

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

**Re-penser
la sculpture ?**

**Re-Thinking
Sculpture?**

espace

éditorial / editorial

2

LA SCULPTURE, AU RISQUE DES POSSIBLES

RENEWING SCULPTURE'S POSSIBILITIES

André-Louis Paré

Re-penser la sculpture ?
Re-Thinking Sculpture?

(deuxième volet/part two)

6

**La sculpture,
vous dites ?**

SCULPTURE, YOU ASK?

Maxime Coulombe

10

**L'homme et la machine dans la sculpture
comme dans la guerre**

MAN AND MACHINE IN SCULPTURE

AND IN WAR ALIKE

Marie-Hélène Leblanc

18

**Metaphorical Spaces:
An Interview with James Nizam**

L'ESPACE MÉTAPHORIQUE :

UN ENTRETIEN AVEC JAMES NIZAM

par/by Peter Dubé

28

**L'espace qui reste :
un entretien avec Guillaume La Brie**

THE SPACE THAT REMAINS:

AN INTERVIEW WITH GUILLAUME LA BRIE

par/by André-Louis Paré

art public et pratiques urbaines / public art and urban practices

38

Le paysage sonore comme matière

Soundscape as Material

Josianne Poirier

44

**Monoceros: of the Earth, for the Stars
(a meditation on the concretized magyck of FASTWÜRMS)**

RM Vaughan

entretien / interview

48

Derya Akay: Material Hangings, Hangouts

par/by Rupert Nuttle

événements / events

54

If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?

If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?

Hili Perlson

comptes rendus / reviews

70 **Sayeh Sarfaraz. Observer les systèmes**

Manon Tourigny

73 **Chantier Libre 4**

Claire Moeder

75 **Mike Nelson. Amnesiac Hide**

Eunice Bélidor

76 **Hua Jin: Conversing in the Passing of Time**

Tai van Toorn

78 **Mladen Stilinović. Nothing Gained with Dice**

Ariane Daoust

79 **En venir à une conclusion :
Le troisième acte de la trilogie de Sarah Pierce**

Anaïs Castro

81 **Manif d'art 7. Aux arts, citoyens!**

Chloé Grondeau

livres / books

84 **Anne Bénichou. Un imaginaire institutionnel.
Musées, collections et archives d'artistes**

Mélanie Boucher

84 **RM Vaughan. Compared to Hitler**

Peter Dubé

85 **Alain-Martin Richard. Performances,
manœuvres et autres hypothèses de disparition**

André-Louis Paré

86 **Résistance. Et puis, nous avons construit
de nouvelles formes.**

André-Louis Paré

87 ouvrages reçus / selected titles

Renewing Sculpture's Possibilities

This second part of the *Re-Thinking Sculpture* special feature continues the reflection we began in issue 107 on current developments in sculpture, particularly among young artists. In the spring-summer 2014 publication, we examined various aspects related to sculpture and its appearance in what has come to be known, after Rosalind Krauss, as its “expanded field.” We also discussed the medium of sculpture when it is presented in the form of “shadow sculptures.” Finally, sculpture’s possibilities also were considered in the analysis of the works of three artists—Francis Arguin, Chloé Desjardins and Dominic Papillon—who have a sculptural practice. Based on aesthetics of repetition, the aim of the analysis was to evaluate how these artists appropriate the various techniques associated with the history of sculpture.¹

In this issue, we once again set out to rethink sculpture by proposing new ways to link sculpture, understood as a medium, with sculptural practices that involve other uses of space. From this perspective, it is hardly surprising that several contributing authors referred to Krauss’ famous 1979 essay in which the art historian mapped the new directions that emerged in the 1960s-1970s.² In analyzing the postmodern sculptural practices of artists Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra and several others, Krauss engaged in a reflection on the limits of classical sculpture’s aesthetic language. She envisaged new ways of understanding this medium by analyzing practices in which artists take the exhibition site into account. Consequently, it is not surprising that several of the artists Krauss mentions had participated in Harald Szeeman’s exhibition *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* that was held ten years earlier.³

Today considered a landmark exhibition, this event introduced a new way of rethinking art according to the creative process. Bringing together more than sixty of the most prominent 1960s avant-garde artists, it ushered in contemporary art that was decidedly breaking with traditional aesthetics. This historic exhibition was reconstructed almost identically during the recent Venice biennale.⁴ The curator Germano Celant and his team took over the Ca’ Corner della Regina palace of the Fondazione Prada in order to produce a 1:1 scale reconstruction of the Kunsthalle Bern. This restoration of one of the most important exhibitions of 20th century art has nothing to do with nostalgia. This “remake” of an exhibition is rather about the challenge of replaying an original scenario so that a new public can have access to it, and to give visitors the opportunity of measuring the gap that exists between yesterday and today by way of the exhibition revitalization process.

In parallel to the political context, which was expressed through the “Great Refusal”⁵ during the 1960s and 1970s, the exhibition *When Attitudes Become Form*, reconstructed or not, anticipates the fluid and shifting presentation of art. An art that emerged through new approaches to potential sites and included actions marked by a rebellious subjectivity unsatisfied with established methods. From this perspective, it was notably about initiating works that were open-ended and in which the process had precedence over the finished product. It was also an occasion to make interventions at the exhibition site, following the procedures of conceptual art, putting performative practices into place or promoting propositions that require an economy of means that is far removed from the materials favoured by the fine arts system. In short, *When Attitudes Become Form* assembled—in

La sculpture, au risque des possibles

Ce deuxième volet du dossier *Re-penser la sculpture?* poursuit une réflexion amorcée dans le numéro 107 sur le devenir de la sculpture aujourd'hui, notamment chez les artistes de la jeune génération. Dans la publication du printemps-été 2014, il était question des différents aspects de la sculpture, du moment que ceux-ci s'exposent dans ce qu'il est convenu d'appeler, après Rosalind Krauss, son « champ élargi ». Il fut aussi mention du médium sculpture lorsqu'il se présente sous forme de « sculptures d'ombres ». Enfin, les possibles de la sculpture ont aussi fait l'objet d'une analyse d'œuvres de trois artistes – Francis Arguin, Chloé Desjardins et Dominic Papillon – dont les pratiques s'exercent dans le domaine sculptural. Il s'agissait alors d'évaluer, à partir d'une esthétique de la répétition, en quoi ces artistes s'approprient diverses techniques associées à l'histoire de la sculpture¹.

Dans ce numéro, il est à nouveau question de re-penser la sculpture en vue de découvrir d'autres façons de contribuer au passage pouvant avoir lieu entre la sculpture, reconnue comme médium, et celle exigeant d'autres usages de l'espace. Dans cette perspective, rien d'étonnant à ce que plusieurs des auteurs collaborant à ce dossier réfèrent au célèbre essai de Krauss, publié en 1979, et dans lequel l'historienne de l'art cartographie les nouvelles avenues apparues dans les années 1960-1970². Examinant la production sculpturale postmoderniste d'un Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra et de quelques autres, Krauss devait alors proposer une réflexion sur les limites d'un langage plastique associé à la sculpture classique. Elle a donc envisagé de nouvelles façons d'appréhender ce médium, dès lors qu'elles nécessitent une implication de l'artiste préoccupé par le lieu d'exposition. Conséquemment, rien d'étonnant à ce que plusieurs des artistes mentionnés par Krauss aient participé, une décennie plus tôt, à l'exposition d'Harald Szeeman intitulée *Quand les attitudes deviennent formes*³.

Considéré aujourd'hui comme une exposition culte, cet événement ayant pour titre original *Live in Your Head* annonce une manière inédite de repenser l'art en fonction du processus de création. Réunissant plus de soixante artistes d'avant-garde les plus en vue de la fin des années 1960, elle sera reconnue comme l'avènement d'un art contemporain décidément en rupture avec l'esthétique traditionnelle. Or, comme on sait, cette exposition légendaire a été reconstituée presque à l'identique lors de la dernière Biennale de Venise⁴. Le commissaire Germano Celant et son équipe ont envahi le palais Ca' Corner della Regina de la Fondazione Prada afin de reconstruire à l'échelle 1 les salles de la Kunsthalle de Berne. Cette remise à jour d'une des plus importantes expositions de l'histoire de l'art au XX^e siècle n'a rien à voir avec une quelconque nostalgie. Ce « remake » d'exposition parle plutôt du défi de rejouer un scénario original en vue de permettre à un nouveau public d'y avoir accès et, dans cette revitalisation du processus d'exposition, de mesurer l'écart existant entre hier et aujourd'hui.

Parallèlement au contexte politique qui, durant les années 1960 et 1970, s'exprimera par le « Grand Refus⁵ », l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, reconstitution ou non, préfigure le déploiement fluide et mouvant de l'art, celui qui se manifeste par de nouvelles approches des lieux pouvant être investis en incluant une gestuelle empreinte d'une subjectivité rebelle insatisfaite des méthodes déjà instituées. Dans cette optique, il s'agissait d'initier notamment des œuvres jamais achevées et dans lesquelles le processus l'emporte sur le produit fini. C'était aussi l'occasion de

rather tight spaces—“sculptures” freed from the pedestal and the protective barriers that prevented viewers from approaching them. It brought together works, often installed on the ground, which triggered new interactions with the viewer passing through the space.

Without a doubt, these “sculptural” works opened the way for the concept of an installation practice, which has since become a transient notion, but which is still used to designate a work that exists in relation to its surroundings.⁶ Thus, for at least forty years, the vocabulary of sculptural creation has remained confined to this lexicon. Maxime Coulombe’s text, which begins the second part of the special feature section, echoes this problematic. Sculpture or installation, which is one to choose? If numerous contemporary art practices no longer bear any direct relation to the sculpture medium, how does one find the words to designate what we are shown? In her essay, Marie-Hélène Leblanc refers to the works of American artists Ben Jackel and Charles Krafft and Canadian artist Clint Neufeld. Their sculptures, which are linked to the brutality of war, use strategies of diversion to question the masculinity inherent in a certain history of sculpture. Given that sculpture’s original material was in fact stone, how does one “re-weigh sculpture”? How can one “endow emblematically tough and masculine objects with a fragile quality”?

To complete this collection of essays, we invited artists with a sculptural practice to share their thoughts. Peter Dubé interviews James Nizam, a Vancouver-based artist, who discusses his work involving “sculptural images” that are created with a photographic apparatus, making it possible for him to produce light sculptures. And, Montreal artist Guillaume La Brie speaks about his interest in sculpture, more particularly of his preoccupation with the object situated in space. The account focuses notably on his treatment of the exhibition space as sculpture and on how absent objects are presented as forms emptied of their substance.

In the “Public Art and Urban Practices” column, which follows the feature essays, Josianne Poirier reflects on the creation of sound environments in public spaces. Finally, in the “Events” section, Hili Perlson reviews a group exhibition that was held on the fringe of the 5th Marrakech Biennale and showed works that provide various ways of rethinking art as a site of exchange in a social economy that fosters the development of alternative knowledge.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. Sylvie Coellier, “Sculpture Today: Somewhere Between Enclosure and Expansion”; Claire Kueny, “Beyond Sculpture, the Shadow?”; and André-Louis Paré, “The Possibles of Sculpture,” *Espace*, no. 107 (Spring-Summer 2014).
2. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* no. 8, Summer 1979.
3. The exhibition *Quand les attitudes deviennent formes* took place from March 22 to April 23, 1969, at the Kunsthalle Bern (Switzerland).
4. The exhibition *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013* was held at the Fondazione Prada’s Ca’ Corner

Della Regina from June 1 to November 3. There is a superb catalogue (Ed. Fondazione Prada, Milan, 2013, Eng/Ita.).

5. Herbert Marcuse, “Préface,” *Vers la libération*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.
6. See Patrice Loubier, “L’idée d’installation. Essai sur une constellation précaire,” printed in the first Quebec monograph on installation art, entitled *L’installation. Pistes et territoires* (edited by Anne Bérubé and Sylvie Cotton) and published by Centre des arts actuels Skol, Montreal, 1997.

réaliser des interventions sur le site de l'exposition à la manière de procédures conceptuelles, de mettre en place des pratiques performatives ou de promouvoir des propositions dont les réalisations nécessitent une économie de moyen fort éloignée des matériaux privilégiés par le système des beaux-arts. En somme, *Quand les attitudes deviennent formes* devait rassembler, dans des espaces plutôt étroits, des « sculptures » libérées du socle et des barrières de protection qui empêchent le spectateur de s'en approcher. Elle rassemblait des œuvres qui, souvent installées au sol, invitent à de nouvelles interactions avec le spectateur-déambulateur.

Sans doute, ces œuvres « sculpturales » ont ouvert la voie à la notion d'installation, devenue depuis ce temps une notion fugitive, mais dont on fait toujours usage pour désigner une œuvre ayant un rapport avec l'environnement⁶. Ainsi, depuis au moins quarante ans, le vocabulaire de la création sculpturale demeure confiné à ce lexique. Le texte de Maxime Coulombe, avec lequel débute le second volet de ce dossier, fait écho à cette problématique. Entre sculpture et installation, que choisir ? Si plusieurs pratiques d'art actuel n'ont plus directement à voir avec le médium sculpture, comment trouver les mots pour désigner ce qui nous est montré ? Le texte de Marie-Hélène Leblanc réfère, quant à lui, aux œuvres des artistes états-uniens Ben Jackel et Charles Krafft et de l'artiste canadien Clint Neufeld. Leurs sculptures, en lien avec la brutalité guerrière, interrogent, grâce à des stratégies de détournement, la masculinité rattachée à une certaine histoire de la sculpture. Si, en effet, la sculpture a originellement pour matériau la pierre, comment « re-peser la sculpture » ? Comment rendre « la part fragile à des objets empreints de robustesse » ?

Pour compléter ce dossier, il nous apparaissait important de donner la parole à des artistes œuvrant dans le domaine de la création sculpturale. James Nizam, artiste de Vancouver, s'est entretenu avec Peter Dubé à propos de quelques-uns de ses travaux portant sur des « images sculpturales », lesquelles sont le résultat d'un appareil photographique lui permettant de produire des sculptures lumineuses. Par ailleurs, l'artiste montréalais Guillaume La Brie rend compte de son intérêt pour la sculpture, plus précisément de sa préoccupation devant l'objet situé dans un espace. Pour nous en parler, il est notamment question de l'espace d'exposition traité comme sculpture et aussi de l'absence d'objets présentée comme formes vidées de leur substance.

À la suite de ce dossier, la chronique « Art public et pratiques urbaines » de Josianne Poirier propose une réflexion sur la création d'environnements sonores dans l'espace public. Enfin, dans la section « Événements », l'article d'Hili Perlson présente une exposition collective en marge de la 5^e Biennale de Marrakech et dans laquelle les œuvres étaient autant de manières de repenser l'art comme lieu d'échanges au sein d'une économie sociale propice à développer des connaissances alternatives.

André-Louis Paré

1. Sylvie Coellier, « Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui »; de Claire Kueny, « L'ombre, un au-delà de la sculpture ? » et d'André-Louis Paré, « Les possibles de la sculpture », *Espace*, n° 107 (Printemps-Été 2014).
2. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October* n° 8, été 1979. Traduction en français dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
3. L'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* a eu lieu du 22 mars au 23 avril 1969 à la Kunsthalle de Berne (Suisse).

4. L'exposition *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013* eut lieu à la Ca' Corner Della Regina de la Fondazione Prada du 1^{er} juin au 3 novembre. Un superbe catalogue (Éd. Fondazione Prada, Milan, 2013, Eng/Ita.) en témoigne.
5. Herbert Marcuse, « Préface », *Vers la libération*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.
6. Voir de Patrice Loubier « L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire », paru dans la première monographie québécoise sur l'installation intitulée *L'installation. Pistes et territoires* (sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton), publié par le Centre des arts actuels Skol, Montréal, 1997.



La sculpture, vous dites ?

Maxime Coulombe

Repenser la sculpture ? La question s'adresse à nous, évidemment, à ceux qui réfléchissent sur l'art. La pensée est un peu comme les pompiers, elle arrive toujours en retard : elle tente de suivre les transformations du réel, ses bouleversements. Lorsqu'elle se rend compte que quelque chose ne colle plus, elle tend à souhaiter réinventer le réel, alors qu'au fond, c'est elle-même qu'elle réinvente dans l'espoir de lui correspondre. Heureusement, d'ailleurs. Rien de pire qu'une posture paternaliste qui entendrait offrir des prescriptions, des manières de faire. Si la critique et l'histoire de l'art doivent repenser la sculpture, c'est qu'elle s'est transformée. Cette métamorphose est intéressante, car elle souligne désormais la fragilité du terme même de « sculpture » pour décrire certaines des créations contemporaines les plus fortes.

Souvent, on écrit « sculpture », puisqu'il faut bien trouver un synonyme à « objet » et à « œuvre », mais sans avoir en tête son histoire et ce qu'elle peut connoter. Nous savons bien ce qu'est le médium de la sculpture, mais comme rétrospectivement, à *bien y penser* : cette histoire et ces connotations n'ont plus grand-chose à voir avec le regard que nous portons désormais sur les œuvres, et sur leurs effets. Telle ou telle œuvre est bien une sculpture, sans doute... mais cette catégorie ne nous est plus si utile, ni révélatrice, ni fonctionnelle. Tout se passe comme si ce n'était plus vraiment en matière de sculpture, voire de médiums que se posent les problèmes, les enjeux des pratiques contemporaines.

SCULPTURE, YOU ASK?

Rethink sculpture? The question is addressed to us, obviously, those of us who reflect on art. Critical thought, somewhat like the fire brigade, always comes late: we try to keep up to date with reality's transformations, its upheavals. But when we realize that critical thought no longer holds true, we tend to want to reinvent reality, when in fact it is thought that is reinvented in the hope that it will correspond to reality. This is fortunate, for that matter, because nothing is worse than a paternalistic position that gives directions about methods and techniques. If in art history and criticism we must rethink sculpture, it is because sculpture has been transformed. This metamorphosis is interesting, because it henceforth emphasizes how fragile the term "sculpture" is for describing some of the strongest contemporary art works.

Often, we write "sculpture," because we have to find a synonym for "object" and "work," yet without considering this word's history and possible connotations. We know very well what the medium of sculpture is, though only retrospectively *when we think about it*: this history and its connotations no longer have much to do with our current view of the works and their effects. Such and such a work may well be a sculpture, but this category is no longer useful, revealing or functional. Everything takes place as though it is no longer truly a concern of sculpture, even of mediums that are problematic, the implications of contemporary practices.

I remember being shaken when I saw Massimo Guerrera's work *Porus*, created in collaboration with stage director Olivier Choinière. The work was shown as part of the lovely exhibition *Chimères/Shimmer* that Anne-Marie Ninacs curated at Musée national des beaux-arts du Québec.¹ The work is very simple: a text shown on a table covered by a sheet of Plexiglas. Under the table, a small creature has been discreetly placed, a stuffed monster with a horrible maw. Choinière's text describes the events surrounding his brother's death, which occurred almost at the same time as Olivier's birth. He describes or, more precisely, stages through the blanks in the text, his family's silence about the terrible accident and his brother's absence, which Choinière can't help but intimate with objects and through silence as something negative. The monster set under the table evokes a detail from Choinière's life and transforms the mystery, silence and drama.

Is this work a sculpture? This monster? "The monster, probably yes," someone will say. It corresponds to a certain definition of sculpture; it even appears to be handmade by the artist, which is an irrefutable criterion. But the table? Choinière's text? And can we separate the monster from the table, the text? "An installation," another will say.

We quickly grasp that these questions don't make sense. Let's agree on this: they are not important. The work and its impact rest elsewhere.

The situation is somewhat reminiscent of the one that prevailed when Rosalind Krauss wrote "Sculpture in the Expanded Field," when modernist definitions were being undermined by practices aspiring to reinvent the limits of art.² Krauss' essay owed its success to its ways of framing these new practices, making sense of them, mapping out their scope or, more exactly, their critical position. It truly was a good period for theory, a naïve moment in a certain sense, in which we still believed thought was capable of encompassing and dominating practices and objects.

Unfortunately for us, we no longer have the same confidence in theory's ability—particularly structuralism and semiotics—to provide us with organizing models made of binary oppositions and semiotic squares. We can no longer base our reasoning on the logic of the foil or of negation—the famous "neither-nor." This is indeed why we are assuredly no longer postmodern: we have discarded, both in theory and in practice, the logic of reaction, liberation and opposition to

modernity. Krauss then wrote in a later work about Marcel Broodthaers that we were entering in a *post-medium age*,³ such an expression now seems dated and marked by this logic of the "post." We are no longer for or against modernism, nor for or against mediums; henceforth, this question will not hinder us. To put it bluntly, and perhaps plainly, these works have been conceived by focusing on the viewer and not by looking back over one's shoulder at art history.

It is revealing that we now speak more about installation than of sculpture—although these terms are not perfectly synonymous. What this transformation illustrates is the shift in attention from the *objet* to the *experience* it produces in the viewer. The installation tends to focus attention less on a specific object, on which we could cast an aesthetic gaze, than on the idea of a *space (espace)*—this is undoubtedly the secret meaning of this magazine's name—that produces an *experience*.

If experience is the concern and objective of the work—often its place of origin as well—the medium is important only for its capacity to render the work possible. This is why we see artists increase the "mediums" according to the experience to be evoked, and thus the type of experience the work opens up is gradually replacing the matter of the type of medium used. Thematic exhibitions are already symptomatic of this shift.

The term "sculpture" has now lost some of its obviousness and familiarity, which clearly demonstrates that contemporary art is concerned with other tensions and implications. However, we still lack words when we consider this new reality.

"Post-post-medium?" someone will say.

We can do better.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. The exhibition ran from November 11, 2010 to April 3, 2011.

2. Krauss, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field." In *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, London: Pluto Press, 1985, p. 31-42.

3. Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

Je me souviens d'avoir été bouleversé de voir l'œuvre *Porus* de Massimo Guerrera, réalisée en collaboration avec le metteur en scène Olivier Choinière. L'œuvre était présentée dans la jolie exposition *Chimères/Shimmer* d'Anne-Marie Ninacs au Musée national des beaux-arts du Québec¹. L'œuvre est toute simple, un texte présenté dans une table recouverte d'une vitre de Plexiglas. Sous la table était discrètement placée une petite créature, comme un monstre empaillé avec une bouche horrible. Le texte de Choinière raconte les événements entourant la mort de son frère, survenue presque au moment de la naissance d'Olivier. Il raconte, ou plus exactement *met en scène*, par des blancs dans le texte, les silences de sa famille entourant le terrible accident, l'absence de son frère que Choinière n'aura pu que pressentir, comme négativement, par des objets, par ces silences. Le monstre situé sous la table évoquait un détail de l'histoire de Choinière et métaphorisait le mystère, le silence, le drame.

Sculpture que cette œuvre ? Que ce monstre ? « Le monstre oui, probablement », dira l'un. Il correspond à une certaine définition de la sculpture, il semble même, critère imparable, fait de la main de l'artiste. Mais la table ? Et le texte de Choinière ? Et peut-on séparer le monstre de la table, du texte ? « Une installation », dira l'autre.

On le comprend rapidement, ces questions n'ont pas de sens. Entendre ici : elles n'ont pas d'importance. L'œuvre, son impact, passe ailleurs.

La situation rappelle quelque peu celle qui prévalait lorsque Rosalind Krauss écrivait *La sculpture dans le champ élargi*, alors que les définitions modernistes étaient mises à mal par des pratiques aspirant à réinventer les limites de l'art². La fortune de l'article de Krauss aura tenu, on s'en souvient, à sa façon d'encadrer ces pratiques nouvelles, de les faire tomber sous le sens, de cartographier leur ouverture ou plus exactement leur posture critique. C'était le bon temps pour la théorie, vraiment : un moment en quelque sorte naïf où la pensée se croyait encore capable d'englober et de dominer les pratiques et les objets.

Malheureusement pour nous, nous n'avons plus la même confiance dans la capacité de la théorie, et plus spécifiquement du structuralisme et de la sémiotique à nous proposer des modèles organisateurs faits d'oppositions binaires et de carrés sémiotiques. Nous ne pouvons pas davantage bâtir notre raisonnement sur une logique du repoussoir ou de la négation – le célèbre « ni-ni ». Tel est bien ce pour quoi nous ne sommes assurément plus postmodernes : nous avons quitté, tant dans la théorie que dans les pratiques, une logique de réaction, de libération

et d'opposition à la modernité. Si Krauss écrivait encore, dans un texte plus tardif à propos de Marcel Broodthaers, que nous entrions dans l'époque du postmédium³, actuellement, une telle expression paraît même datée et marquée par cette logique du « post ». Nous ne sommes plus pour ou contre le modernisme, ni pour ou contre les médiums ; cette question, nous ne nous y arrêtons désormais plus. Pour le formuler brutalement, et peut-être simplement, ce n'est plus en jetant par-dessus l'épaule un regard vers l'histoire de l'art que ces œuvres ont été conçues, mais en fixant le spectateur.

Que l'on parle désormais davantage d'installation que de sculpture – et bien que ces termes ne soient pas parfaitement synonymes – est révélateur. Ce que cette transformation met en évidence, c'est le déplacement de l'attention de *l'objet* vers *l'expérience* qu'il procure au spectateur. L'installation tend à placer l'attention moins sur un objet précis, sur lequel nous pourrions jeter un regard esthétique, que sur l'idée d'un *espace* – tel est sans doute le sens secret du titre de ce magazine – procurant une *expérience*.

Si l'expérience est le point d'arrivée et l'objectif de l'œuvre – souvent son lieu de naissance aussi – le médium n'a d'importance que dans sa capacité à rendre celle-ci possible. Voilà bien pourquoi l'on peut voir des artistes multiplier les « médiums » selon l'expérience à évoquer, et pourquoi cette question du type de médium est en voie d'être remplacée par celle du type d'expérience sur laquelle ouvre l'œuvre. Pensons déjà aux expositions thématiques, symptomatiques de ce déplacement.

Que ce terme « sculpture », désormais, ait perdu de son évidence, de sa familiarité, démontre bien que l'art actuel est organisé autour d'autres tensions, d'enjeux. Il nous manque encore les mots pour penser cette nouvelle réalité.

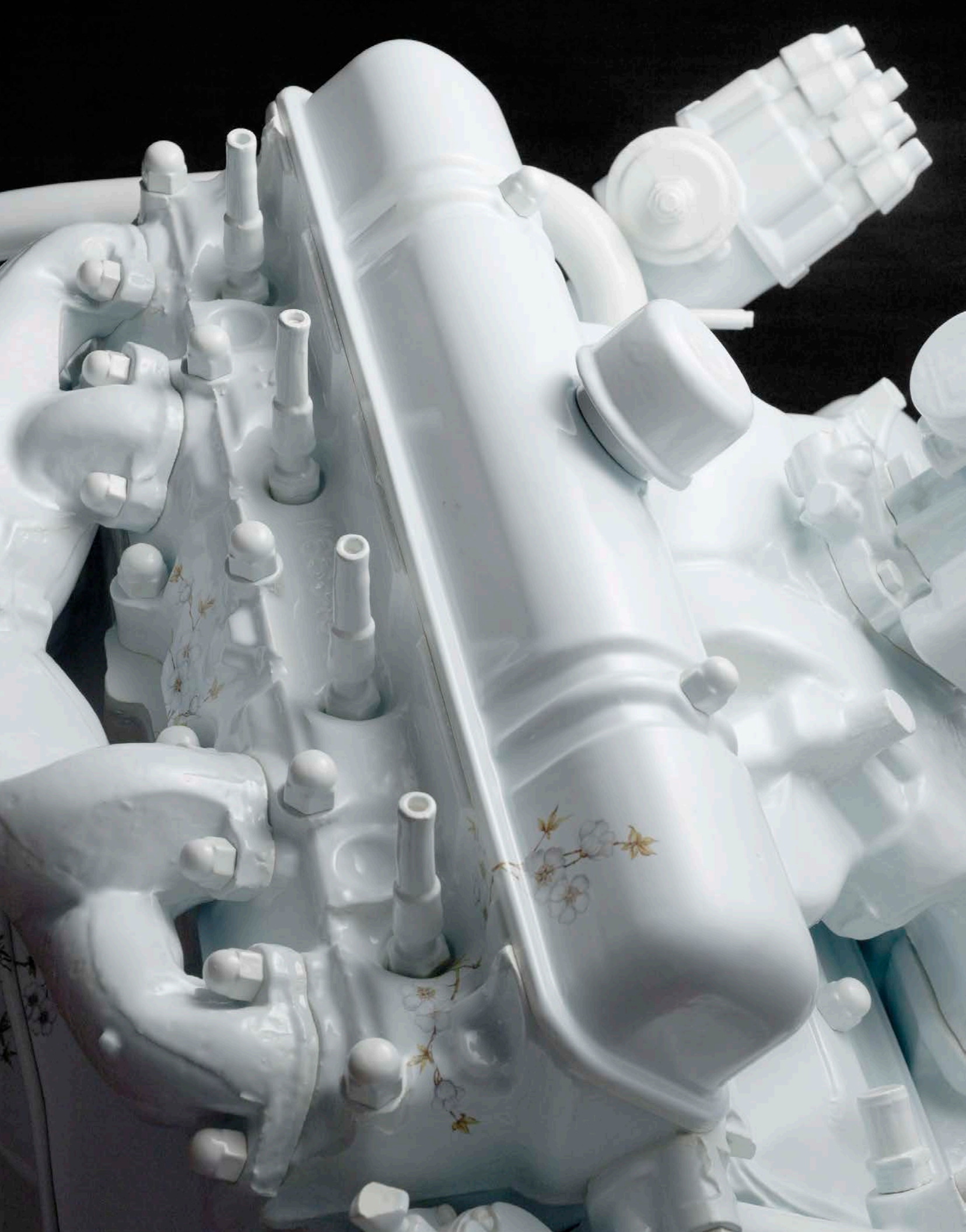
« Post-post-médium ? », dira l'un.

On trouvera mieux.

1. L'exposition fut présentée du 11 novembre 2010 au 3 avril 2011.

2. Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », dans *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

3. Rosalind Krauss, « A Voyage on the North Sea : Art in the Age of Post-Medium Condition », Thames and Hudson, 2000.



L'homme et la machine dans la sculpture comme dans la guerre

Marie-Hélène Leblanc

Prologue

L'histoire de chaque forme artistique comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être obtenus sans effort qu'après modification du niveau technique, c'est-à-dire par une nouvelle forme artistique. C'est pourquoi les extravagances et les outrances qui se manifestent surtout aux époques de prétendue décadence naissent en réalité de ce qui constitue au cœur de l'art le centre des forces historiques le plus riche. — Walter Benjamin (1939)¹

MAN AND MACHINE IN SCULPTURE AND IN WAR ALIKE

Prologue

*The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form. The extravagances and crudities of art which thus appear, particularly in the so-called decadent epochs, actually arise from the nucleus of its richest historical energies.
Walter Benjamin (1936)¹*



Clint Neufeld, *One Yellow Rose*, 2012. Céramique, bois, tissu / Ceramic, wood, cloth. 70 x 30 x 40 in.
Photo : Toni Hafkenscheid.

Although sculpture first was made by shaping stone, it has since been produced in many materials, whether hard or soft, rigid or flexible, and by way of constantly renewed techniques. It is in the apparent porosity of its specificities that sculpture, in its current form, is viewed differently here so as to reflect on how man works material in a socio-political context of conflict. In appropriating the concepts of catastrophe and armed conflict through sculpture today, Ben Jackel, Clint Neufeld and Charles Krafft endow emblematically tough and masculine objects with a fragile quality. The sculptures of these three artists address notions of the machine, catastrophe and war, and are variously comprised of motors, jets, tanks or guns, which have become aestheticized objects stripped of their initial function.

For Ben Jackel, using stoneware to construct catastrophe and war devices has led to the production of politically charged objects without technological input; for Clint Neufeld, a former soldier, transforming motors into delicate ceramic pieces makes it possible to revisit the

concept of masculinity; while Charles Krafft intertwines know-how and destruction through an arsenal made up of ceramics painted in the delftware tradition, which he created after a trip to war-ravaged Bosnia and Herzegovina,

Re-Weighing Sculpture

Let's get back to stone; while sculpting primarily means cutting and carving in hard materials, the reverse of this technique is found in earthenware, clay, porcelain, ceramic and pottery, in which hard material at first crumbles into powder and is then mixed with water and made

Si la sculpture est née du façonnage de la pierre, elle s'est depuis révélée à travers plusieurs matières, qu'elles soient dures ou molles, rigides ou flexibles, avec des techniques toujours renouvelées. C'est dans l'apparente porosité des spécificités de la sculpture que la considérer autrement dans son actualité mène, ici, à une réflexion sur l'intervention de l'homme sur la matière, dans un contexte sociopolitique conflictuel. Dans l'appropriation contemporaine des concepts de catastrophe et de conflit armé par la sculpture, Ben Jackel, Clint Neufeld et Charles Krafft rendent la part fragile à des objets empreints de robustesse et de masculinité. Les sculptures de ces trois artistes, marquées par les notions de machines, de catastrophes et de guerres, sont à la fois moteurs, gicleurs, tanks ou fusils tels des objets esthétisés, dépouillés de leur utilité première.

Pour Ben Jackel, l'utilisation du grès dans la construction de dispositifs de catastrophe et de guerre mène à la production d'objets chargés politiquement et déchargés technologiquement; pour Clint Neufeld, ex-militaire, la transformation de moteurs en pièces délicates de céramique permet de revisiter le concept de masculinité, alors que pour Charles Krafft, la production, entre autres, d'un arsenal d'armes en céramiques peintes dans la tradition des faïences de Delft, suite à un voyage en Bosnie Herzégovine alors ravagée par la guerre, entraîne un chevauchement entre savoir-faire et destruction.

Re-peser la sculpture.

Revenons à la pierre; alors que sculpter signifie d'abord graver, tailler dans la matière dure, le renversement de cette technique trouverait ses prémisses dans le grès, l'argile, la porcelaine, la céramique et la poterie, où la matière dure s'effrite d'abord en poudre pour ensuite, dans un mélange avec l'eau, prendre forme par l'intervention de l'homme et redevenir solide par la cuisson. La dernière étape de ce procédé vient sceller non seulement les matériaux poreux, mais tout autant apposer une couche de sens, précisant le propos de la sculpture dans la recontextualisation de l'objet reproduit. Ainsi, Ben Jackel ajoute de la cire d'abeille à l'argile pour produire un effet métallique sur ses répliques d'appareils hydrauliques – prenant la forme d'équipement de lutte contre les incendies – et sur un tank miniaturisé. Clint Neufeld, pour sa part, enduit de peinture et ornemente de fleurs ses moteurs pour ensuite les disposer sur différents types de fauteuils ou de tables. Les porcelaines de Charles Krafft sont, quant à elles, méticuleusement peintes et décorées avec vitrage ou décalcomanies de transfert en céramique avant une cuisson finale. L'ensemble de ces techniques et procédés ne fait pas qu'ajouter de la pesanteur à ce qui était originalement de la poudre, mais participe activement, par la permutation du sens induit par l'objet lui-même, à la reformulation de la sculpture, dans un processus d'appropriation et de transformation de la matière et de la valeur significative des œuvres.

Re-produire la sculpture.

Là où la sculpture est revisitée, ce n'est pas tant dans l'utilisation à contresens de la pierre, mais bien dans le choix de l'objet à fabriquer. L'industrialisation nord-américaine de la fin du 19^e siècle – concordant avec la révolution militaire qui marque considérablement la technique



Charles Krafft, haut/top : *Porcelain War Museum Project: Large Uzi*, 2012. Bas/Below : *Porcelain War Museum Project: Saul Steinberg Ak47*, 2013. Pâte de porcelaine molle peinte à la main/Hand painted soft paste porcelain. Grandeur nature/ Life-sized. Photos : Avec l'aimable autorisation de l'artiste/Courtesy the artist.

Pages suivantes/Following pages:
Ben Jackel, *IED*, 2008. Grès et cire d'abeille/Stoneware and beeswax. 81.3 x 43.2 x 43.2 cm. © Ben Jackel. Avec l'aimable autorisation de/ Courtesy of L.A. Louver, Venice, CA.

des armements et la vitesse des projectiles – permettra la réalisation de moteurs et d'armes, la fabrication en série d'objets fonctionnels manufacturés et la fabrication de la guerre moderne. Lorsque l'artiste choisit de fabriquer ce même type d'objet dans son atelier plutôt que dans la chaîne de production d'une usine en employant un procédé de fabrication contreproductif, il participe à troubler la fonction de l'objet utilitaire. Telle une œuvre unique, l'objet reproduit dans sa singularité une fraction de ce qu'il était initialement, mais devient en quelque sorte une critique sociale ou politique de l'artiste dans le traitement esthétisant qui modifie le mode d'opération de l'objet. La mécanique de celui-ci se déploie autant dans le savoir-faire de l'artiste, côtoyant de près les métiers d'arts, que dans la structure du commentaire sur la fragilité de l'homme relativement aux machines et aux guerres. L'ingénierie humaine qui laisse sa trace à la fois dans la fabrication des objets et dans la fabrication des conflits armés est complètement réinvestie dans les moteurs de Neufeld, dans les armes de Krafft que dans le tank miniaturisé de Jackel.





solid once again after being fashioned by hand and fired in a kiln. The last stage of this process not only seals porous material, it also adds a layer of meaning by specifying the role of sculpture in re-contextualizing the reproduced object. For instance, Ben Jackel adds beeswax to clay in order to obtain a metallic effect on his hydraulic machine replicas—which take the shape of firefighting equipment—and a miniaturized tank. Clint Neufeld covers his motors with paint and floral decorations and then places them on various types of armchairs or tables. Charles Krafft meticulously paints and decorates his porcelains with glazing or decals on ceramic before the final firing. Through a permutation of meaning prompted by the object itself, all these techniques and processes not only add weight to what was originally nothing but powder; they also actively partake in reformulating sculpture via a process of appropriating and transforming the material and the works' significance.

Re-Producing Sculpture

Sculpture is re-examined here not so much in opposition to the use of stone, but rather in the choice of the object to be made. North American industrialization in the late 19th century—in parallel with the military revolution that considerably impacted weapons technology and projectile speed—made it possible to manufacture motors and arms, to mass-produce functional objects and modern warfare. When an artist chooses to manufacture this same type of object in his studio rather than on an assembly line, he is using a counterproductive process and disrupting the function of the utilitarian object. Like a unique work, the object, in its singularity, reproduces a fraction of what it initially was, but becomes, in a way, the artist's social or political critique through an aestheticizing treatment that modifies the object's operating mode. Its functioning unfolds both in the artist's know-how, being closely linked to arts and crafts, and in its structured commentary on humankind's fragility in regard to machines and wars. Human engineering, which leaves its mark at once in the manufacture of objects and the manufacture of armed conflicts, is completely reconsidered in Neufeld's motors, Krafft's weapons and Jackel's miniaturized tank.

Re-Constructing Sculpture

It's through a counterproductive manufacturing mode, in which the object is unusable, that sculpture bears witness to altered human engineering—or rather the aestheticizing of this engineering through the superposition of material know-how and social commentary. Through their display in a museum, the sculpted motors and war machines are evidence of a material reconstruction of uselessness,

of a functional counter-productivity and a physical presence in an inappropriate context. When brought together, all of these elements adroitly convey the intention of the artist, who puts much effort into a sculptural reproduction of the object that is intended for viewing rather than use. The meaning of the object emerges precisely from its uselessness. Clint Neufeld's motor, which is placed on a flower-decorated Recamier couch, figures as a travesty of masculinity considered in terms of man's inclination to create, manipulate and enjoy a set of motorized components and functions. Ben Jackel's tank, through its physicality and appearance as a miniature model, straddles destruction and construction, projecting war in the image of child's play. Charles Krafft's AK47, straight out of a fine porcelain arsenal of destruction, bears witness to the fragility of war in its most violent, but also most appealing aspect.

This way of fashioning the raw, even brutal object, the object of fantasy, the object of violence by magnifying its uselessness is one way among others to re-think sculpture, at least in a critical perspective with regard to masculinity and violence.

Epilogue

In Marinetti's manifesto on the war in Ethiopia one can effectively read the following: *"For twenty-seven years we Futurists have rebelled against the branding of war as anti-aesthetic.... Accordingly we state:... War is beautiful because it establishes man's dominion over the subjugated machinery by means of gas masks, terrifying megaphones, flame throwers, and small tanks. War is beautiful because it initiates the dreamt-of metalization of the human body. War is beautiful because it enriches a flowering meadow with the fiery orchids of machine guns. War is beautiful because it combines the gunfire, the cannonades, the cease-fire, the scents, and the stench of putrefaction into a symphony. War is beautiful because it creates new architecture, like that of the big tanks, the geometrical formation flights, the smoke spirals from burning villages, and many others.... Poets and artists of Futurism!... remember these principles of an aesthetics of war so that your struggle for a new literature and a new 'sculpture'... may be illumined by them!"* – cited in Walter Benjamin (1936)²

Translated by Bernard Schütze

1. Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 237.

2. *Ibid.*, p. 241-242.

Marie-Hélène Leblanc is an artist, writer and curator. Her recent curating work includes *Objet Indirect Object*, co-curated with Steven Loft and presented at DAÏMŌN, AXENÉO7, Artengine and SAW Video (Ottawa); *Striking a Pose. Prendre pose*, at Musée régional de Rimouski (Rimouski), Latitude 53 (Edmonton) and Paved Arts (Saskatoon); *La résistance - Espace blanc 5*, organised by the artist-run centre Caravansérail (Rimouski); and *Preparation/Reparation*, a screening of videos by Emanuel Licha and Harun Farocki (Gatineau). Marie-Hélène Leblanc also has published texts and produced artists' books. She is a doctoral student in the *Études et pratiques des arts* program at Université du Québec à Montréal, where she is researching the post-conflict in contemporary art.

Re-constituer la sculpture.

C'est par un mode de fabrication contreproductif, où l'objet est inutilisable, que la sculpture vient témoigner de l'ingénierie humaine altérée – ou plutôt de l'esthétisation de cette ingénierie par la superposition du savoir-faire à la matière et au commentaire social. Les moteurs et les engins de guerre sculptés et mis en espace dans un musée attestent d'une reconstitution matérielle de l'inutilité, de la contreproductivité fonctionnelle et d'une présence physique dans un contexte inapproprié. L'ensemble de ces constituantes, une fois réunies, porte habilement le propos de l'artiste qui s'investit dans une reconstitution sculpturale où l'objet, plutôt que d'être utilisé, sera observé. Le sens de l'œuvre émerge précisément de son inutilité. Le moteur de Clint Neufeld posé sur un canapé Récamier et orné de fleurs fera figure de travestissement de la masculinité, dans la propension de l'homme à créer, à manipuler et à jouir de l'ensemble des composantes et des fonctionnalités du moteur. Le tank de Ben Jackel, par son allure de modèle réduit et sa physicalité, aux frontières entre destruction et construction, projettera la guerre comme un jeu d'enfant. Le AK47 de Charles Krafft, issu d'un arsenal destructeur de Delft, témoignera de la fragilité de la guerre, dans ce qu'elle a de plus violent, mais aussi de plus attirant.

Cette façon de façonner l'objet brut, voire brutal, l'objet de fantasme et l'objet de violence en magnifiant son inutilité est une façon parmi tant d'autres de re-penser la sculpture, du moins dans une visée critique de la masculinité et de la violence.

Épilogue

Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre d'Éthiopie, nous lisons en effet : « *Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique. [...] Aussi sommes-nous amenés à constater [...] que la guerre est belle, car, grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, car elle réalise pour la première fois le*

rêve d'un corps humain métallique. La guerre est belle, car elle enrichit un pré en fleurs des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, car elle rassemble, pour en faire une symphonie, les coups de fusil, les canonnades, les arrêts du tir, les parfums et les odeurs de décomposition. La guerre est belle, car elle crée de nouvelles architectures comme celles des grands chars, des escadres aériennes aux formes géométriques, des spirales de fumée montant des villages incendiés, et bien d'autres encore [...]. Poètes et artistes du Futurisme [...], rappelez-vous ces principes fondamentaux d'une esthétique de la guerre, pour que soit ainsi éclairé [...] votre combat pour une nouvelle poésie et une nouvelle sculpture ! »

– Walter Benjamin (1939)²

1. Benjamin W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version) in *Œuvres III*. Paris, Éditions Gallimard, 1939, p. 307.

2. Benjamin W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version) in *Œuvres III*. Paris, Éditions Gallimard, 1939, p. 314-315. [NDT. : Selon les éditeurs des *Gesammelte Schriften*, Benjamin aurait cité ce texte, dont l'original italien n'a pas été retrouvé, d'après la traduction donnée par un journal français.]

Marie-Hélène Leblanc est artiste, auteur et commissaire. Parmi ses récents commissariats, on retrouve *Objet Indirect Object*, co-commissarié avec Steven Loft, présenté à DAÏMŌN, AXENÉO7, Artengine et SAW Vidéo (Ottawa); *Striking a Pose. Prendre pose* exposé au Musée régional de Rimouski (Rimouski), Latitude 53 (Edmonton) et Paved Arts (Saskatoon); *La résistance - Espace blanc 5* - organisé par le centre d'artistes Caravansérail (Rimouski) et *Preparation / Reparation*, une projection vidéo d'œuvres d'Emanuel Licha et Harun Farocki (Gatineau). Marie-Hélène Leblanc publie aussi des textes et produit des livres d'artistes. Elle poursuit ses recherches sur le postconflit en art contemporain au Doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.

Metaphorical Spaces: An Interview with James Nizam

par/by Peter Dubé

P. D.: One striking feature of your work is the way it interrogates the idea of the sculptural (or architectural) in both conceptual and formal terms. So, given the theme of this issue—"re-thinking sculpture"—I'd like to begin by inviting you to discuss the relationship of your images to the sculptural.

J. N.: Photography has played a vital role in capturing the sculptural image within my work and I see this as part of the evolving narrative of sculpture as it has been altered by photography. In the late 1960s a radical aesthetic change shifted both the definition of the sculptural object, and the ways in which that object was experienced. This change had to do with the role of photography in the reception of sculptural practices that were engaged in what Rosalind Krauss called an "expanded field" of operation. A number of artists who did not consider themselves photographers in the traditional sense began using the camera to rework the idea of what sculpture had been. Dispensing with the immobile, gallery-bound object, they turned instead to an

L'ESPACE MÉTAPHORIQUE : UN ENTRETIEN AVEC JAMES NIZAM

Un des traits distinctifs de votre travail est votre manière de questionner la notion de sculptural (ou d'architectural) en termes à la fois conceptuels et formels. Compte tenu du thème du présent numéro, soit « re-penser la sculpture », j'aimerais commencer en vous invitant à parler de la relation qu'entretiennent vos images avec le sculptural.

La photographie a joué un rôle crucial dans la saisie de l'image sculpturale dans mon travail, ce que je considère comme faisant partie du déploiement du récit sculptural sous l'influence de la photographie. À la fin des années 1960, un changement esthétique a opéré un glissement à la fois dans la définition de l'objet sculptural et dans l'expérience même de l'objet. Ce changement avait à voir avec le rôle joué par la photographie dans la réception des pratiques sculpturales se produisant dans ce que Rosalind Krauss a appelé un « champ élargi » [*expanded field*] d'opération. De nombreux artistes, qui ne s'estimaient pas





altered site: the built environment, the remote landscape, the studio or the museum space in which the artist intervened. This engagement with site and architecture meant that sculpture no longer had to be a permanent three-dimensional object. As with my work, it could be a configuration of architectural furnishings on an apartment floor, a shadow cast from an object placed in the desert, a shard of light cut through a suburban home or star trails sequenced into Morse code; interventions that in each case were visually mediated by photographs positing a relationship between sculpture and its representation.

It's interesting that you refer to Rosalind Krauss in your response. How important is reading, or an awareness of, critical theory in your practice? (And in what ways is it important?)

I feel that it's good to be aware of all theoretical references, both historical and contemporary that surround one's practice. This helps to inform a broader sense of framework around "things." But theory is not the guiding force for understanding what I'm doing or where my ideas or interests come from. I think ideas ask questions, and I see critical reflection as more important to, and inseparable from, the process of making art.

In past interviews you've commented on the rapport that exists between space and memory, how has your thinking around this question developed?

With my earlier work, my ideas around space focused on local domestic architecture. When I shot my *Dwellings* series in 2005, Vancouver was in the midst of a massive urban makeover. In 2003, the city won the bid for the Olympics and in the wake of this, Vancouver became the subject of a development boom. I lived on Oak Street at the time, and within my neighbourhood I witnessed blocks of single-family homes vacated and demolished to make way for condominiums. It was like looking out of my window and seeing ruins suddenly emerge across the street. I was so compelled by these sights; my natural reaction was to engage with them. I adopted these vacant structures as free spaces to create works much like a 'provisional' studio of sorts. In the lapse of the functional attributes of a building—when it is vacated, condemned, stripped of its materials and left as a shell of its former self—I discovered a space of possibility. This particular space of possibility is what opens up once a house turns into a ruin. It allowed me to reflect on the extent to which spaces continue to hold, and perhaps to efface, memory by turning into artefacts of lived experience after they've been abandoned and stripped of their prior function. In this sense, my point of departure in thinking about space conceptually was something immediate, personal and material. However, once I began to develop these ideas further and to expand on the concept of the photograph as an artefact in its own right, I moved into more abstract territory in my reflection on space. A spatial structure, which may or may not be demolished by the time the viewer engages with it through my work, and the photograph, are both traces that speak for each other metaphorically. They're both characterized by voids and lapses. And such voids and lapses—signified by light and the photographic apparatus in my current work—appeared to me to say more about the ephemeral characteristics of something that is, after all, not set in stone; namely space as a

container of memory. So in a sense, I've moved from the domain of the concrete into the space of metaphor, of connecting a set of conceptual pivot points.

"Connecting a set of conceptual pivot points" and the "space of metaphor" are both interesting phrases. Metaphors are, after all, about combination and transformation, and your images transform ordinary perceptual events in powerful ways. Let's consider *Shard of Light*, recently shown at Dazibao here in Montreal, for example. In that work, light appears to take on volume, even substance without lessening the impression of material space. So, if as Quintilian suggests, metaphors "add to the resources of language by exchanges or borrowings to supply its deficiencies [...] and ensure(s) that nothing goes without a name," what do you hope your images "name" and what do you hope for from such naming?

The lines of relation that metaphor establishes between my images and their inherent concepts are essential to the creation of meaning in the work. Hopefully these connections bring to light a multi-layered fabric of content, context and connotation that has the full echo effect of naming a poetic space. I've been thinking about this more and more as a strategy for making work out of other works by transforming and transferring meaning from one work to another through a braided logic of sorts. Thinking about *Shard of Light* for example, I turned the vessel of a house into a photographic apparatus through a cut, which focused sunlight into a sculptural form. The resulting image of a light "sculpture" captures a moment of time similar to a photographic trace, similar to a sundial in reverse. In a later work, I toured the fragment that I cut away from the house, in effect mobilizing a ruin, from Vancouver to Death Valley. There I staged the house fragment on the playa, and photographed a sequence of shadows cast as the sun set over the fragment. This photo-work, which I called *Sundial*, depicts an image of the day's end set against the geological timescape of a desert. Recently, in an exhibition at the Yukon Arts Centre, I presented the photographs *Sundial* AND *Shard of Light* together with *Umbra*, the house fragment, as a sculptural object. *Umbra* is painted in a zero reflective black finish, and floated on the exhibition floor like an incarnate shadow of the two photo works, which hung on an adjacent wall. In a triangulated manner, this configuration names the divide between each work through interconnected forays that borrow meaning from all sides as all three works talk to one another.

Though your work is often site-specific, it also tends to resist some of the intellectual and sentimental ambiance that inhabits particular sites; the romanticism that might attend abandoned buildings for example. How do you work against that tendency?

I don't want to be nostalgic or lament a tragic sense of loss that attends the romanticism of abandoned buildings. I'm more interested in ruminating on the potential of these sites, where they flash up in a moment of erasure. As Walter Benjamin suggests, "it isn't that the past casts its light on what is present or that what is present casts its light on what is past; rather, an image is that in which the Then and the Now come together into a constellation like a flash of lighting."





James Nizam, *Umbra*, 2013.
Photo : avec l'aimable autorisation
de l'artiste/Courtesy the artist.

photographes dans le sens traditionnel, commencent alors à utiliser l'appareil photo pour retravailler l'idée de sculpture. Se débarrassant de l'objet immobile conçu pour être vu en galerie, ils se tournent plutôt vers un autre site : le cadre bâti, le paysage lointain, le studio ou l'espace muséal dans lequel intervient l'artiste. Cet engagement dans le site et avec l'architecture signifie que la sculpture n'a plus à être un objet tridimensionnel permanent. Comme dans mon travail, il peut s'agir de la configuration du mobilier architectural au sol d'un appartement, de l'ombre portée par un objet placé dans un désert, d'un tesson lumineux traversant une maison banlieusarde ou de filés d'étoiles séquencés en code Morse – toutes sont des interventions modifiées visuellement par des images photographiques qui établissent une relation entre la sculpture et sa représentation.

C'est intéressant que vous évoquiez Rosalind Krauss. Quelle place occupe, dans votre pratique, la lecture de la théorie critique ou quelle est votre sensibilité à cet égard ? (Et en quoi la théorie est-elle importante ?)

Je crois que c'est bien d'être conscient de toutes les références théoriques, à la fois historiques et contemporaines, qui entourent sa propre pratique. Cela contribue à donner un sens élargi au cadre autour des « choses ». La théorie n'est toutefois pas la clé principale permettant de comprendre ce que je fais, d'où viennent mes idées, ce qui m'intéresse. Je pense que les idées suscitent des questions, mais pour moi, la réflexion critique est plus importante dans le processus de création artistique; elle en est inséparable.

Dans des interviews passées, vous avez parlé du rapport entre l'espace et la mémoire. Où en êtes-vous dans votre réflexion à ce sujet ?

Dans mes premiers travaux, les idées que j'avais de l'espace portaient principalement sur les architectures domestiques locales. Quand j'ai réalisé la série *Dwellings*, en 2005, Vancouver était au beau milieu d'un changement massif de look. En 2003, la ville avait remporté la mise pour la tenue des Jeux olympiques et était ainsi devenue l'objet d'un boum immobilier. Je vivais alors sur la rue Oak et, dans mon quartier seulement, j'ai pu voir des rangées de maisons unifamiliales se vider et être démolies pour faire place à des condos. Quand je regardais par la fenêtre, c'était comme voir soudainement apparaître des ruines de l'autre côté de la rue. La vision de tout cela était tellement forte que ma réaction naturelle a été d'en faire quelque chose. J'ai adopté ces structures inoccupées comme s'il s'agissait d'espaces gratuits pour créer des œuvres, comme si c'était une sorte d'atelier « provisoire ». Dans les vides laissés par les attributs fonctionnels d'un bâtiment – lorsqu'il a été quitté, condamné, dépouillé de ses matériaux et laissé comme une coquille vide – j'ai découvert un espace de possibilité. Cet espace singulier de possibilité s'ouvre au moment où une maison devient une ruine. Cela m'a permis de réfléchir sur comment et jusqu'à quel point un espace continue de contenir, et peut-être d'effacer, les souvenirs en devenant lui-même un artefact d'expérience vécue, une fois qu'il a été abandonné et vidé de sa fonction antérieure. En ce sens, le point de départ de ma réflexion conceptuelle sur l'espace a été quelque chose d'immédiat, de personnel et de matériel. Une fois que j'ai commencé à pousser plus loin ces idées et à élargir le concept de l'image photographique comme artefact en soi, j'ai abouti toutefois à un territoire plus abstrait dans ma réflexion sur l'espace. Une structure spatiale, pouvant avoir été démolie

ou non au moment où le spectateur la voit via mon travail, et une photographie sont toutes deux des traces parlant l'une de l'autre métaphoriquement. Elles sont toutes deux caractérisées par des vides et des écarts. Et ces vides et ces écarts – signifiés par la lumière et le dispositif photographique dans mon travail actuel – m'ont semblé en dire davantage sur les caractéristiques éphémères d'une chose qui, après tout, n'est pas immuable, c'est-à-dire l'espace comme contenant de la mémoire. Donc, dans un certain sens, je suis passé du domaine du concret à l'espace de la métaphore, au raccord d'un ensemble de points de pivotement conceptuels.

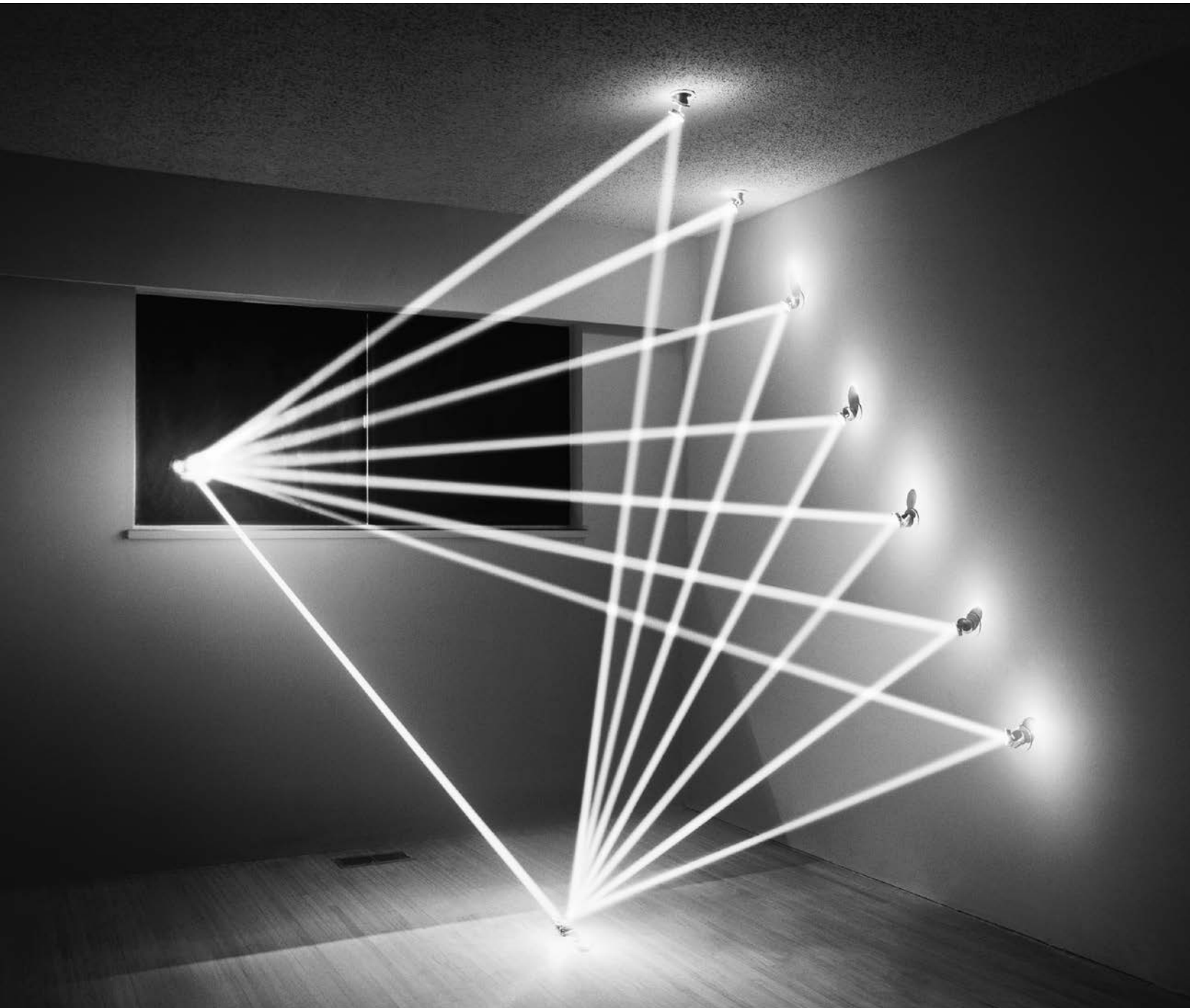
« Le raccord d'un ensemble de points de pivotement conceptuels » et « l'espace de la métaphore » : ce sont des expressions intéressantes. La métaphore, après tout, concerne la combinaison et la transformation, et vos images transforment avec force des événements perceptuels ordinaires. Prenons, par exemple, *Shard of Light*, présentée récemment à Dazibao, ici à Montréal. Dans cette œuvre, la lumière semble acquérir du volume, voire de la substance, sans pour autant diminuer l'impression d'un espace matériel. Si, comme l'avance Quintilien, la métaphore « enrichit le style par des échanges et des emprunts, [faisant] en sorte qu'aucun objet ne semble manquer d'appellation propre », qu'espérez-vous que vos images nomment et qu'attendez-vous de cette appellation ?

Les liens que la métaphore établit entre mes images et leurs concepts inhérents sont essentiels à la création de sens dans l'œuvre. Ces liens mettent au jour, je l'espère, un tissu multicouche de contenus, de contextes et de connotations ayant pour effet de produire un écho qui nomme un espace poétique. J'y réfléchis de plus en plus comme stratégie en vue de produire des œuvres à partir d'autres œuvres, en transformant et en transférant le sens d'une œuvre à une autre, par une sorte de logique entrelacée. Par exemple, si l'on prend *Shard of Light*, j'ai transformé le contenant d'une maison en mécanisme photographique en opérant une coupure qui a donné une forme sculpturale à un rayon de soleil. L'image résultante, une « sculpture » lumineuse, capte un moment dans le temps qui est semblable à une trace photographique, semblable aussi à un cadran solaire inversé. Dans une œuvre plus récente, j'ai déplacé le fragment que j'avais prélevé d'une maison de Vancouver à Death Valley, mobilisant ainsi une ruine. Là, j'ai fait une mise en scène du fragment de maison sur la *playa* et j'ai photographié une séquence d'ombres portées pendant que le soleil passait au-dessus du fragment. Cette œuvre photographique, que j'ai intitulée *Sundial*, est une image de la tombée du jour dans le paysage temporel géologique d'un désert. Récemment, dans une exposition au Yukon Arts Centre, j'ai présenté les photographies *Sundial* et *Shard of Light* avec *Umbra*, le fragment de maison, en tant qu'objet sculptural. *Umbra* est recouvert d'un fini noir antireflet et il flottait au sol de la galerie telle l'ombre incarnée des deux photos qui étaient accrochées au mur adjacent. Sur un mode triangulé, cette configuration nomme la division entre chaque œuvre par des incursions interconnectées qui empruntent du sens de tous les côtés puisque les trois œuvres sont en dialogue.

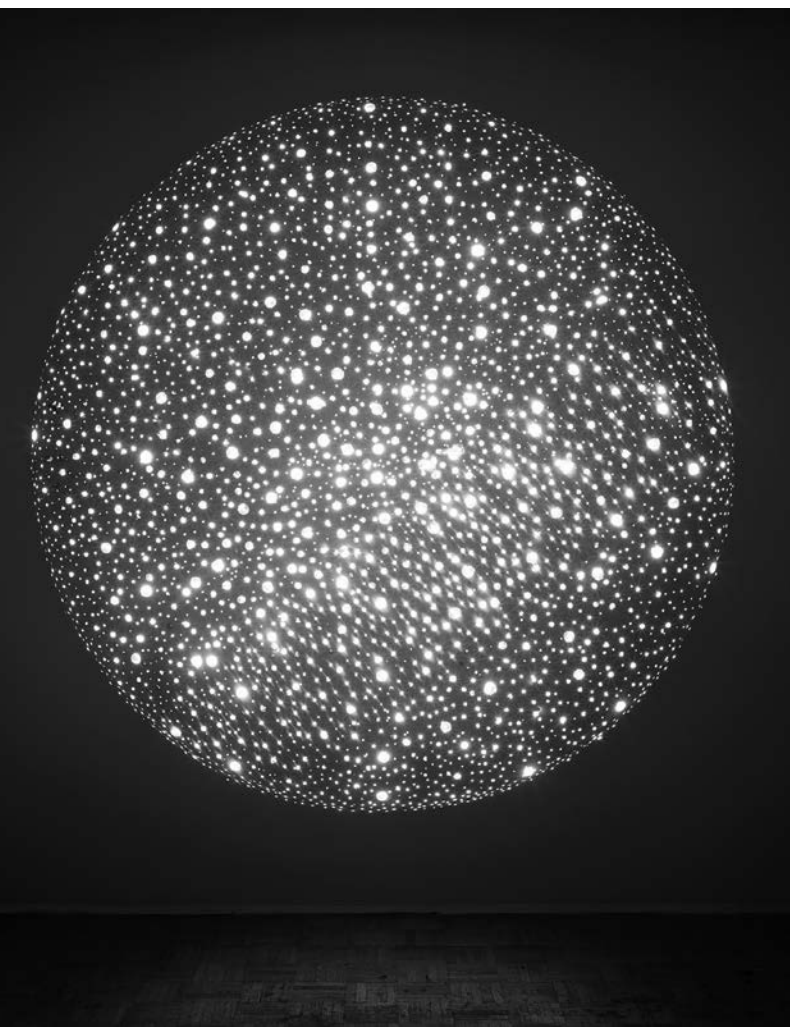
Même si votre travail est souvent *in situ*, on y sent une résistance aux ambiances intellectuelles et sentimentales qui se dégagent de certains sites; par exemple, le romantisme qui pourrait émaner de certains bâtiments abandonnés. Comment contretez-vous ce penchant ?



James Nizam, *Umbra*, 2013.
Photo : avec l'aimable autorisation
de l'artiste/Courtesy the artist.



James Nizam, *Thought Form (Fan)*, 2011.
Photo : avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.



James Nizam, *Drill Holes Through Studio Wall*, 2012.
Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.

The tensions in your quotation from Benjamin paradoxically remind me of another tension that seems to animate your work: that between the documentary photo and the staged or “studio” image. Given how your photographs do document another “prior,” often sculptural or architectural work deliberately staged for the photographic product, and that these works are often quite striking in their staging, do you feel that the implied pressures add to the work’s effectiveness? And how?

Again thinking about my *Dwellings* series, the tension between the documentary and the staged highlighted the ambiguity between found and constructed elements in my images and put into question the capacity of the image to alter the veracity of what is real and what is imagined. With more recent work the relationship between the documentary photo and the staged one is less about disrupting the reality of the image so much as it is about transposing the qualities of the animate on the inanimate world.

Finally, let’s end with a consideration of things to come. In what directions do you see your work heading in the near future? (This is, of course, the inevitable question about new projects.)

This summer I’ve been invited to present a site-specific work at KIT in Dusseldorf, Germany. The exhibition brings together several artists who share a common interest in the nature of photography, who, rather than placing emphasis on the end result, or image, generate meaning elsewhere within the photographic act. Also I am currently working on my first public art piece, a light installation, that will address the rooftops of two building towers in Toronto. The installation explores the exchange of light between the towers at certain times throughout the year in an attempt to connect a horological event to the construction of memory and the place where people live.

James Nizam is a Vancouver-based artist, whose work interrogates the lines between, and connecting, sculpture, architecture, photography and the performative. Nizam holds a BFA from the University of British Columbia and was longlisted for the Sobey Art Award in 2011.



James Nizam, *Wrought Iron Railing in Light Reflective Material*, 2013.
Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.

Je ne souhaite pas être nostalgique et transmettre un sentiment tragique de perte quant au romantisme qui émane des bâtiments abandonnés. Je m'intéresse davantage au potentiel de ces sites, quand ils s'éclairent dans un moment d'effacement. Comme l'écrivait Walter Benjamin : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »

Les tensions qui sont dans cette citation de Benjamin me rappellent, paradoxalement, une autre tension qui semble animer votre travail : celle entre la photo documentaire et l'image mise en scène ou « de studio ». Étant donné la manière dont vos photographies documentent un « antécédent », souvent un élément sculptural ou architectural mis en scène pour une création photographique, et que leur mise en scène est souvent très frappante, avez-vous l'impression que les contraintes sous-jacentes augmentent l'efficacité de l'œuvre ? Et comment ?

Me référant à nouveau à ma série *Dwellings*, la tension entre le documentaire et la mise en scène soulignait l'ambiguïté entre les éléments trouvés et construits au sein de mes images et mettait en cause la capacité de l'image de modifier la véracité de ce qui est réel et de ce qui est imaginé. Dans des travaux plus récents, la relation entre la photo documentaire et celle mise en scène concerne moins la perturbation de la réalité de l'image que la transposition des qualités du monde animé à celui inanimé.

Concluons par un aperçu de ce qui s'en vient. Où voyez-vous votre travail se diriger dans un avenir rapproché ? (Il s'agit bien sûr de l'inévitable question sur les nouveaux projets.)

J'ai été invité à présenter, l'été qui vient, une œuvre *in situ* à KIT à Düsseldorf, en Allemagne. L'exposition réunit plusieurs artistes qui s'intéressent tous à la nature de la photographie et qui, plutôt que de mettre l'accent sur le résultat final ou l'image, produisent du sens ailleurs dans l'acte photographique. Je travaille présentement à ma première œuvre d'art public, une installation lumineuse qui mettra en jeu les toits de deux grands immeubles de Toronto. L'installation explore l'échange de lumière entre ces deux tours à certains moments de l'année pour essayer de relier un événement horlogique à la construction de la mémoire et au lieu où vivent les gens.

Traduit par Colette Tougas

James Nizam est un artiste établi à Vancouver qui, dans son travail, explore les points de séparation et de jonction entre la sculpture, l'architecture, la photographie et le performatif. Il détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université de la Colombie-Britannique et était en lice pour le Prix artistique Sobey en 2011.

L'espace qui reste : un entretien avec Guillaume La Brie

par/by André-Louis Paré

Dans un entretien antérieur, vous présentez votre pratique comme étant de l'ordre de la sculpture; toutefois, dans votre plus récente exposition intitulée *L'espace qui reste*,¹ le spectateur s'étonne de voir, dans l'espace principal de la Galerie, la charpente de trois murs avec, sur l'un d'eux, une accumulation de cadres symbolisant l'arrière de tableaux d'artistes peintres. Qu'est-ce qui fait que le spectateur devrait se trouver dans cette exposition en face d'un travail lié à la sculpture ?

Guillaume La Brie : Pour bien comprendre la relation de cette œuvre avec la sculpture, il faut faire l'exercice de définir ce médium dans ce qui serait sa plus simple expression. Une définition dont on ne pourrait rien soutirer, une définition qui serait même beaucoup trop simple, mais qui nous aidera à saisir ce qui constitue, selon moi, l'essence du médium. Ainsi, de façon pragmatique, on ne pourra jamais simplifier davantage une sculpture qu'en disant qu'il s'agit

THE SPACE THAT REMAINS AN INTERVIEW WITH GUILLAUME LA BRIE

In a previous interview you presented your practice as being about sculpture; yet, in your most recent exhibition titled *L'espace qui reste*¹ (The space that remains) in the gallery's main space, the viewer is surprised to see the framework of three walls with an accumulation of frames on one of them, symbolizing the back of painters' canvasses. How is the viewer placed before a sculptural work in this exhibition?

Guillaume La Brie: To properly understand the relationship of this work to sculpture, one has to define the medium in its simplest terms. A bare-bones definition, perhaps one that is far too simple, but in my view, it can help us grasp the medium's essence. In a pragmatic way, nothing could be simpler than saying sculpture is about an

Guillaume La Brie, *L'espace qui reste*, 2014, Galerie Liliane Rodriguez. Ci-contre/Opposite: *Œuvres au mur (découpe)*, 2014, acier inox, aluminium, bois/stainless steel, aluminum, wood. Pages suivantes/Following pages: *Le cadre*, 2014, bois, carton, gypse et toile/wood, cardboard, gypsum and canvas. Photos : Guy L'Heureux.







object placed in a space. I would add: where it's seen by someone, but for the time being, let's forget this last element and concentrate instead on the relation of the place and of the object. If there's no object, there's nothing and it's physically impossible to have no space. These two elements therefore make up a sort of indivisible foundation of sculpture. Afterwards, each one has an infinite number of characteristics that make the medium more complex: the object necessarily defines a volume that is situated in a site, and the place, at the very least, delimits a space that interferes with this volume. My work focuses on this relation, which always is established between the space and the object. I try to intervene between these two entities to create different dynamics in their interaction. In *L'espace qui reste*, even though it's about paintings on a wall, my work is still focused on the sculptural aspect, regarding the object in relation to the space. One is placed before five paintings that, hypothetically, represent what would ordinarily have been exhibited on the three gallery walls.

However, since there's no wall surface, except for a small amount of drywall plaster, the paintings are all gathered together here. They are all exhibited in the same place and at the same time, thus they become a pile of paintings assembled like a sculpture. The initial material is of a pictorial order, but the gesture of grouping together these paintings is sculptural. It's for this reason that the canvas is blank; the idea behind this is to retain the painting for its quality as an object and not as a surface. The exhibition space is also treated like a sculpture, since I used the place's architectural shell, removing layers of material like a direct carving, to create a fictional context. Once the drywall was stripped from the walls, only the bare framework remained and this left no surface for the paintings. Hence they were obliged to occupy the same space.

You speak of canvasses that immediately refer us back to painting. Moreover, since the beginning your work has maintained close ties to architecture—I am thinking especially about the exhibitions *Les envahisseurs de l'espace I & II*²—with which sculpture is often associated, having similar elements. There is a sort of reversal here that gives priority to sculptural practice, perhaps notably due to architecture. In short, what link do you make between your practice and architecture?

Whether it's a matter of sculpture or painting, in my view, these two mediums are necessarily linked to architecture because they both become the content during an exhibition. Actually, the gallery's architectural shell, or that of any other interior exhibition space, delimits the space within which the work is experienced. In my work I try to de-compartmentalize this relation between the content and container, which is an inherent property of any work that's viewed in an interior space. The architecture thus becomes a fundamental parameter in the development of my works and is likely to become a component in its own right. Sometimes, the interlinking between my work and a site is embodied by the way the sculpture is positioned in relation to the space.

In other cases, architecture is used as a source material, from which I take pieces of drywall to create the works. The architectural configuration of the gallery may also be transformed to produce a physical confrontation with the object inside it, such as in *Les envahisseurs de l'espace* or *Champion*

des poids neutres. In this case, in a way, the work involved the creation of two works: One that acts on the architecture by transforming it, and the other that consists in creating objects that yield to the previously created restrictions. This works directly on and with architecture, but the reflection behind this work points to the reality of presenting something and the impact of this presentation. Since the object and the architecture are an integral part of the work, they both occupy an important place in this process. Nevertheless, the architecture is used more in terms of space and material than as architecture as such. So, to answer the question regarding the link between my practice and architecture, I would say that architecture is a material for me rather than a discipline.

In your *L'espace qui reste* exhibition, you hung a series of works on a wall that recalls your practice of carving out a silhouette of a form that is easily recognizable—for instance in the exhibition *Les œuvres qui n'étaient pas là*.³ This process was also used in the works you presented in the context of the policy initiative to integrate public artworks into architecture. These works in the negative, these ghosts of works, speak to us of what is not. Is this your way of rethinking sculpture?

To represent something through the negative of its form remains a perfectly sculptural gesture, in this sense it's more a way of rethinking the interrelation between an object and its surroundings than rethinking sculpture itself. In fact, the absence of the work becomes a way of affirming its presence by other means, all the while questioning its relation to the space. Usually, a sculpture is comprised of material and forms a volume, occupying a place in an exhibition site. In the case of a negative hollowed-out representation, the material instead points to the spectre of sculpture and it's what's missing that occupies the space. This nevertheless makes up a volume resembling that of a real object, which could, hypothetically, have occupied the space, though this volume is a void rather than a mass. The represented object no longer occupies space; since it's empty, it's the space that occupies the object. In this regard, the work emphasizes both the idea of the object and the environment that surrounds it.

Of course, as you say, there is something nevertheless. It's impossible there's nothing. There must be a support that makes it possible to view this emptiness in contrast with the fullness. This support necessarily delimits a work that is very much there, but the presence of which only serves to show what's missing. Therefore it is purely incidental. In some cases, in order to make a support, I chose to hollow out my sculptures from blocks of material. In other cases, such as in *Les œuvres qui n'étaient pas là*, I used furniture. I consider furniture to represent the starting point of something, which occupies space, in the sense that it's a moveable element in an unmovable site. Afterwards, I represented two sculptures linked to art history in order to evacuate subjectivity from their form; I only focused on reproducing them. The important thing was to make them appear in their absence. In *L'espace qui reste*, it's a little different, since here I wanted to experiment with this concept differently, i.e. by flattening the form and retaining only its flat silhouette. This endowed the piece with a pictorial quality that aestheticizes the form, but the notion of the essence of an absent object's presence remains.

d'un objet disposé dans un lieu. J'ajouterais : vu par quelqu'un, mais pour l'instant, on oubliera ce dernier élément pour se concentrer sur la relation du lieu et de l'objet. S'il n'y a pas d'objet, il n'y a rien et il est physiquement impossible de n'avoir aucun lieu. Ces deux éléments forment donc une sorte de base indivisible de la sculpture. Ensuite, chacun possède un nombre infini de caractéristiques qui complexifient le médium tel qu'on le connaît. Entre autres caractéristiques, l'objet définit forcément un volume qui occupe un emplacement, puis le lieu délimite minimalement un espace interférant avec ce volume. Or, mon travail porte sur cette relation qui s'instaure toujours entre l'espace et l'objet. Je tente d'intervenir entre ces deux entités pour créer différentes dynamiques dans leur articulation. Dans *L'espace qui reste*, bien qu'il soit question de tableaux sur un mur, mon travail porte encore sur cette préoccupation sculpturale de l'objet face à l'espace. On se retrouve face à cinq tableaux qui représentent ce qui, hypothétiquement, aurait été exposé sur les trois murs de la galerie en temps normal. Toutefois, puisqu'il n'y a plus de surface sur les murs, à part un petit bout de gypse, les tableaux sont tous regroupés sur cet emplacement. Ils sont tous exposés au même endroit et au même moment, ils deviennent donc un amas de tableaux assemblés comme une sculpture. Le matériel de base est de l'ordre du pictural, mais le fait de les regrouper est un geste sculptural. C'est pour cette raison que la toile est vierge, l'idée est de prendre le tableau pour sa qualité d'objet et non de surface. L'espace d'exposition est aussi traité comme une sculpture, j'utilise la coquille architecturale du lieu pour enlever des couches de matière telle une taille directe afin de créer un contexte fictif. Une fois le gypse des murs soutiré, il ne reste que la charpente dénudée et cela ne laisse plus de surface pour les tableaux, ils sont donc contraints à occuper le même emplacement.

Vous parlez de tableaux qui nous renvoient immédiatement à la peinture. Par ailleurs, votre travail semble, depuis toujours, lié davantage à l'architecture – je pense notamment aux expositions *Les envahisseurs de l'espace I et II* – à laquelle la sculpture est souvent associée pour des principes évidents. Il y a donc, ici, une sorte de renversement qui donne une supériorité à la pratique sculpturale, notamment peut-être grâce à l'architecture. Bref, quel lien faites-vous entre votre pratique et l'architecture ?

Qu'il soit question de sculpture ou de peinture, selon moi, ces deux médiums sont forcément liés à l'architecture puisqu'ils en deviennent, l'un comme l'autre, le contenu lors d'une exposition. En fait, la coquille architecturale de la galerie, ou tout autre lieu d'exposition intérieur, délimite l'espace de l'expérience de l'œuvre. Or, dans mon travail, je cherche à décroquer cette relation de contenant contenu inhérente au fait que l'œuvre s'observe dans un lieu. L'architecture devient ainsi un paramètre incontournable dans l'élaboration de mes œuvres, elle est



Guillaume La Brie,
Les œuvres qui n'étaient pas là
(Moi), 2012, Fonderie Darling,
commodes IKEA, bois et gypse/
IKEA drawers, wood and gypsum,
550 X 240 X 200 cm.
Photo : Guy L'Heureux.





Guillaume La Brie, *Les œuvres qui n'étaient pas là* (Georges Washington, sculpture au mur sur une corniche), 2012, Fonderie Darling, tables IKEA, bois et gypse/
IKEA tables, wood and gypsum,
250 X 365 X 200 cm.
Photo : Guy L'Heureux.

appelée à en devenir une composante à part entière. Parfois, la mécanique entre mon travail et un lieu s'incarne à travers la façon de positionner la sculpture par rapport à l'espace. Dans d'autres cas, l'architecture est utilisée comme une source de matériel où je prélève des bouts de gypse servant à créer les œuvres. La configuration architecturale de la galerie peut aussi être transformée afin d'entrer en confrontation physique avec l'objet qui s'y trouve, comme dans *Les envahisseurs de l'espace* ou *Champion des poids neutres*. Dans ce cas, d'une certaine manière, le travail consiste à créer deux œuvres. Une qui agit sur l'architecture en la transformant et l'autre qui consiste à créer des objets qui viennent se plier aux contraintes précédemment créées. Il y a donc un travail direct sur et avec l'architecture, mais la réflexion de ce travail porte sur le fait de présenter quelque chose et sur l'impact de cette présentation. L'objet et l'architecture étant indissociables, de ce fait ils occupent tous deux une place importante dans cette démarche. Toutefois, l'architecture est davantage utilisée en termes d'espace et de matière que d'architecture en tant que telle. Bref, pour répondre à la question, soit le lien entre ma pratique et l'architecture, je dirais que l'architecture est pour moi un matériau plutôt qu'une discipline.

Dans votre exposition *L'espace qui reste*, vous avez accroché une série d'œuvres sur un mur qui rappelle votre pratique consistant – comme pour l'exposition *Les œuvres qui n'étaient pas là*³ – à montrer par découpage la silhouette d'une forme habituellement facilement reconnaissable. Ce procédé a aussi été utilisé pour des œuvres présentées dans le cadre de la politique d'intégration à l'architecture. Or, ces œuvres en creux, ces fantômes d'œuvres, qui pourtant sont aussi des œuvres, nous parlent de ce qui n'est pas. Est-ce votre façon de re-penser la sculpture ?

Représenter une chose par le négatif de sa forme reste un geste parfaitement sculptural; ainsi, c'est davantage une façon de re-penser l'interrelation qu'un objet entretient avec l'environnement qui l'entoure que de re-penser la sculpture en elle-même. En fait, l'absence de l'œuvre devient une façon d'affirmer autrement sa présence tout en s'interrogeant sur son rapport au lieu. Normalement, une sculpture est constituée de matière et forme un volume occupant un emplacement dans l'espace d'exposition. Dans le cas d'une représentation en creux, la matière indique plutôt le spectre de la sculpture et ce qui occupe l'espace est ce qui manque. Cela forme tout de même un volume semblable à l'objet réel qui, hypothétiquement, aurait pu occuper l'espace, mais ce volume est un vide plutôt qu'une masse. L'objet représenté n'occupe plus l'espace; comme il est vide, c'est l'espace qui remplit l'objet. À cet égard, l'œuvre marque autant l'idée de l'objet que de l'environnement qui l'entoure.

Bien sûr, comme vous le dites, il y a tout de même quelque chose. Il ne peut y avoir rien. Il doit y avoir un support permettant d'observer ce vide par contraste avec le plein. Ce support délimite forcément une œuvre qui est bien là, mais la présence de celle-ci ne sert qu'à faire voir ce qui manque. Elle est donc purement accessoire. Dans certains cas, comme support, j'ai choisi de découper mes sculptures en creux dans des blocs de matière. Dans d'autres cas, comme dans *Les œuvres qui n'étaient pas là*, j'ai utilisé des meubles. C'est que je considère que le meuble représente l'unité de base de ce qui occupe l'espace, le sens où c'est un élément de mobilier dans l'immobilier. Puis, j'ai représenté

The history of sculpture is often associated with the monument, with the glorification of certain historical moments and the commemoration of them. In staging “the essence of an absent object’s presence,” your work seems to be doing an about-face, regarding this vibrant presence of work that perpetuates a permanence and leaves a tangible trace of what has been. Of course this about-face is not new in the history of contemporary art. Do you have affinities with artists who, in one way or another, have visually presented the absence of the work?

It’s evident that many artists have worked with this idea of the absence of the work, but, just off the top of my head, I’m thinking of an exhibition I saw during a trip in 2002, which had a strong influence on me. This was Daniel Buren’s *Le musée qui n’existait pas*. The title alone was a great inspiration; in my view it announced the utopia of creating something that doesn’t exist, a thing that isn’t there. The exhibition transformed a complete floor of the Pompidou Centre. The space was cut up by 70 small square pieces all of which were glued together to form a sort of labyrinth in which each piece led to the next three by way of an opening in their corners. At each junction this formed a sort of spatial painting in which the configuration depended on this unique viewpoint. After having seen this exhibition, I became very interested in Buren’s work. I was particularly struck by a work he made in 1975, which was about the presence of the work of art made evident through its absence. The work in question was *À partir de là*. In this work, Buren covered several rooms of the Städtisches Museum with coloured and striped cloth, as he has frequently done in his work. What really interested me in this exhibition was the fact that he left rectangular blank spaces on the striped walls. These spaces were determined by the paintings hanging in the previous exhibition. There where there had been a work, Buren marked its presence by leaving the ghost of the space it occupied. Buren’s striped walls hence served to create a contrast between the space that was left blank and the rest of the wall, which is similar to the way in which my material forms are used to make the thing that isn’t there visible.

Then, there is Michael Asher’s work in which he moved a statue of George Washington from the outside to the inside of the Art Institute of Chicago. On the one hand, the exterior work disappeared, and on the other it took on another meaning inside the museum among other objects. Its aesthetic was completely transformed through this simple move. In my view, this clearly showed the importance of an object’s positioning in relation to the site it’s in, and this theme is always present in my work. In attempting to create things that aren’t there, it’s this notion of the object’s positioning that I’m interested in. The object occupies a volume even if it doesn’t really exist. It’s for this reason that I chose to represent a figure of Georges Washington in *Les œuvres qui n’existaient pas*. I took this sculpture, which had been moved, as a starting point and I made it occupy another site through its absence.

Translated by Bernard Schütze

1. *L’espace qui reste* was presented at Galerie Lilian Rodriguez (Montreal) from April 26 to May 31, 2014.

2. The exhibitions *Les envahisseurs de l’espace I* and *Les envahisseurs de l’espace II* were presented respectively at AXE-Néo 7 (Gatineau) in the winter and at Galerie de l’UQAM in the fall of 2007.

3. *Les œuvres qui n’étaient pas là* was presented at Fonderie Darling (Montreal) in June 2012.

Guillaume La Brie lives and works in Montreal. Since holding his first solo exhibition in 2003 at Skol an artist-run centre in Montreal, he has presented his work in many other artist-run centres and museums across Quebec. He has also participated in a number of intervention projects, exhibitions and international residencies, including Studio du Québec in Barcelona and a residency at Les Perles in Barjols, France. In addition, La Brie has completed several works in the public sphere in the context of the policy for integrating art into architecture.

deux sculptures liées à l'histoire de l'art afin qu'il n'y ait pas de subjectivité dans leur forme, je me suis seulement attardé à les reproduire. Ce qui comptait, c'était de les faire apparaître par leur absence. Dans *L'espace qui reste*, c'est un peu différent; j'ai voulu expérimenter ce concept, mais en aplatissant la forme, en ne gardant que sa silhouette plane. Il en résulte un côté pictural qui esthétise la forme, mais l'idée reste de garder l'essence de la présence d'un objet qui n'est pas là.

L'histoire de la sculpture s'est souvent associée au monument, à la glorification de certains moments historiques, à leur mémoire. En mettant en scène « l'essence de la présence d'un objet qui n'est pas là », votre travail sculptural semble être une volteface à cette présence éclatante de l'œuvre qui perpétue une permanence, une trace tangible de ce qui a été. Certes, cette volteface a aussi son histoire au sein de l'art contemporain. Avez-vous des affinités avec des artistes qui, d'une façon ou d'une autre, ont mis en scène l'absence d'œuvre ?

Il est certain que beaucoup d'artistes ont travaillé sur cette idée d'absence de l'œuvre, mais spontanément, je pense à une exposition que j'ai visitée, lors d'un voyage en 2002, et qui m'a beaucoup marqué. C'était *Le musée qui n'existait pas* de Daniel Buren. Déjà, le titre m'a été d'une grande inspiration; il annonçait, pour moi, l'utopie de créer une chose qui n'existe pas, une chose qui n'est pas là. Cette exposition consistait en une métamorphose d'un étage complet du centre Pompidou. L'espace était découpé par 70 petites pièces carrées collées les unes aux autres et formant une sorte de labyrinthe où chaque pièce donnait sur les trois suivantes par une ouverture dans leur coin. À chaque jonction, cela formait donc une sorte de tableau spatial dont la configuration dépendait de ce point de vue unique. Après avoir vu cette exposition, je me suis mis à m'intéresser grandement au travail de Buren. J'ai été particulièrement marqué par une œuvre qu'il a réalisée en 1975 et qui porte sur la présence de l'œuvre d'art, mise en évidence à travers son absence. Il s'agit de

l'œuvre *À partir de là*. Dans cette œuvre, Buren a recouvert plusieurs pièces du Städtisches Museum avec de la toile rayée et colorée, comme il est assez fréquent dans son travail. Là où cette exposition m'intéresse davantage, c'est dans le fait qu'il a laissé des espaces rectangulaires blancs sur les murs rayés. Ces espaces étaient déterminés par l'accrochage des tableaux de l'exposition précédente. Partout où il y avait eu une œuvre, Buren a marqué sa présence en laissant le spectre de l'espace qu'elle occupait. Les murs rayés de Buren servaient donc à former un contraste entre l'espace laissé blanc et le reste du mur, un peu comme mes formes matérielles servent à faire voir la chose qui n'est pas là.

Ensuite, il y a aussi une œuvre de Michael Asher, où il a déplacé une statue de Georges Washington, qui était à l'extérieur de l'Art Institute de Chicago, vers l'intérieur. D'une part, l'œuvre qui était dehors avait disparu et d'autre part, elle venait prendre un nouveau sens à l'intérieur du musée parmi d'autres objets. Son esthétique était carrément transformée par ce simple déplacement. Pour moi, cela montre clairement l'importance du positionnement d'un objet par rapport au lieu où il se trouve, et cette thématique est toujours présente dans mon travail. En tentant de créer des choses qui ne sont pas là, c'est cette idée de positionnement de l'objet qui m'intéresse. L'objet occupe un volume bien qu'il n'existe pas réellement. C'est pour cette raison que j'ai choisi, dans *Les œuvres qui n'existaient pas* de représenter une figure de Georges Washington. Je suis parti de cette sculpture qui avait été déplacée et je lui ai fait occuper un autre lieu par son absence.

1. L'exposition *L'espace qui reste* a été présentée à la Galerie Lilian Rodriguez (Montréal) du 26 avril au 31 mai 2014.

2. Les expositions *Les envahisseurs de l'espace I* et *Les envahisseurs de l'espace II* ont été présentées respectivement à AXE-Néo 7 (Gatineau) à l'hiver et à la galerie de l'UQAM à l'automne 2007.

3. L'exposition *Les œuvres qui n'étaient pas là* fut présentée à la Fonderie Darling (Montréal) en juin 2012.

Guillaume La Brie vit et travaille à Montréal. En 2003, il exposait pour la première fois en solo au centre d'artiste Skol à Montréal. Depuis, son travail a été diffusé dans plusieurs autres centres d'artistes et musées à travers le Québec. Il a aussi participé à plusieurs projets d'interventions, expositions et résidences internationales dont le studio du Québec à Barcelone et la résidence Les Perles à Barjols en France. Son travail s'intègre aussi à l'espace public à travers quelques réalisations dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture.



Le paysage sonore comme matière

Josianne Poirier

L'art public est généralement associé aux arts visuels. On pense spontanément aux nombreuses sculptures qui habitent nos parcs et nos bâtiments publics grâce à l'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec. On pense également à la photographie. Pendant plusieurs années, dans le cadre de son projet Plan large, l'organisme Quartier éphémère a investi des panneaux publicitaires inoccupés pour y présenter des œuvres de photographes contemporains. La charge émotive générée par l'affrontement entre les chiens de *Sélection naturelle* (2005), de Carlos et Jason Sanchez, a dû surprendre plus d'un automobiliste entrant à Montréal par l'autoroute Bonaventure à l'automne 2006. Néanmoins, l'art public, ou faudrait-il davantage parler d'art dans l'espace public pour éviter le carcan d'une définition trop institutionnelle, peut se manifester sous mille et une formes. Dans cette chronique, ma collègue Aseman Sabet a déjà évoqué le riche potentiel de l'art performatif et éphémère pour stimuler l'innovation dans la pratique de l'art public. Ce texte propose, pour sa part, une réflexion sur la matière sonore. Appréhender la création dans l'espace public par le son ne pourrait-il pas contribuer à renouveler le regard que nous posons sur la ville et contribuer à enrichir le langage de l'art public ?

La notion de paysage sonore a d'abord été définie par Murray Schafer dans son ouvrage *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, publié initialement en anglais en 1977. Elle y est présentée comme « [l']environnement des sons... Le terme s'applique tout aussi bien à des environnements réels qu'à des constructions abstraites, tels que compositions musicales ou montage sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie.¹ » Schafer inclut dans le paysage sonore une grande diversité de bruits, depuis les bruits de la nature – le vent, la pluie, la neige – en passant par les bruits humains – les cris, la respiration, les chants – et les bruits mécaniques – les voitures, les hélicoptères, les marteaux-piqueurs. Dans son livre, Schafer prêche pour une plus grande éducation de l'oreille, l'établissement d'une meilleure culture auditive au sein d'une société dominée par la vue. Il écrit poétiquement : « le concert de l'univers est permanent et les places à l'auditorium sont gratuites.² »

Vers la même époque que les travaux de Schafer, Max Neuhaus effectue un travail de pionnier qui contribue à la reconnaissance du son comme médium appartenant au champ de l'art contemporain. D'abord interprète de musique contemporaine, il développe parallèlement une pratique artistique axée sur la création d'installations sonores, notamment dans l'espace public. Convaincu que le sentiment d'appartenance dépend de

SOUNDSCAPE AS MATERIAL

Public art is generally associated with the visual arts. We think spontaneously of the many sculptures that are present in our parks and public buildings due to application of the Government of Quebec's Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Photography also comes to mind: for a number of years, through its Plan large project, Quartier éphémère presented works by contemporary photographers on unoccupied billboards. The fiercely emotional confrontation among dogs in Carlos and Jason Sanchez's *Natural Selection* (2005) must have surprised more than one driver entering Montreal via the Bonaventure Expressway in the fall of 2006. Nevertheless, public art – or maybe we should call it art in the public space to avoid the constraints of the institutionalized definition – may take a myriad of forms. Previously in this column, my colleague Aseman Sabet has evoked the rich potential of performative and ephemeral art to stimulate innovation in public art practices. Here, I propose a reflection on sound material. Could perceiving artworks in the public space through sounds help to refresh how we regard the city and enrich the language of public art?

In 1977, R. Murray Schafer defined the notion of soundscape in his book *The Soundscape*: "The sonic environment.... The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment."¹ Schafer's soundscape includes a wide variety of sounds, from nature – wind, rain, snow – humans – shouting, breathing, singing – and mechanical devices – cars, helicopters, percussion drills. Advocating for greater education of the ear and a more highly developed auditory culture in a society dominated by vision, he writes, poetically, "The universal concert is always in progress, and seats in the auditorium are free."²

Around the same time as Schafer's works, Max Neuhaus was carrying out pioneering work that contributed to the recognition of sound as a medium within the field of contemporary art. Primarily a contemporary music performer, Neuhaus developed a parallel art practice, creating sound installations particularly for the public space. He was convinced that sense of place is based on what we hear as well as what we see, and he explored the potential of sound to transform the perception of our environment. From 1966 to 1976, he designed a series of fifteen "sound walks" in which he invited people to go for a walk outside the concert hall and become attentive to the daily sounds of the city.

Sound walks have since been integrated into the art practices of many contemporary artists, Janet Cardiff being one of the most prominent. Since the end of the 1960s, organizations have been created to explore the soundscape by gathering the sounds and voices of the city. For instance, Bruxelles nous appartient – Brussel behoort ons toe (BNA-BBOT), founded in 1999, is devoted to the "sound memory" of the city of Brussels. Its activities include collecting numerous oral accounts by the city's residents. Together, these individual stories (re)construct the shared history of the area as it has been inhabited and experienced. The



ZimmerFrei, *W*, installation sonore dans le hall d'entrée du Wiels/sound installation in the Lobby of Wiels, 2013. Photo : Séverine Janssen.

accounts BNA-BBOT has collected are archived in a database along with a compilation of sounds of the city. All of these soundtracks are made available to the community, and artists can use them as creative material.

In collaboration with BNA-BBOT, and at the invitation of the contemporary art centre WIELS, Italian artist collective ZimmerFrei produced the work *W*—composed of seven sound walks, three sound and visual installations and a book—in 2013. The work provided access to the history of the former Belgian brewery Wielemans-Ceuppens, today converted into a cultural and creative hub of which WIELS is a part. BNA-BBOT had conducted twenty interviews with residents of the neighbourhood, former workers at the brewery, and new workers at the art centre, and ZimmerFrei transformed this material to compose an affective landscape in which the act of remembering and the act of creating mutually enrich each other.

How BNA-BBOT positions itself offers insight into what sound can contribute to public art. Two founding principles define the organization's activities: the radical nature of sound and the act of speaking as event. The first is a response to the dominance of the written and the visual in the documentary world and in Western society. By returning sound to its rightful place, the organization is promoting the idea that "being interested in what people say is not solely to be interested in what is said (or not said) but also in the ways in which the said or unsaid speaks (or does not speak)."³ In keeping with this idea, the interviews are not transcribed because this process would flatten the speech, deprive it of its accent, rhythm, intensity—in short, its uniqueness. Sound material may also make visible the invisible, bringing into history social groups and individuals who have less mastery of writing, images and the conventions that govern their circulation. The second principle, which extends the first, states the intention "to participate in a reflection on the conditions of belonging to what is usually called 'history.' A reflection on the criteria for inclusion in this history as it is written and transmitted necessarily includes a reflection on its criteria and procedures of exclusion."⁴ For instance, BNA-BBOT considers speech itself as a historical event, thus returning daily speech and local history to their former glory.

Closer to us, in Montreal, the new-media collective Audiotopie also produces audioguides for urban tours in which ambient sounds are highlighted. The components assembled for the audioguides are heterogeneous, including excerpts from interviews, field recordings, electro-acoustic compositions, narration and so on. Similar to the ZimmerFrei project, Audiotopie's creations are often positioned where the social and the artistic intersect. Produced in collaboration with Conscience urbaine and Action des femmes handicapées, *Accessibilité universelle* (2010) explores how public space is organized and shared. Through the experiences of nine women with disabilities, the work raises awareness about the daily challenges of universal access and the importance of designing user-friendly public spaces. As early as 1977, from his perspective as a scholar on the subject, Schafer posited that the study and transformation of the soundscape are situated at the border between human sciences and art.

But audioguides are not the only means of revealing and reconstructing the soundscape. In the summer of 2013, fulfilling a commission from Centre Avatar, artists Sabin Hudon and Catherine Béchard installed twenty listening devices in the streets of Quebec City to compose the artwork *L'oreille [é]tendue* (2013). Each listening device, an ear trumpet installed at head level at strategic locations, isolates one sound layer from the group of superimposed sound layers normally heard simultaneously in the urban space. By drawing listeners' attention to sounds that are sometimes unexpected, even though constantly present, the artwork invited people to be more aware of their immediate environment. The soundscape of the city was the star of this intervention, alongside unique events that mark the life of the city.

In this brief overview of art practices in which the sound is used as medium, it appears that sound can effectively help enrich the language of public art by integrating into it, among other things, an identity element of the city that is often ignored. This identity element however is powerful in its capacity to reveal invisible spaces and quickly forgotten stories. The reflection BNA-BBOT offers on the selection processes that forge

ce qui est entendu, tout comme de ce qui est vu, il explore le potentiel du son pour transformer la perception des lieux. De 1966 à 1976, il conçoit une série de quinze marches sonores où il invite les spectateurs à une excursion, à l'extérieur de la salle de concert, dont l'objectif est de porter attention aux sons quotidiens de la ville.

Les marches sonores ont depuis intégré les pratiques artistiques de nombres d'artistes actuels, dont l'une des plus connues est certainement Janet Cardiff. Des organismes ont également entrepris de s'inscrire en continuité de ces réflexions sur le paysage sonore, nées à la fin des années 1960, en collectant les bruits et les voix qui composent la ville. C'est le cas de Bruxelles nous appartient – Brussel behoort ons toe (BNA-BBOT), une organisation fondée en 1999, qui se consacre à la « mémoire sonore » de la capitale belge. Ses activités impliquent notamment la collection de nombreux témoignages oraux des Bruxellois. Ensemble, ces récits individuels (re)construisent l'histoire commune du territoire dans tout ce qu'il a d'habité et de vécu. Les témoignages recueillis par BNA-BBOT sont archivés dans une base de données où sont aussi compilés des sons de la ville. La totalité de ces bandes sonores est mise à la disposition de la collectivité, permettant notamment à des artistes d'en faire leur matériau de création.

C'est en collaboration avec BNA-BBOT, et à l'invitation du centre d'art contemporain WIELS, que le collectif d'artistes italiens ZimmerFrei a réalisé, en 2013, l'œuvre *W* – composée de sept parcours sonores, de trois installations sonores et visuelles, et d'un livre. L'œuvre proposait d'accéder à l'histoire de l'ancienne brasserie belge Wielemans-Ceuppens aujourd'hui convertie en pôle de diffusion culturelle et de création dont fait partie le WIELS. Une vingtaine d'entrevues auprès de résidents du quartier, d'anciens travailleurs de la brasserie et de nouveaux travailleurs du centre d'art ont été conduites par BNA-BBOT, tandis que ZimmerFrei a entrepris de transformer ce matériau pour composer un paysage affectif où l'acte de mémoire et l'acte de création s'enrichissent mutuellement.

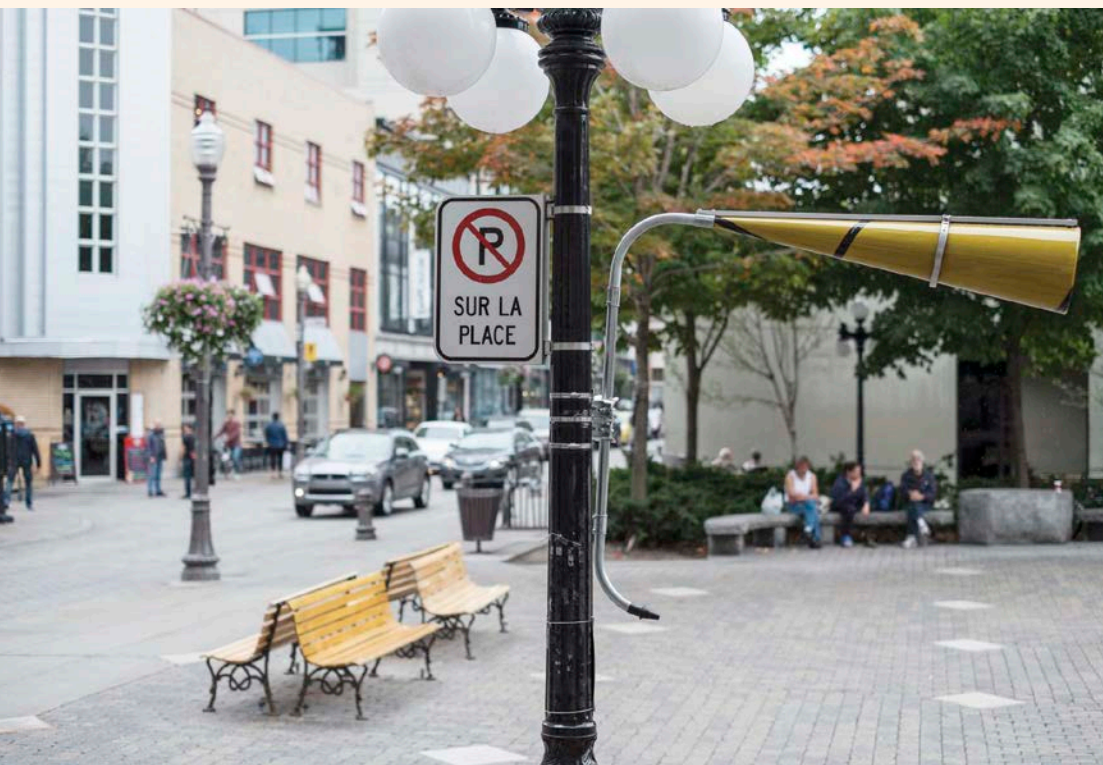
La posture de BNA-BBOT est riche pour réfléchir à l'art public et à ce que le son peut apporter à ce domaine. En effet, les activités de l'organisation sont définies par deux principes fondateurs : la radicalité du son et la prise de parole comme événement. Le premier est une réponse à la domination de l'écrit et de l'image dans le monde documentaire et dans la société occidentale. En redonnant la place qui revient au son, l'organisme défend l'idée que « [s']intéresser à la parole des gens, c'est non seulement s'intéresser à ce qui est dit (ou n'est pas dit), mais également aux manières qu'ont le dit ou le non-dit de se dire (ou de ne pas se dire).³ » Afin d'être fidèles à cette idée, les entretiens ne sont pas retranscrits puisque ce processus aurait pour conséquence d'aplanir la parole, de la priver de son accent, de son rythme, de son intensité, bref, de sa singularité. La matière sonore permet aussi de rendre visible l'invisible, d'inscrire dans l'histoire des groupes sociaux et des individus qui maîtrisent moins l'écrit, l'image et les conventions qui régissent leur circulation. Le second principe s'inscrit en continuité du premier et entend « participer d'une réflexion sur les conditions de l'appartenance à ce que l'on appelle ordinairement "l'histoire". Une réflexion sur les critères d'inclusion à cette histoire telle qu'elle s'écrit et se transmet comprend nécessairement une réflexion sur ses critères et procédures d'exclusion.⁴ » Ainsi, BNA-BBOT envisage la parole elle-même comme un événement historique, redonnant ses lettres de noblesse à la parole quotidienne et à la petite histoire.



Plus près de nous, à Montréal, le collectif Audiotope réalise également des audioguides. Le collectif œuvrant dans le domaine des nouveaux médias propose, grâce à cet outil, des parcours urbains où sont mises en valeurs les ambiances sensibles. Les composantes dont l'assemblage donne naissance à leurs audioguides sont hétérogènes : extrait d'entrevue, *field recording*, composition électro-acoustique, narration, etc. Tout comme on l'observait dans le projet de ZimmerFrei, les créations d'Audiotope s'inscrivent souvent à la jonction du social et de l'artistique. Réalisé en collaboration avec Conscience urbaine et Action des femmes handicapées, *Accessibilité universelle* (2010) interroge l'aménagement et le partage de l'espace public. Par l'intermédiaire de l'expérience de neuf femmes handicapées, cette œuvre sensibilise aux enjeux quotidiens de l'accessibilité universelle et à l'importance de concevoir des espaces publics conviviaux. Déjà en 1977, depuis sa perspective d'universitaire sur le sujet, Schafer considérait que l'étude et la transformation du paysage sonore se situaient à la frontière des sciences humaines et de l'art.

Mais l'audioguide n'est pas le seul moyen de révéler et de recomposer le paysage sonore. À l'été 2013, répondant à une commande du centre Avatar, les artistes Sabin Hudon et Catherine Bécharde ont installé, dans les rues de Québec, les vingt dispositifs d'écoute qui composaient l'œuvre *L'oreille [é]tendue* (2013). Cornet acoustique installé en hauteur sur des sites stratégiques, chaque dispositif d'écoute avait pour effet d'isoler une couche sonore de l'ensemble des couches sonores superposées et normalement perçues simultanément dans l'espace urbain. Attirant l'attention du spectateur sur des réalités sonores parfois inattendues, bien que sans cesse côtoyées, l'œuvre invitait à porter attention à l'environnement immédiat. Le paysage sonore de la ville tenait la vedette de cette intervention, aux côtés des événements uniques qui ponctuent la vie de la cité.

Il apparaît, par ce bref survol des pratiques artistiques où le paysage sonore est mobilisé au titre de médium que le son peut effectivement contribuer à enrichir le langage de l'art public en y intégrant, entre autres, un élément identitaire de la ville souvent délaissé. Cet élément identitaire



history opens the door to new avenues for preserving memory. It proposes to promote memories of the people, flagrantly absent from official accounts – and, moreover, to do so with the greatest respect for the uniqueness of each individual. It seems to me that this celebration of inhabitants of the city and their daily life, the life of public spaces beyond their physicality, has a rightful place in the field of public art. Furthermore, as Schafer rightly emphasized, although we can close our eyes, we cannot close our ears.⁵

Translated by Käthe Roth

1. R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, VT: Destiny Books, 1994), pp. 274–75. This book incorporates Schafer's *The New Soundscape* (1969) and *The Tuning of the World* (1977).
2. *Ibid.*, p. 206.
3. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/son/>, consulted March 17, 2014 (our translation).
4. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/parole/>, consulted March 17, 2014 (our translation).
5. R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 11.

Josianne Poirier has a master's degree in urban studies from the Institut national de la recherche scientifique and is currently a doctoral student in art history at the Université de Montréal. Her main interest is the relationship among art, culture and urban space, and her work addresses themes such as public art and cultural neighbourhoods. Her current research involves symbolic and aesthetic uses of light in the public spaces of the contemporary city.



De gauche à droite/From left to right: **Catherine Béchard et Sabin Hudon**, *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute sur le parvis de l'église Saint-Roch (Québec), Photo : Mériol Lehmann; *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute sur la Côte du Colonel-d'Ambourges (Québec), *L'oreille [é]tendue*, un dispositif d'écoute au Bassin Louise (Québec). Commandes d'œuvre d'Avatar, Québec, 2013. Photos : Catherine Béchard et Sabin Hudon.

est néanmoins puissant par sa capacité à révéler des espaces invisibles et des histoires rapidement oubliées. La réflexion proposée par BNA-BBOT sur les processus de sélection qui forgent l'histoire ouvre la porte à de nouvelles avenues en matière de commémoration. Elle propose de faire la promotion d'une mémoire populaire, absente des récits officiels de façon criante, et, de surcroît, de la faire dans le plus grand respect de la singularité de chacun. Il me semble que cette célébration des habitants de la ville et de leur quotidien, de la vie des espaces publics au-delà de leur physicalité, a plus que sa place dans le champ de l'art public. D'ailleurs, tel que le soulignait très justement Schafer, si l'on peut fermer les yeux, on ne peut fermer les oreilles⁵.

1. Schafer, R. Murray. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, 2010 [1977], p.384.
2. *Ibid.*, p.294
3. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/son/>, consulté le 17 mars 2014.
4. <http://www.bna-bbot.be/fre/bna/parole/>, consulté le 17 mars 2014
5. Schafer, R. Murray, *op. cit.*, p.34.

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

Monoceros: of the Earth, for the Stars

(a meditation on the
concretized magyck
of FASTWÜRMS)

RM Vaughan

Since 2003, following the recommendations of a multi-levelled, multi-bureaucracy, multi-year study (too many cooks, too many spoons), the city of Toronto has implemented the Percent for Public Art Program – the goal of the program being to compel new private sector buildings to spend a minimum of 1% of their gross construction costs on the commission of new public art.

The results have been predictable: safe, family friendly art for safe, family friendly buildings. Condo art.

But there are always exceptions to every misrule ...

Buried under the snow, the frog is a mound, perhaps a ceremonial mound, one filled with remains and offerings ... or just a child's winter fort.

It makes no difference. But only the End of Days will bury the spire, the horn (if then).

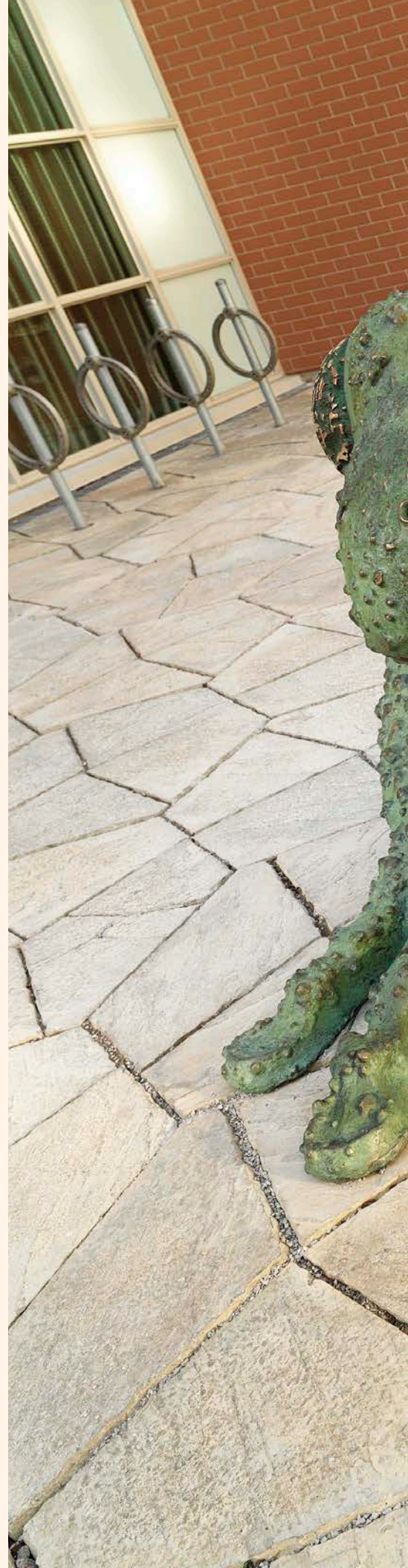
A frog and a tusk. A blob and a spire, a stone and a stick. These figures are simple, familiar(s), totemic, they kindle the back of the brain, the reptilian trunk, the knot of nerves where appetites rest, or refuse to rest (it's a mood thing). We might even call this sculpture "charming," because it speaks to children – but we can do so only if we acknowledge that children have no compass for menace (and thus, by the way, make the best converts, soldiers, fanatics). Besides, children will climb on the frog and hug the tusk and yet know nothing of either's lustful, procreative, sex magyck fore-texts. That's fine too – "something for everybody,"

as they say in public sculpture circles. Of course, public art is such in name only, as the very phrase is oxymoronic. "Meet me at the frog, meet me at the unicorn horn," people will text each other and not know they are casting spells.

Artists who work with primordial forces are often mislabelled "shamanistic" artists, as if their only intent (intent itself being a silly way to talk about art) was to heal, to calm, to make balm from brimstone. What if the art is a counter-gesture, a bold strike against its very surroundings? That is not shamanism, but the very opposite, not a poultice from the medicine man but a lit fuse tossed by a Jacobean.

How I love this work, with all its particles of resistance flaring out for the careful to see and the hapless to miss.

FASTWÜRMS, Monoceros, 2013, Bronze. Photo : avec l'aimable autorisation des artistes/Courtesy the artists.





Just the facts: *Monoceros*; FASTWÜRMS (a collective, comprised of Kim Kozzi and Dai Skuze); 2013, sandcast bronze, crushed rock, cement; commissioned by Plaza (a real estate concern) for The Tower at King West (a rather grandly named but otherwise anonymous glass box condominium complex in the Toronto pre-fab insta-neighbourhood dubbed Liberty Village); comprised of a representation of a frog, approximately 8 feet long and 4 feet high, and a representation of a narwhal tusk/unicorn horn (that's up to you) approximately 37 feet tall resting on an 11-foot "moon disc."

– And, yes, I acknowledge that the above paragraph includes more than mere "facts" –

I detest Liberty Village. Like too many of Toronto's new neighbourhoods, it is not actually a neighbourhood – it is a convenience hub decorated with housing. Liberty Village arrives in the city fully formed, a space unburdened by accident (happy or otherwise), organic growth, or actualized history (there are, to be fair, some "preserved" buildings in the area, but without the plaques you cannot tell the new from the old – so thoroughly have these historical spaces been refurbished, they could easily pass for fakes). The choice of the word "village" as a moniker brings unintended ironies, as the area will remind anyone who was ever taken to a holiday spot by their parents of any number of tourist trap artificial "villages" – *Santa's Village*, *Two Gun Village*, *Dollywood* – spaces designed to distract and amuse while producing nothing of lasting value. Liberty Village is a simulacrum of a village, a Baudrillardian supremacy, a space about "space," a shrugging, vapid notional community made gaspingly, brown-steel-and-blue-glass real.

I had to force myself to see *Monoceros*, because the area this gorgeous work enlivens makes me feel dead inside. And I am not prone to bouts of authenticity-chasing (in fact, that particular craze, the other side of the Baudrillardian coin, is equally annoying to me).

... and yet, I felt ... a stirring.

Worlds collide. Commerce and atavism. The International Condominium Shoebox Style and unflinching, mad idiosyncrasy. Money and magyck.

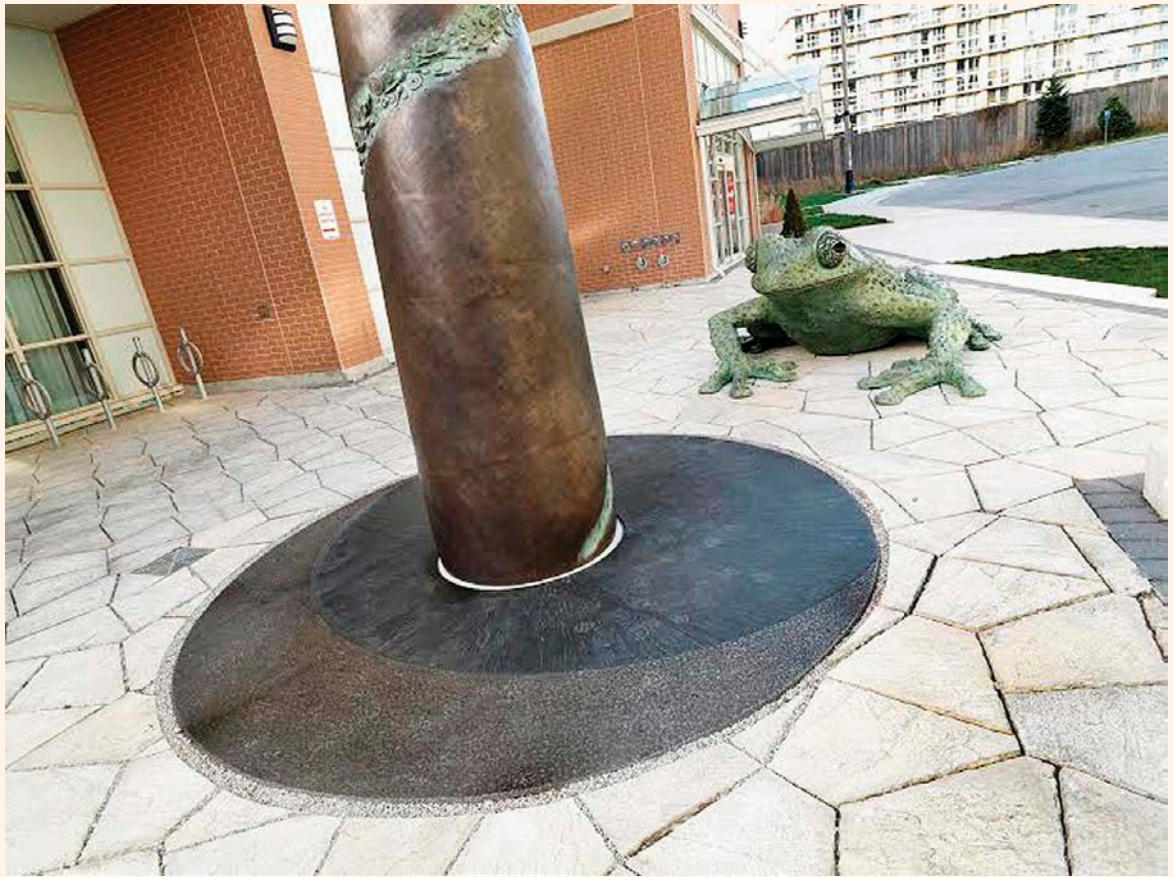
The dynamic at play in *Monoceros* is one I will never tire of – namely, one wherein public art appears to be performing one function (and, therefore, of course, does indeed perform that function) but is primarily performing another function, one often (but not always, and certainly not necessarily) in contradiction of the immediately visible function.

Monoceros is a cheerful work, because giant depictions of tiny animals are inherently cheerful, as are all sculptural references to the ever-popular unicorn, that mainstay of fantasy literature (we will set aside the unicorn's emerging status as an ironic meme denoting failed enthusiasms, the tee shirts that depict unicorns vomiting rainbows, or the masks that allow children to play at being unicorns filled with blood lust). But the very surfaces of the work, its textures, denote another set of actions – those in kind with the creation of an extra-natural space.

The frog is covered in warts, each unique, as if it had been tattooed, painted for war. The back of the frog carries a star map marked with pentacles (the stars form the "Big Dipper" or "Butcher's Cleaver,"

"Seven Gods," "Seven Sages," "Ursa Major" – depends on who you ask). The spire is scarred; deep, greenish grooves form an upward river, a river teeming with amphibian life, a sky-bound waterway peppered with magic coins, amulets and Milagros, votive baubles.

FASTWÜRM, Monoceros, 2013, Sandcast, bronze, crushed rock. Photo : avec l'aimable autorisation des artistes/Courtesy the artists.



So, here, in the middle of an over-determined urban re-settlement, a cluttered vacancy, we are granted an eternal human wish (to step outside ourselves) and returned to our (sixth) senses. The vapours rise and the dishpan-dull glass boxes fog over, the box dwellers hush up. Dogs prick up their ears, cats squint.

The visceral, the blood-vital, pulses off *Monoceros*, and its banal surroundings become, again, spaces attentive to their swampy, twitching roots. This is not a work of “public art” so much as public service.

A city badly in need of white witchcraft is given a megalith and an altar (hey, it's a good start). A city losing its direction is given a jewel bearing and a needle.

Under the snow, the frog is a cairn, the horn a wick.



Derya Akay: Material Hangings, Hangouts

An Interview by Rupert Nuttle

Derya Akay's work begins at the point where medium distinctions—familiar terms such as sculpture, photography, painting or installation—dissolve, intermingle and flavour one another. The languages of cooking and gardening—open-endedness, warmth and socialization—characterize Akay's approach to art-making. As a result, the confines of the traditional gallery space fade away, and the meandering networks of memory, trace and collective experience take over. Oscillating between a strong situational awareness on the one hand (manifested in works such as *Banff Blues* and *Gardenstrasse* that blend social experiment and documentation), and an equally strong material awareness on the other (the glazed ceramic Blobs, or the ongoing *Scans*, for example), Akay negotiates the philosophical interstices between art-as-object and art-as-event.

Rupert Nuttle: The tendency toward the provisional is what I find most interesting in your work. Your objects maintain a fluid reciprocity with their immediate surroundings. I'm thinking of *Banff Blues*, for instance, or the rooftop *Gardenstrasse*, both of them shifting constellations, which took place outside the gallery. How would you situate these works/actions relative to the traditional exhibition model and its investment of value in the art object as such?

Derya Akay: *Banff Blues* came out of a residency I was doing at the Banff Centre in 2010. On one of the first days, as we were taken on a tour around the Centre, I came across a blue chroma key curtain. I initially borrowed the curtain for a still life, but then realized how large it was and decided to cover the whole studio with it. So for the duration of my residency, the blue curtain became a background for every surface it covered and object placed on it. Its effects inspired me, the way it transformed objects that were displayed on it. It became an installation in retrospect, through its documentation. The studio was this large surface where the remains of an event or a party could be documented. I would spend hours going through the mess of the studio and re-think certain arrangements, photograph them, study them to create an archive of documentation. I have never shown this work in any kind of exhibition, and still don't actually know how to display it. It never quite existed as a sculpture, photograph or an installation.



Derya Akay, *Banff Blues* (2010), 35 mm film. Courtesy the artist and The Apartment, Vancouver.



Derya Akay, *Gardenstrasse*, (collaboration with Julia Feyrer, 2012), medium format positive film. Courtesy the artist and The Apartment, Vancouver.

Gardenstrasse fits right in there too. It was created in collaboration with Julia Feyrer, and there were many people involved. Julia had previous experience in constructing a social space in her *The Poodle Dog Ornamental Bar* project, and for *Gardenstrasse* we managed to get the roof space from our friend who runs the Dunlevy Snackbar in Chinatown. It became a hangout spot for our social circle, and these hangouts would turn into making food from the garden. It was also a workspace for many people and a “lightweight” sculpture garden. It allowed for messy projects, sunfades, cyanotypes, sand art, clothes drying, thinking, playing with the earth, chess.... It also had autonomy, as it was a combination of living things under the natural elements. It was an exhibition in itself, with various objects, sculptures and gestures. In the end it became a series of photographs, a 16 mm film, a collection of sculptures, as well as dried plants, seeds and a potential book.

Both these works situate my interest in the documentation process, and how it influences and inevitably replaces the actions that form a project. *Gardenstrasse* now exists through its documentation, but it was a project that so many others were involved in, which is what gives it its lasting value. It's quite hard to transfer these actions into a gallery setting, because in so many cases actions become re-enactments, fabrications, staged events, prescriptions and so on. I think it's more relevant to the actions of these projects to transform the idea of the gallery into the project's documentation, a continuation of its modes of presentation, such as books, photographs, films, memories, tastes, experiences. The documentation really has a functional purpose of being able to make sense of and build upon the project in retrospect. It's important to me that these projects continue to happen in different forms and grow over time; a new version could exist again in the future with an improved and expanded mandate. The multiple forms of documentation exist as closure for one project and open a path for the next.

Turning to your Blobs, which, for me, are like material condensations of so many different elements—gestures, attitudes, histories and so on. How did these very painterly works come about?

Blobs started with ceramics. It was initially about creating a surface to experiment with colour and texture, with different combinations of glazes and slips. Blobs encompass all of my gestural and painterly experiments. The application of these slips and glazes were usually done with my hand directly, or with a brush. Glazing introduced me to painting in my practice, and the hand has played an important role. I'm interested in dexterity and the cultivation of the hand's own mind. I've come to see the relationship between hand and tool; the tool is created by the hand only to later serve as its extension. Through practice and cultivation the hand learns to work independently from the mind, and the things created reflect the time taken to learn the technique that forms the object—and the numerous extraneous thoughts the maker ponders upon. Blobs have made me think about how intuition functions in decision-making; they have enabled me to exercise my intuition in my work. As the ceramic medium is very process-based, there is a lot of room to observe these intuitive decisions and their effects. In most cases, the flavour of the blob is not quite perfect, which takes me to the next blob in an ongoing process of learning about the medium and cultivating hand-tool intuition through exercise.

Blobs are also closely linked to my relationship with food. Ceramics relates directly to both the kitchen and the garden, settings that have an influence and guide how I make things. I like to apply a fortuitous approach to food-making, allowing space for flavours to develop. Gardening is similar: allowing ‘volunteer’ (from the compost) plants to grow and giving (some) weeds a chance. By being imaginative, ruthless



Derya Akay, *Shelves (with mirror paintings and transparent blob with garden green)* (2013), 81 x 208 x 30.5 cm. Courtesy the artist and The Apartment, Vancouver.



Derya Akay, *Scan 356 and 321-22-23 with display* (2013), 127 x 32 x 35.5 cm. Courtesy the artist and The Apartment, Vancouver.

and partially neglectful, the garden or the meal can find a pattern that is unique, and allow a lot of room for growth. These are the kinds of gestures and attitudes through which I try to form the blobs.

So—cooking, gardening, sharing—the autonomy of natural and social formations, of flavours—framing and the documentary impulse—intuition—the impossible task of contingency... Did these currents all coalesce in *anewground*? Or was that exhibition a new point of departure?

The ideas in *anewground* had been cooking in my mind for a while. Most of the elements were from sketches and ideas I had for various installations. I had some structure in my head for what I wanted to include – light, and back-lit photographic works for example, wanting to do something with the ground – but it was really through being in the space and having a 3-week installation period that the elements came together.

Initially I thought the lightbox display cases would be in a table form, but as I started developing their structure, they needed to embody more functions. I wanted them to be lightboxes, plinths, paintings and sculptures all at the same time, and organically they took shape. Their verticality also made more sense in the gallery, as it is long and narrow. I also created a digital model of all the structures in the exhibition, which forced me to realize things ergonomically from the beginning; how it would work structurally, how many sides, what shape and so on. But it's hard to imagine an exhibition beforehand and install it 'as is.' Things form through trial and error during the installation, because essentially it represents where I am within the holistic process. In most cases, rather than finalizing decisions I let the ideas mature (or rot) on their own.

Where do you see your work going next?

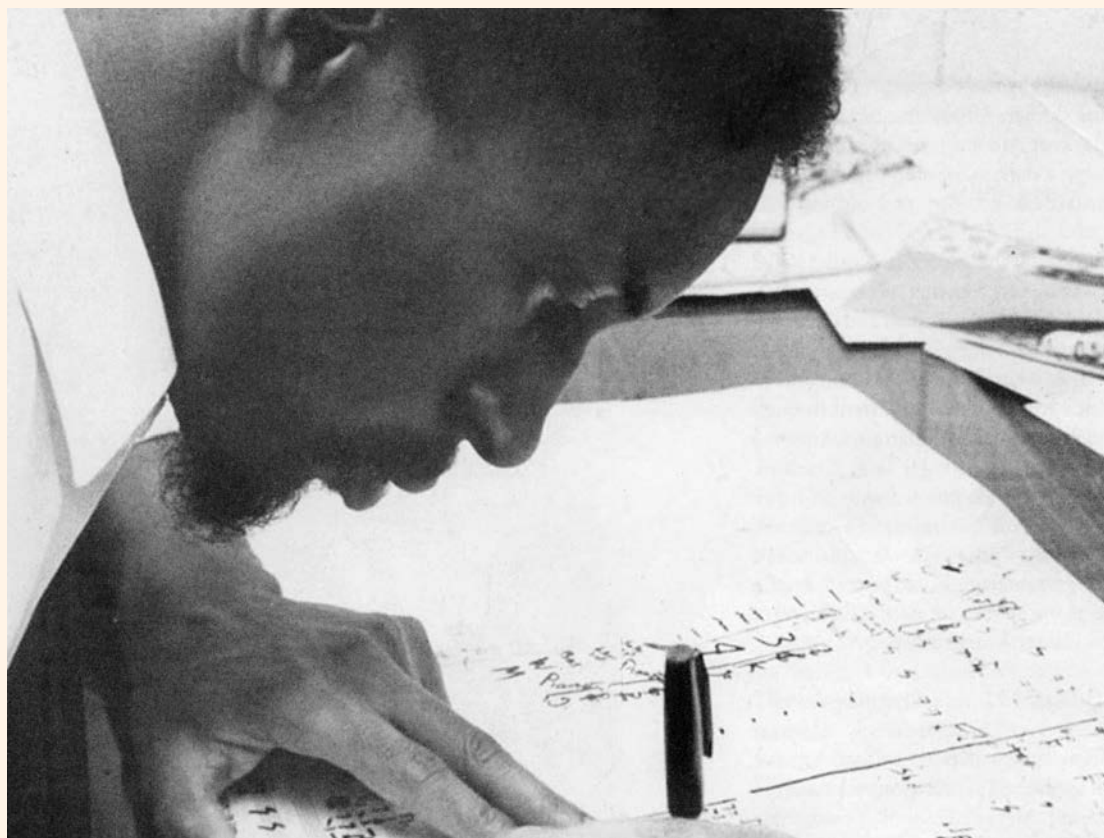
I'm not quite sure. I'm throwing again, and want to do more still life with vessels. There are more growing and food related ideas. I want to do a restaurant project, for example, creating a social space from crafted objects, and serving food daily. Some concrete blobs may be placed around the city to age and weather, some tempera paint made from soil. That's pretty much what I've got cooking at the studio.



Derya Akay, *Gardenstrasse*, (collaboration with Julia Feyrer, 2012), medium format positive film. Partial view. Courtesy the artist and The Apartment, Vancouver.

Rupert Nuttle is an artist who lives in Montreal. He is co-founder and contributing editor of *CRIT*, a contemporary art paper based in Halifax.

Derya Akay is an artist born in Istanbul, Turkey and based in Vancouver, Canada. He graduated from Emily Carr University of Art and Design in 2010. Last year he presented *anewground*, his first solo project at The Apartment gallery. Check out his photo blog at <http://blobsfood.blogspot.ca/>.



IF YOU ARE
SO SMART,
WHY AIN'T
YOU RICH?

Exposition collective parallèle à la 5^e Biennale de Marrakech, « If You Are So Smart, Why Ain't You Rich? » envisageait, comme le titre le suggère d'emblée, la divergence croissante entre la nébuleuse notion d'un savoir quantifiable (concernant autant sa production que sa dissémination) et la perte individuelle de la valeur économique au sein d'une prétendue économie mondiale du savoir¹.

Le titre de l'exposition est directement emprunté à une œuvre de 1977 par le compositeur minimaliste Julius Eastman. L'artiste afro-américain a produit du début des années 1960 jusqu'à sa mort, en 1990, survenue dans un anonymat quasi complet. À la fin des années 1970, les titres de ses compositions devinrent de plus en plus provocateurs, politiquement engagés et radicaux avec des intitulés tels que *Evil Nigger* ou *Gay Guerilla*. Ainsi, le reproche formulé dans le titre choisi par les commissaires pour l'exposition aurait très bien pu être dirigé directement vers l'ingénieux compositeur. Alors abattu par la précarité de sa profession, le manque d'opportunités et d'une meilleure reconnaissance, Eastman développa une dépendance fatale à l'alcool et aux drogues, jusqu'à un point dévastateur qui l'obligea, sans domicile, à rejoindre les « rebuts » du Tompkins Square de New York.

Avant toute autre chose, comme l'ont déclaré les commissaires Bonaventure Soh Bejeng Ndikung et Pauline Doutreluingne, l'exposition est d'abord un hommage rendu à Eastman. Le médium sonore s'avère alors un élément fondamental de l'exposition. Toutefois, au-delà de l'hommage directement rendu au compositeur re-découvert et re-apprécié, le choix de se concentrer sur l'expérience auditive concorde également avec les défis posés par le lieu de l'exposition (et même de la biennale dans son entièreté); en effet, particulièrement pour les touristes, la ville de Marrakech offre une écrasante abondance de distractions sensorielles : capharnaüm. Une majeure partie des artistes participants use efficacement du médium sonore comme représentation du chaos, créant de complexes compositions auditives qui viennent réfléchir la fugacité de l'idée d'un savoir quantifiable, ou la tentative de sa valorisation.

Mais avant d'envisager les positions individuelles représentées dans l'exposition, il semble important d'indiquer d'abord quelques notions liées à une économie fondée sur la connaissance. En ce moment même, en transition vers une économie fondée sur la connaissance, l'économie globale privilégie l'innovation et la technologie comme

If You Are So Smart, Why Aint' You Rich?

Hili Perlson

Conceived of as a parallel exhibition to the 5th Marrakech Biennale, the group show *If You Are So Smart, Why Aint' You Rich?* sought to examine, as the title suggests, the growing discrepancy between the nebulous notion of quantifiable knowledge (as well as its production and dissemination) and the individual loss of economic value thereof in the so-called global Knowledge Economy.¹

The show's title is borrowed from minimalist composer Julius Eastman's 1977 piece. The African-American artist was active from the early sixties until his death, in near obscurity, in 1990. The titles of his compositions became increasingly provocative, politically engaged and downright angry in the late 70s, with names such as *Evil Nigger* and *Gay Guerrilla*. However, the titular reproach the curators quoted in this show could very well have been something the ingenious composer directed at himself; despondent about the precariousness of his profession and the lack of opportunity or greater recognition, Eastman developed a fatal dependency on alcohol and substances, and experienced a devastating low point when he was forced into homelessness and joined the derelicts in Tompkins Square (NYC).

First and foremost, as curators Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Pauline Doutreluingne stated, the show paid homage to Eastman. Sound was featured as a key element in the exhibition. However, beyond the direct homage to the recently rediscovered and newly appreciated composer, the choice to focus on aural experience also dovetailed with the challenges posed by the exhibition's—indeed, the entire Biennale's—location itself; especially for visitors, the city of Marrakech offers abundant overwhelming visual and other-sensory distractions—and it is loud. Many of the participating artists effectively implemented sound to represent chaos, creating aural tapestries that reflected the elusiveness of the idea of quantifiable knowledge, or the attempts at its valorization.

But before approaching the individual positions represented in the show, it is useful to point out some of the concerns attached to the notion of a knowledge-based economy. The global economy, currently transitioning into a knowledge-based economy, favours innovation and technology as the driving forces of the markets, and thus qualifies the type of knowledge that carries substantial market value. In a global economy still coping with the aftermath of recent financial crises, the rise of a precarious class, the so-called “Precariat” can be understood as a warning sign of what’s to come if a straight line is drawn between knowledge and capital. The term “Precariat” became a buzzword with the publication, in 2011, of Guy Standing’s *The Precariat: The New Dangerous Class*,² and has come to encompass, in popular culture, the lack of financial security felt by both freelance and migrant day workers. However, while the Precariat doesn’t make sense as a class, as it eliminates differences between economic circumstances and interests, it is nevertheless effective in establishing empathy and in embracing a critique of labour under capitalism.

Naturally, there are positive sides to the idea of flexible work, and it is precisely the attempt to find an economically viable new ideal of labour that is the challenge. Flexibility, as Brian Holmes³ outlined, entered critical discourse early on. Holmes’ use of the word “flexible” alludes directly to, in his words, “the current economic system, with its casual labour contracts, its just-in-time production, its informational products and its absolute dependence on virtual currency circulating in the financial sphere. But it also refers to an entire set of very positive images, spontaneity, creativity, cooperation, mobility, peer relations, appreciation of difference, openness to present experience.” It is the negative effects of flexibility, namely precariousness and placing value on culture that is unnerving.

What, the show asks, will be the place of culture in a society that would search for the cash value of creative thought? The term Knowledge Economy itself was popularized in the 70s by American sociologist Daniel Bell,⁴ and already then, Bell problematized the expectations placed on culture in capitalist consumer society. More recently, artist and thinker, Martha Rosler, argues in her analysis of the uneasy relations between culture and capital titled *Culture Class*⁵ that “Space [...] has displaced time as the operative dimension of advanced, globalizing (and post-industrial?) capitalism.” The so-called culture class, she posits, has been the unwilling (and precarious) driving force behind gentrification, effectively pushing itself out of urban areas it has helped to make attractive for realtors. Culture has thus in recent decades been recuperated to serve private economic interests. Her research takes a direct stab at Richard Florida’s⁶ 2002 identification of a rising socioeconomic class he had dubbed the “creative class”:

“In reviewing the history of postwar urban transformations, I consider the culture of the art world on the one hand, and, on the other, the ways in which the shape of experience and identity under the regime of the urban render chimerical the search for certain desirable attributes in the spaces we visit or inhabit. Considering the creative-class hypothesis of Richard Florida and others requires us first to tease apart and then rejoin the urbanist and the cultural strains of this argument. I would maintain, along with many observers, that in any understanding of postwar capitalism, the role of culture has become pivotal.”

In addition to the growing scarcity of affordable space in urban centres, and the resultant disappearance of a culture class from those areas, the exhibition *If You Are So Smart, Why Aint’ You Rich?* also considers the notion of knowledge as heterogeneous, cross-cultural and subjective. Knowledge, in the context of the exhibition, was not limited to scientific production but open to a broad epistemological diversity and legacy.

Installed in the art academy L’École supérieure des arts visuels de Marrakech, the exhibition meandered through the institute’s second floor and courtyard. Nigerian sound and video artist Emeka Ogboh’s work formed perhaps the most direct connection between “alternative” knowledge and mercantile tendencies. His piece, *Oshodi Stock Exchange* (2014), combined sound, experimental music and an LED display, which showed the Lagos street hawking sales index retrieved from fictional and non-fictional companies. A field recording of Nigerian street hawkers shouting to attract customers is overlaid with a musical composition made in collaboration with composer Kristian Kowatsch. The parallel economy of the Lagos street market, known as System D, is governed by its very own rules, and requires a specific kind of local knowledge. Itinerant, flexible and unregulated, it is a crucial survival means for many. Minimal yet bustling with information, the installation expresses certain appreciation for the utopian notion of an informal sector, for the resistance it puts up to the “regulated” stock market, which speculates unscrupulously even with the price of food.

Another treatment of alternative economies was manifested in the sound and video installations of Younes Baba Ali. His *Carroussa Sonore* (2012) takes its cue from the traditional carroussa, a wheel-cart customarily used as a movable market stand for the sale of CDs with Koranic verses. Baba Ali’s carroussa, on the other hand, was made of found material and emanated experimental soundscapes as it passed through the streets of Rabat. Without its original purpose, it drew awareness to the isolated aural characteristic of the device, and its shaping, through

dynamique des marchés et ainsi, détermine le type de connaissances portant une valeur marchande solide. Au sein d'une économie globale qui subit toujours les conséquences de récentes crises financières, la montée d'une classe précaire, ainsi nommée « précarariat », peut être comprise comme un signal d'alerte de ce qu'il peut advenir si une ligne droite continue d'être tracée, séparant le savoir du capital.

Le terme « précarariat » est devenu une expression répandue à la suite de la publication, en 2011, de l'ouvrage de Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*², qui, par la suite incluse dans la culture populaire, désigne le manque de sécurité financière ressentie notamment par les travailleurs indépendants et les travailleurs migrants. Toutefois, même si « précarariat » ne convient pas pour qualifier une classe sociale, car il efface les différences entre les circonstances et les intérêts économiques, l'usage du terme est toujours pertinent pour créer de l'empathie et envisager une critique du travail sous le régime capitaliste.

Bien sûr, la notion de travail flexible comporte des côtés positifs, et réfléchir à un nouvel idéal de travail économiquement viable est précisément ce qui en constitue le défi. La flexibilité, comme le souligne Brian Holmes³, entra très tôt dans le discours critique. L'usage du mot « flexible » par Holmes fait directement allusion, selon ses propres termes, au « système économique actuel, avec ses contrats de travail temporaire, sa production à "flux tendus", ses produits d'information et sa dépendance absolue à une monnaie virtuelle en circulation dans la sphère financière. Mais il se réfère également à un ensemble d'images très positives : spontanéité, créativité, coopération, mobilité, relations avec les pairs, appréciation de la différence, et une ouverture sur l'expérience actuelle. » Ce sont les effets négatifs de la flexibilité, nommément la précarité et la valeur qui est attachée à la culture, qui sont déconcertants.

L'exposition interroge alors ce que serait la place octroyée à la culture dans une société où la valeur économique serait de chercher dans la pensée créative ? Le terme d'« économie de la connaissance » fut popularisé dans les années 1970 par le sociologue américain Daniel Bell⁴. Déjà à cette époque, Bell remet en question les attentes à l'égard de la culture dans les sociétés capitalistes de consommation. Plus récemment, dans son analyse des relations complexes entre culture et capital, *Culture Class*⁵, l'artiste et penseuse Martha Rosler affirme que « le lieu [...] a supplanté le temps comme dimension opératrice d'un capitalisme avancé et mondialisé (et post-industriel ?) ». Elle avance que de la nommer ainsi « classe de la culture » était la force motrice réticente (et précaire) en marche derrière l'embourgeoisement, s'évinçant en dehors des zones urbaines qu'elle a contribué à rendre attirantes pour les agents immobiliers. Ainsi, ces dernières décennies,

la culture a été récupérée pour servir les intérêts économiques privés. Sa recherche condamne directement l'identification faite par Richard Florida⁶ d'une classe socio-économique montante qu'il qualifie alors de « classe créative » :

« En réexaminant l'histoire des transformations urbaines d'après-guerre, je considère la culture du monde de l'art d'un côté, et, de l'autre, les façons avec lesquelles les formes prises par l'expérience et l'identité sous le régime urbain rendent chimérique la recherche de certaines caractéristiques désirées pour les espaces que nous visitons ou habitons. Compte tenu des hypothèses de Richard Florida et d'autres concernant cette classe créative, il nous faut d'abord démanteler puis réunir l'effort urbaniste et culturel de cet argument. J'aimerais soutenir, avec de nombreux autres observateurs, que, dans toute analyse du capitalisme d'après-guerre, le rôle de la culture est devenu central. »

En plus du manque croissant d'espaces abordables dans les centres urbains amenant la disparition d'une classe de la culture dans ces zones, l'exposition *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* s'attarde également sur la notion de savoir comme hétérogène, transculturelle et subjective. Dans le contexte de l'exposition, la connaissance n'était pas limitée à la production scientifique, mais au contraire, elle s'étendait à un héritage et à une diversité épistémologique plus large.

Située dans l'enceinte de l'École supérieure des arts visuels de Marrakech, l'exposition se déploie au deuxième étage ainsi que dans la cour de l'institution. L'artiste sonore et vidéo nigérien Emeka Oghoh représente peut-être le plus directement la relation entre la connaissance « alternative » et les tendances commerciales. Son installation, *Oshodi Stock Exchange* (2014), combine son, musique expérimentale et dispositif LED, affichant le catalogue de ventes des marchands ambulants des rues de Lagos, données à la fois authentiques et fictives. Enregistrés directement sur le terrain, les appels bruyants des vendeurs ambulants pour attirer les clients sont couverts par une composition musicale produite en collaboration avec le compositeur Kristian Kowatsch. Appelée système D, l'économie parallèle développée dans le marché de rue de Lagos est gouvernée par ses propres règles et nécessite donc certaines connaissances locales. Itinérant, flexible et non réglementé, il est, pour beaucoup, un moyen de survie crucial. Minimaliste mais riche d'informations, l'installation porte son discours autour de la notion utopique d'un secteur officieux, la résistance relative au marché boursier « régularisé » qui spéculé sans scrupules jusque sur le prix de la nourriture.



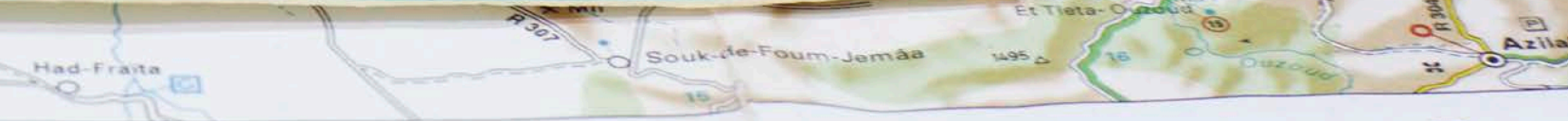
Emeka Ogburn, *Oshodi Stock Exchange*, installation sonore/sound installation, 2014.
Photo : Anneli von Klitzing.



Brandon LaBelle, *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)*, 2014. Installation. Dimensions variables/Variable dimensions. Photo : Matthias Matschke.

Pages suivantes / Following pages: **Marco Montiel-Soto**, *Memories are Made of Chances and Mistakes - Archeology of a Journey in Morocco*, 2014. Installation, objets trouvés / Installation, found objects. Dimensions variables/variable dimensions. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy the artist.





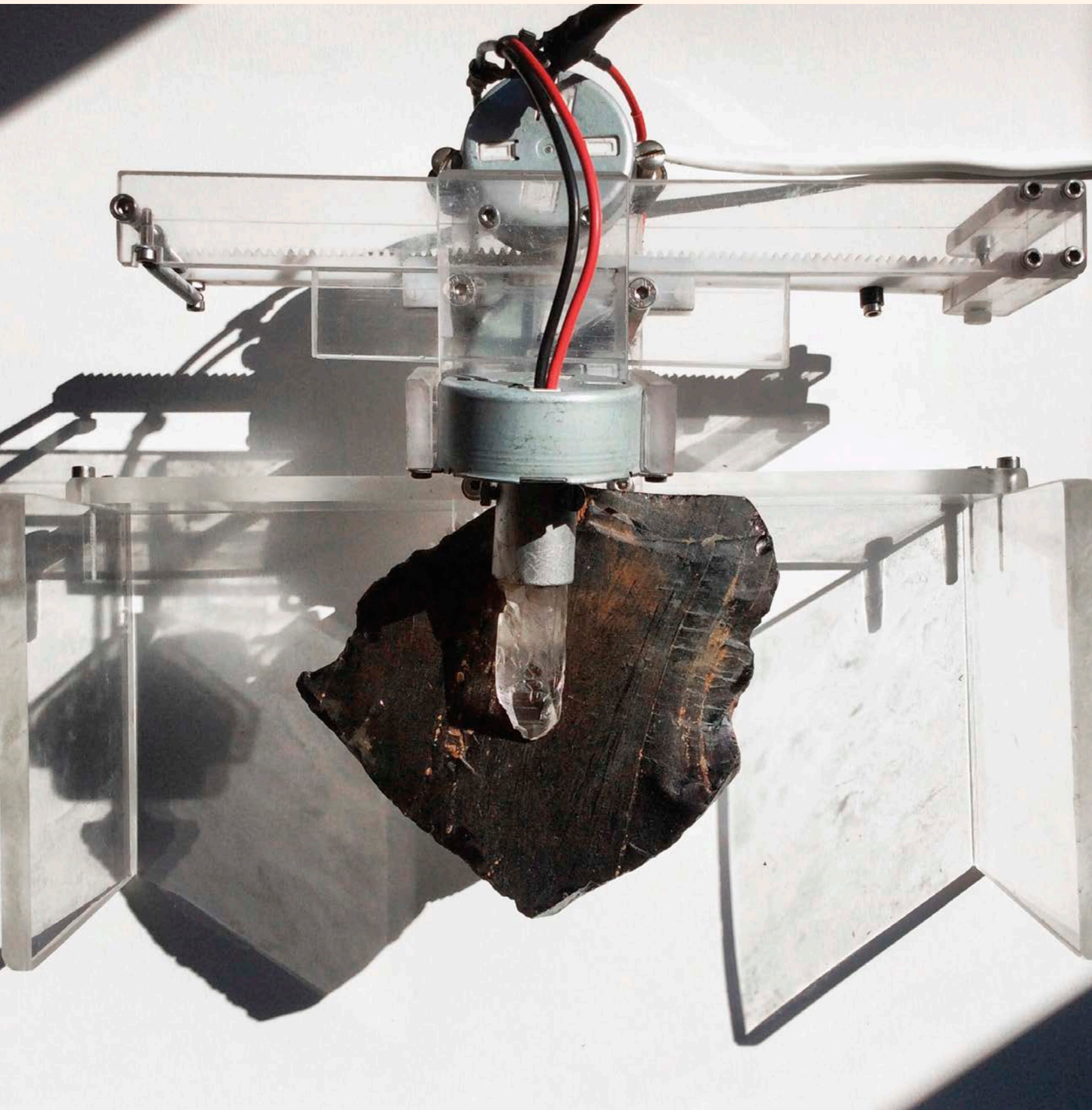






Pages précédentes/Previous pages: **Gilles Aubry and Zouheir Atbane**, *And Who Sees the Mystery*, 2014. Installation sonore et vidéo/installation, dimensions variables/variable dimensions. Photo : avec l'autorisation des artistes/Courtesy the artists.
 Ci-dessus/Above: **Anne Duk Hee Jordan**, *Atlas*, performance, Marrakech Biennale, 2014. Photo : Matthias Matschke.

Ci-contre/Opposite: **Anne Duk Hee Jordan**, *Obsidian*, 2014. Installation, dimensions variables/variable dimensions. Photo : Matthias Matschke.



sound and spectacle, of momentary interactions on the street. The path of the carroussa drew an ephemeral network of curious passers-by (including men in uniform) who picked up the handout about the cart.

The productive force of chaos, resistance to regulation and existence outside of and parallel to governable models in society were thematic concerns expressed in many of the works on view. Artist and cultural theorist Brandon Labelle highlighted the need to establish self-organized networks for disseminating useful knowledge. His installation in the school's courtyard resembled a shantytown, and was titled *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)*, (2014). The work makes reference to Hobo College founded in 1908, in Chicago, by physician, reformer and anarchist Ben Reitman. Amid Chicago's street missions helping migratory workers, the college offered itinerant workers a place to congregate and exchange useful information. The college even held lectures on everything from philosophy to personal hygiene, vagrancy laws and politics.

Labelle suggests that the contemporary Precariat is not dissimilar to the figure of early 20th century Hobos. He cites Nels Anderson, who stated, in the 1920s, that to deal with the Hobo "society must deal also with the economic forces which have formed his behaviour." Yet, Hobo culture was also a thriving wellspring of anarchist thought, social organization, and political protest that sought to negotiate the demands of work with the spirit of the road – the Hobo was a figure in search not simply of employment, but of a mode of freedom. Labelle covers the makeshift tents scattered around the courtyard with slogans such as "Precarious Art Dog" or "Creative Workers Unite." An audio piece plays a fictional conversation between artists-as-hobos, discussing questions of labour, leisure and freedom. While the work is perhaps tongue-in-cheek, it is by no means far-fetched and certainly echoes key arguments voiced by the Occupy Movement.

It goes without saying that several participating artists also dealt with themes of surveillance and Big Data. However, the topic was approached indirectly, through romantic albeit touching quests for invisibility. Marco Montiel Soto's installation shows a display table with a map of Morocco and assembled tokens, amulets, tickets and ephemera from his journey through the Maghreb country. Two videos show material collected on the road, with all of the curiosities the region has to offer, from snake charmers to enchanting music. Entitled *Memories are Made of Chance and Mistakes, Archaeology of a Journey in Morocco*, (2014), the installation presents a dream-like place where, in this day and age of ubiquitous satellite surveillance, one could still get lost in the maze

of the medina, in the haze of the desert or in the hands of a dodgy "guide." A passage from William S. Burroughs' *Junky*, describing a high, serves as a stand-in for the hard-to-pin-down, romanticized notion of Marrakech that Burroughs' generation helped to shape. By incorporating this quote into the work, Soto could be asking whether the search for individual freedom inherently means opting for a life as an outcast or putting oneself in danger?

Lukas Truniger and Ali Thani are a Swiss-Tunisian artist duo, and their collaborative work, *Crackling Data Machine*, (2014), is an absurdist DYI experiment in artistic hacking. Appropriating questionable techniques of data collection, they've constructed a machine that transforms data culled from surrounding wireless networks into sound. The sound is reproduced in the exhibition on a metallic object that's both a sculpture and a musical instrument. The installation gives physical and aural representation to immaterial, digital matter. The work is somewhat heavy-handed, but it's precisely its gawkiness that drives the point home – immaterial, digital information determines almost every aspect of our (economic) lives. Attempting to attach tangible, graspable value to it falls short.

Lastly, the show touched on Edouard Glissant's notion that history cannot be left in the hands of historians alone. Admittedly, incorporating post-colonial thought into the framework of the Marrakech Biennale is a hot potato of sorts, and the biennale's main show often suffered from too-literal representations of such theories. However, this show's focus on sound helped it segue into showing how artists are re-visiting established historical narratives and widely accepted views of the past, while posing question about ownership and control of information.

Gilles Aubry and Zouheir Atbane thus approached in their piece, *and who sees the mystery*, (2014), the repatriation in 2010 of the Paul Bowles Collection of Moroccan traditional music from Washington to Tangier. Their collaborative research work tested the reception of these recordings, dating from the late 50s to the 70s, in today's Morocco. Presented as a video and sound installation, the work seeks to destabilize the politics of invisibility by establishing a mirroring network of Paul Bowles' self-presentation as an "invisible spectator," the veils the women musicians wore as a strategy of resistance against colonialism and the Pythagorean curtain of French acousmatic music.

Duk Hee Jordan explores guilt as a formative element of society's culture and collective memory. Jordan works with stones, which she regards as mediums that witness and store historic information – it is

D'autres perspectives d'économies alternatives étaient illustrées dans les installations, également sonores et vidéos, de Younes Baba Ali. Son *Carroussa Sonore* (2012) est une réplique de la traditionnelle carroussa, un chariot à roulettes habituellement utilisé comme stand de vente ambulant pour la distribution de disques coraniques. Mais ici, au contraire, la carroussa est fabriquée à partir d'éléments de récupération et diffuse des paysages sonores expérimentaux dans les rues de Rabat. Détournée de sa fonction d'origine, elle attire l'attention sur les caractéristiques sonores uniques du dispositif, mais aussi sur l'apparition, dans la rue, d'interactions spontanées à l'égard des effets « son et spectacle ». Dans sa déambulation, la carroussa constitue un réseau éphémère de passants curieux (y compris des hommes en uniformes) qui prenaient le prospectus explicatif du chariot.

La production dans un système chaotique, la résistance relative à la régularisation, et donc l'existence d'organisations en marge et en parallèle des modèles officiels, étaient d'importantes préoccupations réfléchies dans de nombreuses œuvres présentées.

L'artiste et théoricien de la culture Brandon Labelle soulignait l'importance, pour la dissémination de connaissances utiles, de la création de réseaux autosuffisants et indépendants. Titré *Hobo College for Itinerant Studies (Confessions of an overworked artist)* (2014), son installation, dans la cour de l'école, s'apparentait à un campement de fortune. L'œuvre est une référence directe au Hobo College (« l'Université vagabonde ») fondé en 1908, à Chicago, par le physicien, réformateur et anarchiste Ben Reitman. En plus d'initiatives d'aide dans les rues de Chicago pour les travailleurs migrants, l'université offrait également un lieu de rassemblement et d'échanges, prodiguant diverses informations utiles. L'université accueillait des lectures sur des sujets très larges : de la philosophie à l'hygiène personnelle, aux politiques et aux lois du vagabondage. Labelle suggère alors que ceux que l'on désigne aujourd'hui par le terme « précaire » ne sont pas dissemblables à la figure des vagabonds du début du XX^e siècle. Il cite Nels Anderson qui, dans les années 1920, recommandait que pour s'occuper du vagabond, « la société doit aussi réfléchir aux forces économiques qui ont forgé son comportement ». Dans sa volonté de lier l'offre du travail à l'esprit de la « route », la culture du vagabond (*Hobo*) était aussi une source florissante pour la pensée anarchiste, l'organisation sociale et la protestation politique – le vagabond était une figure non seulement à la recherche d'emploi, mais aussi d'un mode de vie libre. Labelle couvre les tentes éparpillées dans toute la cour de slogans tels que « Precarious Art Dog » ou encore « Creative Workers Unite ». Une œuvre audio diffuse une conversation fictionnelle entre différents « artistes-vagabonds »,

discutant ainsi des questions de labeur, de loisir et de liberté. Même si le projet est en quelque sorte ironique, il n'est pas absurde d'y voir des échos aux arguments clés énoncés lors du mouvement Occupy.

Il va sans dire que plusieurs artistes participants ont également réfléchi aux thèmes de la surveillance et de la production massive de données. Cependant, le sujet était abordé de manière indirecte, à travers des quêtes idéalistes, bien que touchant l'invisibilité. L'installation de Marco Montiel Soto se constituait d'une table sur laquelle s'étendait une carte du Maroc, assemblage de témoignages, amulettes, tickets et éphémères de son voyage dans la région du Maghreb. Deux vidéos documentent le voyage de l'artiste sur la route, nous montrant toutes les curiosités que la région offre, des charmeurs de serpents aux musiques enchanteresses. Titrée *Memories are Made of Chance and Mistakes, Archaeology of a Journey in Morocco* (2014), l'installation présente un lieu onirique où l'on se perd dans la médina labyrinthique, le dédale du désert ou entre les mains d'un « guide » douteux, malgré l'ère de la toute-surveillance satellite. Un extrait du livre *Junky* de William S. Burroughs, décrivant les impressions embrumées du personnage après une prise d'héroïne, devient ici une métaphore romantique de Marrakech, image façonnée par la génération de Burroughs, aujourd'hui difficile à saisir. En choisissant cette citation, Soto aurait pu tout aussi bien se demander si la recherche pour la liberté individuelle doit nécessairement être synonyme de comportements marginaux, voire de la mise en danger de soi-même ?

Lukas Truniger et Ali Thani forment un duo d'artistes Suisse-Tunisien, et leur projet collaboratif *Crackling Data Machine* (2014) est une expérience DIY absurde de piratage artistique. S'appropriant les techniques douteuses de la collecte de données, ils ont élaboré une machine qui transforme en son les données qu'elle récolte grâce à un environnement de réseaux sans fil. Le son est reproduit dans l'exposition par un objet métallique, à la fois sculpture et instrument musical. L'installation est une représentation auditive et physique de la matière digitale et immatérielle. L'œuvre peut être perçue comme maladroite, mais c'est précisément cette gaucherie qui produit du sens – les informations digitales et immatérielles déterminent presque tous les aspects (économiques) de nos vies. C'est ici une tentative ratée de raccord avec des valeurs tangibles et compréhensibles.

En dernier lieu, l'exposition approche une notion développée par Édouard Glissant : l'histoire ne peut être laissée aux seules mains des historiens. Il faut reconnaître qu'amener des pensées postcoloniales dans le cadre de la biennale de Marrakech est un sujet brûlant, et l'exposition principale de celle-ci souffrait trop souvent de représentations

us who have to figure out how to extract this information from them. Two stones from the US-military Kandahar Air Field in Afghanistan are held in a metal contraption. Chaffed together, they produce sound and dust, invoking notions of mortality and time. The work, *Obsidian* (2014) features a volcanic rock picked up from the mountains in Iceland after the Eyjafjöll Volcano erupted in 2010. A quartz crystal mechanism slowly grates against the obsidian. In a hundred years, we're told, it will polish the obsidian's surface to a mirror.

What the economic conditions of labour might look like a hundred years from now is a matter of speculation. However, the attempt to align flexible work models with financially viable artistic and creative work is an idea that emerged, as Holmes argues, over half a century ago, in the 60s, and is now again seeing the rupture pithily summed up in Eastman's 70s title *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich*. The fact that most of the participating artists, as well as the show's curators, are based in Berlin is perhaps telling; the city fosters creativity, or so goes the hype, largely due to its affordable rents. If space has displaced time as the operative dimension of capitalism, as Rosler claims, it also has become the condition for time flexibility. The show thus hits the nail on the head by expressing a paradoxical challenge: on the one hand, it's vital to resist the recuperation of so-called creative hubs into growth curves, and on the other, to contest the allocation of knowledge production rendered financially "unviable" to the margins.

1. "If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?"; 28 february - 22 march 2014 : École supérieure des arts visuels de Marrakech - Marrakesh. Artists : Gilles Aubry and Zouheir Atbane, Younes Baba Ali, Tal Isaac Hadad, Anne Duk Hee Jordan, Brandon LaBelle, Marco Montiel-Soto, Emeka Ogborn, Lukas Truniger and Ali Tnani, Paolo Bottarelli, Evgenija Wassilew. Curators: Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Pauline Doutreluingne. Assistants curators: Gauthier Lesturgie, Anneli von Klitzing.
- <http://www.ifyouaresosmartwhyaintyourich.org>
2. Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*, London: Bloomsbury, 2011.
3. Brian Holmes, *The Flexible Personality, For a New Cultural Critique*, <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>, 2002.
4. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York: Basic Books, 1973.
5. Martha Rosler, *Culture Class*, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 74-75.
6. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York: Perseus Book Group, 2002.

Hili Perlson is an Israeli-born writer and critic who has been based in Berlin since 1999. She received an MA in American and French Literature and Media Studies from Berlin's Humboldt University. Her fields of interest include representations of hybrid identities, trans-cultural artistic production and theoretical discourses of fashion as a (sub-) cultural carrier medium. From 2010-2014 she was deputy editor of *Sleek Magazine* and her writing on art, culture and fashion has been featured in numerous exhibition catalogues and publications such as *Artforum.com*, *Art in America* and *Osmos*. She is also a co-founder of the online magazine *META* and a certified Pilates teacher.

littérales de ces théories. Cependant, en se concentrant sur le médium sonore, cette exposition tend à montrer comment les artistes revisitent des narrations historiquement établies et des visions largement acceptées du passé, tout en posant des questions sur la propriété et le contrôle de l'information.

Ainsi, dans leur projet *and who sees the mystery* (2014), Gilles Aubry et Zouheir Atbane évoquent le rapatriement, en 2010, de Washington à Tanger, de la collection de musique traditionnelle marocaine de Paul Bowles. Ce travail de recherche collaborative consistait notamment à expérimenter la réception de ces enregistrements datant de la fin des années 1950 aux années 1970 dans le Maroc d'aujourd'hui. Prenant la forme d'une vidéo et d'une installation sonore, l'œuvre cherche à déstabiliser les politiques d'invisibilité en établissant des correspondances entre la figure de Paul Bowles autoproclamée « spectateur invisible », le voile des femmes musiciennes porté par stratégie de résistance contre le colonialisme, et le rideau pythagoréen de la musique française acousmatique.

Duk Hee Jordan explore la culpabilité comme un des éléments formateurs de notre culture et de notre mémoire collective. Jordan travaille avec des pierres qu'elle envisage comme médium, témoins et réserves d'informations historiques – c'est ensuite à nous de trouver comment en extraire l'information. Deux pierres recueillies dans l'aérodrome de Kandahar, base militaire des États-Unis (KAF) en Afghanistan, sont arrimées à une machine métallique. Pressées l'une contre l'autre, elles produisent du son et du sable symbolisant les notions de mortalité et de temps. L'œuvre *Obsidian* (2014) présente, quant à elle, une roche volcanique collectée dans les montagnes islandaises après l'éruption, en 2010, du volcan Eyjafjöll. Par un lent mouvement mécanique, un cristal de quartz frotte la surface de l'obsidienne. Il nous est précisé que, dans des centaines d'années, la surface de l'obsidienne sera aussi polie que celle d'un miroir.

Prévoir à quoi ressembleront les conditions économiques du travail, dans les siècles à venir, n'est qu'une question de spéculation. Néanmoins, tenter de coordonner des modèles de travail flexible avec des travaux artistiques et créatifs financièrement viables est une idée qui a émergé, comme l'avance Holmes, depuis plus de cinquante ans déjà. Aspiration apparue dans les années 1960, elle connaît encore aujourd'hui une rupture concise qui peut être résumée dans le titre d'Eastman *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* Savoir que la plupart des artistes participants ainsi que les commissaires de l'exposition habitent Berlin est aussi révélateur : en raison de ses loyers abordables, la ville est connue pour encourager la créativité. Si, comme l'avance Rossler, le lieu a supplanté le temps comme dimension opératrice du capitalisme, c'est aussi devenu la condition d'un temps flexible.

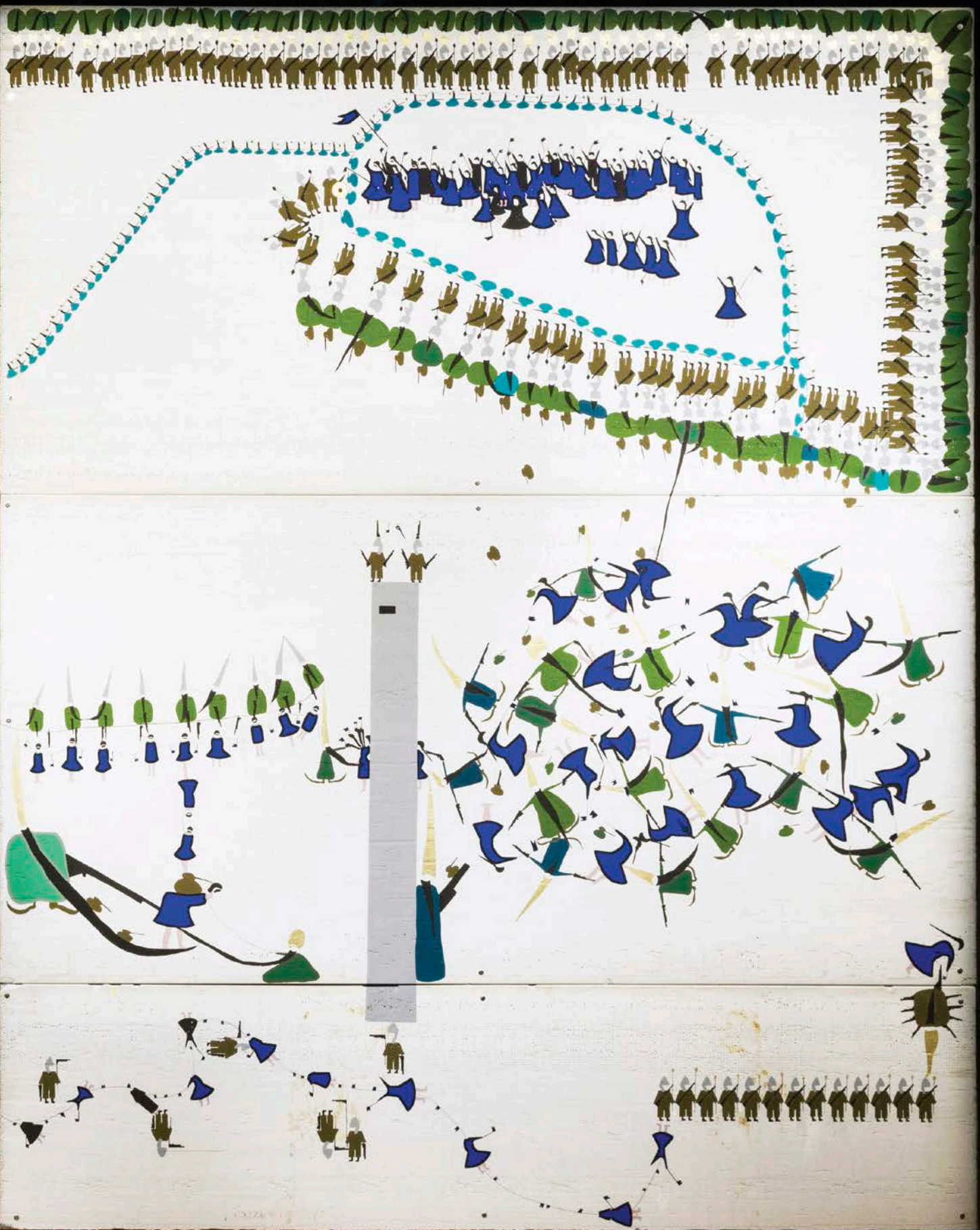
Ainsi, l'exposition met le doigt sur le problème en formalisant un défi paradoxal : d'un côté, il semble vital de résister à la récupération des centres créatifs par la croissance, et d'un autre côté, de contester la marginalisation de la production de connaissance rendue financièrement « non-viable ».

Traduit par Gauthier Lesturgie

1. L'exposition *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich?* a eu lieu du 28 février au 22 mars 2014 à l'École supérieure des arts visuels de Marrakech. Artistes : Gilles Aubry et Zouheir Atbane, Younes Baba Ali, Tal Isaac Hadad, Anne Duk Hee Jordan, Brandon LaBelle, Marco Montiel-Soto, Emeka Ogboh, Lukas Truniger et Ali Tnani, Paolo Bottarelli, Evgenija Wassilew. Commissaires d'exposition : Bonaventure Soh Bejeng Ndikung et Pauline Doutreluingne. Commissaires adjoints : Gauthier Lesturgie et Anneli von Klitzing. - <http://www.ifyouaresosmartwhyaintyourrich.org>
2. Guy Standing, *The Precariat : The New Dangerous Class*, Londres, Bloomsbury, 2011.
3. Brian Holmes, *The Flexible Personality, For a New Cultural Critique*, <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>, 2002.
4. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.
5. Martha Rosler, *Culture Class*, Berlin, Sternberg press, 2013, p. 74-75.
6. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Perseus Book Group, 2002.

Hili Perlson est auteure et critique née en Israël, basée à Berlin depuis 1999. Diplômée d'une maîtrise en littérature américaine et française, ainsi que d'études des médias à l'Université Humboldt de Berlin, ses champs d'intérêt vont des représentations des identités hybrides, de la production artistique transculturelle aux discours théoriques autour de la mode comme médium porteur d'une (sous-) culture. De 2010 à 2014, elle était rédactrice adjointe de *Sleek Magazine* et ses écrits sur l'art, la culture et la mode ont été publiés dans de nombreux catalogues d'expositions et des publications telles que *artforum.com*, *Art in America* et *Osmos*. Elle est également la cofondatrice du magazine en ligne *META* et est professeure attestée de Pilates.





Sayeh Sarfaraz. Observer les systèmes

Manon Tourigny

MICROPOLITIQUES.

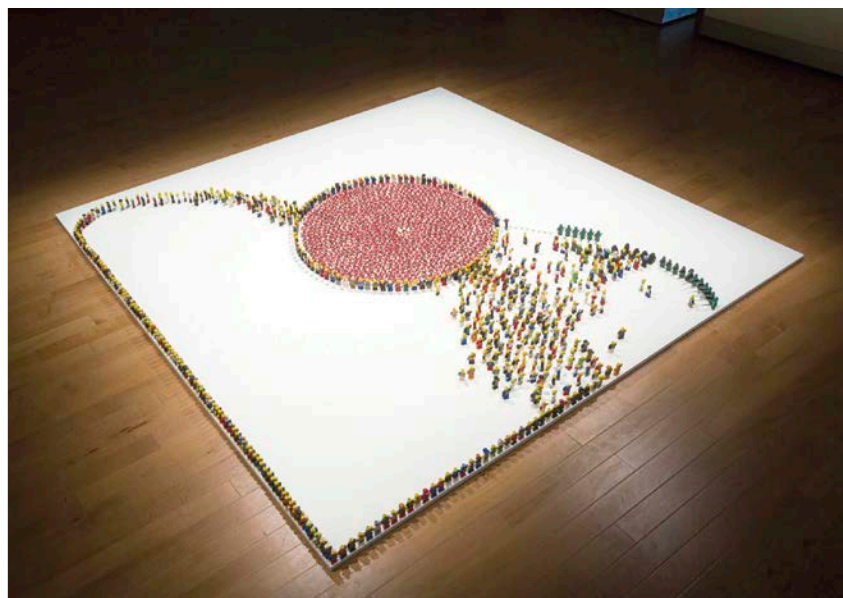
MAISON DES ARTS DE LAVAL

23 FÉVRIER –
27 AVRIL 2014

Connue pour son utilisation de figurines LEGO dans la composition de multiples reconstitutions évoquant des événements politiques survenus au Moyen-Orient, l'artiste d'origine iranienne Sayeh Sarfaraz s'attache à témoigner des abus du pouvoir sous les dictatures et les conséquences négatives sur la population, victime de répression et de torture. Un des événements à considérer pour bien comprendre dans quel contexte s'inscrit cette pratique engagée reste la réélection controversée de Marmoud Amadinedjad le 12 juin 2009¹. Cet épisode de fraude électorale, et d'autres événements découlant de ce dernier, fait partie des thèmes qui reviennent dans le travail de Sarfaraz². C'est dans cette même ligne de pensée qu'il faut considérer *Micropolitiques*, présenté à la Maison des arts de Laval³.

Dès l'entrée en salle, la signature singulière de Sarfaraz s'impose. Une murale, dessinée directement sur un mur de béton par l'artiste, laisse entrevoir une fête avec ses multiples banderoles accrochées tout le long des six tableaux qui la composent. Mais à travers ces drapeaux, des gens et des armes sont sus/pendus. Une série de motifs répétés de chars d'assaut, de fusils, de drapeaux, etc., croisent des figures de mollahs, de soldats et de manifestants. Ces figures schématisées illustrent les pouvoirs publics et politiques en soulignant la violence du régime alors en place. Dans cette composition, Sarfaraz s'inspire des arts traditionnels perses, notamment de la tapisserie, par l'utilisation de motifs géométriques dans la conception des personnages; les couleurs vives rappellent la palette chromatique de cet art, le bleu persan étant l'élément le plus évocateur de cette référence. L'utilisation du vert réfère, par ailleurs, à la couleur traditionnelle de l'Islam, mais aussi au Mouvement vert que les manifestants ont repris pour signifier leur opposition à la répression. Ce travail du dessin, déjà présent dans sa pratique antérieure, semble prendre davantage d'importance dans cette installation et permet à l'artiste de développer une iconographie plus personnelle, en cela qu'elle s'affranchit des personnages plus génériques des LEGO.

Sarfaraz a aussi choisi de faire disparaître le cube blanc de la salle d'exposition pour créer un lieu transformé et méconnaissable. Des cimaises sont rassemblées pour former un labyrinthe; certaines d'entre elles sont trouées et éclairées par le haut, donnant un caractère solennel à l'ensemble. Dans cette imposante installation, plusieurs mises en scène traitent de différents moments clés du soulèvement populaire et des violences politiques de 2009. Composés de figurines et d'accessoires LEGO, les tableaux présentent, entre autres, une foule de manifestants, la censure des médias, Marmoud en bouffon, la prison, etc., et font étalage d'une réalité vécue de l'intérieur. Par le détournement



de ce jeu lié à l'enfance, l'artiste peut rendre compte d'une réalité sanglante sans tomber dans le spectacle de la violence auquel nous sommes souvent confrontés autant dans les médias qu'au cinéma. Ces micro-installations demandent également au visiteur de prendre différentes postures. Pour les appréhender, il faut se pencher, regarder de haut, les contourner ou les observer en frontalité. L'artiste offre différents niveaux de regard et des rapports d'échelle multiples en prenant le parti d'une possible perte de l'histoire, car certaines bribes de celles-ci peuvent nous échapper.

En continuité avec ses œuvres antérieures, Sarfaraz a également conçu un diorama dont la mise en espace évoque le décès de la jeune Neda Agha-Soltan, survenu le 20 juin 2009. Cette jeune femme est rapidement devenue l'icône de la contestation qui a suivi la réélection d'Amadinedjad. Sa mort a été filmée et mise en ligne sur Internet, donnant à voir la violence et la répression dans un contexte où les réseaux sociaux font contrepoids à la censure existante dans les médias officiels. Au centre du diorama, présenté sur une plate-forme, une figurine gisant dans son sang est entourée de fleurs et de civils qui semblent la protéger. Par cette reconstitution, il devient manifeste que l'absence de démocratie et le refus par les autorités de respecter les choix politiques du peuple peuvent avoir des conséquences irréversibles pour ceux qui défient le régime en place.

Pour terminer ce parcours, une pièce fermée vient faire écho à la murale de l'entrée par l'utilisation du béton qui recouvre le sol de même que par les éléments graphiques qui composent les dessins de Sarfaraz. Dans ce dispositif, l'artiste a superposé des cubes de façon à créer de petits couloirs, soulignant l'exiguïté de cet espace, un peu comme une prison. Sur ceux-ci, des personnages enchaînés ou pendus s'alignent sur la plupart des surfaces. L'appréhension de l'histoire ne se fait plus de manière linéaire, mais par bribes; certains récits sont inaccessibles puisque bloqués par les murs érigés pour former cette pièce. L'ensemble, baigné par une lumière spectrale, crée un sentiment d'angoisse qu'on imagine constant au Moyen-Orient.

Par ce parcours labyrinthique, le spectateur en vient à perdre ses repères. C'est un peu comme si l'artiste nous menait dans une souricière, un piège dont on ne peut s'échapper, sorte de métaphore d'un régime qui enferme le peuple dans un système dictatorial qui réprime et punit. L'ampleur de l'installation qui se déploie dans l'entièreté de la salle versus la miniaturisation de certains événements réalisés avec les figurines LEGO positionne le spectateur dans un rôle d'observateur. Il faut quand même souligner que pour faire une lecture de cette œuvre fortement politique, l'opuscule fournit très peu d'informations, sinon un lexique donnant quelques pistes. Pourtant, chaque scène est liée à un événement politique ou populaire qui mériterait qu'on s'y attarde davantage. Si le parti pris est de laisser libre cours à l'imagination du public, celui-ci peut y perdre en compréhension les enjeux qui ont mené à ces débordements sanglants. Mais c'est peut-être aussi la force de frappe de Sayeh Sarfaraz que de conscientiser par l'art la société occidentale, trop souvent encline à fermer les yeux sur des enjeux qui dépassent son propre territoire.

1. Il faut rappeler que cette victoire a été annoncée alors que de nombreux citoyens, dont l'artiste, n'avaient pas encore exercé leur droit de vote.
2. L'artiste a présenté plusieurs expositions en solo, notamment *Étrange dictature* au MAI et *Mémoire d'éléphant* à la galerie Antoine Ertaskiran (Montréal) en 2012.
3. Cette exposition est commissariée par Claire Moeder.

Manon Tourigny est historienne de l'art et auteure. Elle a rédigé de nombreux articles et textes pour des revues spécialisées, en plus d'écrire des opuscules pour différents organismes (centres d'artistes, centres d'exposition et musées). Depuis plusieurs années, elle s'implique activement dans le milieu des arts visuels, notamment au centre d'artistes DARE-DARE et à VIVA! art action. Elle fait partie du collectif de commissaires N. & M, qui centre ses recherches sur les collaborations, les processus artistiques et la contamination entre les artistes, les œuvres et le rôle même du commissaire. Elle travaille actuellement au Centre d'art et de diffusion CLARK.

Chantier Libre 4

Claire Moeder

ATELIERS JEAN-BRILLANT MONTRÉAL

11 – 23 MARS 2014

Les Ateliers Jean-Brillant ont présenté la 4^e édition de Chantier Libre du 11 au 23 mars 2014. Le projet s'affiche comme un terrain d'expérimentation où les artistes ont été invités à investir les lieux et, pour certains, à créer de nouvelles œuvres sur place. L'exposition s'articule sous la bannière de la « sculpture », retenue pour cette édition, mais ne parvient pas à elle seule à offrir un cadrage critique suffisant. Sans direction définie, dans la démultiplication des formes et des propositions, l'exposition se perd à son propre jeu dans ce chantier laissé trop vaste.

Chantier libre 4 entend redéfinir le champ de la sculpture à partir de cette polysémie de formes. L'ensemble se place sous le règne du multiple et de l'hétéroclite d'où l'objet émerge et vient occuper une place centrale. La prépondérance de l'objet donne une inflexion résolument formaliste à l'exposition : elle se compose au plus près de l'objet et de sa matérialité, où s'expérimentent différentes formes et de nombreuses manipulations. La thématique fixe lui faisant défaut, l'exposition garde nécessairement une approche formelle qui laisse peu de perspective critique.

Vue de l'exposition, 2014. Photo : Réal Parry.



L'exposition intègre la performance, la photographie et la vidéo qui s'ajoutent aux médiums de l'installation et du dessin. Les œuvres de 17 artistes sont déployées dans deux espaces intérieurs distincts, une première salle d'exposition précédant l'espace brut des ateliers, qui accueille des projets grands formats. Plusieurs événements ont complété le volet d'exposition afin d'élargir le champ de la sculpture vers la vidéo, le dessin vivant, la performance et la musique. La sculpture extérieure prend également place avec deux séries d'œuvres dans le Parc du Premier Chemin-de-Fer. Attenant aux Ateliers, le parc intègre les sculptures de Jean-Brillant et une intervention temporaire sur les arbres d'Élaine Frigon.

La première salle de l'exposition associe la notion d'espace à l'exercice de la sculpture. Plusieurs œuvres, conçues suivant un principe d'interventions directes dans le lieu d'exposition, façonnent des espaces en prise avec le réel. Les œuvres de Gentiane Barbin et d'Andréanne Abbondanza-Bergeron s'ancrent dans un espace immédiat, celui où circule le visiteur. Leurs sculptures appréhendent l'exposition comme un lieu de déplacement : Andréanne Abbondanza-Bergeron crée une sculpture dressée en un obstacle face au spectateur et Gentiane Barbin propose une œuvre amovible qui permet de visiter l'exposition à reculons à l'aide de miroirs placés en lunette. Chacune joue de la circulation et du point de vue non frontal, tout en faisant écho aux jeux visuels de l'œuvre de Peter Gnass dont les photographies déclinent le principe du trompe-l'œil. Engagées dans l'espace, elles modifient le rapport usuel du spectateur à la sculpture, retournant sur les traces des expérimentations minimales de Fred Sandback ou encore des pavillons de Dan Graham qui modifièrent la définition de sculpture dans les décennies 1960 et 1970. *A contrario*, les œuvres de Réal Patry ou Daniel Corbeil se rapportent à une définition plus traditionnelle de la sculpture. Les artistes façonnent des espaces virtuels et autonomes où les œuvres poursuivent leurs propres règles indépendamment du lieu qui les accueille. Elles constituent des espaces en soi, qui s'affirment dans toute leur matérialité. Réal Patry ou Daniel Corbeil s'appuient sur un jeu dynamique d'échelle où cargo miniature et diorama apocalyptique s'allient pour jouer de l'alternance de formes et de tailles. Réal Patry met en scène une vidange impossible d'un bateau réalisé à partir de bidons de pétrole. Face à elle, le paysage abandonné de Daniel Corbeil invite à une plongée dans les cheminées et les usines placées au sol. Elles engagent une confrontation à différentes échelles dans l'espace d'exposition, permettant de recréer des liens mouvants entre paysage et objet, géographie et sculpture.

Le deuxième temps du parcours prend place dans l'espace laissé brut de l'atelier du sculpteur Jean-Brillant. La vocation première du lieu, celle d'un atelier de travail du métal, est volontairement maintenue, allant à l'encontre d'un espace d'exposition neutre. L'hégémonie du lieu laisse peu de place aux œuvres qui puisent dans une grande diversité de processus et de matériaux pour s'affirmer face à l'architecture. Chantier Libre 4 a voulu privilégier des œuvres conçues sur place qui rendent compte d'une création en cours. Pour ce deuxième espace, les œuvres valorisent le geste de création où le processus déroulé dans le temps est perceptible. Elles donnent à l'exposition une inflexion davantage expérimentale, renforcée par la présentation des œuvres, dans la vaste nef. Dans cet espace fragmenté en autant d'œuvres isolées les unes des autres, l'exposition parvient difficilement à créer des liens visuels et conceptuels entre elles.

Chantier Libre 4 œuvre davantage dans les écarts et les contradictions entre les œuvres. Les interventions *in situ* de Peter Gnass ou Guillaume Allyson font ainsi face aux œuvres étincelantes de Thierry Marceau ou Simon Beaudry, qui assument une forte présence et participent du déséquilibre entre les œuvres. Beaudry mobilise des référents populaires immédiats sur le registre de l'humour et de la satire. À la fois combinaison éclatée d'artefacts et ensemble resserré autour de la notion de folklore, ses œuvres s'affichent visuellement comme des clins d'œil, proches du registre employé plus loin par Thierry Marceau qui mobilise, quant à lui, des référents artistiques très marqués avec la citation de l'artiste polémique Damien Hirst.

La sculpture s'envisage également en écho avec le lieu, en jouant parfois de ses contraintes. Si Guillaume Allyson et Élisabeth Picard intègrent les composantes architecturales – les murs et poutres des Ateliers – Peter Gnass et le duo Barsi-Gunnarsson les déplacent : Gnass recrée, un peu plus loin, une sculpture à partir d'un escalier existant tandis que le duo d'artistes met en scène des fenêtres et autres reliquats trouvés sur place. Ces artefacts récupérés et combinés parviennent difficilement à déclencher une perspective nouvelle pour réinterpréter l'identité du lieu. S'ils affichent des formes stimulantes, à l'instar de l'installation *in situ* de Picard, les artistes s'attachent davantage au détournement d'objets qu'à un véritable dialogue avec le lieu. Les œuvres de Chantier Libre 4 rappellent le rapport de force qui s'établit souvent entre lieu et œuvre, l'un pouvant effacer l'autre.

Les données inhérentes de temps, d'espace et de lieu, qui ont modifié largement le rapport à la sculpture contemporaine sont bien présentes, mais traitées avec une certaine inégalité. Faute de direction ou de choix spécifiques dans l'exposition, elles ne parviennent pas à mobiliser un nouveau regard sur la sculpture et prolongent son statut expérimental, le laissant quelque peu inachevé.

Claire Moeder est auteure et critique d'art. Depuis 2010, elle est chroniqueuse d'exposition (ratsdeville) et compte également plusieurs articles publiés dans les revues *esse*, *Zone Occupée* et *Marges*. Elle a contribué au catalogue d'exposition du Mois de la Photo à Montréal (2009) et à la première monographie de Christian Marclay dédiée à son œuvre photographique (2009). En 2013, elle était en résidence de commissaire et critique d'art à l'International Studio and Curatorial Program (New York). Jeune commissaire, elle a présenté, en 2014, l'exposition *Micropolitiques* de Sayeh Sarfaraz (Maison des arts de Laval).

Mike Nelson. Amnesiac Hide

Eunice Bélidor

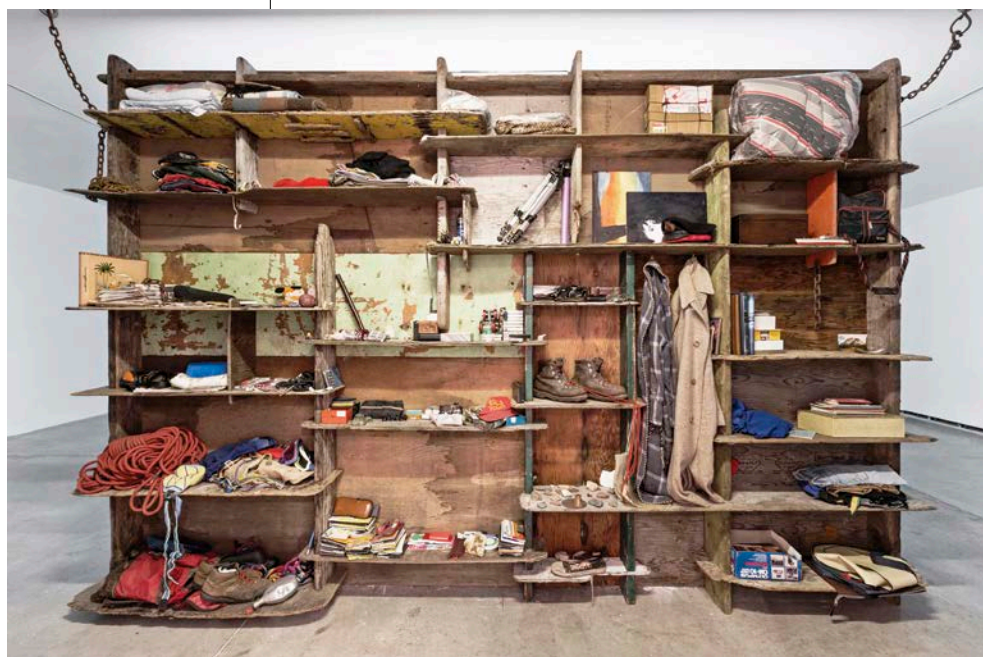
THE POWER PLANT CONTEMPORARY TORONTO

1^{er} FÉVRIER –
19 MAI 2014

Occupant presque au maximum de sa capacité les différentes galeries du Power Plant, les installations de Mike Nelson, présentées dans le cadre de l'exposition *Amnesiac Hide*, suggèrent l'idée d'un périple en pleine nature. Pour les visiteurs qui entrent dans la galerie, certains indices pointent en ce sens; un sac de couchage au sol qu'on croise

et fusionnées bout à bout formant un espace clos. Les visiteurs sont invités à pénétrer l'espace de vie de ces remorques hors d'âge où ils découvrent un lieu sombre avec des canettes de bière vides, des sofas-lits défaits et des instruments pour l'usage de drogues; il y a aussi une affiche du jeune Mohammed Ali sur un mur. Les quatre caravanes Streamline™ ont été construites entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1970, soit entre la Deuxième Guerre mondiale et la guerre du Vietnam. L'intérieur de chaque remorque fait réfléchir aux différents états d'esprit qu'on pouvait retrouver chez les personnes ayant vécu entre ces guerres. Tâtonner à travers ce labyrinthe est comme tourner les pages de *Sur La Route* (1957) de Jack Kerouac, ce roman de la génération Beat, marquée par le Jazz, l'aventure et *l'Americana*. À l'inverse du roman, les visiteurs de *Quiver of Arrows* ne partiront pas à l'aventure dans ces caravanes puisque Mike Nelson en a retiré les roues. Ces roulottes sont surélevées sur des structures de bois, inopérantes.¹

Mike Nelson. À gauche : *Quiver of Arrows*, 2010. 4 remorques airstream, 10,5 x 36 x 35 pieds. Détail. À droite : *Eighty Circles through Canada (The Last Possessions of an Orcadian Mountain Man)*, 2013, projection de 80 diapositives 35mm, bois trouvé sur la Côte Nord du Pacifique, chaînes de métal, sélection d'objets personnels appartenant à Erlend Williamson. Détail. Avec l'aimable autorisation de Power Plant. Photos : Tom Hafkenscheid.



dès l'arrivée (*Untitled (Intimate Sculpture for a Public Space)* (2013)) ou de vieilles remorques stagnant dans un camping. Cependant, une chose est sûre : lorsque la commissaire Julia Paoli a invité l'artiste britannique pour sa première exposition solo à Toronto, elle a fait disparaître l'idée du cube blanc associé aux galeries d'art pour plutôt inviter les visiteurs à naviguer dans des lieux où la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, entre la réalité et l'imaginaire, est nébuleuse.

Né en 1967, l'artiste Mike Nelson est connu pour ses installations architecturales labyrinthiques ayant des structures narratives. Les visiteurs naviguent dans les différentes galeries et se déplacent dans les œuvres comme se lisent les pages d'une fiction. Pour l'exposition *Amnesiac Hide*, les installations se traduisent en roman autobiographique et biographique. Celles de Nelson sont des environnements immersifs qui semblent abandonnés, dépourvus de présence physique mais non sans âme. L'œuvre à grande échelle *Quiver of Arrows* (2010) est une sculpture monumentale constituée de quatre vieilles caravanes coupées

Gang of 7 (2013) est une œuvre qui a été créée en partenariat avec la Contemporary Art Gallery à Vancouver (CAG) sur le thème du paysage canadien. Le titre fait allusion au Groupe des Sept, ce groupe de peintres canadiens qui, au début du vingtième siècle, s'est consacré à la nature sauvage propre au paysage canadien, tout en s'éloignant de la tradition artistique européenne. Par ses idées et son travail, le Groupe des Sept a créé un fort sentiment nationaliste, en construisant une identité picturale canadienne distincte. Sans toutefois vouloir reformuler cette identité, Mike Nelson utilise l'idée du paysage pour recréer l'univers d'une plage de Vancouver. Dans cette galerie du Power Plant, on y voit des débris de feux de camp, de bûches de bois brûlées et des cordages de bateau. Pour la création de cette installation, ce n'est pas Nelson mais plutôt les *Amnesiacs*, une bande de motards fictive, inventée dans les années 1990 par l'artiste, qui crée des interventions artistiques. Inventés en 1996 pour l'aider à passer à travers de « questions théoriques lourdes » apprises dans les années 1980², les *Amnesiacs* ont une structure narrative qu'il a créée pour lui-même,

un peu comme la personnalité de William Lee que William S. Burroughs s'est inventée pour écrire son premier livre semi-autobiographique *Junkie* (1953). Au début, Nelson utilisait la mentalité du groupe de motards pour élaborer ses œuvres, mais suite au décès de son ami Erlend Williamson, qui était aussi son partenaire dans la création des œuvres par les *Amnesiacs*, le groupe de motards est devenu une bande qui construisait des sanctuaires à la mémoire du défunt.

Une autre œuvre, aussi inspirée par le paysage canadien, reprend les idées et les formes retrouvées dans la première série du projet *The Amnesiacs. Eighty Circles Through Canada (the Last Possession of an Orcadian Mountain Man)* (2013) est une nouvelle pièce réalisée pour le Power Plant. Bloquant l'entrée d'une des galeries, une étagère, construite dans le même bois récupéré que pour *Gang of 7*, obstrue l'entrée d'une salle d'où provient le son de diapositives qui défilent. Sur cette étagère sont déposés des caméras, des rouleaux de film, des cordes d'escalade, des vêtements. Lorsque les visiteurs la contournent, un écran projette des photographies du paysage prises sur la route entre Banff et Vancouver. Sur chacune des vues, on voit des cercles de pierre dans lesquels des feux de camp sont éteints. Assis devant l'écran, les visiteurs peuvent voir leur ombre apparaître dans les photographies. Ils font maintenant autant partie de l'œuvre que le spectre d'Erlend Williamson lui-même, à qui les effets personnels sur l'étagère appartiennent.

L'exposition *Amnesiac Hide* est une métaphore sur le départ des êtres chers. Autant ceux-ci quittent un environnement tangible et leur présence concrète disparaît, autant ils sont à la fois présents, posés non loin de ceux qui leur donnent un second souffle. Avec ses installations, Mike Nelson présente également les chapitres d'un roman d'aventures qui évolue avec les lecteurs, même des années après son écriture; les structures narratives proposées par l'artiste britannique permettent aux lecteurs d'adapter l'histoire à leur convenance. La génération Beat a beau être histoire du passé, on peut tout de même avoir cette envie du voyage relaté dans ses récits. Nelson ainsi que ses *Amnesiacs* servent d'interprètes qui décryptent les indices et les souvenirs laissés dans le passé; ils les reconstituent dans le but de clarifier cette frontière entre la présence et l'absence.

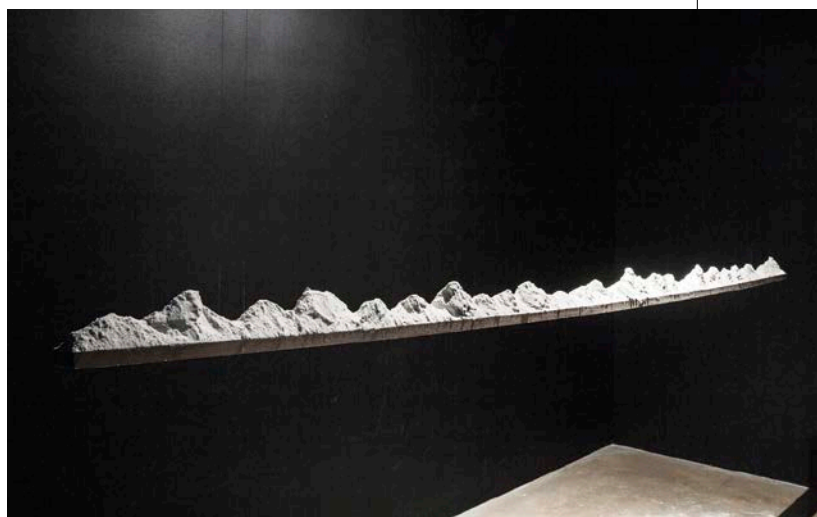
1. Avant d'être présentée au Power Plant, cette œuvre avait auparavant été vue à la galerie 303 de New York qui est l'une des galeries représentant l'artiste. Lorsqu'elle n'est pas montrée au public, l'installation est déposée sur un terrain dans le nord de l'État de New York, un environnement semblant parfait pour ces véhicules à l'esthétique surannée.
2. Traduction libre des mots de Mike Nelson : [t]he Amnesiacs started off as a way of coping with all the heavy theoretical stuff that I had absorbed in the Eighties; Sean O'Hagan, "Lost in Space", *The Observer*, 23 septembre 2007, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/sep/23/art>

Eunice Bélidor est une commissaire émergente et une auteure. Elle est candidate à la maîtrise en histoire de l'art, avec cheminement particulier en pratique commissariale à l'Université York à Toronto (2014). Elle détient également un Baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Concordia (2012). Elle se spécialise en art performatif, en design ainsi qu'en art contemporain haïtien. Ses écrits ont été publiés dans le *Journal of Curatorial Studies* et dans *Invitation* de la galerie Art Mûr.

Hua Jin: Conversing in the Passing of Time

Tai van Toorn

**FOFA GALLERY, CONCORDIA UNIVERSITY
MONTREAL
FEBRUARY 24 –
MARCH 28, 2014**



Artistic depictions of mountains usually conjure visions of enormity. However, Chinese artist Hua Jin privileges the small over the sublime in her solo exhibition of two vividly contrasting, mixed-media mountain landscapes, *Conversing in the Passing of Time*, at Concordia University's FOFA (Faculty of Fine Arts) Gallery, dedicated to artworks by university students and faculty. Jin constructs intricate topographies that "create a mind-landscape" to explore temporality.¹

Hua Jin, Installation, 2014, flour and wood; photo, framed digital print.
Photos : Guy l'Heureux.

Before exploring these works, I point out details—perhaps beyond the artist's control or not of her choosing—marring the exhibition. There were no wall texts—whether signs, cards or arrows—to indicate the exhibition title, the artist's name or the location of the display tucked in an elusive corner room. Although this cramped setting produced intriguing spatiotemporal effects to be discussed below, a larger room may have better suited Jin's stated intent to explore the mental detachment espoused by Buddhism.² Locational dilemmas yielded interpretive problems. The exhibition lacked captions specifying the titles and materials of the artworks, facts that would have enriched the visitor's interaction with Jin's subtle creations.

This omission of documentation might be justifiable if it were a deliberate aesthetic strategy of the artist or gallery. However, this interpretation is unlikely as the gallery provided information about the exhibition on its website and in two printed brochures. Unfortunately, these documents were easy to overlook on the gallery's cluttered counter. The texts, by Jin and curator Sally Lee, are somewhat difficult to follow, particularly the English translation, which contains some awkward passages and grammatical errors. Jin's numerous references to French critical theorists, psychoanalysis and Buddhism risk alienating audiences unversed in these subjects.³ Although one welcomes her intercultural, interdisciplinary thinking, readers would benefit from further elaborations upon the interconnections between the authors she cites and her artworks.

The first of the two works on display, *Traditional Chinese Medicine* (2012), layers different forms of passing time. On a wall, a black-and-white photograph is ensconced in a white box evoking a niche, alcove or other architectural recess. *Traditional Chinese Medicine* heightens one's consciousness of unfolding durational time by inviting an extended visual perusal of the crisp minutiae of what appears to be vegetation on a craggy cliff, mountain face or tree bark. In fact, this is a magnified image of a small medicinal herb. This plant is triply preserved in time through being dried, immortalized in a photograph and enshrined as a botanical specimen in an aseptic, white, open cabinet. Yet, the actual plant may escape atemporality upon intervening in the body's variable cycles of illness, recuperation and vitality.

Meanwhile, *Traditional Chinese Medicine* strategically marks an abrupt spatiotemporal transition in the exhibition. To the left of the white box, a doorway leads to a long, narrow, high-ceilinged black chamber housing the striking installation, *Mountain* (2013). The artist used fishing line to suspend a brown plank—about ten feet long and four inches wide—from the ceiling. The wood functions as a shelf or elongated pedestal for a diminutive white, mountain chain of manually arranged flour.⁴ Jin shrinks weighty, massive landforms to airy, delicate masses of a few inches tall that float surreally from nearly invisible strings at about four feet above ground. Bright lighting casts a dramatic shadow on the floor and heightens the work's otherworldliness.

Mountain induces multiple registers of temporality in relation to space, embodiment, materials and vision. The constrained, almost claustrophobic, black room intensifies viewers' awareness of embodied, durational time as they attempt to cautiously navigate the space without bumping into the delicate work and adding to the powder dusting on the floor. One is nonetheless tempted to gently push the plank to see it swing through

the air. Whereas *Traditional Chinese Medicine* addresses the restoring of spiritual equilibrium and physical vigour, *Mountain* emphasizes instability, disintegration and discomfort. For Jin, the suspension of fragile materials signals the ephemerality and "instability" of existence.⁵ *Mountain* hangs literally and figuratively in the balance of time.

The constricted exhibition space encourages a prolonged, close inspection of the work's irregular, grooved surfaces, peaks and dips. *Mountain* is an imaginary topography rather than a model. Upon gazing slowly, eyes and mind discover not only mountains and ravines but also waterfalls, icebergs, sand dunes, stalagmites, lunar craters, clouds, cake icing, dust bunnies, animal-like forms and excavated bones. The flour piles incite continuous mental shifts in scale as beholders imaginatively project themselves into the diminutive scenery. Viewers also transition between glancing at vertical segments and sequentially scrutinizing horizontal panoramas.

In *Mountain*, the beholder's lived temporality intersects with allusions to distant eras and sudden upheavals in geological history. Mountains appear eroded and powder evokes deposits of ash from a volcanic eruption, while the tenuously suspended plank suggests a tectonic plate on the verge of seismic activity. Meanwhile, flour and wood integrate the cyclical time of plant growth and the seasonal time of human labour, such as sowing, harvesting, threshing, hewing and processing raw materials. Similarly, *Traditional Chinese Medicine* refers to traditional practices of cultivating and preparing herbs. Flour, bearing traces of the artist's touch, is a poignant indexical record of artistic labour.

Her works are also timeless and placeless. These landforms are both individualized and anonymous, even alien, as they do not correlate with specific geographical locations. The floating flour island speaks of Montreal, an island whose name refers to a small mountain; however, Jin's jagged forms also recall much loftier, far-off summits. The title *Traditional Chinese Medicine* makes reference to Chinese culture yet the work appears as a decontextualized, enigmatic fragment. *Mountain* could be multiple forms existing simultaneously or a single form metamorphosing over time. *Traditional Chinese Medicine* is an ephemeral plant eerily resembling an ancient landform. Jin proposes a thoughtful monument to the miniature and temporalizes topography.

1. Hua Jin and Sally Lee, "Conversing in the Passing of Time," FOFA Gallery, Concordia University, accessed February 27, 2014, <http://fofagallery.concordia.ca/upcoming/620-2/>.

2. Jin and Lee, "Conversing," accessed February 27, 2014.

3. Hua Jin and Sally Lee, "Hua Jin: *Conversing in the Passing of Time*", 2014, FOFA Gallery (Montreal), n.p.; Hua Jin, [Untitled], interview by Sally Lee, 2014, FOFA Gallery (Montreal), n.p.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

Tai van Toorn has a doctoral degree from the Department of Art History and Communications Studies of McGill University, Montreal, and is currently working on a book manuscript on issues of perception, site specificity and Canadian culture in land art made by Canadian artists during the 1960s and 1970s.

Mladen Stilinović Nothing Gained with Dice

Ariane Daoust

**E-FLUX
NEW-YORK
28 MARS 2014 –
31 MAI 2014**

« ...l'art ne veut rien dire...mais ce rien est important parce que c'est une forme de liberté qui se trouve en dehors du système dominant de la société. En fait, dans ce système qui ne permet pas le vide, ce rien est très important. Tout a une fin, mais l'art n'en a pas. Sauf pour moi en tant qu'artiste. »
— Mladen Stilinović

Issu de la mouvance conceptuelle yougoslave dans laquelle il a joué un rôle de premier plan dès les années 70, Mladen Stilinović, né à Belgrade en 1947 et vivant à Zagreb, est un artiste majeur de sa génération. Alors qu'en 2010 il présentait à e-flux ses multiples livres d'artiste dans la minuscule galerie de Essex Street, sa deuxième exposition individuelle à New York, dans les nouveaux locaux du Lower East Side, est l'occasion pour le milieu artistique new-yorkais de découvrir l'œuvre de Stilinović dans sa diversité.

Auteur d'une œuvre complexe, exigeante et insaisissable, Stilinović mélange textes et symboles, mettant en échec les « icônes » de la vie quotidienne et dé-symbolisant les signes pour les vider de toute leur densité idéologique. Son travail interroge le langage du politique, la hiérarchie et les instances de pouvoir dans l'art et la société en général.

En 1975, il fonde avec son frère et ses amis le Group of Six Artists qui descendait l'art dans la rue pour y performer des actions collectives appelées « expositions-actions ». Celles-ci se distinguaient de ce que l'on pouvait alors entendre par performance à l'Ouest, notamment en ceci qu'elles cherchaient avant tout à produire des rencontres, des discussions, des interprétations et, finalement, du discours : un discours non officiel et hétérogène, une contre-expertise du monde et de l'art. À partir de 2002, Stilinović organise des expositions-installations dans son appartement, accumulant autour de différentes thématiques des œuvres produites depuis presque quarante ans. Ces manifestations, qu'il intitule Room, démontrent son désir d'autonomie tant dans la production que dans la distribution de son travail, et invitent, dans l'intimité de son domicile, à une réinterprétation et une remise en contexte temporelle et spatiale de son œuvre. Pour l'exposition *Nothing Gained with Dice*, titre tiré du texte *About Money and Zeros*, écrit par Stilinović en 1994, la commissaire Ana Janevski réunit différentes facettes du travail de l'artiste. Dans le centre d'artistes autogéré, autofinancé et indépendant des structures de pouvoir du monde de l'art dominant, on retrouve films expérimentaux, photographies, photomontages, collages, dessins et installations abordant les thèmes de l'argent, du temps, du travail, de la paresse et des contradictions du rôle de l'art et de l'artiste dans la société.

Avec sa banderole de soie rose qui arbore la phrase caustique « An Artist Who cannot speak English is no Artist » (1994), Stilinović fait le constat de l'hégémonie de la langue anglaise dans un monde globalisé. Mais l'énoncé peut aussi se réécrire sans équivoque : « Quiconque prétend appartenir à la catégorie socioprofessionnelle d'artiste et qui ne peut pas parler anglais verra sa prétention accueillie par une fin de non-recevoir. » Autrement dit, on n'est pas artiste par auto réclamation ; on est élu *artiste* par la décision des forces hégémoniques du monde de l'art international.



Dans son installation *Money Works*, une reconfiguration de *Money Room* (2005), Stilinović assemble objets du quotidien, collages et œuvres phrastiques, posant une réflexion sur la signification et la fonction sociale de l'argent, la place qu'il occupe dans le discours, les rituels et les conventions. Les œuvres sont pour la plupart constituées de billets de banque, ou font appel aux mots. Sur une assiette, l'artiste a écrit au pinceau la phrase ready-made « Time is Money » (1997); sur une banderole de tissu blanc, on peut lire « I am selling M. Duchamp » (2006); « Autocensure à vendre » (1983) est inscrit en langue croate sur un morceau de carton découpé; il peint sur une toile « In God we Trust », devise nationale des États-Unis, qui figure sur toutes les pièces de monnaie américaines. *Sing!* (1980) montre un portrait photographique de Stilinović, une coupure de 100 dinars collée sur le front, sous laquelle on peut lire l'impératif « chante! ». Ici, il s'interroge avec ironie sur la position de l'artiste qui doit répondre à la demande.

On trouve aussi un écho de cette observation de notre assujettissement à l'économie et à l'argent dans l'installation *Money Environment* (1980/2014). Des billets de banque sont suspendus au plafond et, au sol, des pièces de monnaie sont jetées au hasard. Comme dans la vie de tous les jours, on se retrouve littéralement pris dans l'argent. On le piétine comme on le dépense sans réfléchir, mais on tente aussi d'en accumuler, ou du moins d'en posséder, sans toutefois nécessairement y accéder.

Une des œuvres les plus emblématiques de Stilinović est « *Artist at Works* » (1978). La série de photos en noir et blanc montre l'artiste, tout habillé et en plein jour, étendu dans son lit, les yeux fermés, les yeux ouverts, couché sur le dos et retourné sur le ventre. Résolument irréductible à toute doctrine quelle qu'elle soit, il pose une critique des idéologies du travail et de la productivité – qui sont autant à la base du système capitaliste que socialiste – et avec ironie, il montre l'artiste « au travail » et l'importance du « rien-faire ». Cette remise en question du présupposé de l'art comme *faire* et son humour infailible se retrouvent aussi dans son *Plan de travail*. Avec la grande économie de moyen qu'on lui connaît, l'artiste dresse sur une simple feuille de papier blanche la liste de ce qu'il doit accomplir : outre le titre et l'énumération 1), 2), 3), 4), 5), il laisse le reste de la page complètement vide.

Si cette non-activité est un thème récurrent chez Stilinović, elle ne doit toutefois pas être entendue comme passive, mais plutôt comme une « manière d'être » courageuse, un « oui » à la vie et une forme de résistance active. D'ailleurs, dans son texte *The Praise of Laziness* (1993) où il fait une critique « des affaires sans importance tels la production, la promotion, les systèmes marchand, institutionnel et compétitif », il affirme que « la paresse doit être pratiquée et perfectionnée » et qu'« il n'y a pas d'art sans paresse ».

Ariane Daoust est détentrice d'une maîtrise en Études des arts à l'UQAM. Ses recherches portent sur Marcel Duchamp, l'art conceptuel des pays de l'ex-Yougoslavie et la grève de l'art. Elle travaille, entre autres, sur la paresse et la décroissance.

En venir à une conclusion : Le troisième acte de la trilogie de Sarah Pierce

Anaïs Castro

**GALERIE SBC
MONTRÉAL
10 MAI -
28 JUIN 2014**

Après avoir présenté ses deux premiers chapitres au Walter Phillips Gallery de Banff, au début de l'année, et chez Mercer Union à Toronto, au printemps, Sarah Pierce a amorcé le troisième et ultime acte de sa trilogie à la galerie d'art contemporain SBC au printemps 2014.

Sa toute dernière création, la trilogie *Lost Illusions / Illusions perdues* emprunte son titre à un roman de Balzac, qui se dévoile également au travers de trois tomes. Dans ce dernier, on lit comment le personnage principal, en quête d'une ascension sociale, s'affaire de façon obsessionnelle à étudier les codes de la bourgeoisie. Comme celui de Lucien de Rubempré, le protagoniste de Balzac, le travail de Pierce est basé sur une certaine recherche. Ce sont plutôt les codes du dispositif d'exposition que l'artiste examine, ceux qui la caractérisent comme une production éphémère, comme une installation vraisemblablement performative, car toujours chorégraphiée. Dans *Lost Illusions / Illusions perdues*, l'artiste dublinoise puise dans les diverses strates temporelles des trois lieux d'exposition pour juxtaposer en un décor évolutif une multitude d'éléments anachroniques.

C'est au cours de sa résidence au Centre Banff que l'artiste trouve les pièces maîtresses de la trilogie. Sarah Pierce y remarque plusieurs céramiques, certaines pièces complétées, d'autres, inachevées; certaines portant une signature et d'autres laissées anonymes. Pierce les a récupérées comme œuvres en devenir, qui ont conservé en elles



la promesse d'un produit fini imminent. Quelques semaines plus tard, à Toronto, elle en fait des copies, s'appropriant ainsi leurs formes et leurs motifs. C'est aussi à Banff que Pierce fait une découverte surprenante : des films inédits des maquettes du scénographe tchécoslovaque Josef Svoboda, vraisemblablement utilisées lors de ses ateliers à Banff dans les années 70. Présentées dans le cadre de l'exposition sur un vieux téléviseur déposé au sol, les images en noir et blanc des bobines 16mm restent mystérieuses. Mais comme un indice de l'intérêt de l'artiste pour l'univers du théâtre, elles constituent un des éléments clefs de l'exposition.

L'intérêt de Pierce pour Bertolt Brecht est primordial. Elle est particulièrement fascinée par le *Lehrstücke*, le théâtre épique qui laisse une grande latitude à l'acteur qui raconte un récit au lieu de l'interpréter. Comme avec les pièces de céramique mentionnées plus tôt, ou avec les images des maquettes de Svoboda, ce qui plaît à l'artiste est l'état en devenir du théâtre épique qui se module continuellement en fonction du lieu, des interprètes et du moment précis dans lequel il prend place.

Projetées sur une partie du mur arraché et remplacé au centre de l'espace, des images filmées montrent l'artiste montréalais Thomas Dalbec, encore étudiant à l'Université du Québec à Montréal, interférant dans les débris et le désordre entre les expositions, juste avant que Pierce investisse l'espace de la galerie SBC. Les images révèlent donc un entre-deux qui n'est généralement jamais montré, le revers du décor d'exposition. Ces images concluent la partie vidéo de la trilogie, bâtie au fil des expositions, avec le Conceptual Art Club à Banff et à Toronto avec Olivia Simpson et Kayla Krische.

À l'instar des gens qu'elle filme, l'artiste s'autorise également une certaine improvisation. Elle a débusqué des socles ayant précédemment servi lors d'expositions antérieures qu'elle empile les uns sur les autres en un amas géométrique. Ainsi disposés, les socles deviennent bien plus que de simples présentoirs pour les pièces de céramique, ils se transforment en éléments « installatifs » dynamiques. Ainsi, rien n'est jamais complètement fixé : ceux qui auront vu les deux premières parties de la trilogie remarqueront que les documents d'archives de la Walter Phillips Gallery et ceux de Mercer Union ont disparu¹. Ces documents ont été troqués pour des rideaux beiges qui habillent deux des murs de la galerie. Pour son dernier acte, l'artiste a cherché dans les archives de SBC, anciennement le Centre Saidye Bronfman de Montréal, en quête d'un élément clef qui incarnerait la rupture institutionnelle qui marque l'histoire de la galerie. Cet élément, elle l'a trouvé incarné par les rideaux qui apparaissent inmanquablement dans toutes les images d'archives des expositions qui se sont tenues jusqu'en 2007, date du divorce de la galerie avec le Centre. Recouvrant le mur de la galerie de l'édifice Belgo, ces rideaux deviennent imperceptiblement anachroniques.

C'est toujours dans la nature transitoire des choses que Sarah Pierce opère. Elle présente des pièces en transformation, des performances d'artistes en devenir dans des lieux qui gardent les traces d'un passé jamais lointain. Se réinventer, rester à l'affût; fugaces, mais sensibles au lieu, voici quelques dispositions artistiques déterminantes chez Sarah Pierce. Ainsi, *Lost Illusions/ Illusions perdues* est la mise en scène de dispositifs anachroniques qui raconte les histoires oubliées et souvent effacées des lieux de diffusion qui accueillent Pierce. Si l'artiste

s'intéresse aux archives, ce n'est pas pour des raisons sentimentales, mais bien avec un désir de comprendre comment les histoires sont classées et quelle place on leur réserve dans le présent.

Dans le poème de Baudelaire, *Le capharnaüm des rebuts*, la figure du chiffonnier ramasse les déchets de la capitale française. Alors que sa besogne peut sembler ingrate, ce qu'il en fait est extraordinaire : un triage qui réinvente l'espace de la ville à partir de ses débris transformés en « objets d'utilité et de jouissance² ». C'est ainsi qu'on doit comprendre le travail de Pierce. Dans une perspective semblable, elle investit chaque lieu d'exposition en accord avec son histoire particulière, récupérant les rebuts, les détritiques que sont certains éléments d'archives oubliés, et les transforme en éléments narratifs qu'elle met en scène à travers des mécanismes d'exposition. C'est ainsi que Pierce, à la manière du chiffonnier de Baudelaire, réinvente l'espace d'exposition en le métamorphosant en décor de théâtre.

1. Les archives retrouvées à Banff concernaient le vandalisme de pièces présentées à la Walter Phillips Gallery à la fin des années 80 par un groupe de féministes, et d'une résidence s'étant tenue, à peu près dix ans plus tard, qui s'intitulait *The Instability of the Female Nude*. À Mercer Union, c'était plutôt des lettres du public qui prenaient position quant au drame dont la galerie torontoise fut le théâtre en 1993, alors que cinq des sept toiles et trente-cinq des cinquante dessins de l'artiste canadien Eli Langer, alors âgé de 26 ans, furent confisquées par les autorités qui accusèrent l'artiste de pornographie infantile.
2. Charles Baudelaire, *Paradis artificiels. Du vin et du hachish, I Le vin*, « Œuvres complètes », Paris, Gallimard La Pléiade, 1961, p. 327-328.

Anais Castro est une critique d'art et commissaire. Elle est titulaire d'une maîtrise en art moderne et contemporain de l'Université d'Édimbourg, avec spécialisation en histoire, commissariat et critique (2012), et d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Concordia (2011). Elle s'intéresse notamment à la nature transitoire des choses, au mouvement et à la mémoire. Elle est actuellement directrice adjointe à la galerie Art Mûr, à Montréal.

Aux arts, citoyens!

Chloé Grondeau

**MANIF D'ART 7, LA BIENNALE DE QUÉBEC
RÉSISTANCE. ET PUIS, NOUS AVONS CONSTRUIT
DE NOUVELLES FORMES.
1^{er} - 31 MAI 2014**

Portée par « sa pertinence face à l'actualité et l'aspect innovateur de son approche¹ », Vicky Chainey Gagnon était la commissaire invitée par l'équipe de la Manif pour la dernière biennale d'arts visuels de Québec. Une édition pensée au plus proche de ses préoccupations. La nouvelle directrice et conservatrice en chef de la galerie The Rooms (Terre-Neuve) a choisi d'y interroger la façon dont l'art peut générer et nourrir un dialogue de résistance autour des enjeux économiques, écologiques et sociaux, poussant la réflexion jusqu'à encourager la nécessité de son changement d'échelle, d'optique et de moyens. En découle *Résistance – Et puis nous avons construit de nouvelles formes*, une biennale discursive développée à partir d'une approche ancrée dans une réalité sociale où la pluralité des médiums trouve une fonction politique.

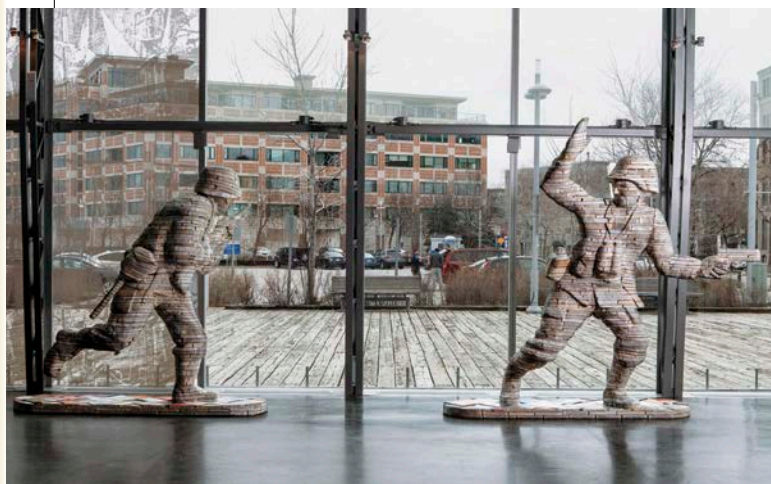
Installations, vidéos et photographies côtoient des propositions « documentarisées ». Le réel flirte avec ces images au travers d'œuvres existantes ou spécifiquement imaginées pour l'occasion.

Le monde dans lequel se situe la manifestation est avant tout un monde en crise où les peuples font face aux troubles de son économie venue accélérer le déclin du paysage social. Conçue comme un laboratoire du regard et de l'analyse du monde par le prisme artistique, cette biennale s'est ainsi donné pour ambition d'examiner son époque au travers d'une posture millénaire : penser le présent et la condition de l'Homme par le biais d'outils actuels et novateurs.

La Manif d'art 7 se veut être à échelle humaine, loin des biennales élaborant une programmation confidentielle où seuls quelques privilégiés peuvent en apprécier pleinement le contenu. Vicky Chainey Gagnon construit une pensée curatoriale communautaire qui se déploie dans la sphère publique et sur une quinzaine de lieux, centres et institutions mis à contribution dans un processus collaboratif. La résistance occupe et valorise ainsi le tissu local, réévaluant l'importance de sa dimension sociale. Une préoccupation que l'on retrouve au-delà même de ce déploiement territorial, incarné notamment par des choix artistiques tels *The square* d'Olivier Ressler, un triptyque vidéo qui offre aux visiteurs une plongée au cœur de l'activisme mondial où la parole est donnée à des groupements contestataires évoluant à Madrid, New York et Athènes.



Situé à l'intérieur de l'espace 400°, le cœur de la Manif immerge le regardeur dans le noir, le plonge dans une ambiance sombre et feutrée, celle d'une résistance qui s'opère à demi-mot, hors des sentiers battus. Vidéos et installations à la luminosité effrontée partagent les lieux et permettent la pertinence et la fluidité de la circulation d'une œuvre à l'autre. Documentaires et propos à la dimension plus objectale se font face : fiction et réalité enlacées dans l'écrin de la résistance, loin de la complexe avenue d'amener des individualités à former du commun. L'œil avide du déambulateur opérant des allers-retours ; parmi ses pérégrinations visuelles,



l'installation dramatico-comique du Québécois Martin Bureau, *Roasted Globalization*, où l'objet « capot de voiture » se transforme en support de projection dédié aux traces vidéographiques d'un populaire concours véhiculé de boucane ; Le collectif français Claire Fontaine, érigé en convocateur d'un langage publicitaire au service d'une expérimentation « spatio-corporelle » avec l'œuvre *Strike*. L'éponyme inscription en néon s'illumine ou s'éteint au gré de l'absence ou de la présence du regardeur ; la première, devenue paradoxalement source de lumière et la seconde, synonyme d'obscurité.

Au-delà de l'espace 400°, d'autres propositions viennent également faire œuvre de résistance manifeste, se jouant des passants à leur insu. Telle la vidéo porteuse de rage populaire *This is Not a Riot* de Mathieu Beauséjour, restitution d'une performance ayant pris place sur le toit de la coopérative Méduse d'où l'artiste diffusa, au moyen d'un mégaphone, une trame sonore chaotique d'émeutes, cris et sons quasi guerriers retentissant dans Québec, telle une ville assiégée ; ou encore l'installation *in situ* *Untitled Garden* d'Abbas Akhavan, située sur les plaines d'Abraham, au sein de laquelle le spectateur est officieusement poussé à venir en perturber l'agencement, des arbres contraignant ce dernier à contourner le chemin originel de sa promenade dominicale.

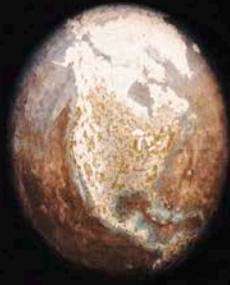
Toutefois, malgré la qualité indéniable de certaines pièces et la pertinence des dialogues opérés par la mise en contexte d'artistes locaux et internationaux à la lumière d'une thématique venue considérer une crise disséminée à de multiples niveaux, la force de cette édition réside en grande partie dans la posture de la commissaire à l'égard du modèle de la biennale. La docteure en muséologie citoyenne se fait l'écho

d'une « nouvelle » génération de biennales qui opèrent une approche autoréflexive sur le contexte et la culture même de ces dernières, souhaitant dépasser le simple statut d'espace de monstration pure format XXL. Loin du postulat de départ – discutable ? –, qui veut que l'essence même d'une biennale vienne essentiellement s'incarner dans un ensemble rhizomique d'œuvres, cette édition s' imagine comme un temps de réflexion nourri d'une pluralité d'appréhensions possibles.

Ainsi, l'invitation de Vicky Chainey Gagnon faite à la commissaire à l'éducation, Yaël Filipovic, permet d'élaborer une programmation parallèle, appelant le pouvoir du dire comme remède en ces temps incertains. Au-delà de la voix des œuvres, ce sont celles de penseurs et du public que l'on peut entendre ré(ai)sonner. Temps de discussions et échanges sont mis en place pour permettre à ceux qui le souhaitent de faire perdurer le débat. *Résistance – Et puis nous avons construit de nouvelles formes*, pensé comme un « espace autre » tangible loin des utopies de Michel Foucault, s'avère un outil propice à une résistance populaire, une tribune offerte à ceux qui souhaitent répondre par la négative à l'inquiétant devenir politique et socioculturel mondial.

1. Citation de Claude Bélanger lors d'une entrevue réalisée pour l'article.

Chloé Grondeau fait ses armes au sein du Frac-collection Aquitaine puis des *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*. En 2010, elle entreprend un Doctorat en Art et rejoint la Fabrique Pola en tant que membre de l'équipe de Zébra3/Buy-Sellf où elle s'occupera, entre autres, des résidences d'artistes internationaux. En 2012, elle co-initie le collectif S\\E//C et développe des projets en tant que commissaire d'expositions indépendantes. Chloé Grondeau occupe depuis peu le poste de coordonnatrice artistique du centre d'artistes Diagonale.



Anne Bénichou,
Un imaginaire institutionnel. Musées,
collections et archives d'artistes
 Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Esthétiques,
 2013, 328 p.

Cet ouvrage de l'historienne de l'art, professeure à l'Université du Québec à l'UQAM, Anne Bénichou, synthétisant quelque dix ans de recherche, porte sur les œuvres en forme de musées, d'archives et de collections. Il approfondit le sujet de l'investissement muséal par les artistes, dont l'importance a essentiellement été mise en évidence au cours des années 1970 et 1980 par une littérature portant sur la critique institutionnelle, puis par des expositions, catalogues et répertoires généraux, surtout réalisés dans la décennie suivante. Bénichou contextualise et met en perspective ces travaux, pour adopter une approche jusque-là peu considérée, soit celle des changements qu'opèrent la présentation, la documentation et l'acquisition des œuvres en forme de

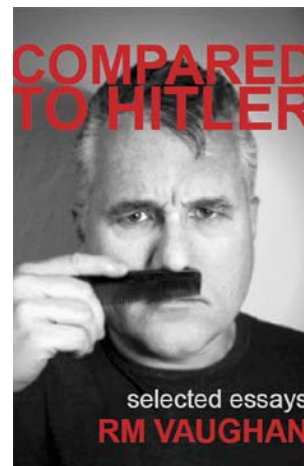


musées, d'archives et de collections dans les tâches et les fonctions muséales. En plus de l'introduction et de la conclusion, qui portent globalement sur ces aspects, le livre s'articule en cinq grandes sections. Elles sont respectivement consacrées aux « musées d'artistes » de la *Documenta 5* de Kassel, au projet collectif *The Great Wall of 1984* de Glenn Lewis, aux installations *Les Inventaires des objets ayant appartenu à...* de Christian Boltanski, à l'œuvre *Between de Frames*:

the *Forum* d'Antoni Muntadas ainsi qu'à des exemples révélateurs d'espaces monographiques (ex. : Douglas Gordon, BGL) au sein des collections muséales. Cette approche inductive a l'intérêt d'éviter les généralisations sur un sujet ne formant ni un genre ni une discipline et de mettre la théorie au service de la pratique, tant muséologique qu'artistique. Trop longtemps réduite à son instrumentalisation, la relation entre l'artiste et le musée est plus complexe et riche de sens. L'ouvrage de Bénichou le démontre à l'aide d'une écriture claire et soignée. Il constitue une référence, particulièrement pour qui s'intéresse au sujet de la muséologie de l'art contemporain.

—Mélanie Boucher

RM Vaughan,
Compared to Hitler: Selected Essays
 Toronto, Tightrope Books, 2013, 264 p.



RM Vaughan's essays are sharp. Sharp in the sense of keenly intelligent of course, but also in the sense of *knowing*: being aware or *au courant*. The range of subjects covered by the articles in *Compared to Hitler* is irrefutable evidence of this; the pieces articulate a broad understanding of contemporary art and culture that actively enlarges the possible conversation(s) around the subject. The texts deal with everything from Vancouver Photo-Conceptualism to the work of Carolee Schneemann, from Toronto artist Will Munro's legendary "Vazaleen" club nights to the social and cultural dimensions of The Toolbox leather bar.

Beyond the insights offered by individual articles however, and they are considerable, the curious title of the book is worth noting, for both its provocation and the strange tale behind it. In fact, the aforementioned essay on Photo-Conceptualism is – in a pointed illustration of much that seems troubling in the current Canadian art world – the source of the collection's moniker and gives us another sense of why Vaughan's essays may be called sharp. Apparently, the title arises from an unfortunate comparison of the author to the Nazi leader that a member of the West Coast art scene made in response to an article Vaughan wrote on a European exhibition

and to which the individual took exception. Paradoxically, such a comparison underlines not only how—admittedly—provocative these essays are, but how vital too. If, the somewhat devil-may-care tone of some of the essays aside, the critical discourse around art has sunk to so complacent a level that simply questioning established canons can provoke hyperbolic nonsense, then the occasionally contrarian observations of critics like Vaughan are a valuable corrective. The fact that they are also insightful, carefully written and witty, without unduly sacrificing rigour, adds to the pleasure of reading them.

—Peter Dubé

**Collectif,
Alain-Martin Richard. Performances,
manœuvres et autres hypothèses de
disparition**

Co-éditions Fado Performances Inc.,
Les Causes perdues Inc. et Sagamie Éditions
d'art, 2014, 414 p. Ill. couleur et n/b.
Fra/Eng.

Sous la direction de Paul Couillard, artiste, commissaire et théoricien culturel, ce livre, dont il est l'éditeur, fait partie d'une collection consacrée à la performance au Canada. Ce troisième ouvrage, entièrement bilingue, dédié à l'œuvre performative d'Alain-Martin Richard, est toutefois le premier ayant pour sujet un artiste québécois dont la pratique n'est pas exclusivement de l'ordre de la performance. Théoricien de l'art action, commissaire et critique, Richard est aussi penseur d'un art qui se partage, d'un art en mouvement.



Associé pendant de nombreuses années au Lieu, centre en art actuel et à la revue *Inter* publiée à Québec, Richard, depuis les années 80, intervient et s'investit dans des contextes où l'art s'allie avec le social. À quoi bon l'art s'il ne change pas, ne serait-ce qu'un instant, nos vies en des expériences signifiantes ? Pour témoigner de cet engagement constant en tant qu'artiste de la performance ou à titre de commissaire de symposium, d'auteur et de conférencier, Couillard a fait appel à des artistes, critiques d'art et sociologues, parmi lesquels on trouve le duo Doyon/Demers, Nicolas Reeves, Clive Robertson et Guy Sioui

Durand. Chacun d'eux témoigne du travail de Richard en référant à diverses expériences artistiques ayant eu cours de 1980 aux années 2010. Le texte de Durand situe la contribution de Richard dans le contexte sociopolitique du Québec. Il présente un portrait exhaustif de la carrière de cet artiste au sein de l'histoire récente du pays. Pour sa part, Robertson, s'entretenant avec Richard, éclaire le lecteur sur ce que l'on appelle « manœuvre », ce genre de performance qui s'exécute en public, mais sans spectateur obligé.

En plus de ces textes forts éloquentes, un des intérêts de ce bouquin est d'y trouver les écrits de Richard publiés antérieurement dans diverses revues et catalogues d'exposition. Parmi ces textes, mentionnons *Manœuvre manifeste et manifeste manœuvrier* et *La performance est un dialogue agi* dans lesquels il est question de pratiques artistiques qui s'aventurent dans l'espace social afin d'y provoquer un brin d'aventure spontanée au sein du quotidien. Complète ce livre indispensable pour saisir la pensée de cet artiste de la performance, un curriculum vitae présentant et commentant ses nombreuses actions et interventions en tout genre.

—A.-L. P.

Résistance. Et puis, nous avons construit de nouvelles formes.

Catalogue d'exposition de la Manif d'art 7.
Commissaire : Vicky Chainé Gagnon. Québec,
Éd. Manif d'art, la Biennale de Québec, 2014,
240 p. Ill. couleur et n/b. Fra/Eng.

Ayant pour thème la notion de résistance, ce catalogue de la Manif d'art 7, qui s'est tenue à Québec du 3 mai au 1er juin 2014, s'inscrit dans l'horizon des événements politiques d'il y a deux ans, soit la contestation étudiante du fameux printemps québécois et le mouvement des casseroles, soutenus par une partie de la société civile. Mais le thème de cette biennale témoigne aussi d'une réalité mondiale beaucoup plus large qui, depuis 2008, a été le témoin de plusieurs manifestations dénonçant le pouvoir d'un capitalisme à visage inhumain. Pour cet événement Vicky Chainé Gagnon, à titre de commissaire, a donc voulu rassembler « une grande variété de tactiques et de stratégies » mises en place par les artistes concernant « l'obtention du pouvoir et sa contestation dans la vie quotidienne ». Cependant, une question demeure : comment faire pour que cette résistance représentée au sein des diverses expressions artistiques puisse avoir une réelle incidence dans l'espace public en vue de transformer un tant soit peu la société ?

Comme il se doit, une partie du catalogue est consacrée à la présentation des œuvres proposées par les trente-six artistes en provenance de plusieurs pays, dont le Québec et le Canada. Et puisque ce catalogue a été publié dès l'ouverture de la biennale, plusieurs reproductions accompagnant la démarche de l'artiste ne pouvaient correspondre aux œuvres présentées dans les espaces d'exposition. Pour ce qui est des textes théoriques, il a été demandé à Marc James Léger, chercheur indépendant et essayiste, de sélectionner des textes qui correspondent à la problématique soulevée par la biennale. Il a donc réuni des essais de Zanny Begg et Dmitry Vilensky, Brian Holmes et Guy Sioui Durand, tous parus entre 2007 et 2012. Seul le texte de Sioui Durand a bénéficié d'« ajouts opportuns » afin de rendre compte de l'actualité artistique québécoise la plus récente en matière d'engagement au sein de l'art politique. Son texte présente un large

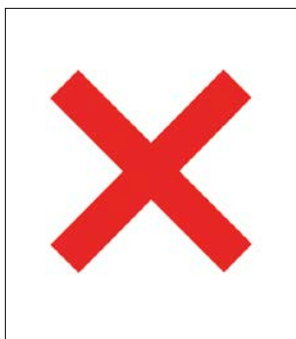


tableau des différents moments de résistance dans le domaine des arts visuels et de la culture alternative. Mais quel avenir pour l'art engagé ?

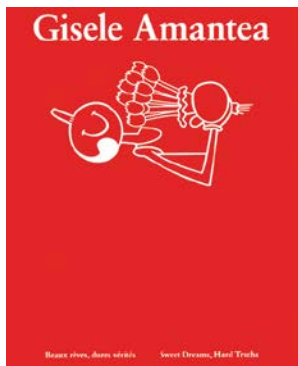
Sans chercher à répondre à cette question, le texte de Begg et Vilensky nous parle de fidélité à l'idée de révolution. Par conséquent, les auteurs rappellent l'importance des avant-gardes du siècle dernier enracinées dans un contexte social. L'art politique contemporain devrait s'en inspirer. Mais ils rappellent aussi qu'un art radical c'est « celui dont on comprend la force poïétique ». Brian Holmes s'intéresse, dans son essai, aux mouvements sociaux contemporains. Il réfléchit au problème, souvent soulevé en art, concernant le passage de la théorie à la révolution. Si l'art se doit d'être participatif, il doit alors s'engager dans le renouvellement de notre culture démocratique. Pour y arriver, il faut trouver le moyen de « faire converger l'art, la théorie, les médias et la politique en une force mobile ». Pour l'auteur, il nous faudra tôt ou tard admettre que l'adhésion à un mouvement social deviendra inévitable, si nous voulons que les choses changent « dans nos façons de vivre et de travailler ». Enfin, dans son texte, Léger précise que si l'art contient bel et bien une promesse, celle-ci doit non seulement se réaliser dans les librairies et les biennales, mais aussi, et surtout, avec des militants, des intellectuels et des artistes et la masse ouvrière. C'est sans doute la raison pour laquelle la commissaire souhaitait qu'il y ait, au cours de la biennale des ateliers de réflexion, notamment sur la désobéissance civile, afin de se réapproprier des espaces publics et en faire des lieux de discussion.

—A.-L. P.

**Gisele Amantea, *Beaux rêves, dures vérités*
– *Sweet Dreams, Hard Truths***

(Commissaire : Eve-Lyne Beaudry),
Éd. Musée d'art de Joliette, Joliette, 2012,
110 p. Ill. n/b et couleur. Fra/Eng.

Lors de la Manif d'art 7, la Biennale de Québec, l'artiste Gisele Amantea présentait à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval une installation faisant référence au carré rouge, symbole de la résistance étudiante au printemps 2012. Mais plusieurs autres formes de résistance imprègnent les œuvres de cette artiste. La monographie, magnifiquement illustrée, intitulée *Beaux rêves, dures vérités*, en témoigne de belle façon. Publié à la suite d'une exposition rétrospective, présentée du 31 janvier au 25 mai 2010 au musée d'art de Joliette, ce livre rend compte du travail de l'artiste



développé depuis les années 1980. Le texte de la commissaire Eve-Lyne Beaudry présente avec perspicacité sa démarche artistique traversée par différentes stratégies (accumulation, appropriation, détournement, etc.). En faisant référence à plusieurs œuvres marquantes de sa production, il souligne les constantes préoccupations sociopolitiques de l'artiste. « Derrière leur apparence décorative, ses œuvres dissimulent un ludisme grinçant qui évoque des aspects plutôt sombres de notre réalité sociale et culturelle ». Pour venir appuyer cette compréhension de l'œuvre d'Amantea, l'historienne de l'art Rebecca Duclos analyse la charge symbolique et métaphorique des barrières que l'on retrouve dans plusieurs œuvres. Enfin, Denise Markonish, commissaire de l'exposition *Oh Canada*, présentée au Massachusetts Museum of Contemporary

Art jusqu'en mars 2013, s'entretient avec l'artiste sur l'ensemble de ses intérêts d'ordres technique et artistique, entre autres, à propos de l'œuvre *Democracy*, exposée pendant cette importante rétrospective de l'art contemporain canadien.

De Cooke-Sasseville à aujourd'hui

Éd. Art Mûr, Montréal, 2012, 116 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.



Le duo Cooke-Sasseville, formé de Jean-François Cooke et de Pierre Sasseville, est parmi les artistes choisis pour installer une œuvre sur le site Glen du tout nouveau Centre universitaire de santé McGill (CUSM). Ayant pour titre *Prendre le pouls*, la sculpture, qui sera installée en 2015, viendra ainsi compléter les nombreuses œuvres d'art public de Cooke-Sasseville et dont rend compte en partie cette monographie consacrée à la production artistique du tandem québécois. Publié en partenariat avec Manifestation internationale d'art de Québec, ce livre propose un survol de l'ensemble de leur production depuis 2001. Dans un texte sur leurs œuvres présentées dans l'espace public, l'historienne de l'art Anne-Marie Bouchard analyse la portée symbolique des diverses œuvres des artistes jusqu'à *Mélangez le Tout* (2011), un mélangeur géant suggérant « la mixité culturelle du quartier Centre-Sud à Montréal ». Dans un autre texte, Bouchard examine l'ensemble de leur démarche dans laquelle les œuvres « magnifient l'éclat postiche de l'arme à double tranchant qu'est le populisme ». Pour compléter cette lecture de l'œuvre de Cooke-Sasseville, Michael Rattray, chercheur

et artiste, propose une interprétation de la figure de l'artiste en demi-dieu, laquelle participe d'une esthétique de la répétition.

**Marie Perrault,
Pascal Dufaux, *Œuvres vidéo-cinétique*
2005-2013**

Chez l'auteure, Montréal, 2013,
96 p. Ill. n/b et couleur. Fra/Eng.

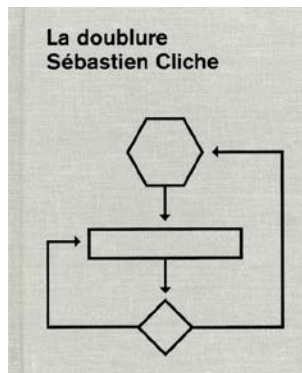
L'artiste multidisciplinaire Pascal Dufaux réalise depuis 2005 des sculptures cinétiques, photographiques et vidéographiques fort ingénieuses. L'auteure Marie Perreault, dans son très bel essai, nous propose une réflexion sur les « modalités d'intégration de la machine à la culture visuelle ». Son texte s'attarde à la description et à l'interprétation d'œuvres produites par l'artiste, dont *Autour de vous*, une installation photographique qui résulte d'un dispositif de prise de vue rotatif à 360 degrés. En fait, son travail témoigne d'une fascination pour les modèles mécanistes du monde et les instruments de mesure. Mais pour l'auteure, ces photographies s'inscrivent également dans les grandes traditions artistiques du portrait et du paysage, même si cette tradition est ici redéfinie entièrement par les nouvelles



technologies. D'ailleurs, « le développement accéléré des technologies laisse présager des changements encore insoupçonnés » de sorte que, selon l'auteure, le travail de Dufaux « nous oblige à apprivoiser le dialogue que la technologie entretient maintenant avec nous ».

La doublure. Sébastien Cliche

Éd. Centre d'art et de diffusion Clark,
Montréal, 2014, 117 p. Ill. n/b.

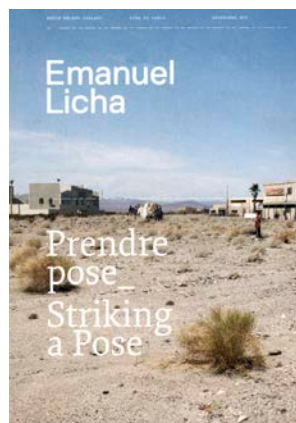


Cet ouvrage est publié à la suite de l'exposition *La doublure* de Sébastien Cliche qui fut présentée à la galerie de l'UQAM du 19 octobre au 8 décembre 2012. À caractère performatif, cette exposition avait pour intention d'analyser le comportement des visiteurs alors qu'il est mis à l'épreuve par une doublure. Le livre témoigne de cette expérience contextuelle. On y présente quelques photographies montrant la scénographie immersive installée dans la galerie. On nous propose également le livre intitulé *Vous (dans cette histoire)* qui était placé au centre de ce dispositif. Si le visiteur était suffisamment curieux pour l'ouvrir, il pouvait y lire des phrases telles que : « il est peu probable que vous soyez celui ou celle que vous croyez être ». Nous est aussi offert le protocole que les performeurs incarnant la doublure devaient respecter, ainsi que des extraits de leurs observations constatées lors de leur performance. Enfin, un texte de Charles Guilbert, artiste et écrivain, rend compte de son expérience comme visiteur, mais aussi, d'une réflexion sur ce laboratoire antirelationnel dans lequel la création « devient l'objet d'un intense et mystérieux partage de pouvoirs entre un artiste et un visiteur ».

Emanuel Licha. Prendre pose Striking a Pose

(Commissaire : Marie-Hélène Leblanc),
Éd. Musée régional de Rimouski, Rimouski,
2014, 56 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Ce catalogue accompagne l'exposition d'Emanuel Licha, *Prendre pose Striking a Pose*, présentée au Musée régional de Rimouski du 27 septembre 2012 au 27 janvier 2013. Auparavant, elle a été présentée sous des formes différentes à Latitude 53 (Edmonton) et à PAVED Arts (Saskatoon). L'exposition regroupait quatre installations vidéographiques (*War Tourist*, 2004-2008; *R for Real*, 2008; *Mirages*, 2011 et *How do we Know what we Know?*, 2011) ainsi que les photographies *War Tourist in Chiapas* (2005) et la série *Bagdad* (2009). Comme le souligne la commissaire Marie-Hélène Leblanc, ce corpus d'œuvres dévoile un ensemble de protagonistes fabricateurs d'images. Ces images s'insèrent dans les médias de masse qui témoignent



d'une certaine réalité conflictuelle. C'est sur ce terrain occupé par plusieurs capteurs d'images que l'artiste Emanuel Licha prend position, principalement, en déconstruisant la prétention à la vérité de l'image médiatique et en la contextualisant avec l'ensemble de ses composantes : le hors-champ, l'intentionnalité du producteur de l'image, le cadrage et ce qui est exposé. En plus d'un entretien bilingue entre la commissaire et l'artiste, au sujet notamment de l'exposition, ce très beau catalogue propose également un texte en anglais de Tina Di Carlo et un autre en français d'Andréanne Roy.

Lalie Douglas,

Le Potentiel des objets/The Potential of Objects

Chez l'auteure, Montréal, 2013,
44 p. Ill. couleur. Fra./Eng.

Résultat d'une étroite collaboration avec l'artiste Karilee Fuglem, ce petit ouvrage, magnifiquement intitulé, présente une série de projets performatifs où il est question de



rendre possible un art public à partir duquel la rencontre avec des individus prend le dessus sur la valeur de l'objet. Pour l'artiste Lalie Douglas, chaque matière dont est fait l'objet contient aussi son potentiel de destruction. Partant de cette prémisse, elle explore dans son travail l'acte de faire et de défaire. Les textes brefs de l'artiste, écrits comme de courts poèmes, accompagnent des images d'objets qui réfèrent à diverses performances produites entre 2006 et 2012. Un seul regret : un texte de présentation nous donnant une vue d'ensemble de la démarche de l'artiste aurait été bienvenu.

ESPACE est publié par/is published by
le Centre de diffusion 3D

Conseil d'administration / Board of Directors

Christian Couture, président du conseil/Chair
André-Louis Paré, vice-président/Vice-president
François Forget, secrétaire/Secretary
Mona Hakim, administratrice/Administrator
Serge Fisette, administrateur/Administrator

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

Mélanie Boucher, Peter Dubé,
Bénédicte Ramade, Bernard Schütze

Rédacteurs / Contributors

Eunice Bélidor, Mélanie Boucher, Anaïs Castro, Maxime
Coulombe, Ariane Daoust, Peter Dubé, Chloé Grondeau,
Guillaume La Brie, Marie-Hélène Leblanc, Claire Moeder,
James Nizam, Rupert Nuttle, André-Louis Paré,
Hili Perlson, Josianne Poirier, Manon Tourigny,
Tai van Toorn, RM Vaughan.

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Gauthier Lesturgie, Käthe Roth,
Bernard Schütze, Colette Tougas

Révision en français / French Copy Editor

Patricia Robin

Révision en anglais / English Copy Editor

Janet Logan

Stagiaire (traduction) / Intern (translation)

Michelle Wong

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

Anne-Marie Santerre

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Abonnements / Subscriptions

Alexandre Nunes
espace@espace-sculpture.com

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Jean Marc Laforest
jmlaforest@espace-sculpture.com

Imprimeur / Printer

LithoChic

**Site Web et adjoint à l'administration /
Web Site and Administrative Assistant**

Alexandre Nunes

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale Inc.
Magazines Canada

ESPACE est publié avec l'appui du Conseil des Arts du
Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec
(Aide aux périodiques) et du Conseil des arts de Montréal.
Nous reconnaissons l'aide financière accordée par le
gouvernement du Canada pour nos coûts rédactionnels
et de production par l'entremise du Fonds du Canada
pour les magazines. / ESPACE is published with the support
of The Canada Council for the Arts, Conseil des Arts et
des Lettres du Québec (aide aux périodiques), Conseil
des arts de Montréal. We acknowledge the financial
support of the Government of Canada through the Canada
Magazine Fund toward our editorial and production
costs. ESPACE est un périodique qui se consacre à la
promotion des pratiques artistiques en lien avec le
domaine de la sculpture, de l'installation ou de toute
forme d'art associée à la notion de la spatialité. Les
opinions exprimées dans les textes publiées sont celles
de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de retarder
ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis du comité
de lecture. ESPACE est membre de la Société de
développement des périodiques culturels québécois
(www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada.
ESPACE est indexé dans Repère, Micromedia LTD
Periodical Indexes (Toronto), Index de périodiques
canadiens (CPI : gale_cpi@yahoo.com),
www.quebec-moteur.com, www.colophon2007.com,
National Directory of Magazines, Standard Periodical
Directory, www.mediaFinder.com, Scopalto.com
(www.scopalto.com/revue/espace) / ESPACE is an
essential magazine for the promotion of contemporary
art in the field of sculpture, installation and all other art
forms associated with the notion of spatiality. The
opinions expressed in published articles are the sole
responsibility of the author. ESPACE reserves the right
to delay or to cancel the publication of any article,
depending upon the decision of the editorial advisory
committee. ESPACE is a member of the Société de
développement des périodiques culturels québécois
(www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada.
ESPACE is indexed in Repère, Micromedia LTD
Periodical Indexes (Toronto), Canadian Periodical Index
(gale_cpi@yahoo.com), www.quebec-moteur.com,
www.colophon2007.com, National Directory of Magazines,
Standard Periodical Directory, www.mediaFinder.com,
Scopalto.com (www.scopalto.com/revue/espace).

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada.

Envoi de publication - Enregistrement no. 5863.

Dépôt légal/Legal deposit : D237714

ISSN : 0821-9222

ISBN : 978-2-923434-12-4 (pdf)

Parution/Publication : Automne 2014

espace

5445, avenue de Gaspé, bureau 423

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

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

espace@espace-sculpture.com

www.espace-sculpture.com

CATHERINE BOLDUC

LA MATIÈRE SOMBRE
ET AUTRES PAYSAGES HYPOTHÉTIQUES

DU 1^{ER} NOVEMBRE 2014 AU 25 JANVIER 2015



Catherine Bolduc, Antipodale (détail), 2014, objets trouvés, mobilier IKEA, algues nori, médium acrylique, projecteur, dimensions variables. © Catherine Bolduc

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE SHERBROOKE

241, rue Dufferin,
centre-ville de Sherbrooke

www.mbas.qc.ca

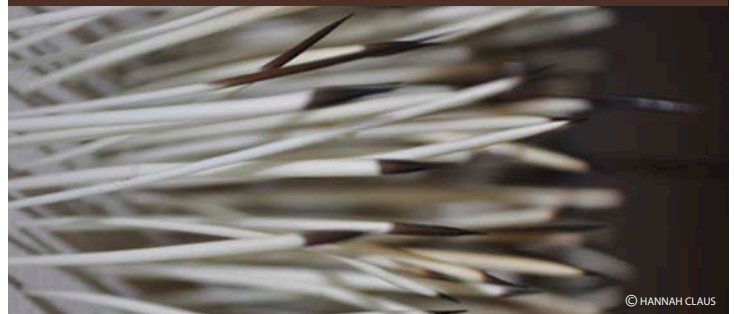


Sherbrooke

Culture
et Communications
Québec

Centre d'artistes

Vaste et Vague



10 au 14 septembre - L'aventure Vaste et Vague | Raid art nature - Land art

18 septembre - Soirée de performance • Artistes invités | Norvège - Québec

29 septembre au 12 octobre - Art textile - Au fil des fils... transmutations • Louyze Caro | Métis-sur-Mer
Sculpture textile et installation performée - Mutation • Christine Comeau | Montréal

31 octobre au 4 novembre - Mawita'jig, art et vision autochtones | Phase III | Nasgwa'tatijig

2 au 28 novembre - Exposition d'art autochtone • Hannah Claus | Montréal

29 novembre - 5 décembre - Résidence - installation • Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal

6 décembre - 17 janvier - Exposition en arts médiatiques - Les Temps individuels
• Catherine Béchard et Sabin Hudon | Montréal

vasteetvague.ca

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

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Carleton-sur-Mer

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



espace art actuel présente

version en ligne

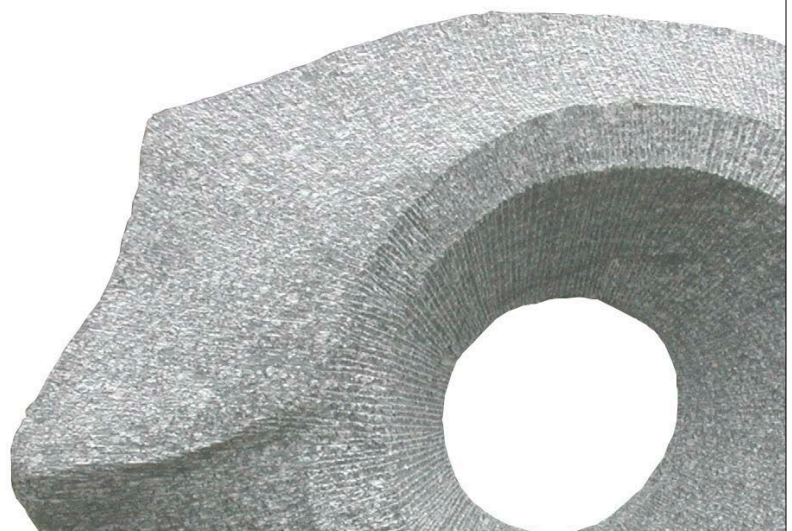
DICTIONNAIRE DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX^E SIÈCLE

espace-sculpture.com
facebook.com/espaceartactuel

Financé par / Funded by:

Canada

Emploi
Québec



D. A. Di Guglielmo, Sky Gazing, Granite, 2005, Vilnius Sculpture Park, Vilnius, Lithuania



**BIENNALE
D'ART
PERFORMATIF
DE ROUYN-NORANDA**

15 • 16 • 17 • 18 OCTOBRE 2014

L'ÉCAR
LIEU D'ART ACTUEL

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

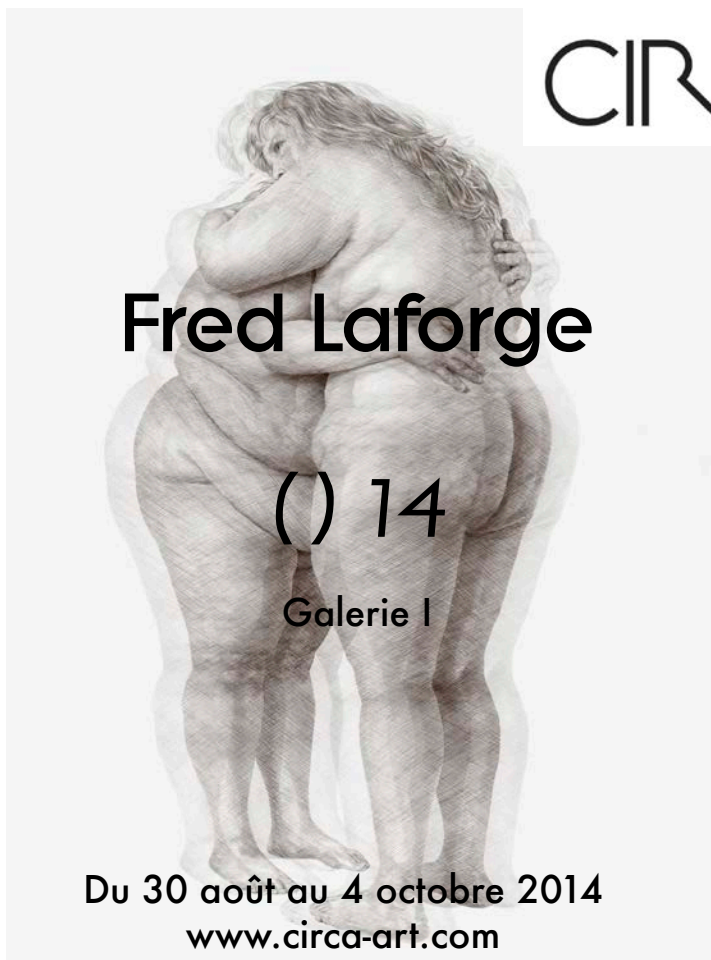
Conseil des arts
et des lettres
Québec

Université
Rouyn-Noranda

CONFÉRENCE RÉGIONALE
DES BILIS DE L'ARTIS-ÉCONOMIQUE

WWW.LECART.ORG

Julie-Andrée T. et Étienne Boulanger



Fred Laforge

() 14

Galerie I

Du 30 août au 4 octobre 2014
www.circa-art.com

CIRCA



**Philippe
Caron Lefebvre**

Thanatopsis

Galerie II

444-372, Sainte-Catherine Ouest, Montréal
Du mercredi au samedi de 12 h à 17 h 30

À l'écoute
du milieu
des ARTS

**PETRIE
RAYMOND**

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

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



Sayeh Sarfraz, Micro-politics, 2014, Photo Guy L'Heureux

Aidez-nous
à vous
faire plaisir

Abonnez-vous à
espace

N° 109
Diorama

N° 110
Formes de l'écologie

N° 111
Migrations

SUIVEZ-NOUS SUR FACEBOOK
www.facebook.com/espaceartactuel

CONSULTEZ NOTRE SITE INTERNET
www.espace-sculpture.com

SCVLPTVRE

Le premier salon de sculpture
d'envergure au Québec,
un événement unique
à ne pas manquer !

Palais des Congrès
10 > 12 octobre 2014

SCVLPTVRE.COM



**RÉSEAU
ARTACTUEL**

Le site à consulter pour tout savoir
sur l'art actuel au Québec
rcaa.org — 514.842.3984

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel,
littérature théorique et critique
librairieformats.org — 514.842.5579

Deux initiatives
au service de l'art actuel

rcaa
REGROUPEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTOGÈRES DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

SDEV

Jusqu'au 12 octobre 2014

HISTOIRES INTÉRIEURES

Claudine Ascher — Susan Fowler — Bev Wight

VERNISSAGE : Mercredi 3 septembre, à 19 h



25 octobre au 23 novembre 2014

ARTOTHÈQUE

La nouvelle collection 2015

VERNISSAGE : Dimanche 26 octobre, à 14 h

29 novembre 2014 au 11 janvier 2015

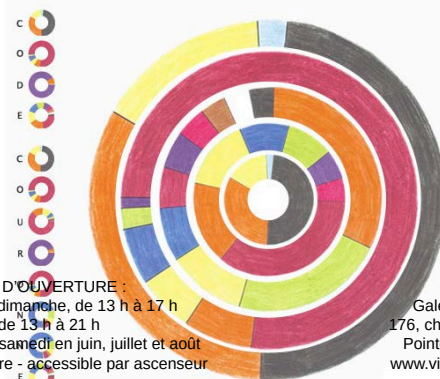
COZIC — Le Projet Code Couronne

Exposition organisée en collaboration avec Circa et

présentée par le Conseil des arts de Montréal en tournée

VERNISSAGE : Dimanche 30 novembre, à 14 h

Image : Cozic



HEURES D'OUVERTURE :

Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h

Mercredi de 13 h à 21 h

Fermé le samedi en juin, juillet et août

Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-Lac

Pointe-Claire, Qc H9S 4J7

www.ville.pointe-claire.qc.ca

DIONNE

VIOLETTE

sculptures
récentes

Galerie d'art
Desjardins

11 novembre au
21 décembre 2014

175, rue Ringuet, Drummondville QC / mardi au dimanche de 13 h à 17 h
Tél. : 819.477.5518 / www.artsdrummondville.com



© Chih-Chien Wang, *Short Encounter #2* (extrait d'une vidéo), 2012, 10 min 50 s

Karine Giboulo

Réalité / Utopie

Commissaire_Danielle Lord

16.08.14 - 26.10.14

Chih-Chien Wang

When the Shadows Change Color
Quand les ombres changent de couleur

Commissaire_Sylvain Campeau

08.11.14 - 01.02.15

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe

T 450 773. 4209 www.expression.qc.ca
F 450 773. 5270 expression@expression.qc.ca

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE
BRÈVES LITTÉRAIRES | MŒBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU |
NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section *Revues culturelles numériques* de la Vitrine de l'Entrepôt www.vitrine.entrepotnumerique.com pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Festival International
du Film sur l'Art

Matinées du Film sur l'Art



Présentation du Palmarès du 32^e FIFA

28 septembre – 2 novembre 2014

Musée des beaux-arts de Montréal, Auditorium Maxwell-Cummings
1379, rue Sherbrooke Ouest, Montréal

28 septembre 2014 – 13 h 30

ENTRÉE GRATUITE À L'OCCASION DES JOURNÉES DE LA CULTURE

Avec la participation des réalisateurs.

PRIX DE LA CRÉATION
PARRAINÉ PAR GROUPE MÉDIA TFO
Danse

Off Ground

Pays-Bas | Boudewijn Koole | 2013 | 12 min |
Sans dialogue

**PRIX DE LA MEILLEURE ŒUVRE
CANADIENNE**
**PRIX ICI ARTV POUR LA MEILLEURE
RÉALISATION CANADIENNE
FRANCOPHONE**

Danse

Une chaise pour un ange

Canada | Raymond St-Jean | 2013 |
74 min | Français, anglais, finnois,
sous-titres français

**PRIX ICI ARTV TREMPIN POUR
LE MONDE**

Danse

Le vertige de l'étoile

Canada | Éric Côté, Jean-Pierre Dussault |
2014 | 52 min | Français, anglais,
sous-titres français

5 octobre 2014 – 13 h 30

PRIX DU MEILLEUR FILM ÉDUCATIF
Littérature

The Day Carl Sandburg Died

États-Unis | Paul Bonesteel | 2013 | 87 min |
Anglais

PRIX DU MEILLEUR ESSAI
PARRAINÉ PAR LE DEVOIR
Littérature

Beat Generation

France | Xavier Villetard | 2013 | 55 min |
Français, anglais, sous-titres anglais

12 octobre 2014 – 13 h 30

**PRIX DU MEILLEUR FILM POUR
LA TÉLÉVISION**

PARRAINÉ PAR DIGITAL CUT

Photographie

Aka Norman Parkinson

Royaume-Uni | Nicola Roberts | 2013 |
60 min | Anglais

**PRIX DU MEILLEUR FILM POUR
LA TÉLÉVISION**

PARRAINÉ PAR DIGITAL CUT

Musique

L'Autre Karajan

Autriche, Allemagne | Eric Schulz | 2012 |
52 min | Allemand, sous-titres français

MENTION SPÉCIALE

Musique

Dreaming Chavela

Espagne | Rafael Amargo | 2013 | 52 min |
Espagnol, sous-titres anglais

19 octobre 2014 – 13 h 30

PRIX DU JURY

Art contemporain

Breathing Earth: Susumu Shingu's Dream

Allemagne | Thomas Riedelsheimer | 2012 |
93 min | Anglais, japonais, sous-titres
anglais

**PRIX LILIANE STEWART POUR LES
ARTS DU DESIGN**

**PARRAINÉ PAR LA FONDATION
MACDONALD STEWART**

Métiers d'art

From Grain to Painting

Croatie, Serbie | Branko Istvanic | 2012 |
75 min | Italien, croate, serbe, sous-titres
anglais

26 octobre 2014 – 13 h 30

PRIX DU MEILLEUR PORTRAIT

Peinture

Picasso, l'inventaire d'une vie

France | Hugues Nancy | 2013 | 110 min |
Français

MENTION SPÉCIALE

Photographie

Lucien Hervé, photographe malgré lui

Belgique | Gerrit Messiaen | 2012 | 54 min |
Français

2 novembre 2014 – 13 h 30

GRAND PRIX

Photographie

Vivian Maier: Who Took Nanny's Pictures?

Royaume-Uni | Jill Nicholls | 2013 | 70 min |
Anglais

PRIX DU MEILLEUR REPORTAGE

Architecture

The New Rijksmuseum 4

Pays-Bas | Oeke Hoogendijk | 2013 |
56 min | Anglais, Néerlandais, sous-titres
français et anglais

ART TORONTO

THE TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

DU 24 AU 27 OCTOBRE 2014
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 23 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA
En ligne exclusivement à Artsy.net

PRÉSENTÉE PAR:



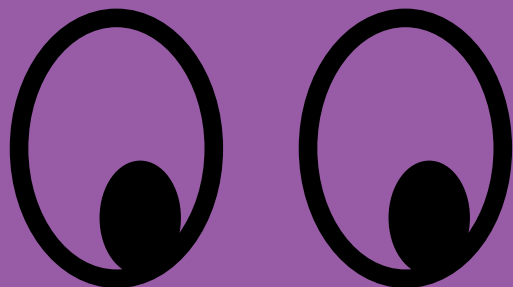
RBC Wealth Management

ASSUREUR D'ART OFFICIEL:



ARTSY

BNLMTL 2014.ORG



L'avenir

**22.10.14
04.01.15**

**(looking
forward)**

**Commissaires
Gregory Burke
Peggy Gale
Lesley Johnstone
Mark Lanctôt**

**BNL La Biennale
MTL de Montréal**



**MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL** Québec

BNLMTL 2014 est une réalisation de La Biennale de Montréal
en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

Partenaire majeur



Collection
Loto-Québec

présentateur de BNLMTL 2014 et partenaire
principal du Musée d'art contemporain de Montréal

Conseil des arts
et des lettres



Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal





KAREN TRASK

L'ombre et la forme

Commissaire : Nicole Gingras

Exposition

Vernissage

14
SEP

au

16
NOV

14
SEP

à 14 h

Visite commentée avec l'artiste et la commissaire :
Dimanche 28 septembre, à 14 h

Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h

SUIVEZ-NOUS



Maison des arts de Laval

Salle
Alfred-Pellan

mda

MAISON DES ARTS DE LAVAL

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

☎ Montmorency

