, en 2001, a présenté un film intitulé *Scanning 1* lors d'une soirée consacrée au cinéma expérimental au Théâtre La Chapelle, à Montréal. Après avoir parcouru la surface d'un bâtiment avec une caméra dont la lentille, maintenue très proche, ne captait jamais toute la façade à la fois, Porter a ensuite projeté le mouvement de travelling ainsi réalisé au moyen d'un projecteur à l'épaule, en reproduisant les mouvements du film.

Avec sa caméra, Topping, placé sur le toit du bâtiment abritant Skol, a balayé l'horizon en effectuant un panoramique horizontal de 360 degrés. Pour projeter le film, il a installé un projecteur sur une table tournante et a pu ajuster la vitesse des deux appareils. Le hasard, ou peut-être l'intuition, a fait en sorte que la durée de rotation du projecteur soit d'environ une minute.

L'idée selon laquelle une soixantaine de secondes est le laps de temps nécessaire pour balayer l'horizon selon une rotation de 360 degrés constitue une intéressante façon de définir une minute — suggestive et subjective, mais néanmoins convaincante. Avec *Box Expo*, Topping explore sa propre curiosité, par le truchement d'une Super 8, à l'intérieur d'un tempo visuel cosmique qui s'inscrit dans les structures, les modèles et l'environnement des objets et des intervalles propres aux mouvements de tous les jours ainsi qu'à l'architecture et à l'espace urbain, et réunit tous ces éléments en une tranche de temps, un mouvement synthétique et atmosphérique.

CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal (Québec) H3B 1A7

Téléphone : (514) 398-9322
Télécopieur : (514) 398-0767
Internet : www.skol.qc.ca
Courriel : skol@skol.qc.ca

Skol remercie ses membres, ses donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de Montréal, le Service de développement culturel de la Ville de Montréal, Emploi Québec et Les Brasseurs RJ.

Skol est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels Skol.

Le Centre des arts actuels Skol présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière. Il encourage l'exploration et la recherche tant au niveau plastique que théorique et favorise les échanges entre les différentes disciplines. Expositions, performances, conférences, interventions hors les murs, groupes d'études, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et publications comptent parmi les activités du Centre depuis sa fondation en 1986.

Coordination du livret
Cari Trahan

Comité de publication
2002–2003
Hugues Charbonneau, Natacha Clitandre, Claude Dallaire, Katy Fortin, Juliana Pivato, Carl Trahan

Coordination
de la programmation
Daniel Roy

Comité de programmation
2002–2003
Michel de Broin, Alain Fortier, Hélène Lord, Gwenaël Rattke, Daniel Roy, Marie-Andrée Saint-Pierre, Cari Trahan

Révision linguistique
Micheline Dussault, Lynne Trépanier

Graphisme
uniform

Impression
Jean-Marc Côté

Distribution
ABC Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 230
Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606 / 1-877-871-0606
Télécopieur : (514) 871-2112
www.ABCartbookscanada.com

ISBN : 2-922009-11-4
Dépôt légal 4e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
© 2003 — Les artistes, les auteurs et le Centre des arts actuels Skol.

SKOL Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts · Conseil des Arts de Montréal · Emploi Québec · Ville de Montréal

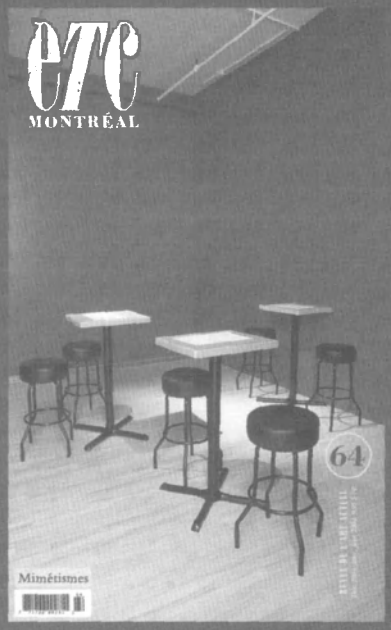

BELLE
GUEULE
Originale
BIERE BEER
ELLE
UEULE
riginale
Lager

ETC MONTRÉAL

Numéros parus en 2003



Numéros à paraître



DÉCEMBRE 2003
MIMÉTISMES
NO 64
Manon Blanchette
Ludovic Fouquet
Luce Lefebvre
Isabelle Lelarge
Karl-Gilbert Murray
Madga Wesolkowska

MARS 2004
SURVEILLANCE
NO 65
Réjean-Bernard Cormier
Manon De Pauw
Hervé Fisher
Isabelle Hersant
Michaël La Chance
Guy Sioui-Durand

ETC MONTRÉAL 1435, rue Saint-Alexandre, #250, Montréal (Qc) H3A 2G4 etcmtl@dsuper.net

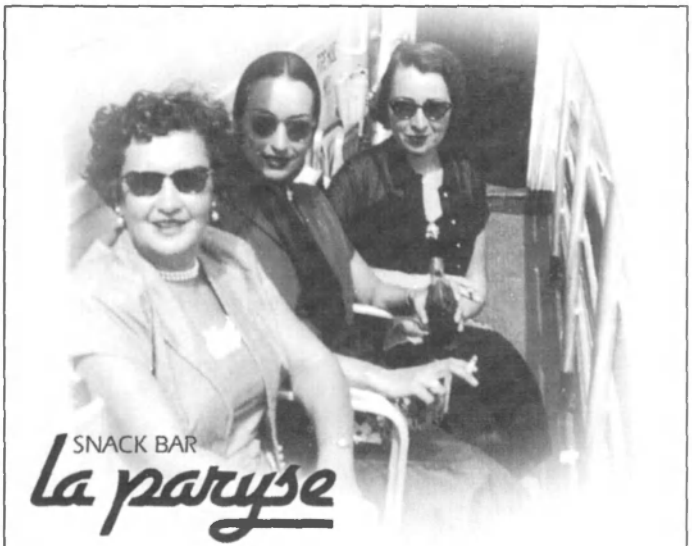
ESPACE SCULPTURE

L'UNIQUE MAGAZINE AU CANADA DONT LE CONTENU SOIT EXCLUSIVEMENT CONSACRÉ À LA **SCULPTURE** ET À TOUTE AUTRE FORME D'INTERVENTION DANS LE CHAMP DE LA SCULPTURE **ACTUELLE**

4888, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2J 2L6
T•514 844.9858 F•514.844.3661
espace@espace-sculpture.com

ESPACE

www.espace-sculpture.com



Vingt-trois ans de plaisirs ... partagés avec vous !

302, rue Ontario Est, Montréal 514.842.2040
Depuis le 19 décembre 1980

esse
arts + opinions

Revue d'art interdisciplinaire

pratiques québécoises, nationales et internationales • œuvres engagées manifestations hors les murs • arts visuels • performance • vidéo musique • danse actuelle • théâtre expérimental • cinéma d'auteur dossiers thématiques • articles de fond • analyses • opinions • paroles d'artistes • réflexions contextualisées

Abonnement
1 an / 3 numéros

individu	22 $ CAN
étudiant	18 $ CAN
institution	34 $ CAN
international	48 $ CAN


© K. Justesen, 1992

Un parcoursaudacieuxdepuis20 ans

C.P. 56, Succ. Delorimier • Montréal, (Qc), H2H 2N6
Tél.: (514) 521-8597 • Téléc.: (514) 521-8598 • abonnement@esse.ca

www.esse.ca



INTER 83 (HIVER 2002-2003)
- Art action en Indonésie
- *Vers les communautés technoculturelles : fantasmes utopiens du déploiement*
- Propositions sur la notion de valeur

INTER 84 (ÉTÉ 2003)
- Lascas, art actuel mexicain à Québec
- survol socio-critique de l'année d'art 2002 au Québec
- *Cyberculture : Le Tiers numérique*

INTER 85 (AUTOMNE 2003)
- Art et vie
- *Hommage à Pierre Restany* (avec republication de certains de ses textes)
- cyberculture

TARIFS ABONNEMENTS (toutes taxes incluses)

	1 an (3 numéros)	2 ans (6 numéros)
Québec et Canada		
individuel	20 $	35 $
institutionnel	35 $	65 $
international	35 $ can./30 euros/25 $ us	65 $ can./55 euros/45 $ us

(Illust. : Cindy DUMAIS, *Choc*, 2001 (détail)

inter

INTER (ART ACTUEL) LES ÉDITIONS INTERVENTION
345, rue du Pont • Québec • Québec • G1K 6M4
T 418.529.9680 • F 418.529.6933 • edinter@total.net

SAUM MOM
BOUTIQUE ALIMENTAIRE
1318, av. du Mont-Royal Est, Montréal (Qc) H2J 1Y5 Tél. : 514.526.1116

GROUPE ALTUS
MONTRÉAL

PLOMBERIE CHAUFFAGE **NORMAND** INC.
PLUMBING HEATING

Spécialité
- CHAUFFAGE EAU CHAUDE
- SERVICE URGENCE 24 HRES
- ENTRETIEN PRÉVENTIF DE SYSTÈME DE CHAUFFAGE

5504 Ouest, St-Jacques
Montréal, Qué. H4A 2E2
Tél. : (514) 488-6577
Fax : (514) 488-1361

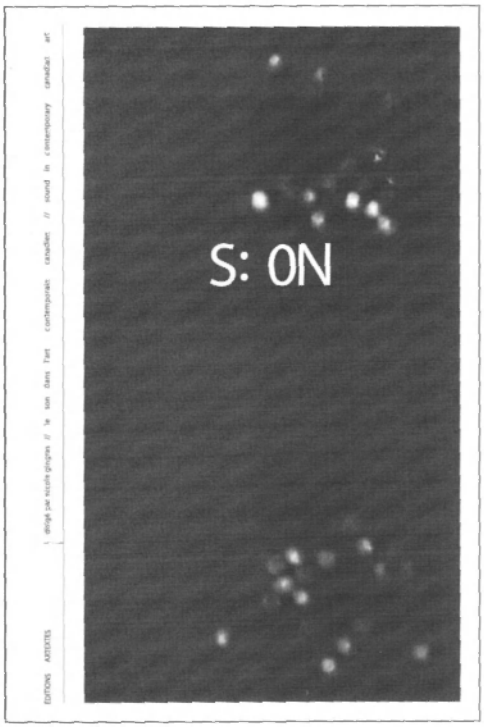
Licence R.B.Q. : 1367-9279-85

Ange et cie

Nouveau aux Éditions Artextes

sous la direction de Nicole Gingras

Le son dans l'art contemporain canadien



avec des contributions de:

Tagny Duff
Jean-Pierre Gauthier
Raymond Gervais
Nicole Gingras
Colin Griffiths
Steve Heimbecker
Christof Migone
Gordon Monahan
James Partaik
Hélène Prévost
Nicolas Reeves
Jocelyn Robert
R. Murray Schafer
Tom Sherman
Alexandre St-Onge
Gayle Young
Michèle Waquant
Hildegard Westrekamp

240 p. français/anglais
ISBN 2-9802870-9-1
34.95$

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

L'OBSERVATOIRE

EN AVOIR OU PAS
(UN ATELIER)
ANIMÉ PAR
JOCELINE CHABOT
16.10.2002

LA POÏÉTIQUE
ANIMÉ PAR
MARTIN BOISSEAU
25.02.2003

L'ICONOCLASME
ANIMÉ PAR
MARTIN BOISSEAU
18.03.2003

QUE FAIT L'ART À
CEUX QUI LE FONT ?
ANIMÉ PAR
MARTIN BOISSEAU
15.04.2003

COLLOQUES

LE CITOYEN
« VOLONTAIRE »
SYLVIE COTTON,
LOUIS JACOB,
DEVORA NEUMARK,
ALAIN-MARTIN
RICHARD,
JEAN-PHILIPPE UZEL
MODÉRATEURS :
DOYON/DEMERS
01.02.2003
EN COLLABORATION
AVEC LA REVUE
ESSE ART + OPINION

LE TROC :
DE L'ENTRAIDE
COMMUNAUTAIRE
AU GESTE D'ART
DENIS BAYON,
MARTIN BOISSEAU,
MARTIN DUFRASNE,
JEAN-ERNEST JOOS,
MICHEL
GAUDREAULT

MODERATRICE :
ANNE BÉRUBÉ
24.05.2003
EN COLLABORATION
AVEC LA REVUE
ESSE ART + OPINION