

Hiver
Winter
2012-2013
8,50\$

sculpture

Espace

102





Les magazines d'ici sont *uniques*.

À votre image. C'est pourquoi nous publions des centaines de titres : vous avez ainsi l'assurance d'en trouver un à votre goût. Rendez-vous simplement dans un kiosque à journaux, recherchez le logo Magazine canadien, exclusivement réservé aux magazines authentiquement d'ici, et lancez-vous dans la lecture !

Rendez-vous au magazinescanada.ca/kiosque ou aux kiosques à journaux pour découvrir votre nouveau magazine préféré.



Espace

sculpture

5

Quelques pistes de lecture...

Some Paths of Interest...

Serge FISETTE

SCULPTURE ET RESTAURATION SCULPTURE & RESTORATION

6

Restaurer la sculpture

Restoring Sculpture

Serge FISETTE

17

La restauration, un acte de collaboration
entre l'artiste et le restaurateur

*Conservation, a Collaborative Act between
the Artist and the Conservator*

Francine COUTURE

21

Daniel BUREN, *Les deux plateaux*

Une restauration controversée

A Controversial Restoration

Nathalie DANIEL-RISACHER

24

Restaurations de sculptures publiques à Montréal

Restoring Public Sculpture in Montreal

Snejanka POPOVA

27

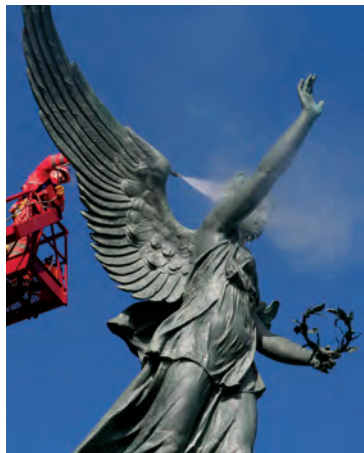
Restauration d'un splendide corpus du sculpteur

Pierre-Noël LEVASSEUR

Restoration of a Remarkable Corpus by

Sculptor Pierre-Noël LEVASSEUR

Claude PAYER



Couverture/Cover :
George William HILL (1862-1934),
Monument à sir George-Étienne
Cartier (1919). Détail/Detail. Parc du
Mont-Royal. Entretien/Maintenance
La Renommée, été/Summer 2009.
Photo : DOLLÉANS ART CONSERVA-
TION. Voir/See article p. 24.

ART PUBLIC PUBLIC ART

29

Du public dans l'art :

décloisonnement et transgressions

On the Public in Art:

Decompartmentalization and Transgression

Aseman SABET

MORCEAUX CHOISIS

33

Des fictions architecturales

Gilles DAIGNEAULT

ÉVÉNEMENTS EVENTS

36

dOCUMENTA (13) et Manifesta 9. Le temps présent

Laurent VERNET

39

Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

Le poids du monde et des choses

Nathalie CÔTÉ

41

From *N. E. Thing to Gold, Silver & Lead*

John K. GRANDE

43

L'inquiétant miracle de la sculpture.

Se reconnaître de Mathieu VALADE

Valérie ROBERGE

44

Bernard-Alexandre BEULLAC.

Une poétique de l'objet

Anne PILORGET

46

Zeke Moores: Constructs

Gil McELROY



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

Conseil d'administration / Board of Directors

Isabelle DURAND, présidente du Conseil /
Chair

Serge FISETTE, vice-président /

Vice-president

Christian COUTURE, trésorier / *Treasurer*

François FORGET, secrétaire / *Secretary*

Directeur et rédacteur en chef / Editor

Serge FISETTE

Comité de rédaction / Editorial Committee

Gilles DAIGNEAULT, Peter DUBÉ,

Nycole PAQUIN, André-L. PARÉ

Rédacteurs / Contributors

Nathalie CÔTÉ, Francine COUTURE, Gilles
DAIGNEAULT, Nathalie DANIEL-RISACHER,
John K. GRANDE, Gil McELROY, Claude
PAYER, Anne PILORGET, Snejanka POPOVA,
Valérie ROBERGE, Aseman SABET, Laurent
VERNET

Révision-correction en français / French Copy Editor

Janou GAGNON, Luc LEDOUX

Révision en anglais / English Copy Editor

Janet LOGAN

Traduction / Translation

Peter DUBÉ, Bernard SCHÜTZE

Design graphique / Graphic Design

Claude GUÉRIN

(514) 499-0585

cggra@sympatico.ca

Publicité-abonnements / Advertising-Subscriptions

Alexandre NUNES

(514) 844-9858 / Fax: (514) 844-3661

espace@espace-sculpture.com

Imprimeur / Printer

Marquis Imprimeur

Site Web / Web Site

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 produc-
tion 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 trimestriel qui
se consacre à la promotion et à la diffu-
sion de la sculpture. Les opinions expri-
mées 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 cana-
diens* (CPI: gale_cpi@yahoo.com),
www.quebec-moteur.com et www.colophon
2007.com, National Directory of
Magazines, Standard Periodical Directory,
www.mediaFinder.com, Scopalto.com
(www.scopalto.com/revue/espace) / *ESPACE*
is published quarterly, and is dedicated to
the promotion of sculpture. The opinions
expressed in published articles are the
sole responsibility of the authors. *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* (CPI: gale_cpi@yahoo.com),
www.quebec-moteur.com, and

www.colophon2007.com, www.Media
Finder.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 is available at the
Érudit site (www.erudit.org).

Imprimé au Canada / Printed in Canada.

Envoi de publication: enregistrement
n° 5863. Dépôt légal / Legal deposit:
D237714. ISSN: 0821-9222.

Mois de parution / Month of Publication

Décembre / December 2012

ESPACE remercie de leur soutien finan-
cier / *ESPACE* wishes to acknowledge the
generous financial support of:
Christian COUTURE, Maurice FORGET

ESPACE

4888, rue Saint-Denis

Montréal (Québec)

H2J 2L6 Canada

Tél.: (514) 844-9858 / Fax: (514) 844-3661

espace@espace-sculpture.com

www.espace-sculpture.com



Yechel GAGNON, *Tong*, 2011. Aluminium coulé/cast aluminium.
627,3 x 271,7 cm. Théâtre La Licorne, Montréal. Photo: Marc
CRAMER. Le titre *Tong*, mot chinois qui signifie *Ensemble*, fait
allusion à l'adage connu: «Le tout est plus grand que l'ensemble de
ses parties». Ce concept s'applique particulièrement bien à l'art du
théâtre puisque l'œuvre théâtrale requiert nécessairement un effort
collectif important. C'est aussi collectivement qu'on y prend part en
tant que spectateur. / The title "*Tong*," a Chinese word which means
Together, alludes to the well known adage: "The whole is greater
than the sum of its parts." This a concept that fits quite well with the
theatre arts, since the theatrical work is necessarily born of a collec-
tive effort and it is as a group that we experience it as spectators.
Source: www.bit.ly/YechelGagnonTongPublicArt.



Quelques pistes de lecture...

Some Paths of Interest...

Serge FISETTE



Le dossier de cette édition d'ESPACE porte sur la restauration de la sculpture. La recherche que j'ai menée m'a permis d'aborder divers aspects de la question, notamment la controverse entre conservation et restauration, ainsi que le concept de *médias variables*. J'ai également rencontré Richard Gagnier, du Musée des beaux-arts de Montréal, et Isabelle Cloutier, du Centre de conservation du Québec, chacun d'eux précisant son approche sur la restauration et donnant quelques exemples de «cas» particuliers auxquels ils ont été confrontés.

On lira aussi avec intérêt l'entretien sur la sculpture extérieure accordé par Snejanka Popova, ingénieure au Bureau d'art public de la Ville de Montréal; l'article de Francine Couture, qui souligne la nécessité d'une «conjugaison des savoirs de l'artiste et du restaurateur»; et celui de Nathalie Daniel-Risacher, qui relate les soubresauts occasionnés par la remise en état des fameuses «colonnes» (*Les deux plateaux*), de Daniel Buren, dans la cour d'honneur du Palais Royal, à Paris. Enfin, Claude Payer, du Centre de conservation du Québec, revient sur la restauration d'un *Christ en croix* du grand sculpteur que fut jadis Pierre-Noël Levasseur.

Tel qu'indiqué dans notre précédent numéro, nous inaugurons une chronique régulière sur l'art public, rédigée par Aseman Sabet. Dans son premier article, elle précise que l'un de ses objectifs «sera d'ouvrir la réflexion sur l'art public, de la sortir en partie du dialogue interne du milieu des arts visuels, sans toutefois basculer dans les faits d'opinion ou dans la surenchère sociologique».

Dans la section *Événements*, Laurent Vernet porte un regard sur deux manifestations européennes d'envergure, la *dOCUMENTA* (13) et *Manifesta 9*, alors que Nathalie Côté apporte son point de vue sur la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli. ←

This edition of ESPACE focuses on sculpture restoration. In the research I undertook, I was able to approach the question from various perspectives, notably the controversy between conservation and restoration, as well as the concept of variable media. I also met Richard Gagnier from the Montreal Museum of Fine Arts and Isabelle Cloutier from the Centre de conservation du Québec, who both explained their approach to restoration by giving several examples of particular “cases” with which they have been faced.

Also of interest are the interview on outdoor sculpture with Snejanka Popova, an engineer with the Public Art Bureau of the Ville de Montréal, Francine Couture's essay, which highlights the necessity of “combining the knowledge of the artist and the restorer” and Nathalie Daniel-Risacher's text in which she recounts the commotion triggered by the restoration of Daniel Buren's famous “columns” (*Les Deux Plateaux*) in the Palais Royal courtyard in Paris. Finally, Claude Payer from the Centre de conservation du Québec writes about restoring a *Christ on the cross* by the great 18th century sculptor Pierre-Noël Levasseur.

As announced in our previous edition, we are inaugurating a regular column in which Aseman Sabet writes about public art. In her first article, she explains that one of her aims will be to “invite reflection on public art, to partially remove it from the internal dialogue of the arts milieu, without, however, succumbing to a mere expression of opinion or sociological extrapolation.”

In the Events section, Laurent Vernet takes a look at two major European art events, the *dOCUMENTA* (13) and *Manifesta 9*, while Nathalie Côté shares her views on the sculpture biennial at Saint-Jean-Port-Joli. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Adolf FURTWÄNGLER (1853-1907), reconstitution de la face est du fronton du temple d'Aphaia-Athena. / Reconstitution of the east side of the Aphaia-Athena temple pediment.
Photo: http://fr.wikipedia.org/wiki/Temple_d%Aphaia-Athena.

Restaurer la sculpture Restoring Sculpture

Serge FISETTE

*Les grands amateurs d'antiques restauraient par piété.
Par piété, nous défaisons leur ouvrage¹.*

—Marguerite YOURCENAR

La restauration des œuvres d'art—des sculptures, en l'occurrence—est un travail minutieux et complexe. Certaines sont des installations extérieures implantées dans l'espace public, d'autres font partie de collections de musées, de corporations ou de particuliers, d'autres encore s'inscrivent dans l'imposant corpus du patrimoine religieux. Qu'il s'agisse de pièces endommagées ou ayant subi des ans... *l'irréparable outrage*, leur remise en état requiert les services de professionnels qualifiés possédant, outre une habileté manuelle, des compétences en chimie et en physique, ainsi qu'une connaissance de l'histoire de l'art.

Comme l'explique Paul Philippot, il ne s'agit pas simplement de conserver la *matière* de l'œuvre, on doit aussi tenir compte de son contexte historique : « Les progrès de la restauration au cours du dernier demi-siècle, précise-t-il, se sont opérés selon deux lignes dominantes complémentaires : le développement de l'approche critique et celui des études de laboratoire. Le premier s'est caractérisé par l'élaboration d'une méthodologie archéologique et esthétique qui conçoit la restauration comme un moment de la critique historique; le second, s'attachant à l'étude systématique des matériaux, de leur structure et de leurs altérations, aboutit aujourd'hui à la constitution d'une science de la conservation². »

Il existe au pays plusieurs organismes et associations voués à ce type d'ouvrage, entre autres le Conseil du patrimoine religieux du Québec, le Centre de conservation du Québec, l'Institut canadien de conservation, l'Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACRP) et l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR). Ces dernières ont d'ailleurs publié un *Code de déontologie et Guide du praticien*. On y lit que « le rôle fondamental du restaurateur consiste à préserver et à restaurer les biens culturels au bénéfice des générations présentes et futures; le restaurateur doit constamment s'efforcer de maintenir un équilibre entre l'utilisation et la préservation d'un bien culturel; il doit se renseigner sur l'intégrité physique, conceptuelle, historique ou esthétique du bien culturel et respecter cette intégrité dans toutes ses interventions; et il doit viser l'excellence, notamment en ce qui concerne la conservation préventive, l'examen, la documentation, la recherche, le traitement et la formation³. »

Mentionnons également l'implication de DOCOMOMO (International working party for DOcument and CONservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MODern MOVement), un organisme patrimonial qui vise à documenter et à préserver les bâtiments et les œuvres d'art issus du *mouvement moderne*. À cet égard, on se souviendra que c'est grâce à la vigilance et à la ténacité de Danielle Doucet, responsable de l'art public à DOCOMOMO Québec, que l'on a pu sauver de la destruction la sculpture *Orbite optique n° 2*, de Gerald Gladstone, érigée à l'entrée de la Ronde lors de l'Exposition universelle de 1967 (pour connaître les détails de l'affaire, lire son texte « La conservation de la sculpture de Gerald Gladstone : une controverse médiatisée », publié dans *Espace* n° 60, été 2002, p. 36-37).

*The great lovers of antiquities restored out of piety.
Out of piety, we undo what they did.*

—Marguerite YOURCENAR, *That Mighty Sculptor Time*¹

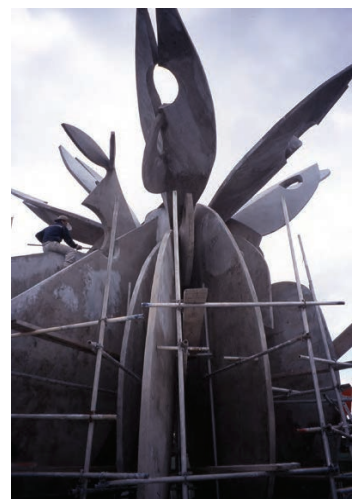
Restoring artworks—in this case, sculpture—is painstaking and complex work. Some are exterior installations, set up in public space; others are in the collections of museums, corporations or individuals, while others are part of the imposing corpus of our religious heritage. Whether we are dealing with damaged objects, or those weathered by the years... that *irreparable outrage*, their repair requires the services of qualified professionals who—besides manual dexterity—possess skills in physics and chemistry as well as knowledge of art history.

As Paul Philippot explains, it is not simply a matter of conserving the work *materially*, one must also keep in mind its historical context: “The progress in restoration over the last half-century has moved along two dominant and complementary lines: the development of a critical approach and laboratory studies. The first is characterized by the elaboration of an archaeological methodology and aesthetic that conceives of restoration as a instance of historical critique; the second, tied to the systematic study of materials, their structure and alterations, leads today to the creation of a conservation science.”²

The country has many organizations and associations dedicated to this type of work, among them the Conseil du patrimoine religieux du Québec, the Centre de conservation du Québec, the Canadian Conservation Institute, the Canadian Association of Professional Conservators (CAPC), and the Canadian Association for Conservation (CAC). The latter have published a *Code of Ethics and Guidance for Practice*. In it one reads that “The fundamental role of the conservation professional is to preserve and to restore, as appropriate, cultural property for present and future generations; it is the responsibility of the conservation professional to strive constantly to maintain a balance between the need in society to use a cultural property, and to ensure the preservation of that cultural property; all actions of the conservation professional must be governed by an informed respect for the integrity of the property, including physical, conceptual, historical and aesthetic considerations; the conservation professional shall strive to attain the highest possible standards in all aspects of conservation, including preventive conservation, examination, documentation, research, treatment and education.”³

One should also mention the involvement of DOCOMOMO (International working party for DOcument and CONservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MODern MOVement), a heritage organization that has the aim of documenting and preserving Modernist buildings and artworks. In connection with this, one may recall that it was due to the vigilance and persistence of Danielle Doucet, responsible for public art at DOCOMOMO Quebec, that we were able to save from destruction Gerald Gladstone's *Orbite optique No. 2*, a sculpture erected at the entrance to La Ronde for Expo 67. (For more details, read her text “*La conservation de la sculpture de Gerald Gladstone : une controverse médiatisée*”, published in *Espace* No. 60, Summer 2002, pp. 36-37.)

Gerald GLADSTONE
(1929-2005), *Orbite
optique n° 2*, 1967. La
Ronde, Exposition
universelle de Montréal.
En cours de restaura-
tion/While being restored.
Photo : Ville de Montréal.



CONSERVER OU RESTAURER?

Ne parlons pas de restauration. La chose elle-même, du début à la fin, n'est qu'un mensonge⁴.

—John RUSKIN

Au cours des dernières années, d'importants débats, parfois houleux, ont animé le milieu des conservateurs/restaurateurs. Parlant des gâchis irréversibles résultant de certaines restaurations en art, François Mauriac écrivait dans son *Journal*, en 1937: «Là où les chimistes américains ont passé, rien ne demeure de la vibration du génie. Le Nouveau Monde achète à l'Ancien des chefs-d'œuvre et lui renvoie des cadavres⁵.» L'auteur de *Thérèse Desqueyroux* pointait ainsi l'incessant duel entre conservation et restauration. Entre ceux prônant des interventions majeures, parfois radicales, pouvant aller jusqu'à «modifier l'original de l'objet historique pour trouver un état supposé proche de l'apparence d'origine⁶» — ce qui permettrait, dit-on, une meilleure *lisibilité* de l'œuvre —, et ceux pour qui suffisent des gestes conservatoires plus modestes dont l'objectif est de préserver l'intégrité et les qualités des œuvres, compte tenu que, grâce aux avancées technologiques, il est désormais possible de réaliser des reproductions sans le moindre risque pour l'objet lui-même.

Si la notion de goût et les canons de la beauté varient selon les époques, il en est de même des motivations des restaurateurs d'œuvres d'art et des principes guidant leurs actions. Lorsque, en 1811, on demande au sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844) de reprendre des personnages en marbre du fronton du temple d'Aphaïa à Égine (500-490 av. J.-C.), il privilégie une restauration dite «exhaustive», soit de «compléter» les statues en y ajoutant les parties manquantes afin que les héros retrouvent leur splendeur initiale. Les approches ayant radicalement changé depuis lors, les œuvres seront tout bonnement «dé-restaurées» un siècle et demi plus tard!

Le débat reste ouvert et apparemment toujours d'actualité. En témoigne la décision de Silvio Berlusconi, en 2010, de faire restaurer deux marbres antiques en redonnant une main à Vénus et un pénis à Mars! L'affaire fera grand bruit, soulevant la colère des uns et les moqueries des autres, surtout que les prothèses étaient en résine et que le coût de l'opération frisait les 70 000 euros! Sans doute que les statues connaîtront le même sort que celles de Thorvaldsen puisque les ajouts sont des reconstitutions «réversibles» fixées à l'aide d'aimants. Ce principe de «réversibilité» est devenu important de nos jours. En utilisant des produits qui pourront être éventuellement retirés par un autre intervenant, on reconnaît que des matériaux et des techniques pourraient se révéler plus pertinents dans l'avenir.

Faut-il donc restaurer à la perfection au point de tromper le spectateur? Faut-il infliger une *chirurgie plastique* qui redonne un semblant de jeunesse éternelle ou, au contraire, laisser apparents les signes inéluctables du vieillissement? Qu'en est-il lorsque l'archéologue et historien d'art Adolf Furtwängler (1853-1907) propose de *revamper* la Vénus de Milo en y greffant des fragments de bras trouvés au moment de la découverte de la célèbre déesse? C'est pour contrer ce genre d'abus que l'ARIPA (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique) a proposé que des renseignements complets soient inscrits sur les cartels

CONSERVE OR RESTORE?

Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end.

—John RUSKIN⁴

Over the years, important, sometimes turbulent, debates have swept through the community of conservators/restorers. François Mauriac, discussing the irreversible damage resulting from certain restorations of art, wrote in his *Journal* of 1937: "There, where American chemists have passed, nothing remains of the vibration of genius. The New World buys masterpieces from the Old and sends back corpses."⁵ The author of *Thérèse Desqueyroux* points to the endless duel between conservation and restoration. Between those seeking major, sometimes radical, interventions that may go so far as to "modify the original historical object in order to find a state supposedly close to its original appearance"⁶ — that, one is told, would allow better *readability* of the work, — and those for whom more modest conserving gestures would suffice. Those whose aim is to preserve the integrity and the qualities of artworks, while bearing in mind that, thanks to technological advance, it is now possible to create reproductions without the slightest risk to the object itself.

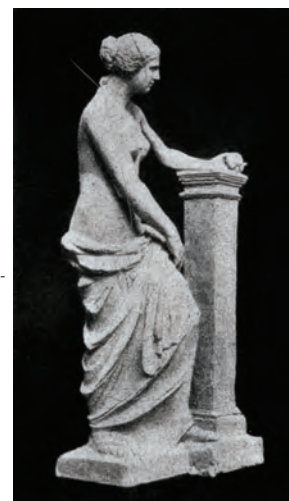
If notions of taste and canons of beauty vary with the times, the same is true of the art restorer's motivations and the principles guiding the work. When the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen (1770–1844) was asked, in 1811, to restore marble figures from the temple of Aphaia at Aegina (500–490 BC), a so-called "exhaustive" restoration was in favour. One that would "complete" statues and add missing parts so these heroes could reclaim their initial splendour. Approaches have changed radically since then, and those works were quite simply "de-restored" a century and a half later!

The debate is still open and apparently still current. Witness Silvio Berlusconi's 2010 decision to restore two classical marbles by replacing one of Venus' hands and Mars' penis! The affair got a lot of attention; it raised ire on one hand and mockery on the other, largely because the prostheses were resin and the operation cost close to 70,000 Euros! No doubt these statues will have a similar fate to those of Thorvaldsen's since the additions are "reversible" reconstructions, held in place by magnets. The principle of "reversibility" has become important these days. By using products that could possibly be removed by someone else, one acknowledges that the role of materials and techniques will become even more pertinent in the future.

Must one restore to *perfection*, to the point of tricking the viewer? Must one inflict some *plastic surgery* that creates an effect of eternal youth or, contrarily, leaves the ineluctable signs of aging still visible? How to respond when the archaeologist and art historian Adolf Furtwängler (1853–1907) suggested revamping *Venus de Milo* by grafting to her the arm fragments unearthed when the celebrated goddess was discovered? To act against such abuses the Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique (ARIPA) suggests that complete information be inscribed on museum files, indicating the dates of any restoration and the names of those involved. For the same reason that we continue to favour a respect for the original work, the restorer can no longer focus on the "recreation" of missing elements.



Héraclès. Fronton du Temple d'Aphaïa à Égine (500-490 av. J.-C.). Pediment from the Temple of Aphaia in Aegina. Restoration/Restoration: Bertel THORVALDSEN. Glyptothèque, Munich.



Adolf FURTWÄNGLER, *Vénus de Milo*. Reconstitution. Source: Paul Carus, *The Venus of Milo: An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood*. The Open Court Publishing Company, Chicago/London, 1916, p. 33.

des musées, indiquant les dates des restaurations et le nom des intervenants. Et pour la même raison que l'on privilégie désormais le respect de l'œuvre originale, le restaurateur ne pouvant plus s'adonner à la « re-crédation » d'éléments disparus.

FINANCEMENT PRIVÉ/PUBLIC

La restauration, on s'en doute, nécessite de grands moyens financiers dont les sommes proviennent tantôt d'organismes publics, tantôt du secteur privé. Dans certains cas, la formule adoptée sera celle de la souscription publique, laquelle connaîtra quelques succès au Québec, notamment avec le monument à sir George-Étienne Cartier de George William Hill (1862-1934). Inaugurée en 1907, l'œuvre sera restaurée grâce à une souscription lancée en 1912. (C'est d'ailleurs à ce type d'implication populaire que l'on doit la création de plusieurs œuvres publiques, comme la statue de la Vierge de Louis Jobin, au cap Trinité—voir plus loin—et le monument aux héros de la guerre des Boers qui honore les soldats canadiens décédés en Afrique australe [1899-1902]. Réalisé également par George William Hill, le monument se dresse au centre-ville de Montréal, à l'ancien square Dominion, nommé aujourd'hui square Dorchester et place du Canada⁷.)

Une autre formule originale : celle du château de Versailles qui a mis sur pied une campagne de financement visant à restaurer les sculptures de ses jardins en invitant la population à « adopter » l'une des statues. L'initiative semble connaître un vif succès puisque plus d'une centaine de sculptures ont été adoptées par des particuliers, des petites et grandes entreprises, des associations et des collectivités de partout dans le monde. En plus de profiter de déductions fiscales—pouvant aller jusqu'à 66% pour un individu—, les donateurs voient leur nom inscrit sur l'échafaudage de chantier lors de la restauration et sur le cartel de l'œuvre restaurée.

À l'échelle internationale, l'UNESCO possède un programme qui veille à préserver le patrimoine mobilier en danger. En 1954, à la suite des destructions massives durant la Seconde Guerre mondiale, les membres adoptaient la *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*. Elle constituait « le premier traité international à vocation universelle dédié à la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé. [...] Un processus de

PRIVATE/PUBLIC FUNDING

Restoration, as one might suspect, requires significant financial means, the sums are provided sometimes by public institutions and sometime by the private sector. In some cases, the formula adopted will be that of a public subscription, which has seen some success in Quebec, notably with the monument to Sir George-Étienne Cartier by George William Hill (1862-1934). Installed in 1907, the work was restored through a subscription launched in 1912. (We also owe the creation of several public works to this type of support, notably Louis Jobin's statue of the Virgin at Cap Trinité—see below—and the monument to the heroes of the Boer War, honouring Canadian soldiers who died in South Africa (1899–1902). The monument, also created by George William Hill, stands in downtown Montreal in what was formerly Dominion Square and is now called Dorchester Square and Place du Canada.)⁷

Another original approach is that used by Château de Versailles. It set up a funding campaign to restore the sculptures in its gardens by inviting the public to “adopt” one of the statues. The initiative seems to have enjoyed brisk success since individuals, large and small companies, associations and collectives from around the world have adopted more than a hundred sculptures. In addition to enjoying the tax benefits—which can go as high as 66% for an individual—donors see their names inscribed on work site scaffolding during restoration, and on information tags for the restored work.

At the international level, UNESCO has a programme that attends to preserving at-risk cultural property. In 1954, following World War II's massive destruction, member states adopted the *Protocol to the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*. It is “the first international treaty with a worldwide vocation focusing exclusively on the protection of cultural heritage in the event of armed conflict. [...] A review of the Convention was initiated in 1991, resulting in the adoption of a Second Protocol to the Hague Convention in March 1999.”⁸ At the time of writing this, the organization is completing a pilot project—financed by the United States—to document and catalogue the collections of the Kabul Museum and to restore the objects destroyed

Reconstitution polychrome du fronton du temple d'Aphaia à Égine. Détail de l'exposition *Bunte Götter. Die farbenfrohe Welt der Alten Griechen*, Musée d'art et de l'industrie à Hambourg, 4 avril – 1^{er} juillet 2006. / Reconstruction of the polychrome pediment of the Temple to Aphaia in Aegina. Detail in the exhibition *Bunte Götter. Die farbenfrohe Welt der Alten Griechen*, The Museum of Art and Industry in Hamburg, April 4 – July 1, 2006 © Dr Frank Hildebrandt, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Antikensammlung.



réexamen de la Convention a commencé dès 1991, aboutissant à l'adoption d'un deuxième *Protocole à la Convention de La Haye*, en 1999⁸. » Au moment d'écrire ces lignes, l'organisme achevait un projet pilote—financé par les États-Unis—afin de documenter et de référencer les collections du Musée de Kaboul et de restaurer les objets détruits par les Talibans. Réalisé en collaboration avec le ministère afghan de l'Information et de la Culture et la Société de préservation du patrimoine culturel afghan (SPACH), le projet a permis de constituer une base de données informatique des collections et d'initier du personnel aux techniques de conservation et de restauration.

MUSÉES

Au Canada, seuls quelques grands musées possèdent un département de restauration d'œuvres d'art. Au Musée des beaux-arts de Montréal, l'initiative remonte à la fin des années soixante-dix avec l'embauche du restaurateur de peinture Robert Ashton, puis de Rodrigue Bédard—avant cela, les restaurations étaient effectuées à contrat dans le secteur privé. Avec détermination et clairvoyance, ce dernier s'est consacré au fil des ans à développer un véritable département muni des équipements de pointe

by the Taliban. Created in collaboration with the Afghan Ministry of Information and Culture and the Society for the Preservation of Afghan Cultural Heritage (SPACH), the project has set up a computerized database of the collections and trained staff in conservation and restoration techniques.

MUSEUMS

In Canada, only a few large museums have art restoration departments. At the Montreal Museum of Fine Arts, the programme dates back to the end of the '70s and the hiring of painting restorer Robert Ashton and then Rodrigue Bédard. Before this, restorations were done on a contract basis in the private sector. With determination and perceptiveness, the latter dedicated himself to gradually building an actual department equipped with the up-to-date essential tools and supported by collaborators. Now headed by Richard Gagnier, the studio has six employees, four restorers and two technicians, each specialized in a particular field: painting, framing and gilding, sculpture, decorative arts, graphic arts, contemporary art, etc.

When we met last July, he indicated that he prefers preventative



Martin HONERT, *Tilleul*.
En cours de restauration,
été 2012. Documentation
de traitement : Richard
Gagnier du Musée des
beaux-arts de Montréal.

indispensables et à s'entourer de collaborateurs. Dirigé aujourd'hui par Richard Gagnier, l'atelier compte six employés, dont quatre restaurateurs et deux techniciens, chacun d'eux spécialisé dans un domaine particulier : peinture, encadrement et dorure, sculpture, arts décoratifs, arts graphiques, art contemporain, etc.

Lorsque nous l'avons rencontré, en juillet dernier, il nous a indiqué privilégier la conservation de type préventif où les interventions sont minimales et le moins possible importunes. « Il arrive même, disait-il, que nous mettions plusieurs années avant de nous décider à intervenir sur une pièce, faute de trouver la bonne intervention ou la manière de l'appliquer, comme ce fut le cas pour *Condensation Cube* de Hans Haacke acquis par le Musée des beaux-arts du Canada. Il s'agit d'un cube de plexiglas scellé contenant quelques centimètres d'eau distillée produisant par tension de vapeur des gouttes de condensation sur les parois internes. Fabriqué par l'artiste, le dessus du cube n'étant pas parfaitement hermétique sur deux petites zones, les conditions d'humidité et l'air stagnant ont fini par provoquer des moisissures brunâtres en ces endroits. Que faire alors? Comment remédier à la situation, comment accéder à ces zones pour les nettoyer sans devoir "démanteler" la sculpture et, par ce geste, risquer de l'endommager? Un même "casse-tête" s'est présenté avec *Animal Preserve no. 2* de Iain Baxter où des animaux en peluche sont submergés dans des bocal remplis d'eau distillée. Certains animaux n'ayant pas été suffisamment gorgés d'eau avant leur immersion, ils ont peu à peu absorbé une partie du liquide dans lequel ils étaient supposés s'engloutir, créant une situation propice à la prolifération de moisissure, avec un volume restreint d'air et d'humidité extrême. Et que dire de *Tilleul* de Martin Honert, de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, dont la structure interne s'est fragi-

conservation in which intervention is minimal and any importuning as restrained as possible. "It can happen," he said, "that one spends several years thinking before deciding to intervene on a piece, unable to identify the right technique, or the manner in which to proceed with it. That was the case for Hans Haacke's *Condensation Cube*, acquired by the National Gallery of Canada. The piece is a sealed plexiglass cube containing a few centimeters of distilled water in which droplets of condensation on the inside panels are created by vapour tension. Made by the artist, the top of the cube was not perfectly hermetic in two small areas and the humidity and stagnant air ultimately created a brownish mould in places. What to do? How to remedy the situation, how to access these zones to clean them without 'dismantling' the sculpture and, in so doing, risk damaging it? Iain Baxter's *Animal Preserve No. 2* presented a real 'puzzle.' In this work, plush animals are submerged in bottles of distilled water. Some animals were not sufficiently saturated with water before their immersion. Little by little they soaked up part of the liquid in which they were supposed to be immersed, creating a situation—given the restricted volume of air and extreme humidity—that encouraged mould. And what to say about Martin Honert's *Tilleul*, in the collection of the Montreal Museum of Fine Arts. Its internal structure has weakened in many places, probably during transport, causing sagging in the branches and general form of the tree. The 'leaves' on the branches are made up of several thousand pieces of confetti, resinated and glued on polystyrene blocks and the metal grid. How, then, to recreate the original appearance of the work—without further damaging the object—other than directly intervening on the internal framework given that access to the source of the problem is largely impossible. These kinds of questions face us regularly. Often, each case is unique and requires an appropriate response. What

Irene F. WHITTOME,
*Château d'eau, lumière
mythique*, 1997. Bois de
cèdre, métal, miroirs,
défenses de narval en ivoire,
moteur et lumière / Cedar,
metal, mirrors, narwal ivory
defenses, motor and light.
320 x 305 cm (diam.).
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal.
©Irene F. Whittome /
SODRAC (2012).
Photo : Denis FARLEY.





Martin HONERT, *Tilleul*,
1990. Métal, mousse
synthétique, résine plas-
tique, papier, peinture. 145
x 140 x 140 cm. Coll.
Musée des beaux-arts de
Montréal. Photo : Service
de la photographie, MBAM.

lisée en maints endroits, probablement durant le transport, causant un affaïssissement des branches et de la forme générale de l'arbre. Or, le "feuillage" de ces branches est constitué de plusieurs milliers de confettis, résinés et collés sur des blocs de polystyrène et de grillage métallique. Comment, dès lors, rétablir l'apparence initiale de l'œuvre autrement qu'en intervenant directement sur l'ossature interne sans briser plus avant l'objet, l'accès à la source du problème étant quasi impossible? Voilà le genre de questions auxquelles nous sommes confrontés régulièrement. Chaque cas qui nous est soumis est souvent unique et demande une action appropriée. Quelle méthode adopter lorsque des œuvres sont réalisées avec des matières organiques, que ce soit de la confiture ou des alvéoles en cire provenant de ruches d'abeilles, comme dans les œuvres d'Aganetha Dyck? Un autre exemple posant problème est celui des pièces qui, par leur nature même, n'acceptent aucune marque de vieillissement. Que des craquelures apparaissent sur un tableau ancien, la chose est acceptable et devient un gage historique de son authenticité. Elles ne le sont plus du tout quand il s'agit d'une toile de Barnett Newman où les "champs colorés" doivent demeurer "impeccables" puisque c'est la couleur et la notion du sublime qui constituent le sujet même de la peinture... Pour toutes ces raisons, nous veillons désormais, si cela est possible, à établir avec l'artiste un "protocole de réinstallation" dans lequel sont clairement indiquées les procédures à suivre afin de préserver l'expérience souhaitée. De même, le musée préconise l'établissement d'un "rapport d'état" au moment de faire

method should be chosen when works are created from organic materials, like jam or the wax cells from beehives, which is the case with Aganetha Dyck's work? Another problematic example is that of pieces, which, by their very nature, cannot bear any sign of age. When cracks appear on an old painting, that's acceptable; they become a historical measure of their authenticity. They are no longer acceptable, in any way, when the work is a Barnett Newman painting in which the 'colour fields' must stay 'impeccable' because it is colour and the idea of the sublime that are the very subject of the painting... For these reasons, we now establish, if possible, a 'reinstallation protocol' with the artist, clearly indicating the procedures to follow to preserve the desired presentation of the work. At the same time, the museum foresees setting up a 'condition report' when a work is acquired, which would allow us to record its actual condition and the possible steps to be taken for its conservation."

CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

Religious sculpture, which includes some works that date back several centuries, is certainly one of the most... thriving areas for conservators/restorers, notably those working at the Centre de conservation du Québec (CCQ). Here are a few well-known examples.

After an apparently "miraculous" healing, Charles-Napoléon Robitaille, a travelling salesman from Quebec, decided to erect a sculpture of the Virgin at Cap Trinité and called upon the sculptor Louis Jobin. Nicknamed *The Madonna of the Saguenay*, she was installed in 1881. A

first restoration was done in 1913 and another in 1943, organized by the Société historique du Saguenay. Further work would be undertaken by the brothers Maurice and Pierre Ouellette and, in 2008, the Centre de conservation du Québec would take on the task of restoring its "original white colour." (Éric Tremblay, www.riviere-eternite.com)

The Stations of the Cross at Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette in Saguenay-Lac Saint-Jean brings

←←
Anselme DELWAIDE et Rodolphe GOFFIN, *Chemin de croix*, 1919-1925. Détail/Detail. Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, Saguenay-Lac-Saint-Jean. Interprétation à l'acrylique/Acrylic rendering: Diane de GRAND MAISON.

←
Louis JOBIN, *Calvaire*, 1918. Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, Saguenay-Lac-Saint-Jean. Interprétation à l'acrylique/Acrylic rendering: Diane de GRAND MAISON.



l'acquisition d'une œuvre, ce qui permet de préciser l'état actuel de la pièce et les éventuelles mesures qui devront être prises pour sa conservation.»

CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

Regroupant des œuvres dont certaines datent de plusieurs siècles, la sculpture religieuse constitue assurément l'un des... terreaux les plus fertiles pour les conservateurs/restaurateurs, notamment ceux qui travaillent au Centre de conservation du Québec. Voici quelques exemples connus.

C'est à la suite d'une guérison apparemment « miraculeuse » que Charles-Napoléon Robitaille, un commis-voyageur de Québec, décide d'élever une statue de la Vierge au cap Trinité en faisant appel au sculpteur Louis Jobin. Surnommée *La Madone du Saguenay*, elle sera érigée en 1881. Une première restauration sera faite en 1913 et une autre en 1943, organisée par la Société historique du Saguenay. De nouveaux travaux seront effectués par les frères Maurice et Pierre Ouellette et, en 2008, le Centre de conservation du Québec se chargera de lui redonner « sa couleur blanche originale » (Éric Tremblay, www.riviere-eternite.com).

Le chemin de croix de l'Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, au Saguenay-Lac-Saint-Jean, réunit quarante-trois personnages réalisés en pierre calcaire entre 1919 et 1925 par les artistes d'origine belge Anselme Delwaide et Rodolphe Goffin, installés au Québec depuis 1914 : « Les sculpteurs, note Isabelle Paradis, ont utilisé la montagne sur le site pour

together forty-three limestone figures created between 1919 and 1925 by Belgian artists Anselme Delwaide and Rodolphe Goffin, who had resided in Quebec since 1914. Isabelle Paradis notes that "these sculptors used the mountain on site to create their own version of Golgotha." The work was restored in 1999 by the CCQ. Still on the hermitage's land, an exterior Calvary scene was set up under a pergola in 1918. Consisting of six figures, it is one of the most elaborate in Quebec. Good and bad thieves surround Jesus, while Mary, the apostle John and Mary Magdalene are at his feet. Sculpted by Louis Jobin and initially decorated by Charles Huot, it would also be restored by the Centre de conservation du Québec in 2003.

In 1975, *Saint-Jacques le Mineur* church was demolished to make way for Université du Québec à Montréal buildings, which now incorporate the bell tower and the façade of the south transept. One important element of the construction work was the restoration of the statue of *Saint Jacques le majeur* attributed to Olindo Gratton (1855-1941) and dating from 1889. It stands about 4.5 meters high and rests on a separate pedestal that is probably the work of ironworker-roofer. The sculpture is wood and covered in copper leaf. Sculptor Fabien Pagé carried out the restoration work at his studio in Donnacona. The old internal structure was replaced with a new one in stainless steel, and an anchorage system was added at the base, along with a ring in the head to facilitate the statue's installation. A complete cleaning of the surface was also undertaken along with the application of a protective varnish that



Louis JOBIN, *La Madone du Saguenay*, 1881. Une vue générale de la statue en cours de traitement avec l'échafaudage à quatre paliers donnant aux restaurateurs accès à toute la surface. / An overall view of work on the statue with four-storey scaffolding to give the restorers complete access. Photo: Antoine PELLETIER © CCQ.



créer leur propre version de la montée du Golgotha⁹. » L'œuvre sera restaurée en 1999 par le CCQ. Toujours sur le terrain de l'Ermitage, un calvaire extérieur est aménagé en 1918 sous un édicule. Comprenant six personnages, c'est l'un des plus élaborés au Québec. Jésus est entouré du bon et du mauvais larron avec, à ses pieds, Marie, l'apôtre Jean et Marie-Madeleine. Sculpté par Louis Jobin et décoré initialement par Charles Huot, il sera également restauré par le Centre de conservation du Québec en 2003.

En 1975, l'église Saint-Jacques-le-Mineur est démolie pour faire place aux bâtiments de l'Université du Québec à Montréal qui intègrent le clocher et la façade du transept sud. Un élément important de ces travaux fut la restauration de la statue de saint Jacques le Majeur, attribuée à Olindo Gratton (1855-1941) et datée de 1889. Elle mesure environ 4,5 mètres et repose sur un piédestal de facture différente, probablement l'œuvre d'un ferblantier-couvreur. La sculpture est en bois, recouverte de feuilles de cuivre. Les travaux de restauration ont été effectués par le sculpteur Fabien Pagé à son atelier de Donnacona. L'ancienne structure interne a été remplacée par une nouvelle en acier inoxydable, avec un système d'ancrage à la base et un anneau à la tête afin de faciliter l'installation de la statue. On procéda également à un nettoyage complet de la surface et à l'application d'un vernis de protection, ce qui confère un aspect de cuivre brillant orangé qui vieillira peu à peu vers le vert pâle.

(Pour les internautes intéressés par l'art religieux, rappelons que le Musée des beaux-arts du Canada présente sur le Web les différentes étapes de restauration d'une statue de saint Joseph, une sculpture anonyme du XVII^e siècle taillée dans un bouleau et provenant de l'église de Sainte-Hélène-de-Kamouraska : www.gallery.ca/cybermuse/showcases/preserves/stjoseph_f.jsp.)

Mais les interventions du Centre de conservation du Québec ne se limitent pas à l'art sacré ancien. Regroupant une trentaine de restaurateurs, dont dix spécialisés en sculpture, il reçoit des commandes provenant autant de particuliers que de musées et d'organismes publics, comme la Société de transport de Montréal qui lui a confié la tâche de restaurer des œuvres d'art du métro. Lors de ma visite, j'ai rencontré Isabelle Cloutier qui m'a présenté quelques « cas » en chantier, dont celui de la murale extérieure de Jordi Bonet au pavillon Pouliot de l'Université Laval. Une pièce imposante réalisée en 1963 et constituée de 3591 tuiles en céramique fabriquées par l'artiste en Belgique. Alors que certaines d'entre elles se sont décollées du mur porteur à cause du tassement progressif de la brique, d'autres se sont détériorées à la surface, notamment avec l'apparition de craquelures dans la glaçure. Comme il y a très peu de littérature sur la céramique extérieure, d'importantes recherches doivent être menées afin de trouver des matériaux de restauration adéquats.

Il arrive également que l'on fasse appel à des experts œuvrant dans d'autres départements comme l'atelier de mobilier pour la restauration de l'imposant *Château d'eau : lumière mythique* (1997) d'Irene F. Whittome, dont la structure interne en bois était pourrie, ou encore à des professionnels de l'extérieur. Pour *Involment no 2* (1969), par exemple, une œuvre lumineuse interactive de Marco Lepage, on a dû recourir aux services d'un maître-électricien pour une « mise aux normes » du filage électrique et ce, tout en respectant les dimensions des éléments originels. Même procédure pour *Cerveau III recherche une idée* (1974) de Denis Poirier—en colla-

conferred a bright orange copper colour to the finish that will slowly age to pale green.

(Web surfers interested in religious art should note that the National Gallery of Canada has a web presentation of the various stages of the restoration of a statue of Saint Joseph, an anonymous 17th century birch sculpture from the church of Sainte-Hélène de Kamouraska: (www.gallery.ca/cybermuse/showcases/preserves/stjoseph_f.jsp.)

But the activities of the Centre de conservation du Québec are not limited to historical sacred art. Some thirty restorers, ten of which specialize in sculpture, work at the centre and it receives commissions from as many private individuals as museums and from public organizations such as the Société de transport de Montréal who awarded it the task of restoring artworks in the metro system. On my visit, I met Isabelle Cloutier who showed me several “cases” presently underway, including an exterior mural by Jordi Bonet at the Pouliot Building of Laval University. An imposing work created in 1963, it is 40 meters in length and composed of 3,591 ceramic tiles made by the artist in Belgium. While some of them came off the supporting wall due to gradual settling of the bricks, others had surface deterioration, notably the appearance of cracks in the glaze. As there is very little literature concerning exterior ceramics, significant research must be undertaken to find adequate replacement materials.

Appeals are made to professionals from outside the organization and to experts working in other departments as well, such as the furniture studio for the restoration of Irene F. Whittome's imposing *Château d'eau : lumière mythique* (1997) that experienced some rot of the inner wooden structure. For Marco Lepage's *Involment No. 2* (1969), an interactive light work, for example, the services of a master electrician were required for an “upgrade” of the wiring, all while respecting the size of the original elements. The same procedure was needed for Denis Poirier's *Cerveau III recherche une idée* (1974), made in collaboration with the group Homo-Ludens, a complex multimedia work combining interactive systems, light, and sound, optical and kinetic elements. First situated in the entrance hall of the courthouse in Salaberry-de-Valleyfield, the work was moved when the building was enlarged. Significant damage to various electric or electronic systems was noted after it was dismantled and tested. Before reinstalling it in the new location, noted Stéphanie Gagné, “we needed to document and restore the piece: take apart various modules, find a supplier of Plexiglas sheets in fluorescent colours similar to the originals, reproduce the missing modules, consolidate and clean the various modules and elements.”¹⁰ The “brain” [...] and electrical, light and motion sensing systems were also restored, which gives us a good idea of the complexity of a restorer's work!

EXHIBITIONS

In recent years conservators/restorers have tried to raise awareness of their discoveries through documentary and pedagogical exhibitions. These exhibits give the general public a better understanding of the study and protection of cultural goods while presenting cutting-edge techniques in conservation and restoration. One such show is *Bunte Götter. Die Farbigkeit der antiken Skulptur*, which has been travelling to various European museums since 2003. A conservator at the Munich sculpture

Irene F. WHITTOME, *Château d'eau, lumière mythique*, 1997. Deux restauratrices consolident une des 65 planches composant l'œuvre en remplissant avec un matériau de comblement une cavité créée par la pourriture. / Two restorers reinforce one of the work's 65 planks, using a substance to fill the cavity created by rot. Photo : Isabelle CLOUTIER, © CCQ 2010.

← Irene F. WHITTOME, *Château d'eau, lumière mythique*, 1997. Deux vues différentes d'une des 65 planches de bois dans un atelier du CCQ lors du collage d'une longue pièce de bois neuf insérée pour la consolider. / Two different views of one of the 65 wood planks in CCQ workshop while a long piece of new wood was inserted to reinforce the work. Photo : Colombe HARVEY, © CCQ 2010.

boration avec le groupe Homo-Ludens—, une œuvre multimédia complexe qui combine des systèmes interactif, lumineux, sonore, optique et cinématique. Située au départ dans le hall d'entrée du Palais de justice de Salaberry-de-Valleyfield, l'œuvre a dû être relocalisée parce qu'on a agrandissait l'édifice. C'est après l'avoir démontée et testée qu'on a pu constater l'ampleur des dommages aux différents systèmes électriques et électroniques. Avant de la réinstaller dans son nouvel emplacement, note Stéphanie Gagné, il a fallu «procéder à sa documentation et à sa restauration : démontage des différents modules, recherche d'un fournisseur de feuilles de plexiglas de couleurs fluorescentes semblables à celles d'origine, reproduction des modules manquants, consolidation et nettoyage des divers modules et éléments¹⁰.» Le «cerveau» [...] ainsi que les systèmes électrique, lumineux et de détection des mouvements ont également été restaurés. Voilà qui donne une bonne idée de toute la complexité du travail des restaurateurs!

EXPOSITIONS

Depuis quelques années, les conservateurs/restaurateurs tentent de faire voir leurs découvertes au moyen d'expositions à caractère documentaire et pédagogique. Tout en présentant les techniques d'avant-garde en conservation/restauration, ces expositions permettent une meilleure compréhension de l'étude et de la sauvegarde des biens culturels auprès du grand public. L'une d'elles est l'exposition itinérante *Bunte Götter. Die Farbigkeit der antiken Skulptur* qui, depuis 2003, circule dans divers musées en Europe. Organisée par le Dr Vinzenz Brinkmann, conservateur à la glyptothèque de Munich, elle vise à contrer notre vision erronée de l'art antique en démontrant que le marbre des statues gréco-romaines n'était pas, comme on le croyait, d'un blanc immaculé, mais recouvert de couleurs vives.

Mise sur pied en collaboration avec le Centre de conservation du Québec, l'exposition *Restauration en sculpture ancienne*, au Musée du Québec en 1995, fut la première du genre au pays. On y dévoilait les différents aspects du travail de restauration et de conservation, et les divers types d'interventions mis de l'avant pour préserver des sculptures en bois et les mettre en valeur. Parmi elles : une statue de Wolfe par Louis Jobin ; une tête d'ange provenant du retable de la chapelle des Ursulines de Québec ; et un relief polychrome, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (v. 1796 ou 1809) attribué à François Guernon dit Belleville —et qui a nécessité plus de 2 000 heures de travail. «La restauration muséologique, écrit Suzanne Cotte, se distingue de la restauration commerciale par son aspect documentaire et son approche minimaliste. [...] La documentation est une étape fondamentale en restauration, surtout qu'on peut maintenant bénéficier d'une technologie poussée : photographie à infrarouge, ultraviolet, radiographie, spectrographie, stratigraphie... L'information obtenue est répertoriée et conservée sur fichier informatique. Chaque pièce du décor est décrite : dimensions, compo-

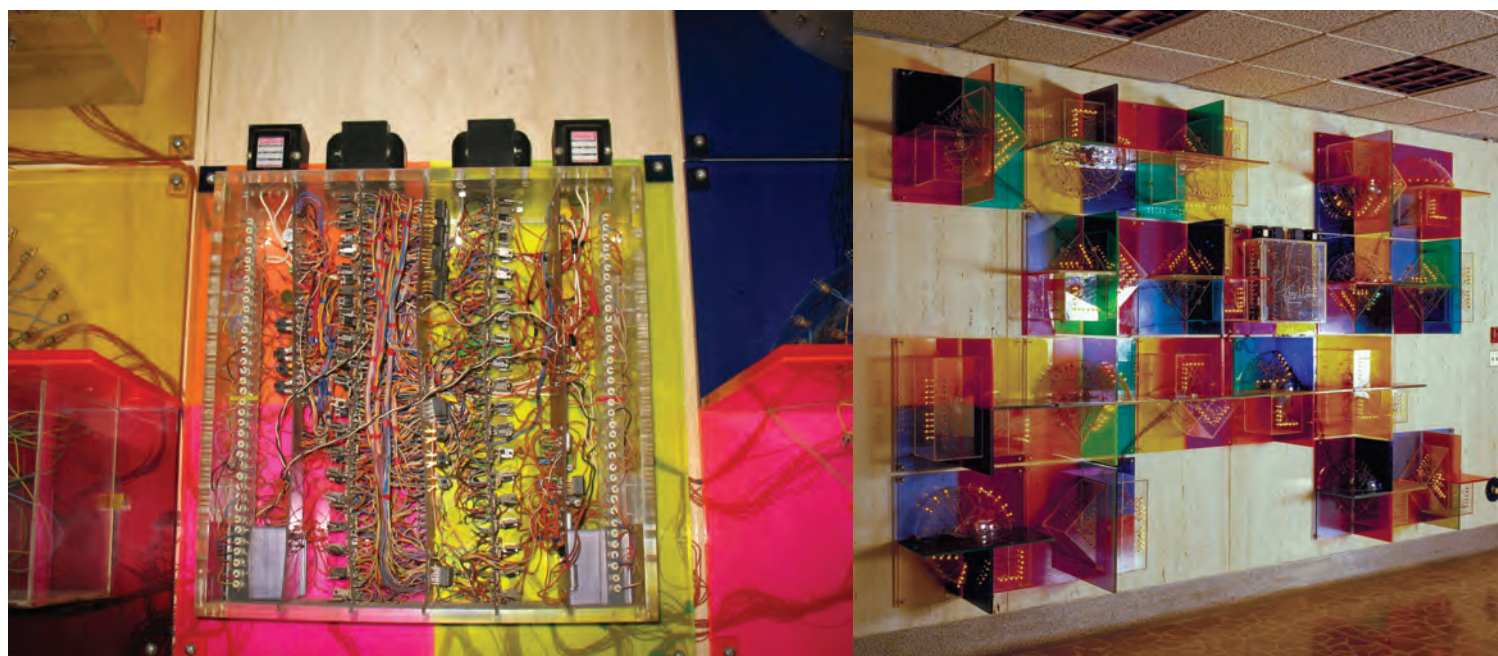
museum, Dr. Vinzens Brinkmann, organized this show with the aim of correcting our erroneous vision of ancient art and demonstrating how the marble of Greco-Roman sculpture, contrary to popular belief, was not immaculately white but covered with lively colours.

Restauration en sculpture ancienne at the Musée du Québec in 1995, put together in collaboration with the Centre de conservation du Québec, was the first exhibition of this kind in the country. In it, the various aspects of restoration and conservation work were presented, along with the diverse types of treatment used to preserve and highlight wood sculptures. Among them: Louis Jobin's statue of Wolfe; an angel's head from the altarpiece of the Ursuline chapel in Quebec City; and a polychrome relief, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (circa 1796 or 1809) attributed to François Guernon, called Belleville, which required more than 2,000 hours of work. "Museological restoration," writes Suzanne Cotte "differs from commercial restorations in its documentary concerns and minimalist approach [...] Documentation is a fundamental stage in restoration, especially as we now benefit from advanced technology: infrared photography, ultraviolet, radiography, spectrography, stratigraphy... the information is retrieved, organized and conserved in a database. Each piece of decoration is described: dimension, constituents, material, alterations, repainting, additions, excisions, breaks, etc. After having detailed the work's state of preservation, restorers determine the treatments to be carried out on each part of it."¹¹

NEW CHALLENGES

Many contemporary art practices present new challenges in the area of conserving/restoring works. The diversity of materials, and often their fragility, the variety of forms and techniques, the proliferation of technological components all require a reconsideration of traditional approaches. Which procedures to use when an ephemeral, conceptual or perishable work is at issue, or one constructed of machine-made parts? Or, to put it differently: how to reconcile transience and conservation? Another important factor: the obsolescence of materials. How to restore a Nam June Paik installation when the cathode ray screens of the past are increasingly difficult to find? And what to do with works that include slides when one can no longer find a projector on the market?

Since 2008, a research project on plastic polymers and modern materials has been underway in about a dozen European institutions. Financed by the European Commission, the POPART project (Preservation of Plastic ARTeifacts in museum collections) has led to the development of a common procedure to better preserve plastic objects in museum collections. The collective shared their conclusions during several days of conferences held in Paris last March. After having identified diverse types of plastic and evaluated the degree of degradation, they defined various conservation treatments. In 2011, the Canadian



← Denis POIRIER (collaboration : Homo-Ludens), *Cerveau III recherche une idée*, 1974. Vue d'ensemble/General view. Palais de justice de Salaberry-de-Valleyfield. Photo : Daniel LESSARD ©CCQ.

← Denis POIRIER (collaboration : Homo-Ludens), *Cerveau III recherche une idée*, 1974. Détail de la restauration/Detail of the restoration. Photo : Stéphanie GAGNÉ ©CCQ 2009.

santes, matériaux, altérations, repeints, ajouts, retraits, bris, etc. Après avoir détaillé l'état de conservation de l'œuvre, les restaurateurs déterminent les traitements à effectuer sur chacune de ses parties¹¹. »

NOUVEAUX DÉFIS

Plusieurs pratiques en art contemporain posent de nouveaux défis en ce qui a trait à la conservation/restauration des œuvres. La diversité des matières, leur fragilité souvent, la variété des formes et des techniques, la prolifération des composantes technologiques obligent à remettre en question les approches traditionnelles. Quelles procédures adopter lorsqu'il s'agit d'œuvres éphémères, performatives, conceptuelles, périssables ou confectionnées à partir de matériaux usinés? Ou, pour dire les choses autrement: comment concilier fugacité et conservation? Un autre enjeu de taille: l'obsolescence des matériaux. Comment restaurer une installation de Nam June Paik alors que les téléviseurs cathodiques d'autrefois sont de plus en plus difficiles à trouver? Et que faire avec des œuvres qui intègrent des diapositives alors qu'on ne trouve plus de projecteurs sur le marché?

Depuis 2008, un projet de recherche sur les polymères plastiques et les matériaux modernes a été élaboré par une douzaine d'institutions européennes. Financé par la Commission européenne, le projet POP'ART (Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections) a permis de développer une procédure commune afin de mieux préserver les objets en plastique dans les collections muséales. Le collectif a fait part de ses conclusions lors de journées de conférence tenues à Paris en mars dernier. Après avoir identifié divers types de plastique et évalué l'état des dégradations, il a défini divers traitements de conservation. En 2011, l'Institut canadien de conservation a organisé, en partenariat avec Bibliothèque et Archives Canada, un symposium portant sur les adhésifs et les consolidants, des éléments qui se retrouvent dans de nombreux traitements de restauration. Intitulé *Adhésifs et consolidants pour la conservation: Recherche et applications*, l'événement regroupait des restaurateurs et des scientifiques de plusieurs pays (www.cci-icc.gc.ca).

Au-delà des seules investigations sur les matériaux, certains chercheurs en viennent à proposer de nouvelles « notions » afin de réorienter le travail des conservateurs/restaurateurs. Spécialisée en peinture de chevalet et en art contemporain, Anita Durand avance le concept de *ré-installation*, qu'il ne faut considérer, souligne-t-elle, « ni comme une œuvre ni comme la traduction immuable d'un protocole préétabli, mais plutôt comme une version de l'œuvre, à l'instar de celle que le musicien nous proposerait d'une partition; l'ambition étant d'en perpétuer le sens et la valeur sans la dénaturer¹² ».

Un autre concept, celui des *médias variables*, a été élaboré par Jon Ippolito, conservateur associé au Guggenheim Museum. « Ce concept, note Alain Depocas, propose de considérer la description d'œuvres indépendamment des médiums sur lesquels elles reposent. Ainsi, plutôt que d'énumérer les composantes physiques de l'œuvre, l'approche des médias variables cherche à comprendre les caractéristiques comportementales et les effets intrinsèques et constitutifs de l'œuvre¹³. » Depuis quelques années, le musée new-yorkais s'est associé à l'organisme Forging the Future et à la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Ce Réseau des médias variables a développé un questionnaire interactif—le *Questionnaire des médias variables*—adressé aux artistes pour leur permettre d'apporter des indications quant à la présentation et à la conservation de leurs œuvres (variablemedia.net). C'est ainsi qu'ont été revus et redéfinis des termes comme installation, performance, interactivité, reproduction, duplication, encodage, réseau, etc.

Nul doute que les avancées technologiques actuelles continueront à fournir des outils de recherche de plus en plus sophistiqués dans un secteur d'activités en pleine ébullition où il ne s'agit rien de moins que de sauvegarder et de perpétuer notre mémoire collective. ◀

Conservation Institute, in partnership with Library and Archives Canada, organized a symposium on adhesives and consolidants, substances that are found in numerous restoration treatments. Entitled *Adhesives and Consolidants for Conservation: Research and Applications*, the event brought together restorers and scientists from a number of Countries. (www.cci-icc.gc.ca)

Beyond mere investigations of materials, some researchers do offer new “notions” in order to reorient the work of conservators/restorers. Specialized in easel painting and contemporary art, Anita Durand advances the idea of “re-establishing,” which she stresses should not be seen “either as a work, or an unchanging translation of a pre-established protocol, but rather as a version of the work, similar to a musician offering us an interpretation of a score; the ambition being to perpetuate the meaning and value without distortion.”¹²

Jon Ippolito, a curator associated with the Guggenheim Museum, developed another concept, variable media. “This concept,” notes Alain Depocas, “suggests we consider the description of works independent of the media on which they are based. Thus, rather than enumerating the physical components of the work, the variable media approach seeks to understand the behavioural characteristics and the intrinsic and constitutive effects of the work.”¹³ In recent years, the New York museum joined with the organization Forging the Future and the Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology to create The Variable Media Network and to develop an interactive questionnaire—the Variable Media Questionnaire—addressed to artists so they can provide guidance on presenting their work and its conservation (variablemedia.net). In this way terms such as installation, performance, interactivity, reproduction, duplication, coding, network and so on have been reviewed and redefined.

No doubt, contemporary technological advances will continue to supply more and more sophisticated research tools for an area of activity in full flower, and in which no less is at stake than the protection and perpetuation of our collective memory. ◀

Translated by Peter DUBÉ

NOTES

1. Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Éditions Gallimard, 1983. / Marguerite Yourcenar, *That Mighty Sculptor Time*, Farrar, Straus and Giroux, Oxford: Aiden Ellis, 1992 p. 214 (Walter Kaiser, trans.)
2. Paul Philippot, « La restauration des sculptures polychromes », *Studies in Conservation*, vol. 15 n.4, Nov. 1970, p. 248.
3. *Code de déontologie et Guide du praticien* de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et de l'Association canadienne des restaurateurs professionnels. Troisième édition. 2000 ACCR et ACRP. Traduit de l'anglais (consulté le 10 juin 2012). / *Code of Ethics and Guidance for Practice* of the Canadian Association for Conservation of Cultural Property and of the Canadian Association of Professional Conservators. Third edition. 2000 CAC and CAPC. Voir/See: <http://capc-acrp.ca/cfcode.pdf>. (Consulted September 29, 2012)
4. John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, chapitre VI, Londres, 1849. Traduit de l'anglais par G. Elwall. Les Presses d'Aujourd'hui, 1980, p. 204. / John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York: John Wiley, 1884, Chapter 6, p.181.
5. François Mauriac, *Journal*, 1937. Cité dans la revue *Nuances*, n° 22, novembre 1999, p. 6. / François Mauriac, *Journal*, 1937. Cited in the magazine *Nuances*, n. 22, November 1999, p. 6. (Translation mine)
6. James Beck, « Un débat, au Louvre », traduction C. Vermont, revue *Nuances*, n° 31, printemps 2003, p. 9. / James Beck, « Un débat, au Louvre », C. Vermont trans, *Nuances* magazine, n. 31, Spring 2003, p. 9. (Translation mine)
7. En 2009, on a confié à la firme Dolléans Art Conservation la restauration de la sculpture équestre (la seule à Montréal) qui couronne le monument. / The firm Dolléans Art Conversation was given responsibility for restoring the equestrian statue that crowns the monument in 2009.
8. Voir/See: www.unesco.org (consulté le 24 juin 2012). / See www.unesco.org (Consulted Sept. 29, 2012)
9. Isabelle Paradis, « Le chemin de croix d'une restauration », revue *Continuité*, n° 97, 2003, p. 11. (Translation mine)
10. Stéphanie Gagné, « Remue-ménages », revue *Continuité*, n° 131, p. 16. (Translation mine)
11. Suzanne Cotte, « Restaurer avec passion », revue *Continuité*, n° 62, p. 39-41. (Translation mine)
12. Anita Durand, « Valeurs, compromis et polémiques », *CeROArt* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 14 octobre 2009 (consulté le 26 juin 2012). URL: <http://ceroart.revues.org/1259>. / Anita Durand, « Valeurs, compromis et polémiques » *CeROArt* [web], 4 | 2009, posted October 14, 2009 (Translation mine.) (Viewed June 26, 2012). URL: <http://ceroart.revues.org/1259>. (Translation mine)
13. Alain Depocas, 2003. www.fondation-langlois.org (consulté le 29 juin 2012). / Alain Depocas, 2003. www.fondation-langlois.org (Viewed June 29, 2012). (Translation mine)

La RESTAURATION, un acte de collaboration entre l'artiste et le restaurateur CONSERVATION, a Collaborative Act between the Artist and the Conservator

Francine COUTURE

Les activités professionnelles des restaurateurs sont traditionnellement fondées sur la préservation des matériaux originaux d'un objet culturel. Le principe de cette activité associe étroitement la notion d'intégrité matérielle originelle de l'objet à celle de son authenticité ; c'est ce que signalent les articles du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* à propos de la restauration¹. À titre d'exemple d'application de cette conception, mentionnons cette prescription du *Code de déontologie canadien en matière de conservation* à l'effet que le restaurateur doit respecter l'intention originelle du créateur du bien culturel, se renseigner sur l'intégrité physique, conceptuelle, historique ou esthétique de ce bien et la respecter dans toutes ces interventions². Cette recommandation évoque la théorie de la restauration de Cesare Brandi qui a guidé l'instauration des programmes de formation des restaurateurs. Ce théoricien a défini la restauration comme «le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique³». Et il a dicté aux restaurateurs de préserver son état matériel originel parce que, en tant que trace de l'acte de création, il est porteur de sa signification historique ; et c'est par la préservation de cet état qu'ils peuvent assurer la pérennité de la valeur artistique de cette œuvre et l'authenticité de son expérience esthétique.

Les sculptures contemporaines dotées d'un potentiel de variabilité ont mis en cause cette conception de l'authenticité de l'œuvre d'art fondée sur son intégrité matérielle d'origine. Cette variabilité se manifeste de différentes façons : elle peut s'incarner dans l'éphémérité des

The activities of conservation professionals are traditionally based on preserving the original materials of a cultural property.¹ The principle of this activity closely allies the notion of an object's original material integrity with that of its authenticity; this is what the articles in the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* indicate on the subject of restoration. A concrete application of this view can be found in the obligation of the *Code of Ethics of the Canadian Association for Conservation*, which stipulates that the conservation professional must respect the original intention of the creator of the cultural property and be governed by an informed respect for the integrity of the property, including physical, conceptual, historical and aesthetic considerations in all of his or her interventions."² This recommendation evokes Cesare Brandi's restoration theory, which has guided the establishment of restoration and conservation training programs. This theorist defined the activity as follows: "Restoration consists of the methodological moment in which the work of art is recognized for its physical being and its dual aesthetic and historical nature..."³ Furthermore, he asked restorers to conserve its original material state, because, as a trace of the creative act, it is the vehicle of the work's historical meaning; and by preserving this state, they can ensure the long-term survival of the artwork's artistic value and the authenticity of the aesthetic experience associated with it.

Contemporary sculptures that have a potential variability challenge this concept of authenticity based on an artwork's original material integrity. This variability occurs in various ways: it can be part of the ephemeral nature of the materials, technological obsolescence, or through the contingent relationship of a sculpture to its exhibition contexts. These manifestations have led museum professionals, among them restorers, to think about the norms and conventions that are the basis of their professional activities. Must they be opposed to any modification of the original state of three-dimensional works so as to conserve the material traces of the socio-cultural context from which they originate, or must they instead preserve a work's conceptual identity, which refers to the artist's intention? What physical elements of a works must hence be favoured to safeguard its integrity and authenticity? The answers to these questions given in presentations at colloquia or published in articles indicate that restoration professionals attempt to maintain a balance between conserving a work's original materiality and respecting its variability.

DOCUMENTING AN ARTWORK'S IDENTITY

Several years ago, Pip Laurenson, who was the first new media restorer at Tate Modern, proposed that restorers replace the notion of an original material state with the concept of an artwork's identity in order to account for the specificity of media installations in which the display modes are not the same as those of conventional monolithic sculpture. She ascertained that they take place over a set time period and that they associate the physical features of sculpture with performance components; moreover, since the technical equipment they use may become obsolete, they are often subject to technological migration or emula-

Thomas HIRSCHHORN,
Doppelgarage, 2002.
Galerie ARNDT and
PARTNER. Salle
arrière/Back gallery. Collec-
tion : Pinacothèque d'Art
Moderne de Munich/
Pinakothek der Moderne,
Munich. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste et
de ARNDT (Contemporary
Art GmbH & Co. Betriebs
KG), Berlin / Courtesy the
artist and ARNDT (Contem-
porary Art GmbH & Co.
Betriebs KG), Berlin.



matériaux, l'obsolescence technologique, ou encore la contingence de ces sculptures à leur contexte d'exposition. Ces modes de manifestation ont incité les professionnels des musées, dont les restaurateurs, à entreprendre une réflexion sur les normes ou les conventions fondant leurs activités professionnelles. Doivent-ils s'opposer à toute modification de l'état d'origine de ces œuvres tridimensionnelles afin de conserver les traces matérielles du contexte socioculturel d'où elles sont issues, ou doivent-ils davantage préserver leur identité conceptuelle qui renvoie à l'intention de l'artiste? Quels éléments physiques de ces œuvres doivent alors être privilégiés pour sauvegarder leur intégrité et leur authenticité? Les réponses qu'ils ont données à ces questions, lors d'interventions dans des colloques ou de la publication d'articles, indiquent qu'ils tentent de maintenir un équilibre entre la préservation de leur matérialité originelle et le respect de leur variabilité.

DOCUMENTER L'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE D'ART

Ainsi, il y a quelques années, Pip Laurenson, qui fut la première restauratrice des nouveaux médias à la Tate Modern Gallery, a proposé aux restaurateurs de remplacer la notion d'état matériel originel par le concept d'identité de l'œuvre d'art afin de rendre compte de la spécificité des installations médiatiques, dont les modes de manifestation diffèrent de la sculpture monolithique conventionnelle. Elle a relevé qu'elles se déroulent dans une durée déterminée et qu'elles associent les traits physiques de la sculpture à des composantes performatives; de plus, leurs dispositifs techniques pouvant devenir obsolètes sont fréquemment objet de migration ou d'émulation technologique. Afin de composer avec cette variabilité de l'installation médiatique, Pip Laurenson a encouragé ses collègues à entreprendre un travail de collaboration avec son auteur afin de documenter les éléments constituant son identité, ce qui concerne autant ses composantes matérielles, son fonctionnement technique et les modalités de sa mise en vue que l'effet esthétique recherché. Elle a fait valoir la portée normative de cette documentation en considérant que l'application des renseignements consignés devait garantir l'authenticité des prestations de l'œuvre. Par ailleurs, elle a reconnu que l'identité de l'installation médiatique n'est pas obligatoirement stable, mais qu'elle peut se construire au rythme de ses réexpositions⁴. Elle a cependant recommandé aux restaurateurs de ne pas aborder sa variabilité comme étant totalement ouverte, en veillant à ce que celle-ci ne porte pas atteinte à l'intégrité conceptuelle et matérielle de l'œuvre dont les conditions ont été établies par la documentation⁵.

LA CONJUGAISON DES SAVOIRS DE L'ARTISTE ET DU RESTAURATEUR

Ce rôle déterminant accordé à la documentation est aujourd'hui bien intégré dans les activités de ces professionnels des musées. Par exemple, Richard Gagnier, chef du laboratoire de restauration du Musée des beaux-arts de Montréal, partage avec Pip Laurenson cette préoccupation de maintenir un équilibre entre le respect des instructions de l'artiste et l'exercice de la compétence du restaurateur. Il affirme qu'afin d'assurer la pérennité de l'intégrité matérielle et conceptuelle de l'œuvre d'art, «la déontologie de la restauration en art contemporain nécessite le savoir combiné du conservateur, du restaurateur et de l'artiste⁶».

Cette posture professionnelle axée sur la collaboration entre l'artiste et le restaurateur et la réunion de leurs savoirs est également au cœur du projet de recherche intitulé *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*, qui a réuni des restaurateurs et des conservateurs œuvrant dans des musées européens ayant acquis des installations⁷. L'objectif de cette recherche a été de fixer les conditions de la pérennité de cette catégorie d'œuvres contemporaines en établissant des protocoles de leur conservation et de leur exposition, dont les conditions sont étroitement associées à leur identité⁸. Les participants à ce projet ont aussi donné à la documentation un rôle d'intermédiaire décisif pour établir les composantes de cette identité. D'une part, ils ont placé l'artiste au centre de ce processus en lui donnant le statut d'un véritable collaborateur au sein de leur réseau professionnel. Ils ont eu recours à des méthodes de cueillette de renseignements qui relèvent d'une véritable

tion. In order to come to terms with the variability of media installations, Pip Laurenson encouraged her colleagues to undertake a collaborative process with the artist, and to document the elements that make up a work's identity. Elements that at once involve its material components, its technical function, its display modes and the intended aesthetic effect. She highlighted the normative scope of this documentation by considering how applying the prescribed information should guarantee the authenticity of a work's showing. Moreover, she recognized that the identity of a media installation is not necessarily stable, since it can be built up over the course of its re-exhibitions.⁴ She does, however, recommend restorers to not view variability as being totally open, notably by ensuring that it does not undermine the conceptual and material integrity of a work in which the conditions have been established by documentation.⁵

COMBINING THE KNOWLEDGE OF THE ARTIST AND THE RESTORER

The determining role of documentation is now an integral part of these museum professionals' activities. For example, Richard Gagnier, head of conservation at the Montreal Museum of Fine Arts, shares Pip Laurenson's concern with maintaining a balance between respecting an artist's instructions and exercising the restorer's professional competency. He states that in order to ensure the long-term survival of the artwork's material and conceptual integrity "the code of ethics of contemporary art requires the combined knowledge of the restorer and the artist."⁶

This professional stance, rooted in the collaboration between the artist and restorer and the merging of their knowledge, is also at the centre of the research project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*, which gathered restorers and conservators who work in European museums that have acquired installations.⁷ The aim of this research has been to lay down the conditions of continuity for this category of contemporary works by establishing protocols for their conservation and exhibition, the conditions of which are closely linked to their identity.⁸ The participants in this project also assigned a decisive intermediary role to documentation in establishing the components of this identity. On the one hand, they place the artist at the centre of this process by giving him or her the status of a true collaborator within their professional network. They used data gathering methods that make this project a veritable ethnographic research on artistic work. Though they received documents from the artists, most of the time the researchers held interviews in which the artists relayed information that they had never systematically set down. This allowed them to transmit knowledge that, while being of a conceptual nature, also involved know-how specific to production processes, technical equipment, and the qualities of the material used during the creation process, and that are considered essential for the authentication of their works' exhibition, and for their overall conservation. On the other hand, this knowledge about installations was also produced through the restorers' analysis. Their expertise was applied to the following research stages: describing the works' material state, making a report of their exhibitions, identifying the variations this led to, and evaluating the effect on their original integrity. This information served to produce a guide for their display protocol, which includes written documents, diagrams, photographs and video images. The guide provides a detailed description of the works' material components, their way of occupying the exhibition space, as well as a presentation of their set up stages. This is the actual script⁹ for these installation works, since it plays a normative role in designating their presentation methods like being the authorized version that should serve as the model for future iterations. The guide also demonstrates that the installations have led contemporary art restorers to broaden their expertise to include an installation's display conditions, which have henceforth become a factor in their practices.

The documentation process for Thomas Hirschhorn's *Doppelgarage* (2002)—acquired in 2005 by the Pinakothek der Moderne, Munich—is a telling example of the results obtained by the research project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*.¹⁰



Thomas HIRSCHHORN, *Doppelgarage*, 2002. Galerie ARNDT and PARTNER. Salle avant/ Front gallery. Collection: Pinakothek d'Art Moderne de Munich/ Pinakothek der Moderne, Munich. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de ARNDT (Contemporary Art GmbH & Co. Betriebs KG), Berlin / Courtesy the artist and ARNDT (Contemporary Art GmbH & Co. Betriebs KG), Berlin.

recherche ethnographique sur le travail artistique. Des artistes ont déposé des documents, mais, le plus souvent, ils ont réalisé avec eux des entretiens contenant de l'information que les artistes n'avaient jamais systématiquement consignée. Ce qui leur a permis de transmettre leur savoir qui, tout en étant d'ordre conceptuel, implique aussi des savoir-faire propres à des processus de fabrication, à des dispositifs techniques ou à des qualités des matériaux utilisés au cours du processus de création et qui sont jugés essentiels à l'authentification de l'exposition de leurs œuvres, et plus globalement à leur conservation. D'autre part, ce savoir sur les installations a aussi été constitué par les analyses des restaurateurs. Leur expertise a été appliquée dans les étapes suivantes de la recherche: la description de l'état matériel de ces œuvres, la constitution du récit de leurs expositions, l'identification des variations qu'elles ont suscitées et l'évaluation de leur effet sur leur intégrité originelle. Ces renseignements ont servi à produire un guide de leur mise en vue qui regroupe des documents écrits, des diagrammes, des photographies ou des images vidéo. On y trouve une description détaillée de leurs composantes matérielles, de leur mode d'occupation de l'espace d'exposition, ainsi qu'une présentation des étapes de leur montage. Ce guide constitue le véritable script⁹ de ces œuvres installatives puisqu'il exerce un rôle normatif en désignant les modalités de leur présentation comme constituant leur version autorisée devant servir de modèle aux itérations ultérieures. Ce guide démontre aussi que les installations ont incité les restaurateurs en art contemporain à étendre l'application de leur expertise aux conditions de mise en vue de l'installation, qui constituent dorénavant un objet de leurs pratiques.

La documentation de *Doppelgarage* (2002) de Thomas Hirschhorn, acquise en 2005 par la Pinakothek d'Art Moderne de Munich, est exem-

During its inaugural display at Arndt and Partner gallery in 2003, this complex work occupied a 120 square metre space made up of two rooms linked by a corridor. Four hundred found objects or objects made with materials gleaned from the everyday life of the city were placed on the floor and walls of these rooms.¹¹ In order to establish a conservation strategy, the Pinakothek restorers and conservators asked the following questions: should the *Doppelgarage* work be classified as a unique object, the authenticity of which is based on its original material integrity? Or is it a conceptual and performance-based work whose distinctive feature is its ephemerality or the deterioration of its materials? In referring to its creation process, they observed that the artist's intention on this subject is ambiguous. On the one hand, he gave very precise instructions to his assistants regarding the form of the objects and their placement in the space, thus giving their materiality a determining role in the production of meaning. On the other, in allowing the museum to replace damaged components he did not insist on the absolute preservation of the work's original state. The restorers consequently implemented a conservation strategy that corresponds to this artist's position, although restoring a large portion of the installation's elements was guided by the principle of preserving the original states of its components. The restoration team undertook a detailed description of these physical characteristics. They identified the original elements that were deemed essential to maintain the work's integrity and its aesthetic perception, and it accepted the deterioration of materials that were judged to not radically infringe upon its material integrity. The Pinakothek's restorer, Maike Grün, admitted however that the restorers' documentation of the work's state could eventually be called into question through subsequent exhibitions that may generate variations.

plaire des résultats obtenus par le projet de recherche *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*¹⁰. Lors de sa mise en vue inaugurale à la galerie Arndt and Partner, en 2003, cette œuvre complexe occupait un espace de cent vingt mètres carrés constitué de deux pièces reliées par un couloir ; quatre cents objets trouvés ou fabriqués avec des matériaux provenant de l'environnement de la vie quotidienne occupaient le sol et les murs de ces pièces¹¹. Afin d'établir une stratégie de sa conservation, les restaurateurs et les conservateurs de la Pinacothèque d'Art Moderne de Munich ont posé les questions suivantes : Est-ce que *Doppelgarage* doit être classée comme objet unique dont l'authenticité est fondée sur son intégrité matérielle d'origine ? Ou est-elle une œuvre à caractère conceptuel et performatif dont le trait distinctif est son éphémérité ou la détérioration de ses matériaux ? Se référant au processus de sa création, ils ont retenu que l'intention de l'artiste sur ce sujet est ambiguë : d'une part, il a donné à ses assistants des instructions très précises concernant la forme des objets et leur localisation dans l'espace, faisant ainsi jouer à la matérialité un rôle déterminant dans la production du sens ; d'autre part, il n'a pas tenu au maintien absolu de son état originel en permettant au musée de remplacer les composantes abîmées. Les restaurateurs ont alors mis en place une stratégie de conservation adaptée à cette position de l'artiste, bien que le principe de préservation de l'état originel des composantes de cette installation ait guidé la restauration d'une partie importante de ses éléments. L'équipe de restauration a procédé à une minutieuse description de ses caractéristiques physiques. Elle a identifié les éléments d'origine jugés déterminants pour maintenir l'intégrité et les modalités de sa perception esthétique, et elle a consenti à la détérioration de matériaux qu'elle a jugés ne pas porter radicalement atteinte à son intégrité matérielle. Le restaurateur de la Pinacothèque d'Art Moderne de Munich, Maike Grün, a cependant admis que cette fixation de l'état de l'œuvre par ce travail des restaurateurs pourrait être éventuellement mise en cause par des expositions de l'œuvre susceptibles de générer des variations.

La posture de ce restaurateur à l'égard de *Doppelgarage* est exemplaire de prises de décisions concernant d'autres œuvres installatives étudiées par le projet *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*. Elles témoignent de l'application simultanée de deux modèles de stratégies visant l'établissement de leurs conditions de pérennité. L'un relève de la fidélité des restaurateurs au paradigme de la théorie institutionnalisée de la conservation voulant, dans la mesure du possible, le maintien de l'intégrité de l'état originel de l'œuvre afin de préserver sa signification historique ; alors que l'autre atteste de leur ouverture à l'idée que cet état n'est pas définitivement fixé, mais que les conditions de sa variabilité doivent être définies par l'expertise du restaurateur, en collaboration avec l'artiste. Cette prise de position est partagée par les restaurateurs d'art contemporain, comme l'illustre ce commentaire de Richard Gagnier : « On prend par rapport à l'œuvre des décisions qui respectent l'intention de l'artiste, mais qui tendent à saisir ce qui doit être absolument maintenu de sa matérialité originale ou renouvelable afin d'assurer l'authenticité pérenne de l'objet¹². »

Francine COUTURE est professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Elle prépare la publication d'un ouvrage collectif qui paraîtra en 2013 aux Éditions MultiMondes (collection « Cahiers de l'Institut du patrimoine »), portant sur la thématique de la réexposition et de la pérennité des œuvres contemporaines. Cette publication s'inscrit dans la continuité de ses travaux de recherche se rapportant au sujet de l'exposition, et plus globalement aux relations de l'art contemporain avec l'institution artistique.

This restorer's stance regarding *Doppelgarage* is exemplary of the decision making process concerning other installation works studied in the project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*. The approaches testify to the simultaneous application of two strategy models that aim to establish the works' conditions for continuity. One is based on the restorers' faithfulness to the paradigm of institutionalized conservation theory, which seeks, in so far as possible, to maintain the integrity of the work's original state in order to preserve its historical meaning. While the other reveals receptiveness to the idea that this state is not permanently set down, though the restorer, in collaboration with the artist, must define its variability conditions. This standpoint is shared by contemporary art restorers, as is made evident by Richard Gagnier's observation: "We make decisions concerning the work that respect the artist's intention, while also trying to understand that which must be absolutely maintained of its original or renewable materiality in order to ensure the perennial authenticity of the work."¹²

Translated by Bernard SHÜTZE

Francine COUTURE is an associate professor in the Art History department at UQAM. She is currently editing a book of writings on the theme of re-exhibition and the continuity of contemporary artworks, which will be published by Édition Multimonde (collection Cahiers de l'Institut du patrimoine). This publication is part of her ongoing research on the subject of exhibitions and more broadly, on the relationship between contemporary art and the art institution.

NOTES

1. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse, Paris, Armand Colin, 2011. / *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées and François Mairesse eds., Paris, Armand Colin, 2011.
2. *Guide de déontologie et guide du praticien de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et de l'association canadienne des restaurateurs professionnels*, Troisième édition, 2000, p. 1. / *Code of Ethics and Guidance of the Canadian Association for Conservation of Cultural Property and of the Canadian Association of Professional Conservators*, Third edition, 2000, p.1.
3. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Institut national du patrimoine, 2001, p. 30. / Cesare Brandi, "Theory of Restoration I", in *Historical and Philosophical Issues in The Conservation of Cultural Heritage*, eds. Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley, and Alessandra Melucco Vaccaro, Canada: Getty Conservation Institute, 1996, p. 231.
4. Pip Laurenson, *Mapping the Studio II* (2001, de Bruce Nauman, http://www.tate.org.uk/research/tatere-search/majorprojects/nauman/themes_4.htm). / Pip Laurenson, *Mapping the Studio II* (2001) Bruce Nauman, http://www.tate.org.uk/research/tatere-search/majorprojects/nauman/themes_4.htm.
5. Pip Laurenson, « Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art », *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 35-39. / Pip Laurenson, "Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art", *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 35-39.
6. « De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité », un entretien mené par Justine Lebeau avec Richard Gagnier, restaurateur en art contemporain. *Muséologies*, volume 5, n° 1, automne 2010, p. 193. / "De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité", Justine Lebeau interviews Richard Gagnier, a contemporary art restorer. *Muséologies*, v. 5, n. 1, fall 2010, p. 193. (Our translation)
7. Pour une analyse détaillée des résultats de ce projet de recherche, lire Francine Couture, « Mise en cause ou persistance du principe de la pérennité de l'état originel de l'œuvre d'art? », à paraître dans *Culture et musée*, 2013. / For a detailed analysis of this research project see: Francine Couture, "Mise en cause ou persistance du principe de la pérennité de l'état originel de l'œuvre d'art?" forthcoming in *Culture et musée*, 2013.
8. Tatje Scholte, "Introduction," *Inside Installation, Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 11-20. <http://www.inside-installations.org/home/index.php>
9. La notion de script désigne le document qui fixe le scénario pouvant être écrit, mais aussi dessiné et photographié, servant à guider la réinstallation des œuvres et à préserver leur mémoire ou leur pérennité. Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001. / The notion of the script refers to the document that lays down the scenario that can be written, but also drawn and photographed, and that serves as a guide to reinstalling works, and to preserving their memory or continuity. Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001.
10. Thomas Hirschhorn, *Doppelgarage* (2002), <http://www.inside-installations.org/artworks/artwork>.
11. Maike Grün, "My Work Isn't Ephemeral, It's Precarious, Discussion Of A Conservation Strategy For *Doppelgarage* By Thomas Hirschhorn," *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 221-234.
12. « De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité », un entretien mené par Justine Lebeau avec Richard Gagnier, restaurateur en art contemporain. *Muséologies*, volume 5, n° 1, automne 2010, p. 193. / "De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité", Justine Lebeau interviews Richard Gagnier, a contemporary art restorer. *Muséologies*, v.5, n. 1, fall 2010, p. 193. (Our translation)

Daniel BUREN, *Les deux plateaux* Une restauration controversée A Controversial Restoration

Nathalie DANIEL-RISACHER

Les deux plateaux est une œuvre décidément placée au cœur des controverses de son temps. Contestée au moment de son installation en 1985, elle l'est encore en 2007 au moment où la question de son entretien et de sa conservation est posée à l'État par l'artiste lui-même sous la forme d'un ultimatum : une restauration ou la destruction. Devant la dégradation des colonnes, la panne des systèmes hydraulique et électrique, Buren dit éprouver «de la honte» à l'égard des milliers de visiteurs qui, chaque année, à l'occasion, par exemple, de circuits touristiques, font un détour par la cour d'honneur du Palais Royal.

Cette controverse a un mérite : celui de questionner le statut de l'œuvre en elle-même, d'interroger les droits et devoirs des artistes et des propriétaires (champ juridique), de soulever aussi le problème du lien entre le pouvoir et la création artistique.

UNE GENÈSE MOUVEMENTÉE

Une grande œuvre ne fait-elle pas toujours polémique? En 1981, lorsque Jack Lang est nommé par François Mitterrand à la tête d'un ministère de la Culture alors renaissant, celui-ci entend bien promouvoir une culture «de gauche» permettant de sortir l'art de ses sentiers élitistes pour lui permettre de rencontrer le grand public. L'enfermement de l'art dans les galeries et les musées est un phénomène relativement récent en Occident. Jusqu'aux avant-gardes de la fin du XIX^e siècle, on rencontre les artistes dans les Salons, on contemple leurs productions dans les églises, dans les rues ou sur les monuments publics (statues équestres, *La Danse* de Carpeaux sur la façade de l'opéra Garnier, par exemple). La modernité a instauré une rupture en professionnalisant et en privatisant le monde de l'art, en créant aussi de toutes pièces le mythe de l'indépendance de l'artiste (devenant maudit par la même occasion) : l'artiste est désormais inaccessible au grand public. Représentées et défendues par des marchands, ses œuvres ne se rencontrent que dans les galeries, les musées et les salles de spectacles que seul un public averti fréquente, tandis que tous les financent au moyen de l'impôt.

Jack Lang est animé d'un projet et défend un credo : l'accès à l'art est un droit pour tous. Pour inaugurer ce programme, il choisit, pour la cour d'honneur du Palais Royal, un programme *in situ*. Cet ensemble architectural de style classique, qui abrite depuis 1959 les bureaux du ministère de la Culture, a été défiguré par l'installation d'un stationnement. Il s'agit de concevoir un projet qui puisse rendre l'espace aux badauds tout en préservant l'identité du cadre patrimonial. À l'issue d'une sélection animée, le choix du Ministère se porte sur Daniel Buren, artiste qui n'hésite pas à intervenir dans l'espace public en recouvrant, depuis les années 1960, palissades et panneaux publicitaires de ses fameuses bandes rayées de 8,3 cm de large. Il installe dans la cour convexe de

Daniel Buren's *Les deux plateaux* is a work that is squarely at the core of the controversies of its era. Contested at the time it was installed in 1985, it continued to be so in 2007 when the artist addressed the question of its maintenance and conservation directly to the State in an ultimatum: restore it or destroy it. Faced with the deterioration of the columns, the breakdown of the hydraulic and electrical systems, Buren said that he felt "ashamed" before the thousands of yearly visitors who make a detour through the Palais Royal courtyard, during tourist visits and on other occasions.

This controversy has a benefit: that of questioning the status of the work itself, of re-evaluating the rights and duties of the artists and owners (legal field), and of highlighting the problematic link between power and artistic creation.

EVENTFUL BEGINNINGS

Doesn't a great work always spark a controversy? In 1981, when François Mitterrand appointed Jack Lang at the head of the then nascent Ministry of Culture, the latter was intent on promoting a "left wing" culture, which would move art out of its elitist terrain and make it accessible to the general public. The confinement of art in galleries and museums is a relatively recent phenomenon in the Western world. Up until the avant-gardes at the turn of the 19th century, artists were present in Salons, works were on display in churches, in the streets or as public monuments (equestrian statues, Carpeaux's *La Danse* on the Palais Garnier opera house facade, for example). Modernity introduced a rupture by professionalizing and privatizing the art world and thus completely fabricating the myth of the independent artist (who became *maudit* by the same token): henceforth artists became inaccessible to a wider public. Represented and protected by art dealers, their works were only to be found in galleries, museums and performance venues that only an informed audience frequents, while everyone finances them via their taxes.

Jack Lang was driven by a project and defended a credo: access to art is a right for all. To inaugurate this program, he chose a site-specific program for the Palais Royal courtyard. This ensemble of classical architecture had been housing the offices of the Ministry of Culture since 1959, and was defaced with the installation of a parking lot. The project was about developing a space that would be available to everyday pedestrians, while conserving the place's cultural heritage. After a heated selection, the Ministry chose Daniel Buren, an artist who already had intervened actively in public space: since the 60s he had covered billboards and posters with his well known 8,3 cm-wide stripes. His installation on the 3000 m² convex courtyard sought to

→
Daniel BUREN, *Les deux plateaux*, 1985-
2007. Pendant et après les travaux. /
Before and after restoration. Photo:
www.culturecommunication.gouv.fr

3000 m² un dispositif destiné à abolir la déclivité du plateau par l'alignement de 260 polygones de hauteurs différentes, enracinés dans un second plateau souterrain lui-même irrigué et mis en lumière. Buren, par son action urbaine, connaît déjà les problématiques liées à la question de l'usage de l'œuvre et à sa naturelle dissolution.

UN INSOLUBLE PARADOXE

Dans *La condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt défend la distinction entre le produit du travail et l'œuvre. Alors que l'un fournit des objets consommables, soumis à l'usure et à la disparition, l'œuvre au contraire se reconnaît en ce qu'elle ne se dissout pas—ni théoriquement ni pratiquement—dans son utilité. Sa durabilité confine à l'immortalité : les œuvres de l'art se contemplent et ne sont pas manipulées. L'usure naturelle les affecte néanmoins : la pierre s'érode, la couleur se défraîchit, le papier s'effrite. Mais l'effet du temps est lent et peut être ralenti encore par l'effort de conservation. Ce constat est valable pour l'art des musées ; il l'est encore pour la statuaire publique quand celle-ci, pour reprendre l'expression de Benjamin (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*), dispose d'une « aura » qui la protège en partie du vandalisme. Mais qu'en est-il de l'œuvre *in situ* qui, par sa définition même appartient à un environnement, est destinée à la fréquentation publique et remplit même une mission citoyenne (l'espace de l'œuvre est mis à la disposition de ses usagers comme un espace de jeux et de rencontres) ? Qu'elle s'abîme, qu'elle soit victime de déprédations, qu'elle soit détournée ou simplement utilisée sont donc inévitables. L'Iranien Siah Armajani, dans son *Manifeste sur la sculpture publique dans le contexte de la démocratie américaine*, explique que la sculpture a investi au XX^e siècle un nouvel espace et étendu son champ à l'expérience sociale. Paradoxalement, elle est désormais livrée à l'usage et, perdant du même coup son caractère sacré, elle subit le sort de tout objet manufacturé. Ce sort émeut néanmoins dans la mesure où il entre en contradiction avec l'essence de l'œuvre. Les polygones disposés dans l'enceinte de la cour du Palais Royal par Buren sont l'objet d'un usage intense : escaladés, manipulés, tagués, maculés : ils connaissent le sort du mobilier urbain, mais s'en écartent aussi du fait de leur statut. La sculpture contemporaine, en se réinventant, doit affronter le problème de sa durabilité mise à mal.

UNE ŒUVRE EN ENTRAÎNE UNE AUTRE

En 2007, Daniel Buren dénonce un abandon par les propriétaires de l'œuvre (le ministère de la Culture, c'est-à-dire l'État) de son patrimoine. Plus largement, c'est le problème de la conservation des œuvres disposées dans l'espace public (pensons aux œuvres du 1%, par exemple) qui

counter the plateau's incline through the alignment of 260 polygons of various heights anchored in a second underground plateau, which is irrigated and lit up. Through his urban actions, Buren already was aware of the problematic question, regarding the work's use and natural dissolution.

AN IRRESOLVABLE PARADOX

In *The Human Condition*, Hannah Arendt makes a distinction between the product of work and the artwork. While the former provides consumable objects, which are subject to wearing out and disappearing, the artwork is characterized by the fact that it does not disintegrate—either theoretically, or practically—in its usefulness. Its durability verges on immortality: artworks are contemplated, not put to use. They are nevertheless affected by natural wear: stone erodes, colour fades, paper crumbles. But the effect of time is slow and can be further slowed down through conservation efforts. This observation holds for museum art; and it still applies in the case of public statuary when it carries an aura—as defined by Benjamin in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”—that partially protects it from vandalism. But what about site-specific work, which by its very definition belongs to an environment and is intended for public visits, and may even serve a civil purpose (the space and the work are put at users' disposal as a place of encounter and play)? It is therefore inevitable that it become damaged whether subject to wear, or to vandalism, and to uses other than intended. In his *Manifesto: Public Sculpture in the Context of American Democracy*, the Iranian Siah Armajani explains that in expanding its field to social experience, sculpture occupied a new space in the 20th century. Paradoxically, sculpture can now be used—having by the same token lost its sacred character—and is subject to the same fate as any manufactured object. This fate is worrisome in so far as it is in contradiction with the essence of the work. The polygons Daniel Buren placed inside the Palais Royal courtyard are subject to intensive use: climbed upon, handled, tagged, stained. They thus suffer the fate of street furniture, all the while being distinguished from it due to their art status. In reinventing contemporary sculpture, one must confront the problem of its battered durability.

ONE WORK LEADS TO ANOTHER

In 2007, Daniel Buren denounced the owner (the Ministry of Culture, i.e. the State) for abandoning the work, a cultural heritage. More broadly, it is the conservation problem of works placed in public space (such as 1% works) that fuels the controversy: as a sponsor and acquirer of the works,



alimente la polémique : l'État commanditaire et acquéreur des œuvres assure l'installation, mais le devoir d'entretien est laissé à l'appréciation des collectivités publiques (il est « recommandé », *JORF* n°227 du 30 septembre 2006, page 14553, texte n° 37). Dans le cas précis des *Deux plateaux*, Daniel Buren, par voie de presse, s'est indigné de voir son œuvre défigurée et a réclamé de l'État un engagement aussi bien financier que moral. Dans son discours d'inauguration des *Deux plateaux* rénovés, Frédéric Mitterrand, alors ministre de la Culture, précisera d'ailleurs que la question de la propriété de l'œuvre doit plutôt être ramenée à ce qu'elle est, à savoir « une jouissance esthétique et citoyenne ». L'artiste garde la responsabilité morale de son œuvre quand bien même il l'aurait vendue, charge à l'État et aux citoyens de garantir sa pérennité pour le présent comme pour l'avenir. Cette reconnaissance marque le début d'une renaissance pour l'œuvre de Buren.

La restauration est décidée et entraîne dans son sillon une nouvelle polémique autour des coûts : ceux-ci sont de cinq fois plus élevés que ne l'était le projet initial et donnent à plusieurs l'opportunité d'interroger de nouveau la légitimité de l'œuvre. La décision sera prise néanmoins par Christine Albanel et les travaux dureront deux ans environ. Cette période où l'on restaure l'asphalte, les fontaines, les circuits électriques, les grilles, où l'on nettoie les colonnes, sera transformée par Buren en un spectacle vivant : en protégeant le chantier par des palissades rouges percées de fenêtres colorées entourées du motif à bandes blanches et noires, il permet aux promeneurs de suivre l'avancée du chantier, mais aussi de multiplier les points de vue sur l'œuvre et ses coulisses, dévoilant ainsi au regard le sous-sol qui donne sens au titre de l'installation.

Depuis toujours, Daniel Buren tente de défendre son travail contre « l'usure du regard » qui tend à rendre invisible au promeneur toute installation pérenne. La rénovation aura donné aux *Deux plateaux* une double visibilité en mettant l'œuvre au cœur de la polémique et en offrant aux colonnes, si bien installées dans le paysage urbain, une visibilité nouvelle. ←

Nathalie DANIEL-RISACHER est professeure de philosophie et d'histoire des arts. Après des études de philosophie (spécialité Esthétique), elle a collaboré quelques années avec une galerie d'art contemporain et travaillé à la documentation du Centre Georges-Pompidou (Bibliothèque Kandinsky). Elle enseigne actuellement dans un lycée en Bretagne et organise, à travers des visites et des ateliers, des rencontres entre les artistes et le public scolaire. Les projets débouchent parfois sur des productions intéressantes dans les domaines de la photographie, de la lithographie et de la danse contemporaine. Parallèlement à cet engagement éducatif, elle est bénévole dans un cinéma associatif où, avec d'autres passionnés, elle organise des séances philo/ciné.

the State ensures their installation, while the maintenance obligation is entrusted to the discretion of public authorities (it is “recommended,” *JORD* n°227 September 30, 2006 page 14553 text n° 37). In the specific case of *Les deux plateaux*, Daniel Buren announced through the press that he was outraged to see his work defaced and demanded that the State make both a financial and moral commitment. In the inaugural speech for the renovated *Les deux plateaux*, the then-Minister of Culture, Frédéric Mitterrand, stated that the question of the work's ownership must be understood in terms of what it is, namely “a source of pleasure both on an aesthetic and civic level.” The artist retains the moral responsibility of the work even if he or she has sold it, and

demands of the State and citizens to guarantee its present and future survival. This recognition marks the beginning of a revival for Buren's work.

The restoration project that was decided upon led to a new controversy regarding costs: these were five times higher than that of the initial project and gave many the opportunity to once again question the work's legitimacy. Christine Albanel nevertheless went ahead with the decision and the restoration work took about two years. This period, during which the asphalt, fountains, electrical circuits and gratings were repaired and the columns cleaned, Buren turned into a participatory event. The artist used red boards equipped with coloured windows framed by white and black stripes to allow passersby to not only follow the construction progress, but also to see the work and its context from multiple viewpoints, thus revealing the subterranean component from which the installation's title derives its meaning.

As always, Daniel Buren tries to defend his work from the “wear of the gaze” which tends to render long-term public works invisible to pedestrians. The renovation thus gave *Les deux plateaux* a dual visibility by placing the work at the core of the controversy and by giving the columns—so well integrated into the cityscape—a brand new profile. ←

Translated by Bernard SHÜTZE

Nathalie DANIEL-RISACHER is a professor of philosophy and art history. After studies in philosophy (specializing in aesthetics), she worked for some years with a contemporary art gallery and at the Centre Georges Pompidou documentation centre (Bibliothèque Kandinsky). She currently teaches at a lycée in Bretagne and brings artists and students together through visits and workshops. These projects sometimes lead to noteworthy productions in the fields of photography, lithography and contemporary dance. Along with her educational commitments, she is a volunteer in a community organized film club through which she and her fellow film aficionados organize public philosophy/film evenings.

RESTAURATIONS de sculptures publiques à Montréal

Restoring PUBLIC SCULPTURE in Montreal

Entretien de Serge FISETTE avec Snejanka POPOVA¹

Interview with Snejanka POPOVA¹, conducted by Serge FISETTE

S.F. La Ville de Montréal possède une importante collection d'œuvres d'art public, lesquelles exigent une attention constante quant à leur préservation. À quelle instance municipale cette tâche est-elle dévolue? Quelle est la politique de la Ville à cet égard?

S.P. La gestion de la restauration et de l'entretien de la collection municipale d'œuvres d'art public est confiée au Bureau d'art public de la Direction de la culture et du patrimoine de la Ville de Montréal.

En matière de restauration, le Bureau d'art public a acquis, au fil des ans, une vaste expertise. Chaque projet de restauration est unique, il fait appel à des connaissances et à un savoir-faire particuliers. Notre intervention s'adapte sans cesse aux besoins des œuvres. Notre objectif est de redonner ou de maintenir l'intégrité de l'œuvre en respectant l'intention de l'artiste et en accord avec les principes des grandes chartes de conservation.

En plus de compter sur une ressource interne spécialisée à la fois en ingénierie et en conservation du patrimoine, le Bureau d'art public travaille en collaboration avec des équipes interdisciplinaires, notamment le laboratoire de la Ville, le Centre de conservation du Québec, de même que des experts du domaine de l'architecture, de l'ingénierie, des métiers traditionnels, des métiers issus des nouvelles technologies et de la recherche scientifique.

Lors de la réalisation des travaux de restauration, le Bureau d'art public fait appel aux services de restaurateurs professionnels, d'artisans, d'entreprises spécialisées en manipulation et en transport d'œuvres d'art, etc.

Une équipe de cols bleus, formée par le Centre de conservation du Québec, entretient annuellement une grande partie des œuvres d'art public situées sur le territoire de l'ancienne Ville de Montréal. Cette équipe est responsable de l'enlèvement des graffitis, du lavage des œuvres, du remplacement de la cire (couche protectrice) sur les sculptures de bronze, etc. Pour retarder le degré de détérioration de la collection, le Bureau d'art public, en collaboration avec l'équipe d'entretien, identifie chaque année les œuvres d'art à entretenir. Nous accordons une attention particulière aux œuvres situées dans des lieux très achalandés, ainsi qu'aux œuvres récemment acquises ou restaurées. Les arrondissements issus des anciennes villes de l'île de Montréal effectuent les travaux d'entretien des œuvres situées sur leur territoire respectif. Cependant, ils font appel à l'expertise du Bureau d'art public dans le choix des produits et des méthodes d'intervention à préconiser.

Bien que chaque cas soit particulier, quelles sont les techniques généralement utilisées pour les pièces en bronze? Pouvez-vous nous décrire les différentes étapes du processus?

Les techniques de restauration des bronzes des œuvres d'art public doivent être choisies de façon à permettre d'assurer la bonne conservation des pièces, ainsi qu'une bonne « stabilisation et protection » en milieu extérieur. De plus, en les utilisant, on veut conserver certaines marques du passage du temps sur les sculptures et respecter leur intégrité de façon réversible.

Une recherche historique et une inspection de l'état physique de l'œuvre précèdent les travaux de restauration des bronzes.

Les grandes étapes du processus de sauvegarde des bronzes situés à l'extérieur sont :

The Ville de Montréal owns a significant collection of public artworks that require constant attention to ensure their preservation. To which municipal entity is this task entrusted? What is the city's policy in this regard?

The management of restoring and maintaining the municipal collection of public artworks is entrusted to the Public Art Bureau of the Direction de la culture et du patrimoine de la Ville de Montréal.

Over the years, the Public Art Bureau has acquired a wide-ranging expertise. Each restoration project is unique and requires specific knowledge and know-how. Our interventions are constantly being adapted to the needs of the work. Our goal is to restore or maintain the work's integrity, respecting the artist's intention and adhering to the principles of the main conservation charters.

In addition to counting on the specialized internal resources of engineering and heritage conservation, the Public Art Bureau works in collaboration with interdisciplinary teams, notably from the city's laboratory, the Centre de conservation du Québec as well as experts from the architecture, engineering, tradi-





George William HILL (1862-1934), *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919), parc du Mont-Royal. Statues allégoriques représentant la Saskatchewan, la Colombie et l'Alberta. Application de la cire sur la surface de bronze préalablement chauffée au chalumeau, mars 2008. / George William HILL (1862-1934), *Monument to Sir George-Étienne Cartier* (1919), Mount Royal Park. Allegorical statues representing Saskatchewan, British Columbia and Alberta. Applying wax to a bronze surface preheated with a torch, March 2008. Photo: DOLLÉANS ART CONSERVATION.

← **George William HILL** (1862-1934), *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919), parc du Mont-Royal. Dépose du groupe statuaire *La Législation* pour une restauration en atelier, avril 2007. / George William HILL (1862-1934), *Monument to Sir George-Étienne Cartier* (1919), Mount Royal Park. Taking down of the statuary group *Législation* for restoration in the workshop, April 2007. Photo: Michel DUBREUIL.

DÉPOSE ET TRANSPORT, SI REQUIS

Cette étape comprend le déboulonnage, le cas échéant, des sculptures de leur socle, le levage et l'installation sur un camion pour le transport vers l'atelier de restauration.

La Ville de Montréal privilégie la restauration des éléments en bronze d'un monument *in situ* plutôt qu'en atelier pour éviter les risques de dommages lors de la manipulation des œuvres. Toutefois, il arrive très souvent que l'on doive les déposer pour permettre la restauration du piédestal en maçonnerie ou le remplacement des éléments d'assemblage ou des ancrages détériorés de ces bronzes.

NETTOYAGE PRÉLIMINAIRE

Lavage à l'eau afin d'enlever toutes les saletés (poussière, fientes de pigeon, etc.) et de mieux analyser la surface du bronze.

ÉLIMINATION DE LA CORROSION

Cette étape vise à éliminer les produits de corrosion superficielle et pulvérulente. Certains restaurateurs utilisent la technique de gommage (projection d'un abrasif végétal à une pression ajustable selon les types de corrosion et d'altération) ; d'autres, la technique de nettoyage avec de l'eau à haute pression et un détergent non ionique à l'aide de brosses en nylon. Cette étape se termine par un nettoyage à l'eau à l'aide de brosses douces et de savon anionique.

RESTAURATION STRUCTURELLE, SI REQUIS

La reconstitution des pièces manquantes (basée sur des photographies) ou le remplacement des boulons et des gougeons d'assemblage ferreux ou défectueux sont parfois nécessaires.

RESTAURATION DE LA SURFACE

Cette étape débute par la reprise de la patine afin d'améliorer la lisibilité des détails sculpturaux. On applique ensuite deux couches de cire microcristalline pour protéger la surface. La première couche de cire est appliquée sur les bronzes préalablement chauffés au chalumeau afin de réduire le plus possible la porosité du bronze. La seconde couche de cire est appliquée à froid. Cette protection forme une barrière entre le métal et l'environnement corrosif. Elle assure également une défense contre les fientes de pigeons et les graffitis en évitant leur imprégnation dans les pores du bronze.

À la fin du processus, le restaurateur fournit un rapport qui inclut des photos prises avant, pendant et après les travaux, ainsi que les fiches techniques des produits utilisés.

TRANSPORT ET REPOSE, SI REQUIS

Cette étape comprend le chargement sur un camion, le transport de l'atelier de restauration vers l'emplacement de l'œuvre et l'installation sur son support (piédestal, socle, etc.) avec des ancrages.

INSPECTION DES BRONZES RESTAURÉS, 6 À 12 MOIS APRÈS LE PARACHÈVEMENT DES TRAVAUX

Cette inspection est effectuée par le restaurateur afin de s'assurer de la bonne stabilisation du métal. Au besoin, il effectue des retouches et produit un rapport de l'inspection ainsi qu'un devis d'entretien.

tional crafts and trades linked to new technologies and scientific research.

While carrying out the restoration projects, the Public Art Bureau uses the services of professional restorers, craftspeople and companies specialized in handling and transporting artworks, etc.

A team of blue collar workers, trained by the Centre de conservation du Québec, annually maintains a large portion of public artworks situated on the territory of the former Ville de Montréal. This team is responsible for removing graffiti, cleaning the works, replacing a protective layer of wax on bronze sculptures, etc. To slow the collections' deterioration, the Public Art Bureau collaborates with the maintenance team to identify works that need to be looked after. We take special care of works located in highly frequented areas, as well as of recently acquired or restored works. The boroughs that were formed out

of the former municipalities on the island of Montreal oversee the maintenance of the works located in their respective territories. They call on the Public Art Bureau's expertise for the choice of products and the recommended intervention methods.

Though each case is unique, what are the techniques that are generally used for bronze pieces? Could you describe the various stages of the process?

The restoration methods for public art works in bronze must be chosen in view of ensuring the piece's optimum conservation, as well as a good "stabilization and protection" for outdoor conditions. Moreover, in doing this we want to keep some of the signs of time passing on the sculptures and to respect their integrity in a reversible way.

Historical research and an inspection of the work's physical state precedes restoration work on bronze pieces.

The Main Stages of Protecting Outdoor Bronze Pieces are:

TAKE DOWN AND TRANSPORT, IF REQUIRED

This stage includes if needed, dismantling the sculptures from their pedestal, lifting and installing them on a truck for transport to the restoration workshop.

To prevent damage to works during the handling process, the Ville de Montréal prefers restoring the bronze components of a monument onsite rather than in the workshop. However, very often we must take the sculpture down to restore the pedestal's stonework or replace the damaged assemblage components or anchorings of these bronze pieces.

PRELIMINARY CLEANING

Cleaning with water to remove all residues (dust, pigeon droppings, etc.) to analyze the bronze surface better.

ELIMINATING CORROSION

The objective is to eliminate superficial corrosion and dust. Some restorers use the micro-abrasive technique (propelling a vegetable abrasive at an adjustable pressure, depending on the type of corrosion and deterioration); others, use high pressure waterjetting along with nylon brushes and a non ionic detergent. This stage ends in a cleaning, using water, soft brushes and anionic soap.

STRUCTURAL RESTORATION, IF REQUIRED

The reconstitution of missing pieces (based on photographs) or the replacement of bolts and ferrous or damaged assemblage dowels are sometimes necessary.

SURFACE RESTORATION

This stage begins by stripping down the patina to observe the sculptural details better. We then apply two layers of microcrystalline wax to protect the surface. The first layer of wax is applied to the bronze pieces, which have been preheated using a torch in order to reduce the porosity of the bronze as much as possible. The second layer of wax is applied cold. This protection creates a barrier between the metal and the corrosive environment. It also protects against pigeon droppings and graffiti, preventing them from impregnating the pores of the bronze.

George E. WADE, *Monument à sir John A. Macdonald* (1895), place du Canada. Élimination de la corrosion en utilisant la technique du gommage, été 2009. / George E. WADE, *Monument to Sir John A. Macdonald* (1895), Place du Canada. Eliminating corrosion, using the micro-abrasion technique, summer 2009. Photo: DOLLÉANS ART CONSERVATION.



ENTRETIEN ANNUEL DES BRONZES DÉJÀ RESTAURÉS

Cet entretien est exécuté par l'équipe d'entretien de la Ville en fonction du devis d'entretien fourni par le restaurateur de l'œuvre. En général, les interventions requises sont le lavage à l'eau et le remplacement de la cire.

Pouvez-vous nous donner des exemples de restaurations d'œuvres publiques qui se sont révélées particulièrement complexes?

La restauration du *Monument à sir George-Étienne Cartier* (1919) constituait certainement un défi de taille. Elle comprenait la reconstruction de la structure en béton supportant la terrasse, la restauration des éléments en granit, le rétablissement de l'intégrité structurale de la sculpture couronnant le monument et la restauration des bronzes. *La Renommée* a toutefois été restaurée sur place grâce à un échafaudage spécialement conçu par les spécialistes. Les dix-sept personnages et les quatre lions en bronze ont été déposés, transportés et restaurés en atelier.

La restauration de *Migration*, de Robert Roussil, était aussi un projet stimulant! Créée en 1967 pour l'Exposition universelle, la sculpture est composée de lourdes pièces en fonte. Soucieux de voir le matériau brut, Roussil ne peignait jamais ses œuvres extérieures en fonte. Il les protégeait avec une «huile de vidange» pour que le grain de fonderie demeure intact. Grâce aux photos de l'époque et à l'implication de l'artiste, nous avons reconstitué les deux pieds manquants, soudé à froid les pieds cassés, retiré la corrosion et appliqué deux couches d'huile pénétrante. ←



At the end of the process, the restorer makes a report that includes photographs taken before, during and after the restoration work, as well as specification sheets of the products used.

TRANSPORT AND REMOUNTING, IF REQUIRED

This stage includes loading the bronze work on a truck, transporting it from the restoration workshop to its location and installing it on its support (pedestal, plinth, etc) with anchorings.

INSPECTION OF THE RESTORED BRONZE PIECES, 6 TO 12 MONTHS AFTER THE COMPLETION OF THE RESTORATION WORK

This inspection is carried out by the restorer in order to ensure that the metal has properly stabilized. If necessary, he or she will do some touching up and produce an inspection report as well as a maintenance estimate.

ANNUAL MAINTENANCE OF THE ALREADY RESTORED BRONZE WORKS

This maintenance is carried out by the city's maintenance team on the basis of the maintenance estimate provided by the work's restorer. Generally, the required interventions are cleansing with water and wax replacement.

Could you give us examples of public artwork restorations that turned out to be particularly complex?

Restoring the *Monument to Sir George-Étienne Cartier* (1919) was certainly a considerable challenge. It included reconstructing the cement structure that supports the terrace, restoring the granite components, rectifying the structural integrity of the sculpture standing atop the monument and restoring the bronze pieces. However, *La Renommée* (the Angel of Renown) was restored onsite, using scaffolding that was specially designed by experts. The seventeen human figures and the four bronze lions were taken down, transported and restored in the workshop.

Restoring Robert Roussil's *Migration* was also a stimulating project! Created in 1967 for the Universal Exposition, the sculpture is made up of heavy cast iron pieces. Keen on keeping the raw material visible, Roussil never painted his outdoor iron cast sculpture. He protected them with "used oil" in order to preserve the grain of the casting. With photographs from the period and the artist's participation, we reconstructed the two missing feet, cold welded the broken feet, removed the corrosion and applied two layers of penetrating oil. ←

Translated by Bernard SHÜTZE

NOTE

1. Snejanka POPOVA est ingénieure au Bureau d'art public de la Ville de Montréal. / Snejanka POPOVA is an engineer at the Public Art Bureau of the Ville de Montréal.



Robert ROUSSIL, *Migration* avant la restauration, site d'entreposage, octobre 2003. / *Migration* before restoration, storage site, October 2003. Photo: DOLLÉANS ART CONSERVATION.

←←
Robert ROUSSIL, *Migration* après la restauration, parc Jean-Drapeau, décembre 2004. / *Migration* after restoration, Parc Jean Drapeau, December 2004. Photo: Ville de Montréal, Snejanka POPOVA.

Pierre-Noël LEVASSEUR

Restauration d'un splendide corpus du sculpteur

Restoration of a Remarkable Corpus by Sculptor

Claude PAYER

Pierre-Noël LEVASSEUR,
Le crucifix de Neuville,
1725. Élément central
d'une garniture d'autel. /
Central component of an
altar ornament. Photo:
Patrick ALTMAN, CCQ.

Considéré comme l'une des plus illustres figures de la sculpture québécoise du XVIII^e siècle, Pierre-Noël Levasseur (1690-1770), né à Québec, a grandi au sein d'une dynastie de sculpteurs. Sans doute le plus grand ornemaniste et statuaire en Nouvelle-France, il a réalisé, entre autres, le décor intérieur de la chapelle des Ursulines de Québec (1726-1736) et les deux statues, grandeur nature, de *saint Pierre* et *saint Paul* de l'église de Charlesbourg (1741). Efficace dans les chantiers de grande envergure, il a aussi exprimé son talent pour la sculp-

Considered one of the most illustrious figures of 18th century Quebec sculpture, Pierre-Noël Levasseur (1690-1770) was born in Quebec City and was raised among a dynasty of sculptors. Without a doubt the greatest ornamentalist and sculptor in New France, he created, among others, the decor for the interior of the Ursuline Chapel in Quebec City (1726-1736) and the two life-size statues of *Saint Peter* and *Saint Paul* at the Charlesbourg church (1741). Though effective in large-scale projects, he also expressed his talent in small-scale sculpture such as reliquaries, statuettes,¹ as well as altar ornaments.²

The *Christ on the cross*, which was recently restored at the Centre de conservation du Québec, is part of an altar ornament. It would have been delivered to the Saint-Famille de Boucherville parish, probably in the 1720s, at a time when Levasseur was decorating the church's interior with a four-column baldachin erected above the high altar. The crucifix was given to the nuns of the Congrégation de Notre-Dame circa 1960. It can now be admired at the Maison Saint-Gabriel in Montreal.

Altar ornaments were generally sculpted in wood and then silver gilded, that is covered with silver leaf using a rather complex technique to imitate the metal of silver crafted pieces. As well as being artworks, they presented sculptors with technical challenges and interesting prospects. Despite the small size of the crucifix, Pierre-Noël Levasseur really surpassed himself with this piece. Take note of the intensity of Christ's face turned towards the sky, the movement of the body and the *perizonium*, not to speak of the anatomic realism, from the hair locks to the toes. To properly appreciate the meticulousness of this work, one must keep in mind that, upon completion of the sculpture, the wood was covered with a preliminary layer before the application of the silver leaf, a process that necessarily enveloped the forms and somewhat attenuated the fine details. The silversmithing itself, which was traditionally practiced by cloistered nuns, required precision and patience. In short, a small sculpture, but a great work. Returning to the details, consider the extremities of the crucifix's shaft and cross-piece, the grape and wheat decorations (symbols of the Eucharist), for example. Another crucifix, created for the Neuville church in 1725, now exhibited at the Musée national des beaux-arts du Québec, makes it possible to imagine the elegant tripod base that originally supported the *Christ on the cross*.

The sculpture workshop, set up within the Centre de conservation du Québec more than 25 years ago, specializes, among other things, in the restoration of early Quebec sculpture. Statues, reliefs, tabernacles, altars and other decorative objects of wood, which come from churches and above all from museum collections, have been given a new permanence



Pierre-Noël LEVASSEUR, *Le crucifix de Boucherville*. 95 x 40 x 13 cm.
Photo: Jacques BEARDSSELL, CCQ.

ture de petit format, les reliquaires et les statuettes¹, ainsi que les garnitures d'autel².

Le *Christ en croix* récemment restauré au Centre de conservation du Québec faisait partie d'une garniture d'autel. Il aurait été livré à la paroisse Sainte-Famille de Boucherville vraisemblablement dans les années 1720, à l'époque où Levasseur ornait l'intérieur de l'église d'un baldaquin à quatre colonnes dressé au-dessus du maître-autel. Le crucifix a été donné vers 1960 aux sœurs de la Congrégation de Notre-Dame. On peut aujourd'hui l'admirer à la Maison Saint-Gabriel, à Montréal.

Les garnitures d'autels étaient généralement sculptées en bois, puis argentées, c'est-à-dire recouvertes de feuilles d'argent selon des savoir-faire assez complexes, pour imiter le métal des pièces d'orfèvrerie. Œuvres d'art à part entière, elles offraient aux sculpteurs un défi technique et un débouché intéressant. Pierre-Noël Levasseur s'est particulièrement surpassé malgré les dimensions réduites du crucifix. À noter: l'intensité du visage du Christ tourné vers le ciel, le mouvement du corps et du *perizonium*, sans parler du réalisme anatomique, des mèches de cheveux jusqu'aux doigts de pieds. Pour bien apprécier la minutie de ce travail, il faut avoir en tête qu'une fois la sculpture terminée, le bois était recouvert d'une couche préparatoire à l'application de la feuille d'argent, ce qui, forcément, enveloppait les formes et atténuait quelque peu les fins détails. L'argenture elle-même, qui était traditionnellement pratiquée par des religieuses cloîtrées, exigeait minutie et patience. Bref, une pièce de petit format, mais une grande sculpture. Revenons aux détails, par exemple les extrémités de la hampe et de la traverse de la croix, le décor de raisins et de blé, symboles de l'eucharistie. Un autre crucifix, réalisé pour la paroisse de Neuville en 1725, aujourd'hui exposé au Musée national des beaux-arts du Québec, permet d'imaginer l'élégante base tripode qui supportait à l'origine le *Christ en croix*.

L'atelier de sculpture, mis sur pied au sein du Centre de conservation du Québec il y a plus de vingt-cinq ans, s'est fait une spécialité, notamment, de la restauration de sculptures québécoises anciennes. Des statues, des reliefs, des tabernacles, des autels et autres objets décoratifs en bois provenant des paroisses et surtout des collections de musées ont retrouvé une pérennité et une authenticité que les modifications volontaires avaient attaquées. Les restaurateurs ont traité plusieurs œuvres de Pierre-Noël Levasseur. Le chantier qu'ils ont mené sur quatre ans à la chapelle des Ursulines de Québec a constitué un exercice formateur et révélateur à plus d'un titre sur les techniques et méthodes employées par ce grand artiste du XVIII^e siècle³.

Claude PAYER est restaurateur de sculptures au Centre de conservation du Québec, spécialisé en art ancien. Depuis 1985, il a dirigé plusieurs grands chantiers, dont le décor intérieur de la chapelle des Ursulines de Québec et, récemment, le maître-autel de l'église Sainte-Famille de Boucherville.



and authenticity that deliberate modifications had assailed. The restorers worked on several of Pierre-Noël Levasseur's works. The four-year restoration project they carried out at the Ursulines de Québec was a formative experience, and revealing in many ways about the techniques and methods used by this great 18th century artist.³

Translated by Bernard SCHÜTZ

Claude PAYER is a restorer of sculpture at the Centre de conservation du Québec, specializing in early Quebec art. Since 1985, he has overseen several restoration sites, such as the décor for interior of the Ursuline Chapel in Québec City and, recently, the high altar of Sainte-Famille of Boucherville church.

Pierre-Noël LEVASSEUR, *Le crucifix de Boucherville*. Lors de la restauration, le corpus a été temporairement détaché de sa croix. / During restoration, the work was temporarily removed from the cross. Photo: Jacques BEARDSSELL, CCQ.

NOTES

1. Voir, par exemple, les dix-sept statuettes sculptées vers 1750 pour les Jésuites et maintenant conservées chez les Augustines de l'Hôtel-Dieu du Sacré-Cœur à Québec. John R. Porter, dans *Le Grand héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 44-51, cat. 34-50. / For example, see the seventeen statuettes sculpted circa 1750 for the Jesuits that are now in the keep of the Augustinians at the Hôtel-Dieu du Sacré-Cœur in Québec City. PORTER, John R., in *Le grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, exhibition catalogue, Québec City, Musée du Québec, 1984, p. 44-51, cat. 34-50.
2. On doit à Mario Béland l'attribution récente à Pierre-Noël Levasseur d'une série de quatre *Christ en croix*, dont trois sont portés par des crucifix d'autel. Mario Béland, « À propos de deux Christ en croix du Musée du Québec », *Questions de sculpture ancienne, Hommage à Gérard Lavallée*, Mario Béland dir., Québec, Musée du Québec, 2003, p. 6-25. / It is due to Mario Béland's work that a series of four *Christ en croix*, of which three are mounted on altar crucifixes, can be attributed to Pierre-Noël Levasseur. BÉLAND, Mario, « À propos de deux Christ en croix du Musée du Québec », *Questions de sculpture ancienne, Hommage à Gérard Lavallée*, Mario Béland dir., Québec City, Musée du Québec, 2003, p. 6-25.
3. Voir à cet égard/ In this regard see: Jean Trudel, *La chapelle des Ursulines de Québec*, Québec, Monastère des Ursulines de Québec, 2005, 57 p.

Du public dans l'art: DÉCLOISONNEMENT et TRANSGRESSIONS ON THE PUBLIC IN ART: Decompartmentalization and Transgression

Aseman SABET

L'art public porte un sens large, tentaculaire, riche. Pourtant, son usage dans la sphère médiatique ou encore à travers les dénominations institutionnelles en restreint la portée, le rapportant avant tout à des œuvres qui complètent une structure architecturale (intérieure ou extérieure), urbanistique ou paysagère, accessible à la population. Les œuvres issues de la politique du 1% sont les parfaits exemples de cette réduction sémantique, quoiqu'en principe il s'agisse non seulement d'une source majeure de production de l'art public au Québec¹, mais aussi, il faut le souligner, de son financement. Les «1%», pour reprendre le jargon du milieu, sont aussi au cœur des scandales sur les arts visuels et fournissent aux médias, mais aussi aux acteurs du milieu culturel, des sujets de débats où tous les coups sont permis. La nature politique de ces œuvres, financées par les fonds publics, est évidemment à considérer de près, puisque l'objectif de démocratisation sous-jacente à l'art public rencontre en même temps une forme de démocratisation de la critique, comme s'il était plus facile pour l'amateur de s'en prendre à l'œuvre dénuée de son armure institutionnelle (musées, galeries, etc.).

Au-delà des débordements médiatiques, la dimension politique de l'art public engage aussi des interrogations relatives aux modalités de

Public art holds a broad, pervasive and rich meaning. However, its usage in the media sphere or through its institutional designations restricts its reach, relating it primarily to works that complete an architectural (interior or exterior), urban or landscaped structure accessible to the public. The works that have come out of the 1% policy are perfect examples of this semantic reduction, although in principle this is not only a major source of public art production in Quebec,¹ but also, it must be stressed, of its financing. The “1%” works, according to insider jargon, are also at the core of visual art scandals and they provide the media, and also players in the cultural milieu, subjects for debates with no holds barred. The political nature of these publicly-financed works obviously merits closer scrutiny, since the democratization objective underpinning public art also brings with it a sort of democratization of criticism, as though it were easier for the art lover to approach a work that has been stripped of its institutional armour (museums, galleries, etc.).

Beyond media overkill, the political dimension of public art also raises questions regarding the methods of selecting work, notably the highly



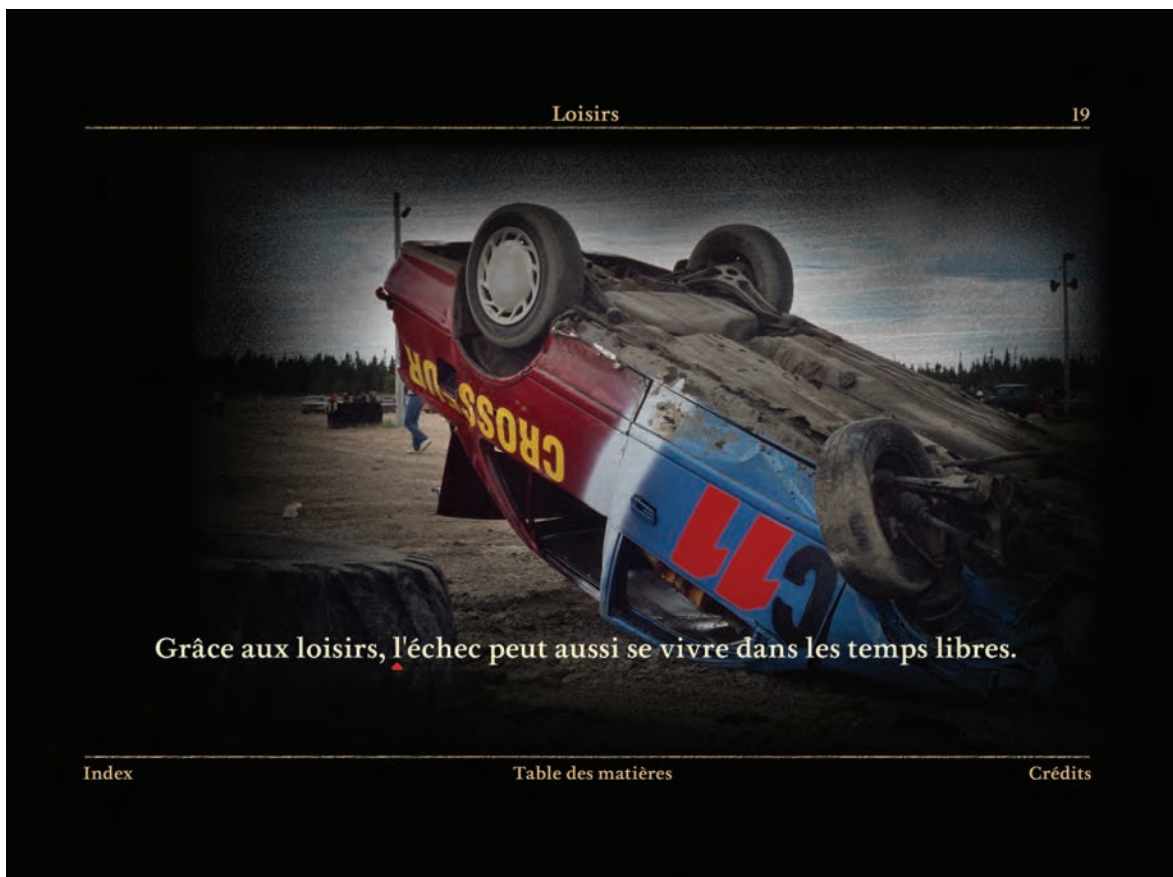
Janet CARDIFF & George BURES MILLER, *Jena Walk (Memory Field)*, 2006. Commandé par le Culture Department de la Ville de Jena, Allemagne/Commissioned by the Culture Department of the City of Jena, Germany. Photo: avec l'aimable autorisation des artistes/courtesy the artists.

sélection des œuvres, notamment à la logistique très encadrée qui régit habituellement les concours. Par exemple, la comparaison entre les procédures de sélection des « 1% » au Québec et l'approche européenne dans l'attribution des enveloppes destinées à l'art public révèle un rapport différent non seulement aux œuvres, mais aussi aux artistes en lice dans les concours. Le principe de l'anonymat des projets soumis, tel que mis en pratique dans certains appels de dossier européens, ou encore l'attention accordée à la valeur qualitative de l'œuvre par rapport aux considérations fonctionnelles ou logistiques chères à la structure d'accueil, feront partie des paramètres que cette chronique tentera de cerner dans les prochains numéros. Ces enquêtes seront menées librement, sur un mode exploratoire, pour révéler certaines tensions à travers des points de vue qui nous sont plus rarement donnés, notamment ceux des architectes qui travaillent de pair avec les jurys, mais aussi celui des urbanistes qui réfléchissent à l'intégration des œuvres à l'espace public dans une logique fort différente, externe au champ de l'art. En fait, l'un de nos objectifs sera d'ouvrir la réflexion sur l'art public, de la sortir en partie du dialogue interne du milieu des arts visuels, sans toutefois basculer dans les faits d'opinion ou dans la surenchère sociologique. Le regard des sociologues sur la question de l'art public sera toutefois un point d'intérêt non négligeable, puisque l'espace public investi d'une intervention artistique est toujours aussi un espace citoyen et social, voire un bon bassin d'analyse anthropologique pouvant contribuer non seulement à la compréhension de l'œuvre, mais aussi à la compréhension du déplacement que subit la fonction du spectateur, dans le passage du *public* au *publique*. Cela dit, les œuvres d'art demeurent incontournables :

controlled procedure that usually governs competitions. For example, the comparison between Quebec "1%" selection procedures and the European way of attributing public art funds reveals a different relationship to both the artworks and the artists who are contenders in the competitions. The principle of anonymity for submitted projects, as it is applied in some European calls for projects, or the attention that is given to the works qualitative value in relation to the functional or logistical considerations dear to the host structure, are some of the parameters that this column will set out to examine in the next issues. These investigations will be carried out freely in an exploratory way, in order to reveal certain tensions from viewpoints we rarely have access to, notably those of architects who work closely with the juries, and also those of urban planners who think about integrating works into public space in a very different manner, external to the field of art. One of our aims will be to invite reflection on public art, to partially remove it from the internal dialogue of the visual art milieu, without however, succumbing to mere expressions of opinion or sociological extrapolation. Nevertheless, the sociologists' perspective on the question of public art will be an important point of interest, since a public space that is the site of an artistic intervention is also always a civic and social space, and as such it also provides ample information for anthropological analysis, which can contribute not only to understanding the work, but also to the way in which the viewer's function changes in the passage from *public* (audience) to *public* (space). That being said, the artworks remain essential: they act as moorings for the political, artistic and conceptual problematics that will be proposed here.

Broaching the works directly also calls for another sort of openness.

It is by honing in on the question of the "public" in relation to today's contemporary art issues and by drawing on theories that tend to redefine the notion of public art in order to make it more coherent vis-à-vis current artistic developments, that the previously underlined reduction of public art to the "1%" may be overturned. This platform thus seeks to welcome new strategies, notably



Loisirs

19

Grâce aux loisirs, l'échec peut aussi se vivre dans les temps libres.

Index

Table des matières

Crédits

Sébastien CLICHE,
Principes de gravité, 2005.
Image tirée du projet
Web/ Image excerpted
from the web project:
<http://principesdegravite.ca>



Guillaume LACHAPELLE, *La façade*, 2011. Bibliothèque Père-Ambroise, Montréal.

L'œuvre, au dire de l'artiste, « propose une architecture fantastique où des éléments familiers sont réaménagés dans une forme ludique. Transformées en bibliothèques, des façades d'immeubles typiques du quartier sont perchées sur des échafaudages. À la fois dépositaire du savoir et métaphore d'un lieu de passage, la façade se révèle comme un seuil d'accès à d'autres réalités. Son échelle et sa nature architecturale invitent à s'y projeter, à y voyager. » / According to the artist the work "proposes a fantasy architecture in which familiar elements are rearranged in a playful form. Transformed into bookshelves, typical neighbourhood facades are perched on scaffolding. The façade, which is at once a guardian of knowledge and a metaphor for a passage space, here becomes a gateway into other realities. Its scale and its architectural nature entice viewers to imagine themselves entering into it, and going off on a trip."

Photo : Olivier GARIÉPY. Source : Ville de Montréal.

Stephen SCHOFIELD, *Horizons lointains*, 2012. Stade de Tennis Canada, Parc Jarry, Montréal. L'œuvre est composée de trois pièces, intégrées sur les poteaux déjà présents : une main géante rouge, une forme hélicoïdale métallique et un enfant ramasseur de balle. / The work is comprised of three pieces that are integrated into already existing posts: a giant red hand, a metallic helical form and a child fetching a ball. Source : www.leprogresvilleray.com. Photo : HyeKyong YUN.



elles agiront comme les points d'ancrage des problématiques politiques, artistiques et conceptuelles qui seront ici mises de l'avant.

Aborder directement les œuvres nécessite également une autre forme d'ouverture. C'est en approfondissant la question du « public » en regard des enjeux contemporains de l'art actuel et en se penchant sur les théories qui tendent à redéfinir la notion d'art public pour la rendre plus cohérente face aux développements artistiques contemporains qu'il sera possible de renverser ce qui a été souligné précédemment comme la réduction de l'art public aux « 1% ». Cette plateforme se veut donc inclusive face aux nouvelles stratégies, notamment relationnelles, contextuelles, performatives² ou d'infiltration. L'attention des historiens d'art pour des formes d'art plus marginalisées, telles que les graffitis, ou pour des pratiques engagées, comme les projets de l'ATSA ou des Yes Men, oblige également à repenser le concept de l'art public et à retirer tout le potentiel réflexif.

On peut toutefois se demander jusqu'où on peut étendre ce concept. Devant la présence exponentielle de l'art Web, qui relève du domaine public, ou des projets interactifs qui demandent des déplacements dans la ville (un exemple classique étant les *Walks* de Janet Cardiff, réalisés entre 1991 et 2006), l'art public exige d'être pensé au-delà des œuvres annexées à un lieu public. C'est donc à la manière d'un carnet d'investigation que s'ouvre cette chronique, qui n'a d'autres prétentions que de présenter différentes étapes d'un micro-laboratoire de recherche sur un sujet qui, s'il en blase certains, est stimulant à maints égards, tant du point de vue théorique, critique et pratique qu'expérientiel. ←

Aseman SABET est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sa thèse interroge le dialogue des sens et la synaesthésie dans le discours esthétique du 18^e siècle. Elle travaille également à titre de commissaire indépendante et de rédactrice pour différentes publications en art contemporain. Ses recherches portent sur la typologie des approches anthropologiques et, plus particulièrement, sur la résurgence du tactile dans l'art actuel. Elle vit et travaille à Montréal.

ones that are relational, contextual, performative² or furtive. The attention art historians have given to more marginalized forms of art, such as graffiti, or politically committed ones, such as the ATSA or Yes Men projects, also requires one to rethink the concept of public art and to retain all its introspective potential.

One can, however, question how far this concept can be stretched. Faced with the exponential presence of web art, which belongs to the public domain, or interactive projects, which involve moving through city space (a classic example being Janet Cardiff's *Walks*, created between 1991 and 2006), one needs to reflect on public art beyond the works annexed to a public place. This column thus begins in the manner of an investigation notebook, with no other ambition but to present the various stages of a micro-research laboratory on a subject that though it may seem dull to some, is exciting in many ways, whether it be from a theoretical, critical and practical viewpoint or from an experiential one. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Aseman SABET is pursuing a doctorate at Université de Montréal. Her thesis focuses on the dialogue between the senses and synaesthesia in 18th century aesthetic discourse. She also works as an independent curator and writer for various contemporary art publications. Her research investigates the typology of anthropological approaches and, more specifically, the resurgence of tactility in contemporary art. She lives and works in Montreal.

NOTES

1. Notons que la Politique d'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics a été adoptée au Québec en 1961. / Let us point out that the *Politique d'intégration de l'art à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* was adopted in 1961 in Quebec.
2. Soulignons tout de même l'esprit d'ouverture qui a donné lieu au concours pour l'intégration d'une œuvre à l'architecture (1 %) du 2-22 (immeuble du quartier des spectacles, à Montréal), puisque ce concours visait uniquement des œuvres d'art performatif. / Nevertheless, it is worth highlighting the open-mindedness regarding the integration of a work into architecture (1%) in the case of the 2-22 (a building in Montreal's Quartier des spectacles), since this competition targeted only performance art.

Des fictions architecturales

Gilles DAIGNEAULT

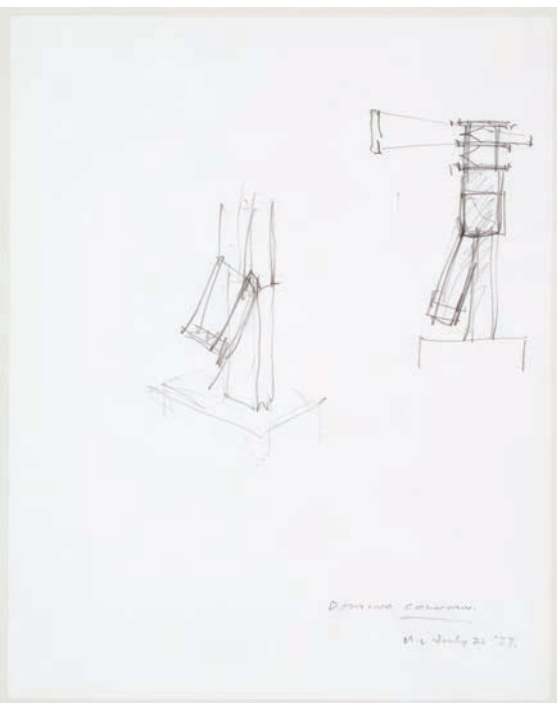
1. Cette année, septembre était encore plus triste du fait de la disparition de notre artiste multidisciplinaire le plus complet et le plus original. Celui qui—un peu à la manière de Michael Snow, un autre géant de la polyvalence—faisait jouer les disciplines les unes sur les autres, écrivant comme un photographe, dessinant comme un architecte, construisant comme un sculpteur, etc. On avait l'habitude de traiter Melvin Charney d'«architecte/artiste», l'oblique ne laissant surtout pas entendre qu'il n'était que la moitié de l'un ou de l'autre; à la Renaissance, on ne pensait pas non plus que Léonard ou Michel-Ange étaient des demi-architectes ou des demi-artistes (pour prendre des exemples qui auraient fait sourire Charney). Après tout, il a représenté le Canada à la Biennale de Venise à deux reprises, une fois en architecture et une fois en «beaux-arts». Pour sa part, il s'est toujours contenté de faire son travail: «Ensuite, ceux qui le regardent, le publient et l'exposent font des catégories. Certains y voient l'œuvre d'un architecte, d'autres, celle d'un artiste. Quoi

qu'il en soit, je me considère comme un artiste concerné par certaines questions, dont la plupart ont trait à l'architecture.» Faut-il rappeler que ce dernier mot a toujours ratisé large—et profond!—chez l'artiste qui regardait les villes comme des encyclopédies où l'architecture représentait métaphoriquement les êtres humains, et qui n'a cessé de fertiliser le champ de l'art public, notamment avec ses fameuses «constructions» en forme de sculptures—ou vice versa—qui n'ont rien fait pour lever l'ambiguïté du personnage. Heureusement.

Bien sûr, le nom de Charney restera attaché à nombre de grands projets, mais j'aimerais mentionner un de ses bons coups qui eut lieu quatre ans avant l'«affaire *Corridart*» et qu'on risque d'oublier. Il s'agit de l'exposition *Montréal, plus ou moins?* qui avait attiré plus de 50 000 visiteurs au MBAM pendant l'été 1972. On en avait confié la conception à Charney en catastrophe (car on avait déjà perdu beaucoup de temps) en lui disant simplement tout ce qu'il ne pouvait pas faire... «J'ai travaillé, me

disait-il, avec des réseaux d'amis dans presque tous les milieux. J'ai toujours conçu un musée comme ouvrant ses portes sur l'extérieur, et l'art comme quelque chose qui ne se trouvait pas seulement dans les musées. J'aime les débordements. *Montréal, plus ou moins?* n'était pas tant une critique qu'un commentaire sur l'activité muséale et, plus qu'une critique de la ville, c'était un hommage à toutes les énergies qui s'y débattaient. Au fond, c'était une entreprise positive, très optimiste, souriante.» Charney était conscient qu'il avait hérité alors de cette *mission impossible* à cause de son double titre d'architecte et d'artiste. «Sauf que, répétait-il, le Musée avait appuyé sur le bouton “architecte” et moi, sur le bouton “artiste”...»

2. L'art public n'est décidément plus ce qu'il était. C'est ce que démontre d'une manière éclatante la juxtaposition, sur l'esplanade de Place Ville-Marie, de la fontaine de bronze de Gerald Gladstone, qui soulignait le dixième anniversaire de l'édifice en 1972, et la grosse boîte vitrée contenant une salle de réunion



Melvin CHARNEY, *Étude pour la Colonne quatre, jardin du CCA*, 1987. Crayon sur papier. 27,8 x 21,6 cm. Collection CCA. Don de Melvin Charney. © Melvin Charney/SODRAC 2012.



Melvin CHARNEY
Photo: Michel Boulet,
1987-CCA.



Melvin CHARNEY, *Dessin d'étude, jardin du CCA*, 1988. Mine de plomb sur papier calque avec crayon de couleur rouge. 28,9 x 21,6 cm. Collection CCA. Don de Melvin Charney. © Melvin Charney/SODRAC 2012.



Nicolas BAIER, *Autoportrait*, 2012. Esplanade de Place Ville-Marie, Montréal. Photo : Richard-Max TREMBLAY.

parfaitement lisse et chromée de Nicolas Baier, qui en marque aujourd'hui le cinquantième. La première s'intitule platement *Female Landscape/Présence féminine*—on pense à un mauvais Henry Moore revisité par André Desjardins (alors même que l'époque était une sorte d'âge d'or de la sculpture)—et n'a strictement rien à voir avec le bâtiment de I. M. Pei, tandis que la seconde, *Autoportrait*, en est une sorte de radiographie. Par ailleurs, elle s'inscrit dans le droit prolongement des préoccupations de Baier autour des manipulations et des représentations du réel au moyen de logiciels, ce que les artistes accomplissaient jadis avec le dessin et la peinture. *Autoportrait* se présente aussi comme la suite logique de *Vanité*, une réalisation de la

même eau et une vision également paradoxale à plus d'un titre de l'atelier de l'artiste cette fois, qui avait été montrée en mars dernier chez René Blouin et qui avait constitué l'un des temps forts de la saison. Il est certes rafraîchissant de voir ainsi l'«art public» ne le céder en rien à l'«art privé», et l'on doit reconnaître que, pour toutes sortes de raisons, le jury ne manquait pas de culot en cette occurrence.

3. Au cours des dernières années, la petite Galerie II de CIRCA a souvent donné lieu à des œuvres qui en subvertissaient la configuration, qui dépaysaient d'emblée—mais avec bonheur—même ses visiteurs les plus familiers. C'est dire qu'il n'était pas commode pour une toute jeune artiste d'y faire sa

marque en y proposant une *autre* fiction déstabilisante qui tienne la route. Or, à la rentrée, Caroline Cloutier a passé l'épreuve avec brio et une étonnante maturité. Son ensemble de photos trafiquées, intitulé *Dédale*, suggérait le labyrinthe à la fois le plus vertigineux et le plus convivial qui se puisse imaginer, le plus dépouillé aussi et le plus achevé techniquement. Dédale lui-même, un autre architecte/artiste qui était orfèvre en matière de solutions simples à des problèmes complexes, aurait apprécié ; et tout particulièrement la tache bleue en forme de jeune fille qui cherchait la sortie...

Dominique BLAIN, *Missa*, 1992. Détail. Cent paires de bottes militaires usagées suspendues à une grille par des fils de nylon noir. Carré d'art contemporain. Collection du MBAM. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal.





Guy PELLERIN, n° 428—le laboratoire, local K-2210, Agora de la danse, 840, rue Cherrier, Montréal, 2012. Vue partielle de l'œuvre. Émail, toile de coton, contreplaqué russe de merisier, bois de pin. Photo: Richard-Max TREMBLAY.

4. Guy Pellerin est pratiquement un abonné de ces « morceaux choisis » ; fût-ce par de trop brèves mentions, à l'image de ses interventions elles-mêmes. J'avoue effectivement mon faible pour l'inépuisable chronique des couleurs, à la fois logique et imprévisible, qu'il tient de loin en loin depuis une trentaine d'années, dans toutes sortes de lieux dont ses phrases silencieuses rythment et commentent diversement l'espace. Avec ses artefacts toujours impeccablement ouverts, qui ont également partie liée avec la peinture, la sculpture et l'installation, Pellerin propose parfois, par un espiègle retour des choses et en toute liberté, des modèles d'intégration de l'architecture à l'art, où chacun des deux domaines sert alternativement de mode d'emploi pour l'autre. En témoignant, cet

automne, un nouveau polyptyque, sobrement intitulé n° 428—le laboratoire, local K-2210, Agora de la danse, 840, rue Cherrier, Montréal, dont chacun des quatre éléments, à mi-chemin entre le puzzle et l'écriture, évoquait à la fois la configuration du mur qui l'accueillait et la maquette d'un petit théâtre tout à fait approprié dans ce laboratoire de création.

5. Qui a dit qu'on ne voyait vraiment un (bon) film que le jour où on le revoyait, de préférence après un certain laps de temps ? C'est en tout cas ce que je me répétais en présence de *Missa* de Dominique Blain, que le MBAM présentait cet automne dans son Carré d'art contemporain qui donnait l'impression d'avoir été conçu exprès pour cette installa-

tion exemplaire. D'autant plus que l'œuvre n'avait pas été gâtée lors de sa première présentation à la 7^e édition des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* : même tronquée, elle étouffait dans son espace étriqué au sous-sol de la Place du Parc. Vingt ans plus tard, *Missa* m'est apparue plus sobre et plus silencieuse que jamais, plus complexe aussi. Elle avait gagné en intériorité et en fragilité (si l'on peut dire), elle était moins affirmative. Il faut dire que le spectateur avait fait un bout de chemin entre-temps, en partie grâce à l'artiste qui ne s'était pas arrêtée non plus. ↩

Gilles DAIGNEAULT est critique d'art, commissaire indépendant, membre du comité de rédaction de la revue *Espace* et directeur de la Fondation Guido Molinari.

Caroline CLOUTIER, *Dédale*, 2012. Installation photographique. Centre d'exposition Circa. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste.



DOCUMENTA (13) et Manifesta 9. Le temps présent

Laurent VERNET

Conception du rôle de l'exposition comme étant la mise en perspective critique d'un contexte socioculturel ; inclusion d'œuvres modernes dont certaines par des figures qui méritent d'être mieux connues : la DOCUMENTA (13) et la Manifesta 9, présentées à Cassel (Allemagne) et à Genk (Belgique) à l'été 2012, ont reposé sur des stratégies fertiles pour repenser « l'événement » et sa pertinence dans un système de l'art contemporain globalisé. Retour sur des manifestations qui ont choisi d'investir le politique afin d'interroger, de manières singulières, les dynamiques qui animent le temps présent.

L'ÉTAT DU MONDE

Les deux grandes salles d'exposition situées de part et d'autre du hall d'entrée du Fridericianum, lieu principal de la documenta, sont pratiquement vides. Une brise souffle dans le cube blanc de la sorte mis à nu : les portes du musée laissées ouvertes

créent-elles un corridor de vent ? Contre un mur sont exposées trois sculptures de Julio González. Ces œuvres sont accompagnées d'une photo de leur installation lors de la deuxième documenta de 1959, dans laquelle figurent deux visiteurs anonymes (une femme pieds nus et un homme). L'itinéraire que propose Carolyn Christov-Bakargiev, directrice artistique de la DOCUMENTA (13), se dégage de la mise en scène de ces trois éléments : il s'agit d'une interrogation de l'espace qui émerge entre le passé et le présent, dans laquelle l'œuvre d'art offre au visiteur une expérience subjective. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre de cette brise qui est en fait une œuvre du Britannique Ryan Gander : *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* (2012).

La DOCUMENTA (13) est animée par une posture intellectuelle, par un parti pris pour la recherche et l'engagement. Le premier des trois tomes qui forment le catalogue est principalement composé des cent notes ; ces cahiers qui ont été publiés au cours des deux années qui ont précédé

l'ouverture de cette exposition (avec notamment des contributions de Walter Benjamin, György Lukács, Ian Wallace et Lawrence Weiner). L'intégration de la science à la manifestation répond aussi à cette préoccupation, que ce soit par les démonstrations du physicien quantique Anton Zeilinger, ou encore par les travaux artistiques et horticoles du prêtre Korbinian Aigner, qui a créé de nouvelles espèces de pommes alors qu'il était détenu dans un camp de concentration.

Polycentriste et ouvert, l'événement a pris place dans une trentaine de lieux à Cassel et dans trois autres villes (Kaboul, Alexandrie et Banff). Si cette ambitieuse entreprise se révèle au final cohérente, c'est en mettant de l'avant l'expérience vécue de l'espace et du temps. Cette expérience peut prendre sens de la rencontre du geste de l'artiste et du lieu. Le Canadien Gareth Moore s'est ainsi installé au printemps 2010 dans l'aire d'entretien du parc Karlsau. À partir d'objets récupérés localement, Moore a aménagé *A Place – near the buried canal* : un curieux campement aux

allures de complexe de villégiature avec son kiosque d'accueil, sa boutique/salle de méditation, sa chambre à louer et ses sentiers de randonnée. Theaster Gates a, quant à lui, investi une maison vacante, endommagée durant la Seconde Guerre mondiale. En plus d'animer cette ancienne maison bourgeoise par la musique et la performance, il lui a redonné vie en recyclant des matériaux trouvés à Cassel et à Chicago.

Dans *This Variation* (2012), Tino Sehgal décline cette idée du « ici et maintenant » en s'appropriant le vocabulaire du divertissement. Dans une salle plongée dans le noir, à laquelle on accède par l'arrière d'un hôtel, des interprètes dansent et chantent un répertoire qui comprend *Give It 2 Me* de Madonna, évoquant la manière des « glee clubs » ou encore les « flashmobs ». Sehgal met en scène ces pratiques artistiques citoyennes, basées sur l'adaptation de produits culturels, pour aborder la complexité des problématiques économiques et leur impact dans nos vies. Les chansons sont donc entre-

←
Sam DURANT, *Scaffold*, 2012. Bois, métal. 10,3 x 14,4 x 15,8 m. Design de Sebastian Clough avec Punkt Vier Architekten et Klute & Klute Ingenieurbüro. Avec l'aimable autorisation de Sam Durant ; Blum & Poe, Los Angeles ; Sadie Coles HQ, Londres ; Paula Cooper Gallery, New York ; Praz-Delavallade, Paris. Photo : Nils KLINGER.

Mariam GHANI, *A Brief History of Collapses*, 2011. Installation vidéo, deux chaînes HD, couleur, son. 22 min. Dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de Mariam Ghani. Commandé et produit par la DOCUMENTA (13) avec le soutien de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Photo : Roman MÁRZ.





William KENTRIDGE, Phillip MILLER, Catherine MEYBURGH, Dada MASILO, *The Refusal of Time*, 2012. Cinq chaînes de projections avec mégaphones et un respirateur (éléphant), 24 min. Avec l'aimable autorisation de William Kentridge. Commandé par la dOCUMENTA (13) et produit par Marian Goodman Gallery, New York; Lia Rumma Gallery, Naples; Milan; Goodman Gallery, Afrique du Sud avec le soutien du Dr. Naomi Milgrom AO, Australie. Photo: Henrik STROMBERG.

→ **Gareth MOORE,** *A place near the buried canal*, 2011-2012. Matériaux et dimensions variables. Vue de l'installation, dOCUMENTA (13), Kassel 2012. Avec l'aimable autorisation de Catriona Jeffries, Vancouver.

coupées d'interludes parlés sur la définition du revenu (un travail non rémunéré constitue-t-il un revenu?) ou encore sur la surproduction et la surconsommation (s'il y avait chaque jour un nouvel iPod, voudrais-je m'en acheter un quotidiennement?).

The Refusal of Time (2012) de William Kentridge se positionne à contre-courant des effets de mode que Sehgal remet en question. Sur une musique envoûtante, au rythme des mouvements de l'improbable machine se trouvant au centre de la salle, cette œuvre d'art totale donne à voir, à l'aide de plusieurs projecteurs, une succession de vignettes où la vidéo et le dessin s'entremêlent. L'idée du temps est déconstruite au fil de scènes burlesques se jouant des tensions sociales, d'allusions au progrès, d'autoportraits où l'artiste se confronte à lui-même et d'une procession qui ouvre sur une éternelle continuité.

La guerre s'impose comme un des leitmotifs de l'exposition. L'installation vidéo *A Brief History of Collapses* (2011-2012) de Mariam Ghani explore simultanément sur deux écrans l'architecture d'anciens palais: le Fridericianum et le Dar ul-Aman à Kaboul. Incarnant tous deux la reconstruction et la modernisation, le premier est devenu un musée alors que le second, appelé à devenir un parlement moderne, est en ruine à cause des guerres dans ce pays. Au cœur du Karlsaue, Sam Durant a construit ce qui semble être une structure de jeu, mais qui se révèle être un échafaud destiné à la pendaison—rappelant l'exécution du dictateur Saddam Hussein. Dans l'une des maisons construites pour l'occasion dans le parc, le film *Continuity* (2012) d'Omer Fast suit un couple d'âge moyen qui va chercher ce que l'on croit être leur fils soldat revenant d'Afghanistan; ce récit se

multiplie et évolue, tout en s'amorçant toujours de la même façon, laissant croire qu'il s'agit d'un fétichisme sexuel. *Alter Bahnhof Video Walk* (2012) de Janet Cardiff et George Bures Miller invite le spectateur à suivre, à l'aide d'un iPod, une narration vidéo qui prend place dans la gare Hauptbahnhof, ce qui donne lieu à d'étranges moments. Ponctué de chorégraphies et de musique, ce récit traite sur le ton de l'intimité de la mémoire de la guerre qui hante l'Allemagne contemporaine.

EXCAVER LA MODERNITÉ

Autant la dOCUMENTA (13) démontre qu'une thématique n'est pas essentielle pour orchestrer une exposition intelligente, autant la Manifesta 9 rappelle qu'un thème peut engendrer un dialogue entre les œuvres, ainsi qu'avec leur contexte de présentation. À partir du lieu de la neuvième biennale européenne,

l'édifice central du complexe minier André Dumont à Genk, le commissaire Cuauhtémoc Medina a construit une histoire de la production. Acteur majeur de la révolution industrielle, le charbon est ici le déclencheur d'une exposition en trois temps. La section patrimoniale regroupe des artefacts et des documentaires d'époque détaillant la dureté des conditions de travail des hommes dans les mines, mais aussi des enfants qui y ont œuvré et parfois perdu la vie. Le charbon fait ensuite l'objet d'une dizaine de récits sur le sujet du travail minier à travers la modernité artistique. L'une de ces histoires de l'art est centrée sur Alexey Stakhanov, ce Soviétique qui aurait produit 102 tonnes de charbon en moins de six heures (au lieu des 6,5 tonnes habituelles par quart de travail), ce qui fut récupéré dans le cadre d'une campagne de propagande. On s'étonne au passage du



Sam DURANT, *Scaffold*, 2012. Bois, métal. 10,3 x 14,4 x 15,8 m. Design de Sebastian Clough avec Punkt Vier Architekten et Klute & Klute Ingenieurbüro. Avec l'aimable autorisation de Sam Durant; Blum & Poe, Los Angeles; Sadie Coles HQ, Londres; Paula Cooper Gallery, New York; Praz-Delavallade, Paris. Photo: Nils KLINGER.

Biennale de sculpture de SAINT-JEAN-PORT-JOLI. Le poids du monde et des choses

Nathalie CÔTÉ

Avec pour thème *hospitalité*, la commissaire Caroline Loncol-Daigneault a donné à cette deuxième mouture de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli une envergure à la hauteur de la réputation des lieux. Pendant dix jours, Massimo Guerrera, Giorgia Volpe, Michael Fernandes, Georges Audet, Émilie Bernard, Jean-Robert Drouillard et Michel Saulnier ont multiplié les rencontres avec le public, interrogeant la sculpture et notre humanité.

Giorgia VOLPE, *Hospedeira : celle qui héberge*, 2012. Photo: Jean Sébastien VEILLEUX. Avec l'aimable autorisation de La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

L'aura des frères Bourgault habite toujours Saint-Jean-Port-Joli. Cette tradition populaire, remontant aux années 1930, a été perpétuée pendant cinquante ans par l'École-atelier de sculpture sur bois. S'y ajoute la présence de l'art contemporain assurée, depuis 1992, par le Centre Est-Nord-Est et ses résidences de création. Son ancêtre : les studios d'été fondés par Michel Saulnier, Pierre Bourgault et Roberto Pellegrinuzzi, en 1987, qui voulaient « permettre à des artistes citoyens de se ressourcer dans un village où la ruralité côtoie une tradition vivante de la sculpture sur bois ». Vingt-cinq ans plus tard, on pourrait en dire

autant de la biennale de sculpture ! Une nuance cependant : cette nouvelle biennale n'est pas autogérée par des artistes, mais par la Corporation des fêtes et événements culturels de Saint-Jean-Port-Joli qui donne, fort heureusement, une place de choix à l'art actuel.

Ces différents rôles joués par Saint-Jean-Port-Joli dans l'histoire de l'art du Québec, le sociologue Guy Sioui-Durand en a témoigné lors de sa conférence donnant le coup d'envoi de la biennale. La présence de François Turcot, poète en résidence, ainsi que la présentation de plusieurs concerts ont animé la biennale. Il faut aussi souligner le passage de Gabriel Nadeau-Dubois, en tournée estivale au Québec – cette invitation établissant un lien, d'autant plus précieux que rare, entre les mouvements sociaux et l'art contemporain. Massimo Guerrera intégrera d'ailleurs un carré rouge à l'un de ses dessins, conservant une trace du passage du leader étudiant – comme il a aussi incorporé à son installation des phrases glanées dans une discussion ou un objet offert par un résident du village.

ART ACTUEL ET TRADITION

Ainsi que le soulignait Jean-Robert Drouillard : « À Saint-Jean-Port-Joli, la tradition et l'art contemporain se confrontent. Mon travail est un peu à mi-chemin entre les deux. » En fait, sa sculpture taillée à même le bois. Une figure grandeur nature représentant son fils coiffé des bois d'un cerf. Cette pièce traditionnelle aux accents surréalistes constituait l'introduction parfaite à l'univers de l'art actuel.

Plus déroutante sera l'œuvre conceptuelle de Michael Fernandes. L'artiste d'Halifax a habité pendant dix jours dans une cabane construite par Berthier Guay, un entrepreneur du village. Le petit bâtiment dessiné par l'artiste comportait un lit, un comptoir avec, au centre, un trou creusé dans la terre. Une fosse assez

grande pour y mettre un cercueil. Y habiter l'obligerait à une présence accrue dans ses gestes quotidiens, ayant à chevaucher la tranchée plusieurs fois par jour². À ceux qui lui diront que « cela n'est pas de l'art », il répondra, philosophe : « Il s'agit plutôt d'une expérience ! » Devant ce cabanon au statut incertain, plusieurs visiteurs chercheront la « sculpture ». C'est pour leur répondre que Berthier Guay offrira une sculpture à l'artiste, l'installant non loin de sa cabane – s'invitant ainsi à la biennale avec un long porte-voix fait d'un seul arbre déroulé, assouvissant pour un temps les attentes des visiteurs. Mais gageons que l'étrange maison de Michael Fernandes restera longtemps dans leur mémoire...

CUEILLETTE ET RÉCUPÉRATION

Par nécessité ou par choix esthétique, beaucoup d'artistes utilisent des matériaux récupérés. Giorgia Volpe a cueilli des balais de sorcières, ces excroissances se développant sur les conifères, « symboles de l'hospitalité végétale ». Elle les a rassemblés en un bouquet géant suspendu entre deux arbres. Lors de l'événement de clôture de la biennale, elle a fait descendre sa sculpture suspendue. Un ami du village guidait la pièce de plus de cent kilos qu'elle supporterait jusqu'à se retrouver au sol, couverte par la sculpture, offrant ainsi une performance très touchante. La sculpture sera ensuite brûlée sur les berges du Saint-Laurent.

Le jour même, Georges Audet mettra son œuvre à l'eau. Ces deux performances s'apparentaient à des rituels, faisant de la dernière journée de la biennale un moment solennel. Ce « collectionneur de collections », tel qu'il se nomme lui-même, a construit un radeau fait d'objets de bois peints en rouge. Des morceaux de chaises et autres bols offerts par des résidents ou apportés de son atelier montréalais. Il a confectionné





Jean-Robert DROUILLARD, *iDeer*, 2012. Photo : Jean Sébastien VEILLEUX. Avec l'aimable autorisation de La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

←←

Michael FERNANDES, *Resting/Eating*, 2012. Photo : Jean Sébastien VEILLEUX. Avec l'aimable autorisation de La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

sa sculpture comme on tisse un tapis. À l'instar de la pièce de Michel Saulnier, un dauphin fait d'un assemblage de boîtes de carton récupérées, son œuvre s'inspire des procédés de l'artisan et de la culture populaire.

DONS ET ÉCHANGES

«Je suis arrivée ici avec rien, je repars les mains vides», disait Émilie Bernard. L'artiste a confectionné de petites formes abstraites en plâtre. Ses dizaines de sculptures intimistes, elle les a offertes aux visiteurs. Le partage est également au centre de l'œuvre de Massimo Guerrera. À Saint-Jean-Port-Joli, il a discuté,

médité et dessiné avec les visiteurs dans un bâtiment à la fois atelier et galerie d'art, y exposant ses créations et réalisant l'une des ses installations les plus propices à la contemplation.

En marge de l'événement, le plus célèbre des artistes de Saint-Jean-Port-Joli, Pierre Bourgault, a installé une tour de blocs de sel le long du fleuve. La sculpture monumentale fondant au fil des jours témoigne autant de son détachement pour l'objet d'art et la tradition que de son attachement au fleuve. Ce souci de la nature traverse d'ailleurs chacune des œuvres de la biennale. Des œuvres où les artistes déclinent diffé-

rentes manières de faire de la sculpture et de travailler le bois : taille directe, assemblage, récupération ou construction de bois industriel. Mais surtout, ce n'est pas tant l'objet qui est au cœur de leurs démarches que l'humain lui-même et son expérience. ←←

Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli
19 – 29 juillet 2012

En 1998, Nathalie CÔTÉ obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art à *Voir Québec* et au journal *Le Soleil*, de 1998 à 2008. Membre du comité de

rédaction de la revue *Inter art actuel*, elle est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

NOTES

- 1 *Répertoire des centres d'artistes auto-gérés du Québec et du Canada* – Édition spéciale, 2002, p. 96.
- 2 La dimension de la fosse creusée dans la sculpture-maison de Michael Fernandes est de 1,22 x 1,22 x 3 m.

Georges AUDET, *Plancher flottant*, 2012. Photo : Jean Sébastien VEILLEUX. Avec l'aimable autorisation de La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

→→

Massimo GUERRERA, *Conversation au bord du fleuve*, 2012. Photo : Jean Sébastien VEILLEUX. Avec l'aimable autorisation de La Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.



From *N. E. Thing Co.* to *Gold, Silver & Lead*

John K. GRANDE

The art world is not immune from criticism, when it comes to artistic practise and the effects art production has on the environment. Sometimes making a statement actually damages the environment. *N.E. Thing Co. Paint into Earth*, SFU, Vancouver, B.C. (1966-68) entailed pouring toxic paints into the earth, an irresponsible yet effective way of communicating an idea. And yet the physics of the world occurs regardless of our ideologies, our ideas, our concepts. And this may be the central failing of conceptual art as a historical phenomenon. Despite all the clever idioms, post-historical quips, the world changes, evolves regardless of all that, and surprisingly fast these days. In 1990, Iain Baxter made *CO2 Landscape—Homage to Chico Mendes* (1990), (Mendes was a Brazilian worker

who fought for the preservation of the rainforest). Here Baxter threw in artificial plants, with a painted backdrop that included fake burning logs and a giant thermometer dead centre.

If art is an idea and you should have fun with it, as conceptual art espoused, then Iain Baxter personifies his era. His first solo show was in Japan and Baxter claims the Seattle painter Morris Graves was an influence (as he was for Emily Carr). After a car accident in Saskatchewan, the ardent ski enthusiast Iain Baxter was transformed by an awareness of the fragility of life. He became an artist and has remained so ever since. Baxter produced many documents for the *N. E. Thing Co.* before and since its incorporation in 1969 as a forum that paralleled consumer culture. Along with his then wife Ingrid Baxter, he had a Telex machine and saw language as a tool of play, so much so he added

the ampersand to become Iain Baxter& to his legal name. ... The continuity of this process became an installed pile of colourful ampersands in one *N. E. Thing* show. Out of minimalism, a maximalist is born! All this was in the spirit of General Idea's *FILE* magazine, and bolstered by the presence of *Vanguard* magazine in Canada's west. Baxter, the enigma, was proof positive that the matter follows the mind in art making and vice versa! Iain and Ingrid Baxter's *N. E. Thing Company* made their name in Canada, the United States and further afield.

One of the most amusing of displays at the A.G.O. is the *N.E. Thing Gold Star or Red Star "judgment"* of works by other artists. The artist becomes the judge amid the pantheon he is a part of. Ellsworth Kelly's *Red-White*, an oil on canvas from 1963, is given the boot with a red star while Marcel Duchamp (mentor of the concept and all that Iain Baxter, John Baldessari and Ed

Ruscha and so many other Western artists came to be in the art world) gets both a Gold Star and a Red Star. The implication is that Marcel Duchamp surpassed judgment through sheer intelligence. Duchamp fits all categories for art—good and bad—as the idea surpasses the medium.

Digital Code Landscape (1999-2008) has reclaimed pedestals and television sets of varying sizes and dimensions, with landscapes and painted motifs in acrylic, covering their potentially luminescent surfaces. We feel Marshall McLuhan's influence on Baxter's art here. *One Canada Video* (1992) is an installation that is participatory art cum quasi-functional sculpture. One climbs into an electric car to watch a video on the windscreen window. Mountains, sea and sky and any number of images appear, videography Ingrid and Iain gathered over time. Cathartic and Zen, some of the images are worthy of a Japanese



Iain BAXTER&, *Zero Emissions*, 2008. Taxidermied animals, car exhaust pipes, and painted metal C-clamps. Dimensions variable. Collection of the artist. Photo: Art Gallery of Ontario. ©2012 IAIN BAXTER&.



conceptually rooted decision, but one that related to patterning, construction and illusion.”

The auto-body as assemblage becomes a totemic, potentially ancient or proto-futurist monument. The verticality of the assemblage recalls some ancient standing stone Menhir, but this standing sculpture is not part of a tribal ritual, instead it is made of what from afar looks like a pile of cars, far from the daily highway flow we are so used to. *Gold, Silver and Lead* is alchemical, dream-like, unreal, and at the same time, it could be a comment on car culture, and the obsolete nature of the individual vehicular dream as the design ultimatum for the world's highways, housing and shopping developments. <—

Iain Baxter, *N.E. Thing Co.*
Art Gallery of Ontario, Toronto

Jed Lind, *Gold, Silver and Lead*
Toronto Sculpture Garden

John K. GRANDE is a leading writer and curator in the Art & Ecology field worldwide. The author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2004, (www.sunypress.edu)) and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream*, Paris, Italy, 2007 (www.paripublishing.com). John K. Grande co-curated *Eco-Art* with Pia Hovi-Assad and Peter Selz at the Pori Art Museum (2011) in Finland and is curator of eARTH ART 2012 at Van Dusen Gardens, Vancouver, B.C. Recently published books include *Black Peat* (Print Factory, Ireland, 2012) and *Art in Nature* (Borim Press, Seoul, Korea, 2012).

woodcut... Identifying with place (a very eco-art and up to date way of dealing with the economy in the face of consumer culture and ecology) may be more global, cosmological and universal than moving around the planet, and it's certainly more ecological. There are obvious inconsistencies between an artwork that advocates crossing Canada to “know the country” and *Zero Emissions* (2008) an anti-automobile installation that features a forest of car mufflers and stuffed animals—raccoon, wild turkey, fish, duck to name a few. Each is perched atop a car muffler and each muffler has a painted yellow metal C-clamp that closes off the potential exhaust. Joseph Beuys actually planted trees. He was consistent!

N. E. Thing's playful prerogative takes Dan Flavin's light pieces as the starting point to make *Blown Out Flavin* (1965). Here, black material hangs metaphorically downwards, deflated, a pallid representation of what a fluorescent Flavin-like light fixture can be. Concrete and conceptual art was a new frontier in the 1960s, but the terrain rapidly became heavily trodden and repetitive as literally thousands of artists jumped aboard the idea boat, eventually sinking it.

A video of Iain Baxter's Toronto Eco-Art van initiative is cute, but pollutes while it proselytizes. This is like Methodist conceptual art posing as eco-activism. What did Madonna say? Poppa Don't Preach! The most convincing concept piece is the early initiative *You Are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape!* (1965-1971). This is as pure an N.E. Thing

event/artwork as you can get! We see a sign stating you Are Now in the Middle of an N.E. Thing landscape. The sign is a marker set up in the landscape. And the message is that landscape is as much a concept as anything else.

From exhaust muffler pipes to car bodies, over at the Toronto Sculpture Garden, Jed Lind's *Gold, Silver and Lead* is a vertical totem that, like a modern-day Brancusi *Endless Column*, builds its post-industrial conception upwards in 3-D. Lind is a Canadian sculptor who lives in L.A. He reinvents the personal from the standardized. Functional becomes aesthetic, and all this, in a site that was once a

parking lot—the Toronto Sculpture Garden.

As these piled auto bodies are derived from a 1979 Honda Civic body and are made from 1/4 inch steel, a material Lind says he “treated like paper (...) translating complex curves into hard edges.” The totemic ensemble, all painted in a uniform colour, mirror one another as they rise upwards. Used for getting from A to B, the car is now an aesthetic object in a site. As Lind comments, “The choice for the number of cars was to create a strong reference to Brancusi's *Endless Column*, and to give the illusion that work continues above and below the viewer. (...) It was not a



Jed LIND, *Gold, Silver and Lead*, 2011.
Dimensions: 757 x 238,7 x 124,4 cm.
Toronto Sculpture Garden. Photo: J. LIND.

L'inquiétant miracle de la sculpture.

Se reconnaître de Mathieu VALADE

Valérie ROBERGE

L'exposition *Inquiétants miracles* de Mathieu Valade a été présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, à l'hiver 2012. La sculpture dont il sera question dans ce texte est en apparence simple. En effet, *Se reconnaître* est composée d'un chien fait en facettes de miroir polygonales qui est assis avec la patte tendue devant un grand miroir carré de six pieds de côté. Elle possède la plupart des caractéristiques des œuvres de Valade, c'est-à-dire des formes géométriques épurées, accompagnées d'un jeu de lumière, le tout présenté de façon minimaliste. Un autre élément typique de l'artiste est le fait que le spectateur soit impliqué lui aussi dans l'œuvre, car le miroir face au chien est assez grand pour lui renvoyer sa propre image des pieds à la tête. La nouveauté de cette œuvre dans le langage plastique de l'artiste est l'apparition de la figuration. C'est sur ce phénomène que notre regard portera en premier pour montrer ensuite ce qui en découle.

LE CHIEN

Face à de la figuration, le premier réflexe naturel est de considérer que cette représentation réfère à l'être humain. Ce qui s'applique très bien dans ce cas-ci. La question suivante, tout aussi évidente, est de savoir : pourquoi prendre un chien ? « Parce que le chien, affirme Mathieu Valade, est l'animal le plus comme l'homme, celui qui tente de faire le plus comme l'homme. » Comment cette sculpture nous montre cela ou montre l'homme à travers elle, c'est ce qui reste à découvrir.

La première problématique de cette figuration est la présentation du chien même. Il est fait de l'agencement de plusieurs morceaux de miroir. Chaque morceau à forme géométrique variable renvoie le reflet de ce qui se trouve près de lui. Le chien reflète alors tout ce qui se trouve autour de lui. Alors, ce reflet de l'homme reflète l'homme ou même les hommes qui se trouvent autour de lui. L'éclatement de la

structure même du chien renvoie déjà à la multitude d'images des hommes qui l'entourent, à ce second éclatement. La distorsion de l'image s'amplifie par ces multiples reflets. Ce qui doit alors représenter l'image de l'homme présente la multiplicité de l'image de l'homme. J'irai même un peu plus loin, elle montre que ce qui fait de l'homme un homme est cette multitude d'images qui se greffent à cet homme. L'homme devient composé du reflet de l'image des autres qui l'entourent, du propre reflet de son image.

Le plus beau dans cette sculpture est que le chien tend la patte vers le miroir. La tend-il parce qu'il pense qu'il y a un autre chien face à lui ? Ou la tend-il pour montrer cette docilité ? Pardon pour montrer cette gentillesse, c'est-à-dire ce désir de se placer dans une position favorable, ce désir de plaire à l'autre ? Ou se plaire à soi-même par l'adhésion à ces images de soi que les autres nous proposent ? La question reste en suspend et le chien est là, avec la patte tendue face à un immense miroir. Est-il seul face à ce grand miroir ? Non, avec lui, il y a le visiteur.

LE JEU

Alors, le jeu continue ou commence réellement ! Que regarde le spectateur : lui ou le chien ? Le chien se tend-il la patte ou la tend-il à l'homme dans le miroir avec lui ? L'homme devient le chien et le chien devient l'homme dans cet étrange jeu de miroirs, puisque le chien reflète l'homme à son côté et que son reflet en miroir est accompagné de cet homme. Qui devient qui dans cette superposition d'images, de reflets, de renvois à soi ?

Et l'artiste ? Que devient-il ? Car l'artiste est celui qui pose ce regard sur l'ensemble de l'œuvre. Il est celui qui propose cette réflexion. Il devient en quelque sorte notre miroir. Donc, il est aussi nous et le chien, le chien et nous. La boucle se boucle avec l'artiste, le miroir, nous et le chien ; et il y a toujours cette patte tendue.

LE SOURIRE

L'artiste semble alors proposer un regard amusé sur l'homme et sur lui-même. Une autodérision qui inclut aussi le spectateur, cet autre dans le reflet du miroir. Puisque tous dans ce jeu peuvent percevoir qu'ils ne sont pas ce qu'ils pensent être. Ou du moins pressentir qu'ils sont cette accumulation d'images, qui proviennent d'autres hommes qui sont eux-mêmes composés d'une multiplicité d'images et que tous, selon l'artiste, tendent la patte. Tous au travers de ces détours, ces jeux de miroirs veulent plaire. À qui ? À l'autre ? À eux-mêmes par ce désir d'adhérer à leur image.

Se reconnaître certes, se reconnaître dans l'autre, se reconnaître dans la vanité de notre image (qui n'est jamais celle que l'on pense), se reconnaître dans ce désir de plaire, d'être aimé de l'autre, se reconnaître dans ce jeu de miroirs, se reconnaître dans toute la complexité que cela implique, se reconnaître comme illusion, se reconnaître comme désir d'illusions.

Avec ce jeu de miroirs minimaliste composé d'un chien et du visiteur qui se voient dans le miroir, l'artiste fait ressortir tant la vanité de ce désir que l'universalité de celui-ci. La douce lueur du comique se

répand alors sur l'ensemble de l'œuvre, spectateur et artiste inclus. La chute de cette illusion pourrait être brutale, mais au contraire elle révèle un regard amusé sur les choses et sur soi. Une possibilité de continuer à se tendre la patte en souriant tout en connaissant la naïveté de la chose, sa vanité. *Se reconnaître* devient alors un inquiétant miracle dans la mesure où, normalement, après cet éclatement de la vanité face à soi-même l'homme devrait disparaître, se sentir exploser, mais au contraire il reste et se montre comme tel dans cet éclatement. ←

Mathieu VALADE,
Inquiétants miracles
Galerie des arts visuels
de l'Université Laval
Hiver 2012

Valérie ROBERGE termine présentement la rédaction de son mémoire en philosophie intitulé *Méditation sur la liberté inspirée de Kierkegaard et Kundera*. À l'automne, elle a commencé son doctorat qui portera sur *Le journal du séducteur* de Kierkegaard. Les questions existentielles occupant le cœur de son travail, l'art et la littérature font naturellement partie de son questionnement sur la singularité et l'identité. Elle a débuté cette année une série de commentaires sur les œuvres de Mathieu Valade.

Mathieu VALADE,
Se reconnaître, 2012.
Miroirs, polyuréthane.
180 x 180 x 100 cm.
Photo : Renée MÉTHOT,
Université Laval.



Bernard-Alexandre BEULLAC. Une poétique de l'objet

Anne PILORGET

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de la possession ou de l'usage. Non, ce serait trop simple. C'est bien pire. Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête. Il s'agit d'un rapport à l'accusatif¹.

— Francis PONGE

Influencé par un parcours en art appliqué, le travail du sculpteur Bernard-Alexandre Beullac s'intéresse au rapport à l'objet comme « aspect essentiel de notre être au monde », qui « influence notre subjectivité² ». Ses œuvres interrogent non pas la question de l'avoir, mais de l'être, affecté par l'objet. Ainsi, dans ses dernières créations, l'artiste fait formellement référence à la bombe : *Rose*, et sa série intitulée *La Parabole matérielle* (I, II, III et IV). Nonobstant le point de rupture dans la modernité engendré par l'envergure destructrice de cette arme, l'artiste ne s'y est pas intéressé pour son propos sociopolitique. Il explique avoir été avant tout attiré par son aspect formel, sa sensualité et son esthétisme industriel. Il se

sert davantage de l'ogive comme forme léguée par l'art moderne et inscrite dans l'inconscient collectif. L'œuvre est ainsi soustraite à toute charge pathétique, la forme ogivale sert de métaphore.

D'emblée, la série *La Parabole matérielle* frappe par sa pluralité d'ambivalences. À la forme de l'ogive est associée la figure antinomique d'un animal marin. Les sculptures oscillent entre deux iconographies, celle d'un objet industriel synonyme de mort, et celle d'un être vivant. L'inertie de la bombe paraît supplantée par le mouvement organique de la queue de poisson, qui maintient en équilibre l'ensemble de la sculpture. L'artiste transforme de la sorte le lourd en léger, transcende l'objet en non-objet. C'est en suivant ce même procédé que Bernard-Alexandre Beullac avait créé *Sans défense*, sculpture marquante de l'exposition *Repérage* de Loto Québec 2012 au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. À la manière d'un jeu de construction, avec des pièces emboîtées à l'aide de gros boulons, l'artiste a su évoquer la forme animale d'un squelette. Toutefois, sa forme aérienne imprègne de vie la

sculpture. Sous forme zoomorphique, l'objet devient magie.

Malgré l'enchantement qui s'en dégage, le travail de l'artiste n'est pas sans gravité. En effet, la représentation d'une bombe rappelle l'angoisse de la mort et le fait que désormais « l'humanité en totalité est tuable³ ». En outre, ces œuvres sont toutes marquées d'une scission, d'un vide entre les deux éléments sculpturaux. Cette fracture évoque la fragilité, la déficience. Peut-on y voir une allusion au risque d'atomisation d'une société de surconsommation ? Ou encore son morcellement engendré par la violence fictive de la bombe ? En se dégageant de tout discours moralisateur, Bernard-Alexandre Beullac semble répondre à ces enjeux par ceux de sa pratique sculpturale.

Au contact de ces sculptures quasi vivantes, nous sommes invités à une expérience sensible. Réalisées à l'échelle humaine, elles paraissent exprimer la force pulsionnelle qui en est à l'origine. L'artiste propose ainsi un rapport à l'objet à l'encontre de celui instauré par la production industrielle. À ce propos, Jean-Michel Varenne explique dans son livre sur *La magie des objets* : « Devant la mécanique, le corps doit s'effacer. Les

choses produites par la technique nient le corps. La cohérence propre à toute fonctionnalité standardisée néglige obligatoirement l'animalité, la sexualité, la force physique jadis inscrites dans l'objet artisanal⁴. » Les sculptures de Bernard-Alexandre Beullac semblent au contraire évoquer la corporalité humaine et l'expression de la force créatrice. Elles nous offrent de partager l'expérience singulière de l'acte de création, de ressentir le geste de sublimation artistique.

La matière, elle aussi, participe à la subjectivisation des sculptures. On peut remarquer des marques d'imperfections sur *Rose*—œuvre qui fait formellement référence à la bombe lancée sur Hiroshima. L'artiste semble accepter ces marques de travail, comme le ferait un artisan. De la même manière, sur beaucoup de ses œuvres apparaissent des coulures de peinture. Par ces empreintes, l'homme peut se reconnaître, contrairement à ce qu'offrent les produits industrialisés. Quant à *La Parabole matérielle II et III*, la matière contribue à rendre l'œuvre plus ambivalente encore. Réalisées en bois, elles sont recouvertes d'une couche de peinture métallique.

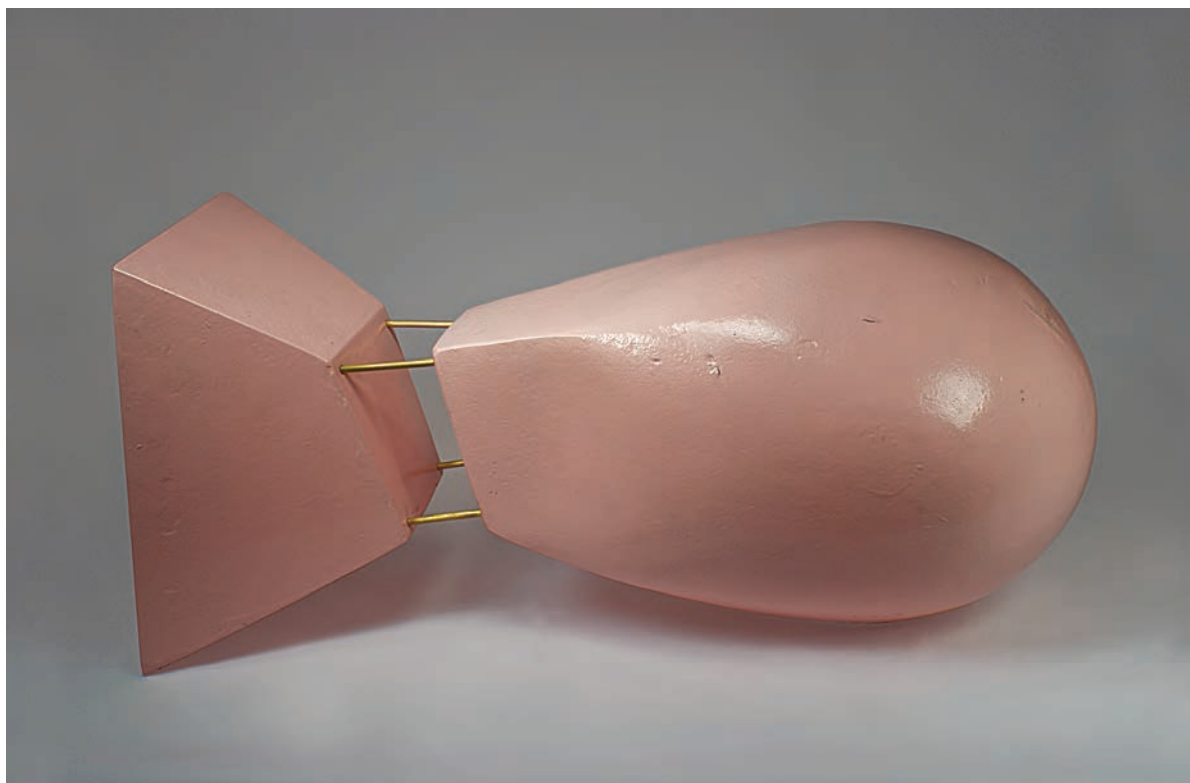
Bernard-Alexandre BEULLAC,
La Parabole matérielle III, 2010.
Bois peint. 20 x 100 x 87 cm.
Photo : Steve LEROUX.



Bernard-Alexandre
BEULLAC, *Rose*, 2010.
Fibre de verre. 18 x 18 x
40 cm. Photo : Steve
LEROUX.

Le fini monochrome rappelle l'objet industriel, amorphe, mais la texture naturelle reste apparente. De façon sous-jacente, la matière anime l'inorganique. Ce jeu qu'opère l'artiste participe à une poétique de la sculpture, peut-être pour suggérer un propos insaisissable et exprimer l'immatériel. Le titre même, *La Parabole*, évoque d'ailleurs à la fois la courbe décrite par le projectile, tout en référant à l'allégorie religieuse. L'artiste semble élever l'œuvre à un propos spirituel.

Là où les conséquences de la production humaine, qui trouve son paroxysme dans celle de la bombe, font place à l'indignation et figent tout propos rationnel, l'artiste a la « responsabilité de maintenir un espace de vie et de création⁵ », comme l'explique Michaël La Chance. Or, l'ensemble des procédés de métaphorisation auxquels procède Bernard-Alexandre Beullac – l'animation de l'objet par la forme et la matière, les traces de sa création et de sa fabrication – apporte une réflexion émotionnelle visant à réinstaurer le dialogue. Ses œuvres offriraient ainsi une possibilité de réappropriation, voire de communion de l'homme au monde. <—



Après une licence en histoire, **Anne PILORGET** a poursuivi des études en *Art, lettres et civilisation*, jusqu'à la maîtrise, à l'Université de Bretagne puis au Canada en

partenariat avec l'Université Laval. Dans son mémoire, elle s'est interrogée sur la question de la démarche artistique en poésie, en musique et en art visuel à travers les corres-

pondances de Rainer-Maria Rilke et celles de Patrice de la Tour du Pin. Elle écrit actuellement de la poésie, des essais sur l'art et travaille comme rédactrice pour des artistes de Québec.

NOTES

1. Francis Ponge, « L'objet c'est la poétique », in *Nouveau recueil*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1967, p. 146.
2. Frédéric Neyrat, *Heidegger et l'ontologie de la consommation*, Rue Descartes, 2005/3 n° 49, p. 8-19.
3. Sylvie Courtine-Denamy, *Le souci du monde : dialogue entre Hannah Arendt et quelques-uns de ses contemporains*, Librairie Philosophique Vrin, France, 1999, p. 93.
4. Jean-Michel Varenne, *La magie des choses*, Paris, Hachette, 1980, p. 132.
5. Michaël La Chance, *Œuvres-bombes et bioterreur, l'art au temps des bombes*, Intervention, Québec, 2007, p. 197.

Bernard-Alexandre BEULLAC,
Sans défense, 2007. Aluminium.
1,3 x 0,9 x 2,5 m. Photo B.-A.
BEULLAC.



Zeke Moores: *Constructs*

Gil McELROY

The Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) University in Halifax has been a bit of a hotbed of sculptural activity, orbiting the aesthetic of 1:1 scale. Thierry Delva (now long-since moved on from Halifax) numbers amongst its more prominent practitioners, which also includes the likes of Ontario-based sculptor Greg Forrest and, more currently, Zeke Moores, who obtained his BFA from the university in 2001 before moving on for post-graduate work at the University of Windsor, where he now teaches.

His work, much like that of his contemporaries and predecessors (excepting Forrest, much of whose work has been based on iconic sources, like the Stanley Cup or the late Keith Moon's drum kit) takes its source in the trivial and mundane things of the world, in the discardable stuff of everyday life, in the unremarkable and overlooked—in short, in all that we take for granted and don't give a lot of thought to. Delva, for instance, famously made a precise 1:1 scale sculpture of a very ordinary, nondescript Styrofoam cooler—carved from a solid block of marble.

The point behind all of this is, of course, to transform a banal and ordinary thing into something aesthetically extraordinary, and the way that's done is to undertake the sculptural equivalent of putting a frame around it. By exactly repeating and replicating the dimensions and appearance of ordinary things in an extraordinary medium, that thing is, for all intents and purposes, framed

and so given a new context that establishes an aesthetic discrepancy between the mundane original and unique copy.

Moores, like Greg Forrest, has shown a preference for cast metals like bronze and aluminum for much of the work comprising this exhibition. Unlike Forrest, however, Moores follows a more well-worn path of focusing on banal, albeit utile, things—like the ubiquitous case of beer. *Beer Boxes* (2012) comprises three elements, all formally identical, that exactly replicate three unremarkable commercially manufactured cardboard containers, bent, torn, and battered from everyday use. The originals are, of course, discardable, disposable things, meant, at best, to be dropped into the recycling bin but which it isn't at all unusual to find adrift, littering streets and alleys.

So Moores has recast these things as bronze artefacts, as unique, hand-made one-of-a-kinds, scrupulously replicating the source originals right down to the exactitude of their minor creases, bends, and tears. It's a breathtaking achievement; the level of detail captured is absolutely extraordinary. Moores exacts an absolute fidelity to the formal truths of prosaic things we pay little heed to, making extraordinary lumps and bumps acquired by disposable, otherwise uninteresting artefacts during their briefly utile place in our world.

It's like that with *Construction Grade* (2010), another triptych, done in cast aluminum. They lean against the gallery wall, all in a row, three large, flat panels all dimensionally

identical. Save for medium, they are all in essence sheets of construction-grade plywood, utilitarian stuff not intended for the showier surfaces of built things but rather meant for supporting roles. Moores has, of course, cast them to exactly reproduce the coarse veneer of a cheap building material, the splits where its cheaply glued laminates are beginning to come apart, and the shallow holes left behind by knots that have fallen out.

More significantly, Moores has reproduced the marks—the signifiers, if you will—of use: the long linear scars of something having cut into and along the plywood surface, and the matching indentations that deface all the panels from one side to the other (all corresponding as the lined up panels lean against the wall), speaking of the stillness of weight that sat upon them undisturbed, compressing the wood beneath, for an extended period of time.

Bronze Barrier (2012), the only piece Moores exhibited here that is titled after its medium, also speaks of a form of artefactual time. He calls the piece a "barrier," and it indeed looks exactly like one: a long horizontal wooden beam held in place by A-frame wooden supports at either end. But it also looks exactly like a common saw-horse used for building and construction to temporarily support stuff like wood that needs to be cut. Moores 1:1 reproduction includes the original's "history," the scars of use that include run-of-the-mill nicks and dings, as well as entire gouges dug deep into the surface. The original was/is, of course, not a

precious thing, whereas *Bronze Barrier* (courtesy of its title alone) most certainly is. It's purely an aesthetic object intended purely for aesthetic contemplation.

Finally there is *Port-O-Potty* (2011), the work here that cleaves the closest to its utile model. The title, of course, says it all: it's a portable bathroom, a variation on the kind ubiquitous on construction sites or virtually any outdoor public event like a concert. The original is a mass-produced object typically made of durable plastic or fiberglass, but Moores has done it in elegant nickel-plated steel riding on a pair of cast aluminum skids that would've been originally wood. It's the souped-up version of a temporary lav, a shiny, gleaming port-a-john on aesthetic steroids. And yet, despite its fancy, gussied-up appearance, it actually still speaks of the same utile role as its low-rent plastic cousin. It's a constructed thing with nuts and bolts holding it all together lending it a manufactured quality, and so is less overtly an aesthetically created artefact than Moores' cast metal sculptures. It's actually possible to imagine using this thing for the purpose the original was intended. Such meaning holds, and doesn't give way to the aesthetic imperative of the purely sculptural, as it does with all the other work here (the flaps on Moores' beer boxes, for example, are rigid and un-manipulable, unable to be folded and tucked over one another).

So, in the end what are we to make of all this finicky exactness and absolute reproductive fidelity to the mundane lives of real artefacts? At one level there is, of course, the

→
Zeke Moores: *Constructs*.
Front left: *Beer Boxes*,
2012. Bronze, variable
dimensions; Front right:
Bronze Barrier, 2012.
Bronze, 68.6 x 157.5 x
61 cm; Back left:
Construction Grade,
2010. Cast aluminum,
244 x 427 x 1.25 cm; Back
right: *Port-O-Potty*, 2011.
Nickel-plated steel, cast
aluminum, 213 x 117 x
117 cm. Photo: Toni
HAFKENSCHIED. Courtesy
Diaz Contemporary.

Zeke Moores: *Constructs*, 2012.
Details. Photo: Toni HAFKENSCHIED.
Courtesy Diaz Contemporary.





cognition of the skill and dedication it takes to achieve such 1:1 scale faithfulness. But there must be more, here, than mere acknowledgment that Moores is exceptionally good at making something that looks exactly like something else. And yes, there is. This is work that speaks to the contexts we place upon things and events, to the way we try to order and structure the world about us, and to the priorities and roles we assign to the artefacts we take along with us for the proverbial ride.

Moores sculptural aesthetic would seem to have everything to do with the world of extraordinarily ordinary things.

All very well and fine, but when it comes right down to it, we're wading in the shallow end of the aesthetic pool, in a spot where the deep, dangerous richness of scarier metaphors and meanings is, alas, unavailable and perhaps even unattainable. What meaningful depth can there be to sculpture that so acutely focuses on a narrow

commitment to absolute reproductive fidelity to the exclusion of all else? Moores beer boxes, plywood sheets, barricade, and portable toilet are so insistently about the superficial, surface appearances of things that they are voided of the possibilities of otherness that might engage larger, complex, meaningful issues outside of themselves.

With Zeke Moores recent sculpture, we're proffered a world of shiny objects glimmering enticingly in the light and drawing us to them, objects

that are visually breathtaking and bedazzling but which, in the end, don't seem to have a whole lot to say about anything.

Pity. ←

Zeke Moores: Constructs
Diaz Contemporary, Toronto, Ontario
May 31 – July 7, 2012

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

Espace

sculpture

PROCHAIN DOSSIER
COMING ISSUES

103-104

Printemps-été/Spring-Summer 2013

L'ESPACE CARTOGRAPHIÉ
SPACE & CARTOGRAPHY

Supervisé par *Supervised by* André-Louis PARÉ

Collaborations :

Nathalie CASEMAJOR, François CHALIFOUR, Martin CHAMPAGNE, Nathalie DANIEL-RISACHER, Bénédicte RAMADE, Gilles A. TIBERGHIE

2 ste-catherine est
espace 302

514 842 5579

www.
librairieformats
org

une initiative
du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel
littérature
théorique
et critique



EXPOSITION

DU 20 AVRIL
AU 26 MAI 2013

Élaborée par les commissaires **Nycole PAQUIN**
et **Serge FISETTE**, l'exposition «accompagne»
la publication de l'ouvrage *Espaces utopiques* :
projection et prospection, qui aborde la sculpture
et l'installation comme lieux possibles de toutes
les utopies. Elle regroupe les œuvres d'une
dizaine d'artistes québécois, notamment :

Jean-Pierre AUBÉ, COZIC, Michel de BROIN,
Josée DUBEAU, André FOURNELLE, Mathieu
GAUDET, Pierre GRANCHE, François MATHIEU,
Alexandre NUNES, Jean-Yves VIGNEAU.

Renseignements : 514-844-9858

Maison de la culture
de Côte-des-Neiges
5290, chemin de la Côte-des-Neiges
Montréal



ESPACES UTOPIQUES



Pierre GRANCHE,
*Inclinaison - VILLE-
Inclination*, 1987.
Photo: A. NUNES.



Alexandre NUNES,
Vanishing, 2011-2012.
Épreuve argentique
50,8 x 61 cm, 2012.

Centre d'artistes
Vaste et Vague

vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

ÉVÉNEMENTS

**Séjour temporaire |
altération provisoire**

Événement d'art actuel | Été 2013
Une collaboration entre 8 centres
d'artistes autogérés du Québec
Commissaire : Marie-Hélène Leblanc
Avec : Sofian Audry, Marie-Claude
Bouthillier, Jean-François Caissy
Sylvie Crépault, Marc Dulude
Pierre-Olivier Fréchet-Martin
Milutin Gubash, Donna Legault

**Mawita'jig
Art et vision autochtones**

Projet triennal innovateur visant un
rapprochement entre les communautés
autochtones et les autres communautés
de la MRC d'Avignon à travers la
collaboration, la création et la
présentation d'œuvres en art actuel.
Commissaire : France Trépanier
Octobre 2011 – mars 2014

PROGRAMMATION

Carl Bouchard (Chicoutimi)
Soudainement...
23 novembre – 21 décembre 2012
Installation

Scott Duncan (Chelsea, Qc)
Travellings
8 février – 15 mars 2013
Installation vidéo



Conseil des arts
et des lettres
Québec Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts CLD
Centre local de développement CRÉGIM
COMITÉ RÉGIONAL DES ARTS
de la région de la Capitale-Nationale Carleton-sur-Mer MRC
D'AVIGNON

Artcast

Au premier rang des fonderies d'art au Canada



CHARLES DAUDELIN

Fonte à la cire perdue de bronze et d'aluminium
Fabrication de moules Patine et polissage Restauration

ARTCAST INC.
14 ARMSTRONG AVE.
GEORGETOWN (ONTARIO)
L7G 4R9
(905) 457-9501

UNE FOIS PAR MOIS,
RENDEZ-VOUS À L'HÔTEL
MARITIME À MONTRÉAL
(coin Guy & René-Lévesque)
1-888-857-1808

À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE
RAYMOND**

Société en nom collectif
COMPTABLES AGRÉÉS

255, rue Crémazie Est, bureau 1000
Montréal (Québec) H1M 1M2
Téléphone: (514) 342-4740
Télécopieur: (514) 737-4049

Atelier du Bronze

Fonderie d'art

1905, chemin Dublin
Inverness (Québec) G0S 1K0
Tél. : (418) 453-2251
Fax : (418) 453-2441

Denis Gagnon

Photo : Claudette Desjardins

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galleries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS



DU 1^{er} DÉCEMBRE 2012 AU 20 JANVIER 2013

NINCHERI. PROFANE

Présenté par le Musée du Château Dufresne
et le Conseil des arts de Montréal en tournée
Vernissage: le dimanche 2 décembre 2012, à 14 h

DU 26 JANVIER AU 10 MARS 2013

Techniques en transformation.

50 ans de production artistique à Stewart Hall
La Guilde de potiers «Claycrafters», Le Club des photographes du Lakeshore
Le Club des Tisserands du Lakeshore
Présenté dans le cadre du 50^e anniversaire de Stewart Hall
Vernissage: le dimanche 27 janvier 2013, à 14 h

DU 16 MARS AU 28 AVRIL 2013

À la recherche du Jardin d'Éden

Kathryne Lipke Vigasaa
Vernissage: le dimanche 17 mars 2013, à 14 h

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-lac-Lakeshore
Pointe-Claire (Québec) H9S 4J7
Info.: 514-630-1254 *Entrée libre*
www.ville.pointe-claire.qc.ca

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 / ACCESSIBLE PAR ASCENSEUR



© Isabelle Hayeur, Vallisnaria 02, Série Underworlds, 2012, impression jet d'encre, 152 x 117 cm

Isabelle Hayeur

Vraisemblances

Commissaire_Marcel Blouin

26.01.2013 – 21.04.2013

Visite commentée 26 janvier – 14 h

Vernissage 26 janvier – 15 h

Produite par EXPRESSION, l'exposition *Vraisemblances* sera
également présentée au Musée Régional de Rimouski du 16 juin
au 15 septembre 2013.

André Robert

Un maître et ses élèves devenus artistes

25.05.2013 – 04.08.2013

Visite commentée 25 mai – 14 h

Vernissage 25 mai – 15 h

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

CRÉATION LITTÉRAIRE, ART ACTUEL, SCULPTURE, PRATIQUES
MULTIDISCIPLINAIRES, PERFORMANCE, INSTALLATION, POÉSIE,
MULTIMÉDIA, ACTUALITÉ DE L'ART, TENDANCES, CINÉMA,
NOUVELLES, RÉCITS, ESPACE DE RÉFLEXION, ESSAIS, NOTES DE
LECTURE, DOSSIERS THÉMATIQUES, TRADUCTIONS INÉDITES,

ARTS DE LA PAROLE, RÉFLEXION, PHILOSOPHIE, LIEU DE DÉBATS, VIE INTELLECTUELLE, CULTURE NATIONALE,
ACTUALITÉ PÉDAGOGIQUE, REGARD CRITIQUE, ENJEUX SOCIAUX, PAROLE ALTERNATIVE, TEXTES VIVANTS, ARCHITECTURE,
LIEUX ANCIENS, COMMUNAUTÉS LOCALES, HISTOIRE QUÉBÉCOISE, PATRIMOINE, FAITS DIVERS ET ANECDOTES, CONTES,
LÉGENDES, ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, TRADITION RACONTÉE, RICHESSE CULTURELLE, ACTUALITÉS LITTÉRAIRES,
GRANDS DOSSIERS, REPORTAGES, ENTREVUES, VIVANTES ANALYSES, PORTRAITS D'AUTEURS, LETTRES QUÉBÉCOISES,

RÉTROSPECTIVES, MUSIQUES,
ACTIVITÉ THÉÂTRALE,
DRAMATURGIE, DANSE,
CIRQUE, THÉÂTRE JEUNE
PUBLIC, ESPACE SCÉNIQUE,
THÉORICIENS DE L'ART,
HISTOIRE DE L'ART CANADIEN,

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES |
CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ
| MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS |
HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | LITTÉRATURE | ENTRE LES LIGNES
| LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT | JEU
REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART
CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
www.sodep.qc.ca

ART
SOUTERRAIN

EN COLLABORATION AVEC
QUEBECOR



édition
5

THÈME
labyrinthe

ART SOUTERRAIN

FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN
sur le circuit du réseau souterrain de Montréal

DU 2 AU 17 MARS 2013

ENTRÉE
GRATUITE

artsouterrain.com

facebook

twitter

Nuit
Blanche
à Montréal

MONTRÉAL
EN LUMIÈRE

STM

greencopper

LE GROUPE
SECUR

Ville-Marie
Montréal

SODEC
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Conseil des Arts
du Canada

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

artv

DESTINATION
CENTRE-VILLE
MONTRÉAL

LA
VITRINE
.COM

ESPACE

