

ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

VISAGES
FACES



Couverture/Cover:

Louis Fortier, *Métamorphoses* (détail/detail), 2012. Cire, pigments, résine à base d'eau et épreuve au jet d'encre sur papier vélin, dimensions variables/Wax, pigment, water-based resin and inkjet print on vellum paper, variable dimensions. Photo : Guy L'Heureux.

espace

éditorial/editorial

2

POLITIQUES DU VISAGE
FACE POLITICS
André-Louis Paré

VISAGES FACES

12

Les délires de faciès

DELIRIOUS FEATURES

Jacques Py

26

Visages d'une contre-appropriation : le masque autochtone comme objet de lecture de l'identité

FACES OF A COUNTER-APPROPRIATION:
THE NATIVE MASK AS AN OBJECT TO READ IDENTITY
Alexia Pinto Ferretti

36

Visages-monde et environnement pervasif Le double jeu du visage contemporain

FACE-WORLD AND THE PERVASIVE ENVIRONMENT.
THE DOUBLE-DEALING OF THE CONTEMPORARY FACE
Marion Zilio

46

'Making Faces Our Weapons': Biometrics, Identity, and the Potential Of the Visage

« FAIRE DE NOS VISAGES NOS ARMES » :
BIOMÉTRIE, IDENTITÉ ET LE POTENTIEL DU VISAGE
Vincent Marquis

56

Le visage : l'autre du portrait ?

THE FACE: THE OTHER OF THE PORTRAIT?
André-Louis Paré

événements/events

66

Le sublime réinventé

The Sublime Reinvented
Bénédicte Ramade

72

PEUT MIEUX FAIRE : une inépuisable source de réinvention(s)

Jérôme Delgado

art public et pratiques urbaines

76

Attracteurs, ces bestioles vivantes immobiles

Alain-Martin Richard

comptes rendus/reviews

80 Édition/Forme/Expérimentation : repenser le livre

Louise Brunet

83 Édition/Forme/Expérimentation: Rethinking the book

Louise Brunet

85 Carl Bouchard : les territoires de l'objet

Nathalie Côté

87 La vie mise au travail : le pouvoir de l'aliénation

Marie Perrault

89 Alexis Bellavance : ce qui se cache derrière

Manon Tourigny

91 Tim Messeiller : Un mobilier contextuel

Ariane De Blois

92 Philippe Caron Lefebvre : Instinct

Cynthia Fecteau

94 Zabłudowicz Collection

John Gayer

96 Patrick Bérubé : Around 3:59

Julie Alary Lavallée

98 Annie Briard: Staring at the Sun

Edwin Janzen

100 Caroline Cloutier : Contre-espaces

Emmanuelle Choquette

102 Fiona Tan : Geography of Time

Anne-Sophie Miclo

104 Connected

Pierre Arese

livres/books

108 Jean-Pierre Cometti, Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique

109 Aníthe de Carvalho, Art rebelle et contre-culture

110 ouvrages reçus/selected titles

Face Politics

Our relationship to the face, this frontal part of the head that is linked to what is most intimate in the human being, often serves to inspire various interventions of an aesthetic or political order. Does the face, which for a long time was considered “the symbol not only of the spirit, but also of an unmistakable personality,”¹ still have this dignity today? In its etymological sense, the visage is what sees and what is seen. It is characterized by its visibility. This visibility inevitably has a socio-political dimension that is inherent in public space. As a signifying surface that is offered and presented according to one’s values and culture, the face in all its diversity appears in a face-to-face situation. Moreover, the face cannot be thought about without the contribution of the other, without the other face. It fosters bonds and a sense of community. In our hypermodern societies these principles, still viewed by many as self evident, are not unanimously adhered to.²

In the arts, in so far as the face is linked to the bust, portraiture and drawing, for a long time it has been a counterpart of the ideal human image. It represents the universal figure of our humanity, the one that through education in literature and the fine arts was to be a carrier of values and attitudes within a typically Western conception of civilization. From this humanist perspective, the representation of the face in sculpture is not comparable to the one that emerges in painting. Because it is “deprived of the soul’s eye and gaze,”³ according to Hegel, sculpture cannot compete with the aesthetic effect of the face that appears on the painter’s canvas. But this does not take into account the emergence of a new sensibility to the face, one freed from the sculpture’s traditional canons.

In the opening text of this issue, Jacques Py initially refers to the work of Franz Xaver Messerschmidt, an Austrian artist who was a contemporary of Hegel. In contrast with the sculpture of his time, which celebrated models of bourgeois society, Messerschmidt created busts that “represented the diversity of human behaviour.” In highlighting the facial physiognomy, he partook in this new scientific spirit that searched the face for significant features of human personality. It is with this new expressive comprehension of the figure that the art practices of Louis Fortier, Francis Montillaud and Simon Nicaise are analysed. Made up of either castings or masks, these artists develop a vision of the face that is far from the “conventional rules.” By way of their transgressive actions on the faces and “the introduction of fleeting emotions and unstable feelings,” these artists undermine the traditional image that made the face the seat of spirituality and intelligence. Their “propositions to minesweep the official art” thus elude to “the models of identity recognition” that society prefers for its moral and civic values.

This ideal representation, associated with the face of Christ,⁴ is far removed from the notion of the face such as expressed in Amerindian cultures. Indeed, as Alexia Pinto Ferretti underlines in her text, for Native peoples the face is not solely human, it also is present in certain inanimate objects. Also, the mask is not an object to be collected; it possesses a spirit, it is animated by a personality. This is because the mask is a “medium of resurgence outflanking the strategies of Western cultural assimilation” that First Nations contemporary artists such as Alison Bremner, Nicholas Galanin and Brian Jungen use to combat the appropriation of masks within the Western vision. Their works are part of a process of re-contextualizing cultural identity and contributing to “the emergence of a new Native face.” In giving the tradition of the mask a new vitality, they hope to overthrow the colonial ideology so that there will no longer be just one true culture.

The struggle for a new space of visibility can also be carried out with photography: so much the more so since photography is, according to Roland Barthes, the art of the person.⁵ Since the emergence of social media and the selfie, this art has been amply promoted. In her text, Marion Zilio sees this quest for visibility as part of a new imaginary world associated with ephemeral and impermanent aesthetics. Following a Deleuzian interpretation, the face is no longer to be interpreted according to the logic of inside/outside, but rather as an “overlapping interface in an immersive/interactive relationship with the environment.”

Politiques du visage

La relation que nous entretenons avec le visage, cette partie antérieure de la tête associée à ce qu'il y a de plus intime dans la personne humaine, n'est pas sans inspirer diverses interventions d'ordre esthétique ou politique. Longtemps considéré comme « le symbole non seulement de l'esprit, mais de l'esprit en tant que personnalité à nulle autre pareille¹ », le visage a-t-il encore aujourd'hui cette dignité ? Étymologiquement, le visage signifie ce qui voit et ce qui est vu. Il est caractérisé par sa visibilité. Cette visibilité a forcément une dimension sociopolitique inhérente à l'espace public. Comme surface signifiante qui se donne, se présente, selon ses valeurs, sa culture, le visage, dans toute sa diversité, apparaît dans un face-à-face, un vis-à-vis. Aussi, le visage ne se pense pas sans l'apport d'autrui, sans l'autre visage. Il promeut des liens et le sens de la communauté. Or, pour plusieurs, ces principes qui apparaissent encore comme une évidence sont, dans nos sociétés, qualifiées d'hypermodernes, loin de faire l'unanimité².

Dans le domaine artistique, alors qu'il est associé au buste, au portrait, au dessin, le visage a longtemps été de concert avec l'image idéale de l'être humain. Il représentait la figure universelle de notre humanité, celle qui, à travers l'éducation aux Belles-Lettres et aux Beaux-Arts, sera porteuse de valeurs et d'attitudes quant à une conception de la civilisation qui se sera développée en Occident. Dans cette perspective humaniste, la représentation du visage en sculpture n'est pas comparable à celle qui se manifeste dans la peinture. Parce qu'elle « est privée de l'œil et du regard de l'âme³ », la sculpture, au dire du philosophe Hegel, ne peut rivaliser avec l'esthétique du visage qui apparaît sur la toile du peintre. Mais c'était sans compter sur une nouvelle sensibilité relativement au visage, déliée des canons traditionnels de la sculpture.

Dans le texte qui inaugure ce dossier, Jacques Py réfère d'abord à l'œuvre de Franz Xaver Messerschmidt, un artiste autrichien contemporain de Hegel. Pour contraster avec les sculptures de son temps, célébrant les modèles de la société bourgeoise, Messerschmidt réalisa des bustes « figurant la diversité des comportements humains ». En mettant en évidence la physionomie du visage, il participe de ce nouvel esprit scientifique qui cherchait dans le visage des marques significatives de la personnalité humaine. C'est à partir de cette nouvelle appréhension expressive de la figure que sont analysées les pratiques artistiques de Louis Fortier, Francis Montillaud et Simon Nicaise. Constituée soit par des moulages, soit par des masques, la vision du visage développée par ces artistes s'éloigne des « règles conventionnelles ». Par leurs actions transgressives sur les visages, « l'introduction d'émotions éphémères et de sentiments instables », ces artistes ébranlent l'image traditionnelle qui en fait le siège de la spiritualité et de l'intelligence. Leurs « propositions de déminage d'un art officiel » déjouent ainsi « les modèles de reconnaissances identitaires », ceux que la société favorise pour leurs valeurs morales et civiques.

Cette représentation idéale, associée au visage du Christ⁴, est fort éloignée de la notion du visage telle qu'on la trouve dans les cultures amérindiennes. En effet, comme le souligne Alexia Pinto Ferretti dans son texte, chez les peuples autochtones, le visage n'est pas uniquement humain, il se trouve également dans certains objets inanimés. Aussi, le masque n'est pas qu'un objet à collectionner ; il possède un esprit, il est animé d'une personnalité. C'est parce que le masque est « un médium de résurgence qui déjoue les stratégies occidentales d'assimilation culturelle » que des artistes autochtones contemporains comme Alison Bremner, Nicholas Galanin et Brian Jungen vont combattre l'appropriation des masques au sein de la vision occidentale. Leurs œuvres s'inscrivent dans une démarche de recontextualisation de l'identité culturelle et contribuent à « l'émergence d'un nouveau visage autochtone ». En redonnant une nouvelle vitalité à la tradition du masque, ils souhaitent renverser l'idéologie coloniale pour qui il n'y a qu'une seule et véritable culture.

Le combat pour un nouvel espace de visibilité peut également se faire avec la photographie ; d'autant que la photographie est, selon Roland Barthes, l'art de la personne⁵. Or, depuis l'avènement des réseaux sociaux et l'utilisation de l'égoportrait, cet art a été amplement favorisé. Dans son texte, Marion Zilio

It is within this “ecology of circulation” that the author analyses the works of Chinese artist Liu Bolin and Japanese artist Kimiko Yoshida, who both employ strategies of disappearance. While Yoshida strives to question her personal identity through multiple self-portraits, Bolin protests against the cultural heritage of an authoritarian regime that attempts to efface the individual. Even if these camouflages paradoxically make him more visible, this desire “to become one with the setting,” according to the author, is part of a pervasive paradigm enabling him to counter “continuous surveillance.”

Surveillance is precisely the main focus in Vincent Marquis’ text. In these hypermodern times, the face is no longer solely the symbol of self-expression and a means for self-emancipation in public space; it is also a potential threat. Under surveillance cameras, installed in various strategic places, the face is a measurable surface that is mapped in order to be identified. In this highly regulated political context, some artists are questioning this tyranny of visibility that aims to scrutinize individuals via biometrics. Zach Blas and Ursula Johnson, each in their way, denounce the “ethical weaknesses inherent in biometric processes of categorisation;” while Mushon Zer-Aviv and Rafael Lozano-Hemmer replay this system of facial calculation in view of “deconstructing its premises.” Despite their different strategies, these artists, according to the author, attempt to rethink the face as potential for resistance.

If, as Marquis states, the face can be a weapon, this is because it is something other than a portrait. The final text on this subject, penned by the magazine’s editor, explores various art practices to propose a reading in which the face is considered as the other of the portrait. According to this analysis, it is by indicating this distinction that the ethical potential of the face becomes possible. This is notably the case in the use of memory that underpins the works of Raphaëlle de Groot and Leandro Berra, whereby they seek to compose an image of the visage. Moreover, when the face becomes a pure substratum for machines to compose a portrait, it is the human dimension that is called into question. After a presentation of Patrick Tresset’s robot-created portraits, the text concludes with a reference to the digital art of artist Paolo Almario, who, through the destruction of certain portraits, suggests the potential for another humanity.

In the “Events” section, this issue presents two texts. The first, by Bénédicte Ramade, is a reading of an exhibition recently shown at the Centre Pompidou-Metz on the aesthetics of the sublime; the second text, by Jérôme Delgado, analyzes the multiple avenues of the group exhibition *PEUT MIEUX FAIRE* that travelled to numerous venues between 2009 and 2016. Finally, as well as the section dedicated to the exhibition reviews, in the “Public art and Urban Practices” section, Alain-Martin Richard proposes an analysis of the work of sculptor André Du Bois installed in the Saint-Roch neighbourhood in Quebec City.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. Georg Simmel, “The Aesthetic Significance of the Face” in *Contemporary Aesthetics*, Matthew Lipman (ed. Boston: Allyn & Bacon, 1973), 338.
2. For more on this notion of the hypermodern, see: Gilles Lipovetsky, *Les temps Hypermodernes*, in collaboration with Sébastien Charles (Paris: Ed. Grasset, Nouveau collège de philosophie, 2004).

3. Hegel, *Esthétique*, tome 2 (Paris: Le livre de poche), 281. (Our translation)
4. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia 2* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 197.
5. Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), 18.

inscrit cette quête de visibilité au sein d'un nouvel imaginaire associé à une esthétique de l'éphémère et de l'impermanence. Suivant une interprétation deleuzienne, le visage n'est plus interprété sous une logique du dedans/dehors, il est plutôt une « interface imbriquée dans un rapport d'immersion/interaction avec le milieu ». C'est au sein de cette « écologie de la circulation » que l'auteure analyse les œuvres de l'artiste chinois Liu Bolin et de l'artiste japonaise Kimiko Yoshida. Tous les deux mettent en place des stratégies de disparition. Tandis que Yoshida s'ingénie à s'interroger sur son identité personnelle par de multiples autoportraits, Bolin proteste contre l'héritage culturel d'un régime autoritaire tendant à effacer l'individu. Or, même si ses tactiques de camouflage nous le rendent paradoxalement plus visible, ce désir de « faire corps avec le décor » participe, au dire de l'auteure, du paradigme pervasif lui permettant de contrer « une surveillance permanente ».

C'est justement de surveillance dont il est question dans le texte de Vincent Marquis. C'est qu'en ces temps hypermodernes, le visage n'est plus uniquement le symbole de l'expression de soi apte à s'émanciper au sein de l'espace public, il est aussi une menace potentielle. Sous les caméras de surveillance, installées à divers endroits stratégiques, le visage est une surface mesurable, cartographiée en vue d'être identifiée. Dans ce contexte politique hautement réglementé, certains artistes vont donc remettre en question cette tyrannie de la visibilité qui cherche à dévisager des individus grâce à la biométrie. Zach Blas et Ursula Johnson vont, à leur façon, dénoncer « les défauts éthiques inhérents aux processus biométriques de catégorisation » ; alors que Mushon Zer-Aviv et Rafael Lozano-Hemmer rejouent ce système de calcul du visage en vue d'une « déconstruction de leurs prémisses ». Malgré des stratégies différentes, ces artistes, au dire de l'auteur, tentent d'imaginer à nouveau frais le visage comme potentiel de résistance.

Si, comme le mentionne Marquis, le visage peut être une arme, c'est parce qu'il est autre chose qu'un portrait. Le dernier texte de ce dossier, signé par le directeur de la revue, propose, à partir de diverses pratiques d'artistes, une lecture qui laisse voir le visage comme l'autre du portrait. Selon cette analyse, c'est en marquant cette distinction qu'est rendu possible le potentiel éthique du visage. C'est notamment le cas dans le travail de mémoire qui sous-tend les œuvres de Raphaëlle de Groot et de Leandro Berra en vue de composer une image du visage. Par ailleurs, lorsque le visage devient un pur substrat pour les machines à composer un portrait, c'est la dimension humaine qui est alors remise en question. À la suite d'une présentation des portraits faits par des robots de Patrick Tresset, le texte conclut en référant au travail d'art numérique de l'artiste Paolo Almario qui, par le biais de la destruction de certains portraits, nous suggère le potentiel d'une autre humanité.

Dans sa section « Événements », ce numéro propose deux textes. Celui de Bénédicte Ramade présente une lecture de l'exposition présentée récemment au Centre Pompidou-Metz sur la notion esthétique du sublime; celui de Jérôme Delgado analyse les multiples avenues de l'exposition collective *PEUT MIEUX FAIRE* qui a circulé dans plusieurs lieux entre 2009 et 2016. Enfin, outre la section consacrée aux comptes rendus d'exposition, Alain-Martin Richard propose, dans la section « Art public et pratiques urbaines », une analyse de l'œuvre du sculpteur André Du Bois installée dans le quartier Saint-Roch à Québec.

André-Louis Paré

1. Georg Simmel, « La signification esthétique du visage » dans *La tragédie de la culture*, Paris, Éd. Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 1988, p. 142.
2. Sur cette notion d'hypermoderne, voir Gilles Lipovetsky, *Les temps Hypermodernes*, avec la participation de Sébastien Charles, Paris, Éd. Grasset, Nouveau collège de philosophie, 2004.

3. Hegel, *Esthétique*, tome 2, Paris, Le livre de poche, p. 281.
4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 210.
5. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 124.

P. 6-7 : Zach Blas, *Facial Weaponization Suite: Mask* - May 19, 2014, Mexico City, Mexico, 2014. Photo : Christopher O'Leary. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. Zach Blas, *Facial Weaponization Suite: Fab Face Mask* - October 20, 2012, Los Angeles, CA, 2012. Photo : Christopher O'Leary. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 8-9 : Simon Nicaise, *Amazongo Physionomie-gus*, 2013-2016. Moulages en plâtre synthétique et acier, dimensions variables/Castings of synthetic plaster and steel, variable dimensions. Photos : Simon Nicaise.

P. 10-11 : Louis Fortier, *Journal des humeurs (détail/detail)*, 2004. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Louis Fortier. Louis Fortier, *Journal des humeurs (détail/detail)*, 2004. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Louis Fortier.













LES DÉLIRES DE FACIÈS

Jacques Py

Les codes bafoués de la statuaire

Leur vie figée dans le bronze ou le marbre, les Grands Hommes hantent les places publiques avec des poses dont la gestuelle et les traits du visage traduisent le lyrisme nécessaire à l'entrain des foules vers des causes pour le moins nationales. Lorsqu'ils ne sont pas ces valeureux guerriers ou révolutionnaires adulés par leur pays reconnaissant, les autres mortels méritant d'être statufiés portent généralement aux nues une maîtrise des expressions évocatrices de leurs valeurs morales et civiques. Ces honorables personnes incarnent les modèles que la société prône en référence envers le passant lambda qui les croise dans les rues des cités. Qu'elle se décline en pied ou en buste, c'est à l'adresse de cette statuaire que le travail de quelques artistes se destine avec des propositions de déminage jubilatoire des règles conventionnelles d'un art officiel, désormais tombé en désuétude. Les actions transgressives sur les visages y font œuvre avec leur cortège de déformations exagérant les attitudes et les physionomies des personnages ou des artistes eux-mêmes comme dans les autoportraits où ils se mettent en scène.

Delirious Features

Flouting the Codes of Statuary

Great Men haunt public squares, their lives frozen in bronze or marble, their poses and facial expressions projecting the lyricism needed to inspire the masses to take up national causes. When they are not the valiant warriors or revolutionaries revered by their countries, the other mortals who merit their own statues typically extol moral and civic values through masterful expressions. These honourable individuals function as society's role models for the ordinary citizens who pass by them in the city streets. Some artists address such busts or full-length statuary with work that jubilantly blows up the conventional rules of this official yet now obsolete art. They handle faces in transgressive ways through a series of distortions that exaggerate the attitudes and features of the characters or the artists themselves, as in the case of self-portraits.

Francis Montillaud, Carrefour
(détail/detail), 2013. Bronze et
acier inoxydable, dimensions
variables/Bronze and stainless
steel, variable dimensions.
Photo : Guy L'Heureux.





Franz Xaver Messerschmidt, *Tête de caractère*
(*Homme de mauvaise humeur*), 1771-1783.
Plomb/Lead, 380 cm en hauteur/in height.
Collection Musée du Louvre, Paris.

Franz Xaver Messerschmidt is a key forerunner of artists working with the stylized grimace or exaggerated facial expression. Born in Austria in 1736, the sculptor is best known for his expressive portrait busts, which broke away from his earlier style—typical of 18th century Viennese Baroque—that had made him famous among the luminaries and aristocrats from whom he had received many commissions for statues and monuments. As his physical and mental states were deteriorating, Messerschmidt moved to Bratislava, where he began producing a collection of busts having demonstrative expressions, depicting a wide range of human behaviour. A contemporary of Gaspard Lavater and his *Essays on Physiognomy* (1775–1778, first published in English in 1789), Messerschmidt contributed to the scholar's research, illustrating the relationship between the facial features and the personality of individuals.

Up until his death in 1783, Messerschmidt produced over fifty “character heads” in metal or alabaster, of which only 43 survive today, such as *The Ill-Humoured Man*, *The Intentional Jester* and *The Lecher*.¹ Sometimes the contorted features and grimaces of certain portraits—such as *Bronze Head with a Stretched Out Tongue*—place provocative attitudes, physiological deformities and the effects of mental disorders on an equal scale. Moreover, during the Enlightenment, emerging theories

on the evolution of the species began to undermine the idea that humankind was made in God's image. The face, site of all expression, could undergo the most exaggerated deformities without any awareness of offending the Creator.

Physiognomy claimed to scientifically establish knowledge of individuals on the basis of their appearance alone. Even though its theoretical foundations were contentious, its principles subsequently served to encourage an acceptance of the differences between human beings. Painters gradually abandoned the immutable canons of idealizing the body's proportions. Romantic artists then began to overthrow theories of beauty by challenging the long-accepted relationship between people's morphological aspects and their moral and spiritual worth—a relationship which had deemed an ugly human body as being the site of intellectual deficiency and suspect deviance. This led the Romantics to reconsider the world as one full of flaws, outsiders and dark aspects. During this period, Jean-Étienne Esquirol, a precursor of psychiatry, opened the doors of his Charenton clinic in Paris to Georges-François Gabriel, so that Gabriel could draw a series of portraits of the patients.

While Théodore Géricault's slightly later paintings of the insane are better-known, Gabriel's project, which by 1818 already comprised more than 200 drawings,² echoes the exhaustive collection of photographs that Philippe Bazin³ took in the 1990s of hundreds of mentally ill people. For his part, Louis-Léopold Boilly produced a series of lithographs on the theme of *Grimaces* between 1828 and 1833, followed by two paintings depicting a compendium of characters of diverse age and origin bearing various facial expressions. Academic standards for the portrait, established by the codes of classical painting to extol controlled facial expressions, were thus challenged, making way for the diverse and eclectic procession of characters in the Human Comedy.

Francis Montillaud's work exemplifies this theme of the world perceived as a stage, because in addition to his professional connections to the theatre, he transforms the street into a stage on which his characters—his sculptures—encounter passersby, much like actors and the audience in a theatre. The ways in which he stages space recall the Pop Art of George Segal, whose cast sculptures, made by covering living models with plaster bandages, are then set up in scenes with real objects and environments. However, Segal's plaster casts of bodies and faces render his models anonymous, blurring their expressive features and details, while evoking the sudden fossilization of life in Pompeian or post-nuclear scenes.

As offshoots of architecture, the statues would have remained in hieratic poses and static verticality before taking on more expressionist forms in the treatment of the subject matter, while a nomenclature of expressions, based on the passions and situations evoked and the hierarchies of related characters, delineated the sculptor's style. The declassification contemporary artists undertake seeks to break with this history and introduce fleeting emotions and unstable sensations into their work. In order to capture the transience of facial expressions in the elastomeric resins that are the moulds for his busts, Montillaud uses ordinary people on the street. In the impressions he takes, the eyes remain closed, but instead of the passive face of a death mask, the instantaneity of a scowl, a grimace or a burst of laughter remain, thus contrasting with the restraint of hieratic figures in traditional statuary.

Dans le registre de la grimace et de l'expression outrée des caractères, Franz Xaver Messerschmidt est un précurseur auquel il est possible de se référer. Ce sculpteur, né en 1736 en Autriche, est surtout connu pour ses bustes expressifs rompant avec son style, caractéristique du baroque viennois du XVIII^e siècle, qui avait fait sa renommée auprès des notables et de l'aristocratie dont il avait reçu de nombreuses commandes de statues et de monuments. Tandis que son état physique et mental se dégrade, il s'installe à Bratislava où il commence à réaliser un répertoire de bustes aux expressions très démonstratives, figurant la diversité des comportements humains. L'artiste, contemporain de la publication de l'ouvrage de Gaspard Lavater sur *L'Art de connaître les hommes par leur physionomie* (1775-1778), contribue à illustrer les recherches que le savant avait relancées sur les relations entre le faciès et la personnalité des individus.

Jusqu'à sa mort en 1783, Messerschmidt s'attelle à réaliser plus d'une cinquantaine de portraits sculptés en métal ou en pierre, dont 43 connus à ce jour, tels *La Mauvaise Humeur*, *Le Méchant Espiègle* ou *Le Lubrique*¹. Le jeu outrancier et grimaçant des traits du visage de certaines représentations, comme celle de *L'Homme qui tire la langue*, met parfois sur un pied d'égalité attitudes provocatrices, malformations physiologiques et conséquences des dérèglements de la personnalité. Par ailleurs, au siècle des Lumières, les théories émergentes sur l'évolution des espèces commencent à saper l'idée d'un homme façonné

à l'image de Dieu. De fait, le visage, siège de toutes les manifestations expressives, peut subir les difformités les plus exagérées sans pour autant avoir conscience d'offenser le Créateur.

Les thèses de la physiognomonie avaient eu la prétention d'établir scientifiquement une connaissance des individus sur la foi de leur seule apparence. Bien que ces principes aient été contestables dans leurs fondements théoriques, ils se mirent par la suite au service d'une acceptation des différences entre les êtres humains. Les peintres abandonnaient progressivement l'idée d'idéaliser les proportions du corps dans des canons immuables. Les artistes romantiques entreprirent ainsi de bouleverser les théories du beau en contestant le lien admis de longue date entre l'aspect morphologique de la personne et sa grandeur morale et spirituelle, ce qui avait institué, en contrepartie, le siège de la déficience intellectuelle et des déviances suspectes chez les personnes jugées physiquement laides. La contestation de ces critères par les romantiques les conduisit à reconsidérer le monde avec ses défauts, ses à-côtés, voire ses zones obscures. C'est à cette époque que le précurseur de la psychiatrie Jean-Étienne Esquirol ouvrit à Georges-François Gabriel les portes de l'asile de Charenton, où il exerçait à Paris, afin qu'il dessine une série de portraits de ses patients.

Francis Montillaud, *Sur le vif*, 2011. Plâtre, pigments, bois et acier, dimensions variables/Plaster, pigment, wood and steel, variable dimensions. Photo : Francis Montillaud.





Francis Montillaud, *Curiosités*, 2012.
Bronze, dimensions variables/variable dimensions.
Photo : Francis Montillaud.

In a recent work, *Carrefour*,⁴ five bronze busts—three middle-aged people and two adolescents—translate the potential for encounters in an intergenerational cultural place through their placement in the space and the emotions expressed. Each face conveys a different sensibility, although inverting the qualities typically associated with the protagonists: serenity and well-being emanate from the young figures, whereas high spirits and extravagant laughter light up the older ones. The artist ensnares the stereotypes that would hold this to be the reverse, which is another way of settling a score with the conventional vocabulary bolstering the educational sections of museums. Montillaud has previously used the lifecasting technique (*sur le vif*) on local youth for another public art project titled *Curiosités*.⁵ Made for the sculpture garden in St. Boniface—aply named given that its etymological meaning in Latin is “good figure”—the artist’s installation presented laughing children in acrobatic, comical and playful poses. *Sur le vif*, produced in 2011, is a work for which the sculptor used himself as a model to experiment with casting the multiple expressive possibilities of his face, curious to discover the gap between what he believes his self-image to be and what others actually see.

Akin to a photograph that is revealed before our eyes, the resulting cast raises questions of identity related to the self-portrait that go well beyond the initial goal of translating an emotion. Artist Louis Fortier also produces series of self-portraits usually cast in wax. Entrusting the task of rendering the fleeting expressions of his face to this malleable material, he devises his self-portraits in such a way that their instability deforms his features little by little. The artist foregoes the standard petrification of the portrait through sculpture, along with its social recognition, in order to show the vanity of it through the portrait’s gradual deterioration. The self-portraits these two artists have created are no longer busts, but decapitations recalling that of Medusa, whose power was to instantaneously freeze the expressions of human features.

A traditional locus of spirituality and intelligence, the human head is now reduced to material subjected to inertia. In the work of Simon Nicaise, the metamorphosis of the portrait occurs as the mould deforms from the pressure of the plaster being poured into latex masquerade masks. The heads’ lack of bone structure accentuates the elasticity of flesh and produces the anthropometric disasters of the faces. The busts of *Amazingo Physionomiegyus* (2013–2016) collapse and spread over their bases like overripe fruit fallen from a tree.

From Figure to Face

Montillaud’s video works frequently re-examine issues of expression in his sculptures and installations. In the video *Faux Fini*,⁶ the artist plays the role of several characters inspired by architectural model figures, using strange transparent masks to assume the various roles of his protagonists. From the outset, this accessory is far from being neutral, because despite appearances, it functions as an operating model for the transfiguration of the artist, who thwarts the mask’s transparency and applies outrageous makeup to it to emphasize a specific stereotype.

Contrary to humanity’s potential for diversity, Montillaud reduces the face to an image embodying a universally recognizable social role, therefore disrupting the traditional aim of portraiture, which is to



Francis Montillaud, Carrefour, 2013. Bronze et acier inoxydable, dimensions variables/Bronze and stainless steel, variable dimensions. Photo : Guy L'Heureux.

P. 18-19 : **Francis Montillaud, Sur le vif, 2011.** Plâtre, pigments, bois et acier, dimensions variables/Plaster, pigment, wood and steel, variable dimensions. Photo : Francis Montillaud.

Si les peintures d'aliénés de Théodore Géricault, exécutées peu de temps après, sont plus notoires, l'entreprise de G.-F. Gabriel qui réunissait en 1818 déjà plus de 200 dessins² n'est pas sans trouver un écho dans l'inventaire photographique exhaustif des centaines de malades mentaux réalisé par Philippe Bazin³ dans les années 1990. De son côté, après avoir édité une série de lithographies sur le thème des *Grimaces* entre 1828 et 1833, Louis Boilly entreprit deux tableaux où il put mettre en scène un condensé de mimiques arborées par des personnages de diverses générations et origines. Aux expressions contrôlées du visage par les codes de la bienséance de la peinture classique succédait ainsi la remise en cause des standards académiques du portrait, ouvrant la voie au défilé contrasté et éclectique des personnages de la Comédie humaine.

C'est par ce thème du monde perçu comme un théâtre que s'inscrit l'œuvre de Francis Montillaud, car outre ses affinités professionnelles avec l'univers théâtral, entre la scène et la rue, dans les espaces où sont agencés ses personnages, sculptures et passants se rencontrent comme acteurs et public dans une salle de spectacle. Ses partis-pris de mises en espace ne sont pas sans évoquer l'œuvre Pop art de George Segal, dont les sculptures sont essentiellement fondées sur des recouvrements de modèles vivants de bandes plâtrées, recomposés par la suite dans des situations créées avec des objets et des environnements bien réels. Cependant, les effets d'un surmoulage des corps et des visages anonymisent les modèles de Segal, gommant les traits et les détails expressifs pour placer les personnages dans des évocations pompéiennes, ou postnucléaires, de fossilisation soudaine de la vie.

Émanation de l'architecture, les statues seraient restées dans la verticalité de la statique et l'hiératisme des poses avant de pouvoir exalter des formes plus expressionnistes dans le traitement de ses thématiques,

alors qu'une nomenclature des expressions, déclinée en fonction des passions, des situations évoquées et des hiérarchies des personnages mis en relation, encadrerait les registres du sculpteur. La déclassification entreprise par des artistes contemporains vise à rompre avec cette histoire par l'introduction d'émotions éphémères et de sentiments instables dans leurs œuvres. Afin de capter la fugacité d'une expression d'un visage dans des résines élastomères qui serviront de matrice à ses bustes, Montillaud recourt à des gens de la rue. Dans ses prises d'empreintes, les yeux restent clos, mais contrairement à la passivité du visage d'un masque mortuaire, c'est l'instantanéité d'un rictus, d'une grimace, d'un éclat de rire qui est retenu, s'opposant à la retenue des figures hiératiques ordinairement dédiées à la statuaire traditionnelle.

Dans *Carrefour*⁴, l'une de ses dernières réalisations, cinq bustes en bronze – trois personnes d'âge mûr et deux adolescents – traduisent, par leurs dispositions dans l'espace et les sentiments qu'ils expriment, la potentialité des rencontres dans un lieu culturel intergénérationnel. Chaque visage traduit une sensibilité différente, mais inversant les attendus liés à la qualité des protagonistes, la sérénité et le bien-être se dégagent des jeunes figures tandis que la bonne humeur et les rires extravagants irradient les aînés. L'artiste piège pareillement les stéréotypes qui voudraient que cela soit l'inverse, une manière supplémentaire de régler un compte au vocabulaire convenu balisant les salles des sections académiques des musées. Pour un projet antérieur d'art public intitulé *Curiosités*, Montillaud avait déjà eu recours au moulage « sur le vif » de jeunes issus du quartier⁵. Destiné au jardin de Saint-Boniface, le bien nommé puisqu'étymologiquement cela signifie en latin *Bonne figure*, l'artiste a mis en scène des enfants rieurs dans des postures acrobatiques, ludiques et futilles. *Sur le vif*, réalisé en 2011, est une œuvre où le sculpteur paie aussi de sa personne comme modèle, expérimentant de fixer de multiples possibilités expressives de son visage en le moulant, curieux de découvrir l'écart entre ce qu'il pense être l'image qu'il donne de soi et ce qu'il reflète réellement envers les autres.

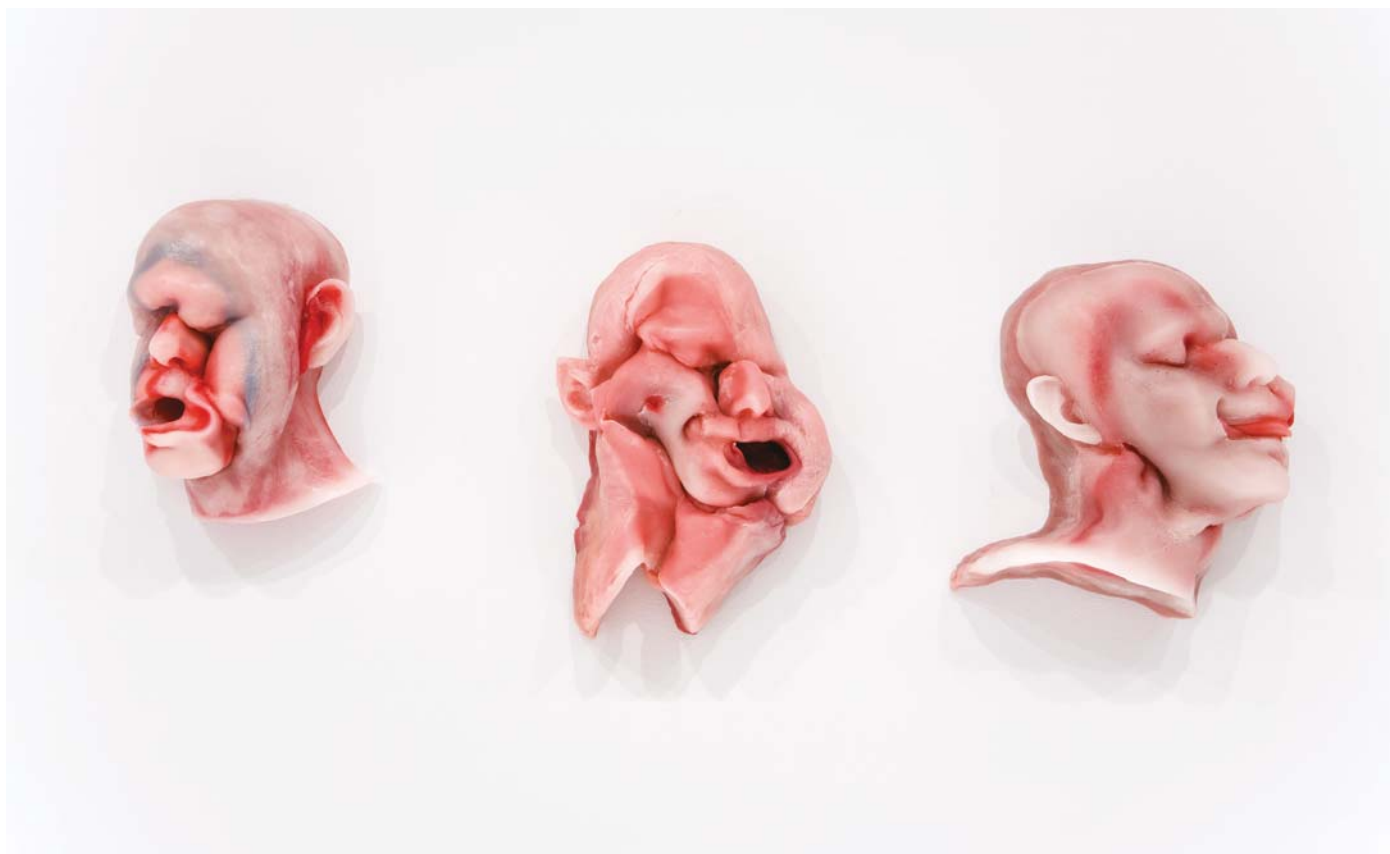
Telle une photographie qui se révèle sous les yeux, le moulage obtenu renvoie l'artiste aux questions identitaires d'un autoportrait bien au-delà de la traduction recherchée initialement d'une émotion. L'artiste Louis Fortier réalise de même des séries d'autoportraits généralement fabriqués en cire par moulage. Déléguant le soin de restituer les attitudes éphémères de son visage à la malléabilité de la matière, il imagine ses autoportraits dans une instabilité qui en déformera petit à petit les traits. L'artiste renonce à la pétrification habituelle du portrait par la sculpture et à sa célébration sociale pour en démontrer la vanité par sa progressive dégradation. Les autoportraits que réalisent ces deux artistes ne sont plus en réalité des bustes, mais des décollations qui nous rappellent celle de Méduse dont le pouvoir était de fixer dans l'instantanéité de leur expression les traits humains.

Siège traditionnel de la spiritualité et de l'intelligence, la tête de l'homme n'est plus que matière soumise à l'inertie, et les métamorphoses d'un portrait, chez Simon Nicaise, sont provoquées par les déformations du moule sous la pression du plâtre coulé dans des masques de carnaval en élastomère. L'absence de structure osseuse des têtes accentue l'élasticité des chairs et provoque les désastres anthropométriques de leurs visages. Les bustes d'*Amazingo Physionomieegus* (2013-2016) s'affaissent et s'étalent sur leur base comme des fruits trop mûrs tombés d'un arbre.









Louis Fortier, *Suite impérieuse*, 2007. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. De gauche à droite/From left to right : Vitellius, Vespasien et/and Titus. Photo : Guy L'Heureux.

De la figurine à la figure

Les œuvres vidéographiques de Montillaud retrouvent fréquemment les problématiques expressives de ses sculptures et de ses installations. Dans la vidéo *Faux Fini*⁶, l'artiste se met lui-même en scène dans les rôles de plusieurs personnages inspirés de figurines pour maquettes d'architecture et, pour cela, utilise un masque bien singulier, car transparent, pour endosser les différents rôles des protagonistes de son film. D'entrée de jeu, cet accessoire est donc loin d'être neutre, car contrairement à son aspect, il se pose comme un modèle opératoire de transfiguration de l'artiste qui, pour contrecarrer la transparence du masque, se maquille outrageusement la figure afin d'accentuer la désignation d'un stéréotype.

Contrairement à la potentielle diversité des êtres humains, Montillaud réduit le visage à une image contrainte d'incarner un rôle social reconnaissable par tous et il déjoue par là même l'entreprise de singularisation et de mémorisation de l'individu par le portrait. Avec le maquillage qui cache ses traits et la matière plastique qui les recouvre, l'artiste s'est converti en un mannequin, voire pour parodier les termes

d'Hannah Arendt « en une affreuse marionnette à face humaine ». Cette superficialité des apparences met de l'avant des catégories fondées, entre autres, sur la fonction, l'âge, le sexe et le caractère, niant le singulier pour devenir générique, annulant dans chaque personnage la possibilité de devenir autre.

Le mot « personnage », dont l'étymologie fera sens dans ce contexte, vient en effet du latin (*per* : à travers / *sonum* : le son) désignant le « masque antique qui laisse passer la voix ». Il déterminera progressivement un rôle au théâtre puis un caractère. En réalité, cette origine liée à la fonction de « porte-voix » du masque n'est pas totalement attestée, mais il nous plaît de le croire en regardant cette vidéo, car reprenant les éléments de textes d'une leçon d'anglais pour débutant, les phrases prononcées par les trois personnages apparaissent totalement étrangères aux corps qui les émettent et démontrent l'artificialité des propos tenus. La scission du verbe et du corps est donc renforcée par le port de ce masque transparent, un art du faux-semblant où les perruques, le maquillage et les costumes valent pour l'identité des personnes, dont les paroles désynchronisées et les textes sur et sous-titrés sont alors désincarnés.

Louis Fortier, *Déroutes quotidiennes. Programme long dit de la reconstruction (avatars, angles, moules et fuites)* (détail/detail), 2005-2007. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Guy L'Heureux.



Simon Nicaise, *Amazingo Physonomiegus*, 2013-2016.
Moulages en plâtre synthétique et acier, dimensions variables/Castings of synthetic plaster and steel, variable dimensions. Œuvres présentées à Circuit, centre d'art contemporain, Lausanne, 2016. Photo : Simon Nicaise.
Ci-contre/right page: détail/detail

singularize and memorialize the individual. With makeup that hides his features and plastic material that covers them, the artist is turned into a mannequin, or even, to parody Hannah Arendt's phrase, a "ghastly marionette with [a] human face."⁷ This superficial appearance emphasizes categories based on function, age, sex and persona, among others, renouncing the singular for the generic, denying each character the possibility of becoming someone else.

The etymology of the word "persona" is pertinent here, as it comes from the Latin (*per*: through / *sonum*: sound, so "to sound through"), denoting "the mask as something spoken through." Gradually, it came to signify a theatrical role or character. In reality, this origin related to the mask's function as "mouthpiece" has not been entirely proven, but it is tempting to believe it when watching this video: the three characters pronounce phrases composed of elements from a beginner's English lesson, which appear totally foreign to their bodies and demonstrate the artificiality of what is being said. The word-body split is thus reinforced by wearing a transparent mask, an art of false pretence in which wigs, makeup and costumes serve as the identity of individuals whose desynchronized speech and super-/subtitled texts are disembodied.

The violations done to the integrity of the face, which the Cubists began and Francis Bacon pursued, are revealing of a crisis in modern representation, which artists draw on for their work involving moulds or masks, whatever their means of expression. Between the face the artist reveals and the one the artist conceals, "this false face, as the mask was called before the 16th century,"⁸ intervenes to mark a period of rupture wherein the relation that a civilization has to itself via the gaze is stretched and the coherence of placing the human being at its focal point is exhausted. Using the mask as an object of transfer restores this relation through refiguration. "In this sense, its ambivalence creates a tension between the 'cosmetics' of the surface, intended for the uninitiated, and 'habitation,' reserved for the initiated. From exhibition to concealment, blindness to the clairvoyance of the trance, magic to the monstrous, the paradoxes of the mask make up its very power. It is the tool responsible for overthrowing order and power."⁹

The works discussed above highlight the various ways that artists are examining models of identity and their crises in contemporary society, whether through an excessive elasticity of the flesh that gives way to expressionist forms or even caricature, or through the use of moulds





Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions*, 2012-2014.
 Masque et impression 3D, mallette contenant matériel
 génétique trouvé et documentation, dimensions variables/
 Mask and 3D print, suitcase containing found genetic
 material and documentation, variable dimensions.
 Photo : Jacques Py.

or masks. One of Montillaud's public installations shows the progression of a figurative sculpture representing a child running toward his atomization in space.¹⁰ The uniqueness of the individual is no longer linked to morphology, but to atomic structure and DNA signature. The traits that the naked eye can observe are not sufficient for irrefutable identification, nor are fingerprints or iris recognition enough. However, through a kind of reverse process, American artist Heather Dewey-Hagborg is able now, with the aid of a 3D printer, to reconstruct an individual's face from traces of DNA found on a cigarette on the street. The digital portrait of this anonymous person, approximately 25 years old, is presented as a mask accompanied by a case containing the cigarette butt and a photograph of the location where it was found, as well as a record of the DNA data.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. It should be noted that these titles were given posthumously when the works were catalogued, while the artist simply referred to them by the generic "character heads" without any other distinction.
2. The collection of drawings by Georges-François Gabriel (1775–1838), which was never published, is archived in a portfolio at the Cabinet des estampes et de la photographie of the Bibliothèque Nationale de France, in Paris.
3. *Faces (Aliénés)*, 83 black & white photographs. Philippe Bazin took the photographs between 1990 and 1993. Selected photographs were published in *La Radicalisation du monde*, texts by Christiane Vollaire and Georges Didi-Huberman (Paris: L'Atelier d'Édition / Filigranes, 2009).
4. *Carrefour*, 2013, "La Station" (Mies van der Rohe), Île-des-Soeurs, Verdun, Montreal.
5. *Curiosités*, 2012, series of bronze sculptures installed in the sculpture garden of La Maison des Artistes, in St. Boniface, Winnipeg, Manitoba.
6. *Faux Fini*, 2007, single-channel video, NTSC, 4 min. 20 sec.
7. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: World Pub. Co, Meridian Books, 1962), 455.
8. Marc Petit, "Des Visages dérobés" in *Le Visage, dans la clarté, le secret demeure* (Paris: Éditions Autrement, 1994), 154. Petit continues: "...by the Iroquois and several other peoples. Are we certain that this represents a face in the sense that we understand it?" (Our translation.)
9. Stéphanie Katz, "L'Autre vue" in *MA*, ex. cat. of Emmanuel Rivière (Vézelay: Édition Fondation Christian & Yvonne Zervos, 2016). (Our translation.)
10. *L'Élan*, 2014. Permanent installation as part of the Art and Architecture Integration Policy, Aux-Quatres-Vents Primary School, Saint-Jean-sur-Richelieu (Quebec).

Jacques Py is an art critic and independent curator. A former director of a contemporary art centre in France, he has curated many group and solo exhibitions, including retrospectives of Alphonse de Brébisson, Hervé Télémaque, Arthur Aeschbacher, Jean Criton and Jean-Pierre Pincemin. Often working as a writer and consultant for various technical committees, he is also a member of the C-E-A association and AICA-France. www.jacquespy.com

Les atteintes à l'intégrité du visage, initiées par les cubistes et, par la suite, par Francis Bacon, sont ainsi révélatrices d'une des crises de la représentation moderne, que les artistes aient recours dans leur démarche au moulage ou au masque, et ce, quels que soient leurs moyens d'expression. Entre le visage que l'artiste révèle et celui qu'il dissimule, « ce faux visage, comme on appelait en français le masque, avant le XVI^e siècle⁷ », intervient pour signifier une période de rupture lorsque ce lien par le regard qu'une civilisation porte sur elle-même est distendu et que la cohérence de l'inscription de l'homme en son point focal est rompue. Le recours au masque comme objet de transfert entreprend la restauration de cette relation par la refiguration. « Dans cet esprit, son ambivalence construit une tension entre "cosmétique" de surface, à l'adresse des profanes, et "habitation", réservée aux initiés. De l'exhibition à la dissimulation, de l'aveuglement à l'extralucidité de la transe, du charme au monstrueux, les paradoxes du masque sont sa puissance même. Il est l'outil qui prend en charge le renversement des ordres et des pouvoirs⁸ ».

Par toutes ces situations évoquées, nous sommes bien au cœur des réflexions de ces artistes lorsqu'ils interrogent les modèles de reconnaissance identitaire et de leurs crises au sein de la société contemporaine, que cela passe par un excès d'élasticité des chairs ouvrant la voie aux formes expressionnistes, voire à la caricature, ou que l'artiste ait recours au moulage ou au masque. Dans une de ses installations publiques, Montillaud développe la progression d'une sculpture figurative, représentant un enfant courant vers son atomisation dans l'espace⁹. La singularité de l'individu n'est plus liée à la reconnaissance de sa morphologie, mais désormais à sa structure atomique, sa chaîne ADN. Les traits de la personne reconnaissables à l'œil nu sont déficients pour une identification irréfutable, de même celle par les empreintes digitales ou l'observation de l'iris de l'œil. Cependant, comme un retour des choses, l'artiste américaine Heather Dewey-Hagborg est capable, aujourd'hui, de recomposer, à partir de traces ADN d'une cigarette ramassée dans la rue, le visage d'un individu à l'aide d'une imprimante en 3D. Le portrait numérique figé à l'âge de 25 ans environ de cette personne anonyme est présenté sous forme d'un masque accompagné d'une mallette contenant le mégot et la photographie de l'endroit où il a été trouvé ainsi que le document archivant les données ADN.

1. Il faut souligner que ces titres ont été donnés lors de l'inventaire des œuvres après le décès de l'artiste alors qu'il les désignait de manière générique : *Tête de caractères*, sans distinction.
2. L'ensemble des dessins de Georges-François Gabriel (1775-1838), qui ne sera jamais publié, est relié dans un cahier conservé au Cabinet des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France, à Paris.
3. *Faces (Aliénés)*, 83 photographies noir & blanc. Philippe Bazin réalisa les prises de vue entre 1990-1993. Une sélection de ces photographies a été publiée dans *La Radicalisation du monde*, textes de Christiane Vollaire et Georges Didi-Huberman, Paris, L'Atelier d'Édition / Filigranes, 2009.
4. *Carrefour*, 2013. « La Station » (Mies Van Der Rohe), Île-des-Soeurs, Verdun, Montréal.
5. *Curiosités*, 2012. Ensemble de sculptures en bronze installé dans le Jardin de Saint-Boniface, à Winnipeg, au Manitoba.
6. *Faux fini*, 2007. Vidéo monobande, NTSC, 4 min. 20 sec.
7. Marc Petit, *Des Visages dérobés*, dans « Le Visage, dans la clarté, le secret demeure ». Paris, éditions Autrement, série « Mutations », n° 148, octobre 1994, p. 154. Et Marc Petit de poursuivre « ...du même nom qu'utilisent les Iroquois et plusieurs autres peuples — Est-on bien sûr qu'il figure un visage au sens où nous l'entendons ? »
8. Stéphanie Katz, *L'Autre vue*, texte du catalogue (MA) d'Emmanuel Rivière, Vézelay, édition Fondation Christian & Yvonne Zervos, 2016.
9. *L'Élan*, 2014. Installation permanente dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture, École primaire Aux-Quatres-Vents, Saint-Jean-sur-Richelieu (Québec).

Jacques Py est critique d'art et commissaire indépendant. Ancien directeur de centre d'art contemporain en France, il a été commissaire de nombreuses expositions thématiques et monographiques, dont les rétrospectives Alphonse de Brébisson, Hervé Télémaque, Arthur Aeschbacher, Jean Criton et Jean-Pierre Pincemin. Rédacteur de textes et expert au sein de comités techniques, il est aussi membre de l'association C-E-A et de l'AICA — Section France. www.jacquespy.com



VISAGES D'UNE CONTRE-APPROPRIATION :

le masque autochtone comme objet de lecture de l'identité

Alexia Pinto Ferretti

Considéré historiquement comme le miroir de l'âme, le visage est une énigme qui reste à déchiffrer surtout lorsqu'on l'appréhende en rapport à la représentation de l'altérité. Chez les Autochtones d'Amérique du Nord, les visages peuplent le monde : tous les êtres vivants, mais aussi les objets inertes, sont dotés d'une facialité qui peut être découverte par le geste créateur de l'artiste. Au 21^e siècle, la tradition du masque s'inscrit dans une démarche de recontextualisation au présent de l'identité culturelle autochtone après des siècles de mise en transparence dans nos sociétés coloniales. Dans une optique de contre-appropriation, les artistes autochtones actuels utilisent, par exemple, des objets occidentaux comme matière première pour réaliser des masques aux visages humains ou animaliers. Le masque devient ainsi un médium de résurgence pour ces artistes qui déjouent les stratégies occidentales d'assimilation culturelle en recodant des objets selon leurs épistémologies autochtones. Le fascinant travail de l'artiste tlingit Nicholas Galanin s'avère un cas de figure incontournable puisqu'il explore comment les masques sont des vecteurs de changement dans le cadre d'une autohistoire autochtone.

Faces of a Counter-Appropriation: The Native Mask as an Object to Read Identity

The face, historically considered as the mirror of the soul, is an enigma that must be deciphered when it is understood as a representation of otherness. For the Native people of North America, faces populate the world: all living beings, but also inert objects, are endowed with a faciality that can be discovered through the artist's creative gesture. In the 21st century, the tradition of the mask is part of a current re-contextualization process regarding Native cultural identity after centuries of their visibility being erased in our colonial societies. In a counter-appropriation perspective, contemporary Native artists use, for instance, Western objects as raw material to create masks of human or animal faces. The mask thus becomes a resurgence medium for these artists who outflank the Western strategies of cultural assimilation by recoding objects according to their Native epistemologies. Tlingit Nicholas Galanin's fascinating work is an essential case in point: he explores how masks are vectors of change in the framework of a self-defined Native history.

Nicholas Galanin, *The Good Book* vol. 15, 2006.
Pages de livre en papier tranchées et cheveux humains/Carved pages of a book and human hair, 15,2 x 20,3 x 10,2 cm. Photo : Barry McWayne.
Avec l'aimable permission du/Courtesy of the Museum of the North, University of Alaska. Achat rendu possible grâce à l'appui du/Purchase made possible through the support of the Rasmuson Foundation Art Acquisition Fund.



Le masque : entité vivante et outil de résistance

La tradition du masque autochtone doit avant tout être appréhendée en rapport à l'ontologie de l'animisme : les créatures vivantes et les objets sont considérés comme étant animés d'une intériorité similaire. L'objet est aussi doté d'une agentivité humaine lui permettant d'avoir une vie sociale intentionnelle¹. L'intégration d'indices humains dans les masques, tels des traits du visage, illustre une perception du monde organique dans laquelle les objets ont une vie secrète où ils s'adressent de manière active aux différentes relations composant leur environnement de vie. Si l'intériorité se caractérise par la ressemblance, c'est le corps qui prend véritablement le rôle de marqueur identitaire permettant d'exprimer les distinctions physiques entre les êtres². Les masques représentent ainsi différents esprits de la nature ayant certes une intériorité semblable, mais une apparence animale, végétale ou humaine. Utilisé traditionnellement dans le cadre de rituels de guérison ou lors de performances publiques, le masque permettait au chaman de personnifier différents êtres de l'entre-deux, brouillant ainsi les distinctions entre l'homme et la femme, l'animal et l'humain, le jeune et le vieux. Si le masque délimite l'identité, il s'avère aussi un objet de mémoire visant à célébrer les événements du passé et à transmettre la connaissance. Le masque ne doit donc pas être considéré comme un médium transparent, comme le livre dans les sociétés de tradition écrite, mais il incarne plutôt le message à transmettre puisque sa présence matérielle permet des lectures polysémiques de l'histoire.

Les artistes autochtones contemporains représentent la fluidité de la pratique traditionnelle du masque en réfléchissant plastiquement au concept de métamorphose. Leurs œuvres expriment différentes transitions de l'entre-deux où les distinctions entre l'animal, l'humain et l'objet sont floues. Cette résurgence des formes traduit l'adaptabilité des cultures autochtones dans la contemporanéité, mais elle incarne aussi un mouvement de résistance. En effet, les artistes utilisent le masque comme un véhicule pour s'approprier des références occidentales dans le but de remettre en question l'écriture de l'histoire des Autochtones de l'Amérique du Nord. Par exemple, l'artiste tlingit Alison Bremner, dont l'œuvre *Mona Lisa Smile* (2014) a été présentée lors de la troisième édition de la Biennale d'art contemporain autochtone (2016), remplace le visage des personnages de célèbres peintures européennes par un masque de loutre. En pervertissant des œuvres occidentales reconnues, l'artiste impose la présence active des épistémologies autochtones dans le discours institutionnel eurocentrique.

Une autre stratégie utilisée par les artistes est celle de transformer le statut d'objets occidentaux en les utilisant dans le cadre d'œuvres où les visages émergent des formes. Rappelons que dans l'ontologie du naturalisme occidental, les objets ne sont pas considérés comme possédant une agentivité. Ayant contribué à la désintégration des cultures autochtones durant des siècles, les Occidentaux subissent un processus similaire : leur vision du monde subit les assauts d'une « autochtonisation » se traduisant par un réveil des objets du quotidien qui ont soudainement des visages.

Alison Bremner, *Mona Lisa Smile*, 2014. Giclée, 68,5 x 46 cm. Photo : Alison Bremner.

Les livres-visages de Nicholas Galanin : *What Have We Become?*

Nicholas Galanin est un artiste visuel de la nation tlingit originaire de la ville de Sitka en Alaska. Étoile montante de l'art contemporain autochtone, ses œuvres ont été présentées à l'international dans des expositions d'envergure telles *Beat Nation* (2012) et *Sakahàn* (2013). La démarche de Galanin interroge la perception des représentations autochtones sous l'œil occidental à travers de nouvelles matérialités contemporaines.

Créée initialement comme projet de fin de maîtrise, la série *What Have We Become?* (2004) fut réalisée à une époque où l'artiste cherchait à mieux comprendre son identité en consultant divers documents sur ses ancêtres tlingits. Au fil de ses lectures, il trouva particulièrement ironique d'apprendre à connaître sa propre culture orale dans des ouvrages anthropologiques écrits par des non Autochtones. *What Have We Become?* s'avère donc une critique de cette documentation institutionnelle à travers laquelle l'artiste pose la question suivante : quels sont les points d'ancrage de l'identité des Tlingits au 21^e siècle quand la seule perspective disponible sur leur histoire a été rédigée par des étrangers?

L'auteure maorie Linda Tuhiwai Smith, figure phare de la méthodologie de décolonisation, explique que l'effacement du point de vue autochtone sur leur propre trame historique s'inscrit en continuité avec les dépossession territoriales et culturelles sous l'idéologie impérialiste occidentale. Selon l'auteure, les Occidentaux ont développé, au cours des siècles, une démarche de cannibalisme culturel qui se traduit par

Nicholas Galanin, *Knowledge*, 2008. 2 500 pages du livre/pages of the book *Under Mount Saint Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit* by Frederica de Laguna, 40,6 x 20,3 x 11,4 cm. Photo : Nicholas Galanin.

P. 30-31 : Nicholas Galanin, *Kill The Indian, Save The Man*, 2015. Photographie et sculpture sur bois/Photograph and wood carving, 35,5 x 48 cm. Photo : Nicholas Galanin.







The Mask: a Living Entity and a Resistance Tool

The Native mask tradition must primarily be understood in relation to the ontology of animism: living beings and objects are considered as being animated by a similar interiority. The object also is endowed with a human agency that allows it to have an intentional social life.¹ The integration of human-like elements in the masks, such as facial features, points to a perception of an organic world in which objects have a secret life and actively address various relationships that make up the living environment. Although interiority is characterized by resemblance, it is the body that truly takes on the role of an identity marker making it possible to express the physical distinction between beings.² Masks thus represent various nature spirits that certainly have a similar interiority, but also an animal, plant or human appearance. Traditionally used in healing rituals or during public performances, the mask enables a shaman to personify various in-between beings, thereby blurring the distinction between man and woman, animal and human, young and old. Although the mask defines identity, it is also an object of memory, serving to celebrate past events and to transmit knowledge. The mask therefore must not be considered as a transparent medium, like the book in societies with a written tradition, instead it embodies the message to be transmitted, since its material presence makes polysemous readings of history possible.

Contemporary Native artists represent the fluidity of the traditional practice of masks by physically reflecting the concept of metamorphosis in the materials they shape. Their works express various transitions of the in-between in which the distinctions between animal, human and object are blurred. This resurgence of forms translates the adaptability of Native cultures in contemporaneity, but it also embodies a movement of resistance. Indeed, the artists use the mask as a means to appropriate Western references with the aim of questioning the writing of Native history in North America. For example, Tlingit artist Alison Bremner, whose work *Mona Lisa Smile* (2014) was shown at the third edition of the Contemporary Native Art Biennial (2016), replaced the faces of famous figures in European painting with the mask of an otter. In perverting renowned Western works, the artist imposes the active presence of Native epistemologies in the Eurocentric institutional discourse.

Another strategy the artists use is to transform the status of Western works by using them as part of works in which faces emerge from the forms. It is worth recalling that in the ontology of Western naturalism, objects are not granted agency. Having contributed to the disintegration of Native cultures for centuries, Westerners are undergoing a similar process: their vision of the world is subjected to a “nativefication” onslaught that is occurring through an awakening of everyday objects that suddenly have faces.

Nicholas Galanin’s Book-Faces: *What Have We Become?*

Nicholas Galanin is a visual artist from the Tlingit nation who was born in the city of Sitka in Alaska. A rising star in Native contemporary art, his works have been shown internationally in major exhibitions such as *Beat Nation* (2012) and *Sakahàn* (2013). In his work, Galanin uses new contemporary materialities to question the Western perception of Native representations. Initially created as a final MFA project, the series *What Have We Become?* (2004) was produced at a time when

the artist sought to better understand his identity and consulted various documents about his Tlingit ancestors. During his readings, he found it particularly ironic that he was getting to know his own oral culture by way of anthropological books written by non-Natives. *What Have We Become?* is thus a critique of this institutional documentation through which the artist asks the following question: what are the roots of Tlingit identity in the 21st century when the only available perspective on their history has been written by strangers?

Maori writer Linda Tuhiwai Smith, a leading figure of decolonization methodology, explains that erasing the Native point of view of their own historical narrative is in continuation with the territorial and cultural dispossessions imposed by Western imperial ideology. According to the author, over the centuries Westerners have developed a cultural cannibalism process that is expressed through the archiving of Native histories in a foreign terminology, thereby marking their absence from the dominant discourses.³ Driven by an urgent need to give artistic shape to this problematic, Galanin created this series of sculptures in which the primary material is books, such as ethnographic essays and bibles. Emblems of colonialism, these books have contributed to the digestion of Native identity by Westerners. Through a scanner-assisted sculpting technique, Galanin gives these books a second life by transforming them into various forms: traditional Tlingit masks, but also human faces. In deconstructing these documents through the integration of a human agency, Galanin turns them into “closet-objects.” This term, coined by Wendat sociologist Guy Sioui Durand, defines objects forming a synecdoche of the individual through the integration of various indices, such as the representation of a face or through the addition of bodily residues.⁴

In the sculpture *Knowledge* (2008), the artist reproduces his own face in one of the three volumes of the imposing anthropological essay *Under Mount Saint-Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit* (1972) by Frederica de Lagunas. In integrating his self-representation in a book that a Westerner has written about Tlingit culture, the artist applies a self-determining healing gesture in which he reclaims his Native heritage and identity. The work *The Good Book* (2006) is a reproduction of a raven mask sculpted in a Bible. In Tlingit cosmology, the raven is considered to be the creator of the world, because it gave humans sunlight and fire. This fusion between the mask and the Bible is particularly revealing, since it synthesizes two objects that, according to written and oral traditions, had the function of recalling the past and telling mythological tales. Finally, as an alternative response to the question *What Have We Become?*, Galanin also proposes works that have been sculpted in white sheets of paper exempt of Western words, thereby illustrating the faces of a possible Native future open to new definitions.

While Nicholas Galanin examines the future of Native Americans, Denne-za nation artist Brian Jungen pursues new avenues of comprehension that he expresses through various materialities taken from Western consumer culture. In the series *Prototypes for a New Understanding* (1998–2005), Jungen thus destroys a Western object so that it becomes meaningful in Native culture: he transforms Nike Air shoes into Kwakwaka’wakw ritual masks bearing animal faces. The artist more specifically criticizes the ways in which Native artefacts are displayed by Western ethnographers, who thereby recode the masks as art objects even though their main function was of a ritual nature.⁵

l'archivage des histoires autochtones dans une terminologie étrangère marquant ainsi leur absence des discours dominants³. C'est dans l'urgence d'incarner plastiquement cette problématique que Galanin créa cette série de sculptures dont le matériel principal est des livres, tels que des essais ethnographiques reconnus et des bibles. Emblèmes du colonialisme, ces livres ont contribué à la digestion de l'identité des Autochtones par les Occidentaux. Par une technique de sculpture au scanneur, Galanin donne une seconde vie à ces ouvrages en les transformant en plusieurs formes différentes : des masques traditionnels tlingit, mais aussi parfois des visages humains. En déconstruisant ces documents par l'intégration d'une agentivité humaine, Galanin les métamorphose en « objet-placard ». Ce terme, utilisé par le sociologue wendat Guy Sioui Durand, définit des objets constituant une synecdoque de l'individu par l'intégration de différents indices, telle la représentation d'un visage ou par le rajout de résidus corporels⁴.

Dans la sculpture *Knowledge* (2008), l'artiste réplique son propre visage dans un des trois volumes de l'imposant essai anthropologique *Under Mount Saint-Elias : The History and Culture of the Yakutat Tlingit* (1972) par Frederica de Lagunas. En intégrant son autoreprésentation dans un livre écrit par un Occidental sur la culture tlingit, l'artiste s'inscrit dans un geste guérisseur de souveraineté où il reprend possession de son héritage et de son identité autochtones. L'œuvre *The Good Book* (2006) est une reproduction d'un masque de corbeau sculpté dans une Bible. Dans la cosmologie tlingit, le corbeau est considéré comme étant le créateur du monde, car il aurait offert à l'homme la lumière du soleil et le feu. Cette fusion entre le masque et la Bible est particulièrement révélatrice, car elle synthétise deux objets qui, dans les traditions écrite et orale, ont pour fonction de rappeler à la mémoire de l'homme le passé et les histoires mythologiques. Finalement, en guise de réponse alternative à la question *What Have We Become?*, Galanin propose aussi des œuvres qui ont été sculptées dans des feuilles blanches exemptes de mots occidentaux, illustrant ainsi les visages d'un possible avenir autochtone ouvert à de nouvelles définitions.

Si Nicholas Galanin s'interroge sur l'avenir des Autochtones de l'Amérique, l'artiste de la nation denne-za Brian Jungen s'attaque à de nouvelles pistes de compréhension qu'il traduit dans différentes matérialités du monde de la consommation occidentale. Dans la série *Prototypes for a New Understanding* (1998-2005), Jungen détruit lui aussi un objet occidental pour qu'il devienne signifiant dans la culture autochtone : il transforme des chaussures Nike Air en masques rituels kwakwaka'wakw aux visages animaliers. L'artiste critique plus spécifiquement les dynamiques de mise en exposition des artefacts autochtones par les ethnographes occidentaux qui recodaient les masques en des objets d'art bien que leur fonction principale ait été de nature rituelle⁵. En tant qu'archives vivantes, la mise en exposition des masques dans des « musées-mouroir⁶ » s'est avérée particulièrement problématique dans l'histoire puisqu'ils ne sont pas destinés à être présentés au public, mais plutôt à être utilisés dans le cadre de cérémonies dans leurs milieux de vie. L'artiste reproduit ce processus en l'appliquant au monde occidental, métamorphosant les chaussures Nike en des objets animés hors de leurs milieux naturels (dans la vitrine d'une boutique ou au pied d'un individu) pour qu'ils participent ainsi à la régénérescence d'une nouvelle facilité autochtone.



Brian Jungen, *Prototype for New Understanding #16*, 2004. Chaussures Nike Air Jordans et cheveux humains/ Nike Air Jordans and human hair, 57,3 x 30,5 x 45,7 cm. Photo : Trevor Mills. Avec l'aimable permission de/ Courtesy of the Vancouver Art Gallery.

As living archives, putting masks on display in “museum-mortuaries”⁶ has turned out to be particularly problematic throughout history because they are not intended to be presented to the public, but rather to be used for ceremonies in the living environments. The artist reproduces this process by applying it to the Western world, transforming Nike shoes into animated objects outside of their natural settings (in a window display or on a person’s feet) so that they participate in the regeneration of a new Native faciality.

Kill the Indian, Save the Man

While the integration of an animist dimension in Western objects proves to be an effective decolonization strategy, the complete erasure of the face also proves to be particularly revealing. Shown at the Contemporary Native Art Biennial at Stewart Hall Gallery pavilion, Nicholas Galanin’s work *Kill The Indian, Save The Man* (2015) conveys the consequences of colonial violence on Native peoples’ sense of belonging. The shocking title of this work is a quote from Captain Richard Henry Pratt (1815–1924) who actively participated in the development of the cultural assimilation ideology in the context of Native residential schools in North America. According to Pratt, one must eliminate Native identity so that humanity may be protected from these people.

Presented as a triptych, the first photograph displays a red and black Tlingit wooden mask with humanoid features. In the second image, the initial mask appears to have been destroyed, because only a heap of wood shavings remains. A three-dimensional mask, titled *The Saved Man*, comprised of these wood fragments, but also human hair, completes this illustration of the Westernization of Native Americans. The photograph of the wood pieces represents the erasure of Native youths’ identity after leaving residential schools. This image conveys the way in which the recomposed identity of Native people is fragmentary, according to a Western outlook, because it does not allow for any sort of coherent figuration. The Native, whose face has been erased by colonialism, is thus dissolved in the mass, and his singular presence becomes an absence.

However, the mask *The Saved Man* turns out to be a symbol of resurgence, signalling the emergence of a new native face in the ruins of colonialism. Indeed, the wood chips have once again taken the initial shape of a Tlingit mask to which human hairs, a traditional element in mask creation, have been added. This new mask illustrates the survival of Native people, who, despite centuries of forced cultural disintegration, continue to find means, through creation, to be in symbiosis with their views of the world.

The contemporary practice of masks prompts new thinking about the identity affirmation dynamics inherent in self-representation and collective representation related to the need for a self-defined Native history. This brief overview of Native artists appropriating Western objects highlights the way masks, considered as living archives, are weapons to counter the collective amnesia that overshadows the role of colonial history. These masks actively participate in the negotiations of Native peoples’ identities in Western societies. In relation to the invisibility of the Other, the mask becomes an object of interpretation, serving to decipher the faces of a Native future.

Translated by Bernard Schütze

1. In regard to agency, see: Alfred Gell, *L’art et ses agents: une théorie anthropologique* (Paris: Les Presses du réel, 2009), 327 p.
2. Philippe Descola, “La fabrique des images,” *Revue Anthropologies et sociétés*, v. 30, no. 3, 2006, 170.
3. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London: Zed Books, 2012 [1999]), 29–40.
4. Guy Sioui Durand, *L’esprit des objets*, Montréal (La Maison Amérindienne de Saint-Hilaire: 2013), 8. (Our translation)
5. Bill Brown, “Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things),” *Critical Inquiry*, v. 36, no. 2, 2010, 183–217.
6. Guy Sioui Durand, “Un Wendat nomade sur la pistes des musées: pour des archives vivantes,” *Revue Anthropologie et Sociétés*, v. 38, no. 3, 2014, 271. (Our translation)

Alexia Pinto Ferretti is pursuing doctoral studies in art history at Université de Montréal. Applying an intercultural approach of mutual understanding to her professional and academic life, she has held positions as both a research and a teaching assistant. She also has been a curatorial assistant and a writer for organizations such as Vues d’Afrique, Musée des maîtres et artisans and the webzine inVISIBLES. Her doctoral research focuses on self-representation strategies of Native identity in the work of First Nation artists who are interested in cyberspace.

Kill the Indian, Save the Man

Si l'intégration d'une dimension animiste aux objets occidentaux s'avère une stratégie efficace de décolonisation, l'effacement complet du visage s'avère aussi particulièrement révélateur. Présentée à la Biennale d'art contemporain autochtone au pavillon de la Galerie Stewart Hall, l'œuvre *Kill The Indian, Save The Man* (2015) de Nicholas Galanin illustre les conséquences de la violence coloniale sur le sentiment d'appartenance des Autochtones. Cette œuvre au titre-choc est une citation de l'officier Richard Henry Pratt (1815-1924) ayant participé activement au développement de l'idéologie d'assimilation culturelle dans le contexte des pensionnats autochtones en Amérique du Nord. Selon Pratt, il fallait éliminer l'identité autochtone pour que l'humanité soit préservée de ces individus.

Sous le mode du triptyque, la première photographie illustre un masque tlingit en bois rouge et noir aux traits humanoïdes. Dans la deuxième image, le masque initial semble avoir été détruit puisqu'il ne reste qu'un amas de copeaux de bois. Un masque tridimensionnel, intitulé *The Saved Man*, composé de ces fragments de bois, mais aussi de cheveux humains, vient terminer cette illustration du processus d'occidentalisation de l'Autochtone d'Amérique. La photographie des morceaux de bois représente l'effacement de l'identité des jeunes autochtones après leur sortie des pensionnats. Cette image traduit la façon dont l'identité recomposée des Autochtones, selon la vision occidentale, est fragmentaire puisqu'elle ne permet aucun type de figuration cohérente. L'Autochtone, dont le visage subit l'effacement par le colonialisme, se dissout donc dans la masse, et sa présence singulière devient absence.

Le masque *The Saved Man* s'avère cependant un symbole de résurgence en signifiant l'émergence d'un nouveau visage autochtone dans les ruines du colonialisme. En effet, les copeaux de bois ont repris la forme initiale d'un masque tlingit auquel sont venus se greffer des cheveux humains, un élément traditionnel dans le processus de création des masques. Ce nouveau masque illustre ainsi la survivance des Autochtones qui, malgré des siècles de désintégration culturelle forcée, trouvent toujours des moyens, entre autres à travers la création, d'être en symbiose avec leurs visions du monde.

La pratique contemporaine du masque invite à de nouvelles réflexions sur les dynamiques d'affirmation identitaire inhérentes à l'autoreprésentation du Soi et du collectif en lien avec la nécessité d'une autohistoire autochtone. Ce bref survol sur l'appropriation d'objets occidentaux par des artistes autochtones met ainsi en relief la manière dont les masques, en étant des archives vivantes, sont des armes pour contrer l'amnésie collective qui relègue à l'arrière-plan l'histoire coloniale. Ces masques participent donc activement à la négociation des identités autochtones dans les sociétés occidentales. Relativement à l'invisibilité des identités de l'Autre, le masque devient un objet de lecture servant à déchiffrer les visages d'un avenir autochtone.

1. À propos de l'agentivité des objets, voir : Alfred Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Les Presses du réel, 2009, 327 p.
2. Philippe Descola, « La fabrique des images », *Revue Anthropologies et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 170.
3. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 2012 [1999], p. 29-40.
4. Guy Sioui Durand, *L'esprit des objets*, Montréal, La Maison Amérindienne de Saint-Hilaire, 2013, p. 8.
5. Bill Brown, « Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things) », *Critical Inquiry*, vol. 36, n° 2, 2010, p. 183-217.
6. Guy Sioui Durand, « Un Wendat nomade sur la pistes des musées : pour des archives vivantes », *Revue Anthropologie et Sociétés*, vol. 38, n° 3, 2014, p. 271.

Alexia Pinto Ferretti est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. S'inscrivant dans une démarche de rapprochement interculturel dans sa vie professionnelle et académique, elle a occupé des postes universitaires d'auxiliaire de recherche et d'enseignante. Elle a aussi été assistante au commissariat et rédactrice pour des organismes tels Vues d'Afrique, le Musée des maîtres et artisans et le webzine inVISIBLES. Ses recherches doctorales portent sur les stratégies d'autoreprésentation de l'identité autochtone dans le travail d'artistes des Premières Nations s'intéressant au cyberspace.

VISAGES-MONDE ET ENVIRONNEMENT PERVASIF

Le double jeu du visage contemporain

Marion Zilio

Le matin du 16 novembre 2005, alors qu'il se rendait à son atelier situé dans le village International Arts Camp, également connu sous le nom de Village Suojia, dans la banlieue de Pékin, l'artiste Liu Bolin découvrait avec effroi les ruines de son espace de travail. Les autorités chinoises, animées par une politique de restructuration en vue des Jeux Olympiques, avaient démoli du jour au lendemain près d'une centaine de studios, expulsant ainsi les artistes et leur famille de leur lieu d'habitation. Campé devant les ruines de son atelier, Liu Bolin inaugura sa série *Hiding in the City* : des performances lors desquelles il se fondait dans le décor. Fruit d'une protestation silencieuse, dénonçant une politique autoritaire et le poids des traditions, son protocole de disparition devint un point d'entrée révélant la face cachée d'une Chine en mutation. Disparaissant à la surface de l'image, il n'en était que plus visible : la disparition de son corps comme de son visage appelait, en retour, une attention accrue vers son image, tandis qu'il se tenait en porte à faux d'une quête de visibilité, qui trouve dans les pratiques d'autoportraits amateurs – les fameux « selfies » – son pendant le plus absolu.

Face-World and the Pervasive Environment. The Double-Dealing of the Contemporary Face

On the morning of November 16, 2005, as artist Liu Bolin was heading to his studio in the International Arts Camp Village—also known as the Suojia Village—in the suburbs of Beijing, he was alarmed to discover his workspace in ruins. Guided by a reorganization policy for the Olympic Games, the Chinese authorities had demolished almost a hundred studios overnight and in doing so had expelled the artists, and their families, from their homes. Stunned by the ruins of his studio, Liu Bolin began the *Hiding in the City* series: performances in which he melts into the scenery. The fruit of a silent protest denouncing an authoritarian policy and the weight of tradition, his disappearance protocol became an entry point to the hidden face of a mutating China. In disappearing from the surface of the image, he became only more visible; the disappearance of his body, like that of his face, drew more attention to his image even as he stumbled on that quest for visibility, so common in the practice of amateur self-portraiture, the most absolute form being the famous “selfie.”

Liu Bolin, *Hiding in the City*, Suojia Village, 2006. Photo-performance.
Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Galerie Paris-Beijing.



All the same, the policy of anonymity, echoing that of Anonymous the masked Internet hackers and the fluorescent hoods of Pussy Riot, and of which the chameleon-like artists such as Kimiko Yoshida or Désirée Palmen make the principle their practice, actually shows a basic tendency running through the supposedly “egotistical” intentions of the “egoportrait.”¹ This camouflage, however, is not the same as for the faces exhibited on social media. While the programmed disappearance of faces is affirmed on one hand and an overload of them unequalled in human history is apparant on the other, a strange paradox holds these two seemingly opposed movements together. In this obscure struggle, the face seems to work against itself, devouring itself from within. But it is no longer a question of within or without; it is a question of context, space and environment. Faces henceforth are part of an ecology, of a flux to which it is a matter of fitting in, of adapting and following the imperceptible modulations.

Face-flux

One should recall that the face is a recent invention: the product of an ecotechnical complex at the turn of the 19th century, a time during which a very rigged-out society was emerging. It is a long time since the ordinary man saw his face only rarely, at the barber or hairdresser.² We are now so used to seeing our faces every day that we no longer perceive its exceptional character, nor the kind of shock that seized our ancestors when, for the first time, a diabolical machine³ called the daguerreotype captured the face of their contemporaries. These devices were being perfected and streamlined, and above of all, equipped with negatives that allowed for infinite reproduction, creating—towards the end of the 19th century—a world of doubles and image-fluxes, of affects, data and merchandise in which dreams and daydreams blended and organized new spaces of visibility for those visages. Freed from the actual face, these visages became a flux among others, circulating as images in a manner as fluid and film-like as the medium that supported them.

Mirrors and windows are everywhere around us; telephones and applications distribute and return our image all the time. Open your hand and the faces of thousands of unknown people are at your fingertips, suggested by one or another dating site. Facebook, Instagram, Tinder, all these applications—that are at the same time, businesses, even industries of the singularity—work with faces; not portraits, which are unique and private, but multiplied faces, in a perpetual process of identification; not an avatar, the incarnation of Vishnu the god descended to earth according to Vedic tradition, but visages, entry points to and interactions with others. From face to portrait, the visage has become an interface no longer in dialogue with individual or collective memory, but woven into a relationship of immersion/interaction with its surroundings. Indexed, “hashtagged,” which is to say caught in an algorithymical logic and referentially tied to key word conversations, it becomes the support of temporal and spatial rhythms, and moods and affects simultaneously. With this singular and specular gesture, a new imaginary visual language arises to underpin and reinforce interpersonal relationships so well that the distribution of anonymous selfies reinforces, in turn, the feeling of taking part in the world by symbolizing what is lived individually on a collective register.

This present construction of an enlarged reality from moments that are a priori without importance—like selfies taken in elevators, rear-view mirrors or public toilets—mobilizes a quotidian imaginary that hollowly takes us back to a familiar universe shared by all. The relational dimension of selfies thus rests less on what is seen objectively than on what is called up in each individual memory. It is not the return of the other in perceiving a visage that is at the root of a relationship to the world, but the introduction of a gesture and attitudes that are universally and unanimously shared in daily life. These moments of self-expression therefore activate what the artist and theorist Joan Fontcuberta—borrowing from Jeremy



Rifkin's book⁴—qualifies as an “aesthetics of access” in order to define the postphotographic condition of contemporary images. These connected faces, bearers of conversations and references archived in databanks in real time, serve the construction of sharing more than memory. All that matters is the sharing, the distribution, the accumulation and, in fact, the present instant of actualization. And it is no longer a desire to show the exceptionality of the instant that predominates in the shot: it is the banality of the present moment. So this form of “presentism,” in Francois Hartog's formulation, serving to mark an epoch that has entirely subsumed its past and future in an eternal present, is closer to an aesthetic of the ephemeral and impermanence, producing time and space rather than reproducing them.

Pourtant, cette politique de l'anonymat, faisant écho aux pirates informatiques masqués d'Anonymous ou aux cagoules fluorescentes des Pussy Riot, et dont des artistes caméléons tels que Kimiko Yoshida ou Désirée Palmen avaient également fait le principe de leur démarche, témoignait en réalité d'une tendance de fond qui traversait les intentions supposées « égotiques » des égoportraits¹. Le camouflage n'en était pas un de même que l'exhibition de ces visages sur les réseaux sociaux n'en était pas une. Alors que d'un côté s'affirmait une disparition programmée des visages et que de l'autre se manifestait une surenchère, jamais égalée dans l'histoire de l'humanité, un étrange paradoxe tenait ensemble ces

alors que se mettait en place une société hautement appareillée. Il fut un temps peu reculé où l'homme du peuple ne découvrait son visage que de manière exceptionnelle, chez le barbier ou le coiffeur². Nous sommes aujourd'hui tellement habitués à voir notre visage tous les jours que nous n'en percevons plus le caractère exceptionnel ni le choc qui saisirent nos ancêtres lorsque, pour la première fois, une machine diabolique³ nommée daguerréotype captura la face de ses contemporains. Ces appareils se perfectionnant et s'allégeant, dotés surtout de négatifs permettant la reproduction infinie créèrent, vers la fin du XIX^e siècle, un monde de doublures et de flux d'images,



Liu Bolin, *Hiding in the city, Tian'anmen*, 2006.
Photo-performance. Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable
permission de/Courtesy of Galerie Paris-Beijing.

deux mouvements que tout semblait opposer. Au sein de cet obscur écartèlement, le visage semblait fonctionner contre lui-même en se consumant du dedans. Or, il n'était plus question de dedans ni même de dehors, il était question de milieu, d'espace et d'environnement. Les visages faisaient désormais partie d'une écologie, d'un flux auquel il s'agirait de coller, de s'adapter, de suivre les modulations imperceptibles.

Visage-flux

Il faut pour cela rappeler que le visage est une invention récente, le produit d'un complexe écotechnique, né au tournant du XIX^e siècle,

d'affects, de données et de marchandises, où rêves diurnes et nocturnes s'entremêlèrent et organisèrent de nouveaux espaces de visibilité pour ces visages. Autonomisés de la face, ces derniers devenaient un flux comme les autres, circulant comme des images de manière aussi fluide et pelliculaire que le médium qui les supporte.

Autour de nous des miroirs et des vitrines partout, des téléphones et des applications renvoyant et diffusant notre image, tout le temps. Ouvrez votre main, sous vos doigts se balayent le visage de milliers d'inconnus suggérés par tel ou tel site de rencontre. Facebook, Instagram, Tinder, toutes ces applications – étant également des entreprises, voire des industries de la singularité – fonctionnent autour des visages; non pas

Pervasive-faces

The mobile—and connected—telephone sketched out the foundations for a “pervasive” photography, which is to say an image-flux that infiltrates the quotidian to the extent of producing its framework. If one generally uses this term in the context of pervasive environments,⁵ meaning spontaneous communication between objects connected one to the other, one can equally envisage the communication of images with other images, faces with other faces. Through generalized indexation, the face continues its evolution towards the condition of a living document,

When Liu Bolin or Kimiko Yoshida disappears from the surface of the image, though the first aims to denounce his cultural and political heritage and the second’s self-portraits compose a “suite of identities, a multiplicity of reflections that follow one another like a sequence of thoughts,”⁶ both play with a paradigm of impermanence and assimilation, even if only an absorption into the surroundings. Liu Bolin blends his shape into the background through a highly developed body-painting process that transforms him into a statue for hours. During his first camouflage series, the artist posed in front of political propaganda slogans in favour of the single child or obligatory voting. We also discover him



a lively, interactive document nourished by emojis and key words, time and location information. Moreover, the face now evolves in an ecology of circulation and returns. While being part of in a network of signs and digital data that organize visibility, it gives the eye a haptic function: that of touching with the gaze, of caressing the world with the eyes, for these faces offer the spectacle of everyday life that is fictionalized at the same time as it becomes real. The immediacy of the exchanges and the fusion of the body and its surroundings condition an immersive relationship to the world. This way of being present with one another defines new ways of inhabiting and taking part in the world, of “becoming-world,” which is to say joined with it.

standing at attention in the famous Tiananmen Square, a melancholy historical site above which towers a portrait of Mao. Like a subliminal message, the Chinese artist touches the conscience as one colonizes the imaginary.

If it has often been said of Liu Bolin, or his masked protagonists, that they endeavour to divert the panoptical apparatus of controlling societies, the extent of this politics of the imperceptible has been underestimated. From the quest for visibility to the imperative to see and be seen, subjects are no longer simply victims of a rigid social discipline, but permanent actors in an individual prison. “No doubt power, if we consider it in the abstract, neither sees nor speaks. [...] But precisely because it does not itself speak and see, it makes us see

portrait, unique et privatif, mais visages multiples, en perpétuel procès d'identification; non pas avatar, incarnation du dieu Vishnou descendu sur terre selon la tradition védique, mais bien visages, point d'entrée et d'interaction avec autrui. De la face aux portraits, le visage est devenu une interface non plus en dialogue avec une mémoire individuelle ni même collective, mais imbriqué dans un rapport d'immersion/interaction avec le milieu. Indexé, « hashtagué », c'est-à-dire pris dans la logique algorithmique et le référencement des conversations par mots clés, il se fait le support de rythmiques temporelles et spatiales, mais aussi d'affects et d'humeurs. Par ce geste spéculaire singulier



Liu Bolin, *Target, Forest*, 2014. Photo-performance.
Photo : Liu Bolin. Avec l'aimable permission de/
Courtesy of Galerie Paris-Beijing.

s'institue en effet un nouveau langage imaginaire et visuel qui soutient et renforce les relations interpersonnelles, si bien que la diffusion de *selfies* anonymes renforce, dans un second temps, le sentiment de participation au monde, en symbolisant ce qui est vécu individuellement sur le mode du collectif.

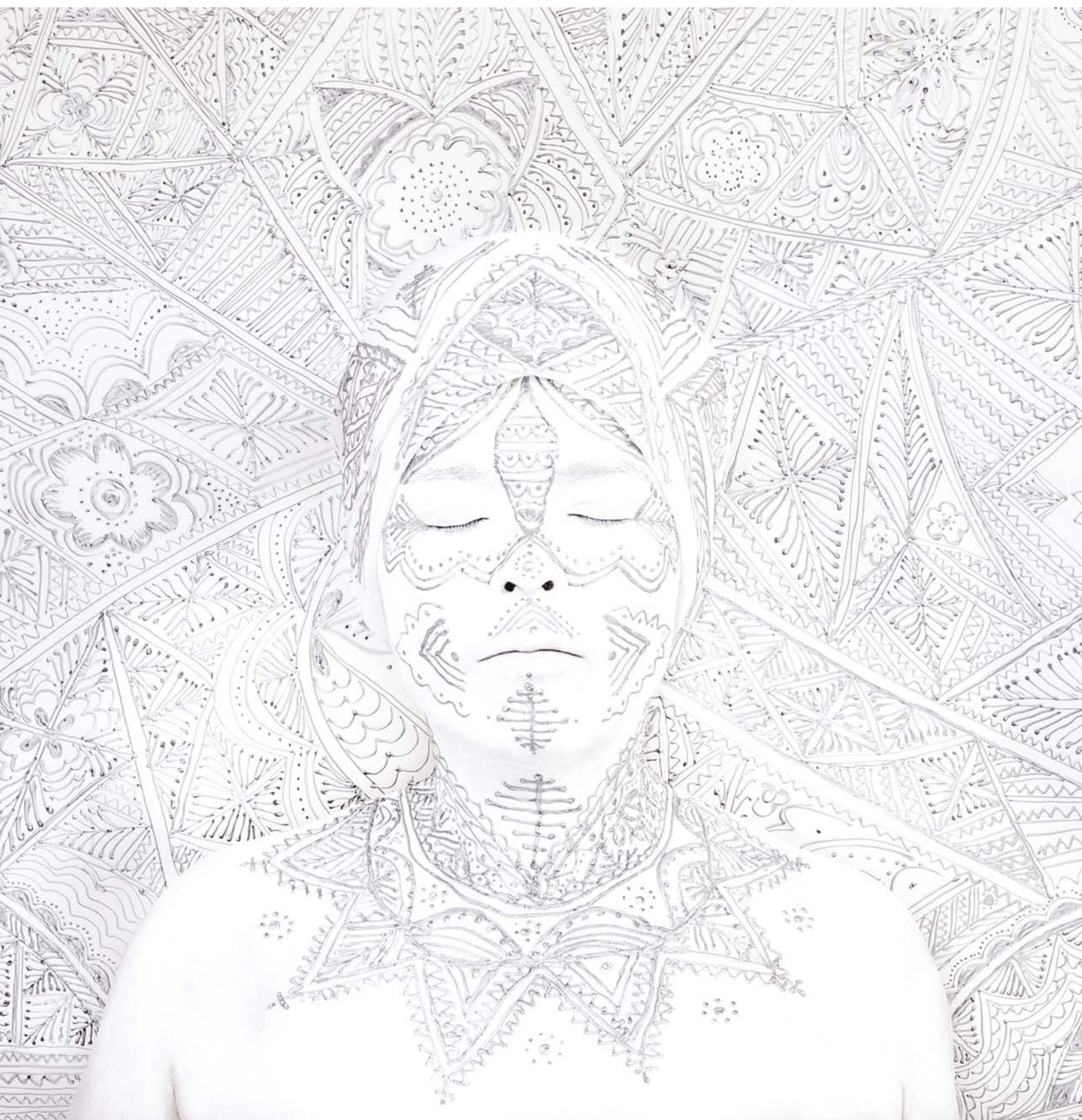
Cette construction au présent d'un réel élargi par des moments *a priori* sans importance, comme ces *selfies* pris dans des ascenseurs, des rétroviseurs ou des toilettes publiques, mobilise un imaginaire du quotidien qui renvoie, en creux, à un univers familier et partagé de tous. La dimension relationnelle des *selfies* repose donc moins sur ce qui est vu objectivement que sur ce qu'ils renvoient de connoté dans la mémoire de chacun. Ce n'est donc pas le retour d'autrui dans la perception des

visages qui est à l'origine de la relation au monde, mais l'instauration d'un geste et d'attitudes universellement et unanimement partagés au quotidien. Ces expressions de soi activent alors ce que l'artiste et théoricien Joan Fontcuberta qualifie d'« esthétiques de l'accès » à la suite du livre de Jeremy Rifkin⁴, afin de définir la condition postphotographique de l'imagerie aujourd'hui. Ces visages connectés, porteurs de conversations et référencés dans des banques de données archivées en temps réel, se mettent au service de la construction du commun plus que du souvenir. Seuls comptent le partage, la diffusion, l'accumulation et, de fait, le présent de l'actualisation. Aussi, n'est-ce plus le désir de montrer l'exceptionnalité de l'instant qui prédomine la prise de vue, mais la banalité du moment présent. Or cette forme de « présentisme », selon la formule de François Hartog, servant à qualifier une époque ayant subsumé son passé et son futur en un éternel présent, se rapproche d'une esthétique de l'éphémère et de l'impermanence, qui produit le temps et l'espace plutôt qu'elle ne les reproduit.

Visages-pervasifs

Avec la téléphonie mobile et connectée s'esquissent les fondements d'une photographie « pervasive », c'est-à-dire d'une image-flux qui s'infiltre dans le quotidien jusqu'à en produire sa trame. Si l'on emploie généralement ce terme dans le cadre des environnements pervasifs⁵, signifiant d'abord une communication spontanée d'objets connectés à d'autres, on peut tout aussi bien envisager une communication d'images vers d'autres images, de visages vers d'autres visages. Par l'indexation généralisée, le visage poursuit son évolution vers celle du document vivant, un document dynamique et interactif nourri d'émojis et de mots clés, de localisation et d'informations temporelles. Aussi, est-ce dans une écologie de la circulation et des renvois que le visage évolue de nos jours. Mais de même qu'il s'inscrit dans un réseau de signes et de données numériques qui en ordonnent la visibilité, il confère à l'œil une fonction haptique, celle de toucher par le regard, de caresser des yeux le monde, car ces visages offrent le spectacle d'un quotidien qui se fictionnalise en même temps qu'il s'actualise. L'immédiateté des échanges et la fusion du corps et de son milieu conditionnent un rapport immersif au monde. Cette manière d'être présent les uns avec les autres définit de nouvelles manières d'habiter et de participer au monde, de « devenir-monde », c'est-à-dire de faire corps avec lui.

Lorsque Liu Bolin ou Kimiko Yoshida disparaissent à la surface de l'image, que le premier vise à dénoncer son héritage culturel et politique et que les autoportraits de la seconde composent une « suite d'identités, une multiplicité de réflexions qui se succèdent comme l'enchaînement de la pensée⁶ », il se joue un paradigme d'impermanence, mais aussi d'assimilation, si ce n'est d'absorption par le milieu. Liu Bolin intègre sa forme dans le fond par un procédé de *body painting* ultra-perfectionné qui le transforme en statue des heures durant. Lors de sa première série de camouflages, l'artiste pose devant des slogans de propagandes politiques en faveur de l'enfant unique ou du vote obligatoire, on le découvre également au garde-à-vous sur la célèbre place Tian'anmen, lieu tristement historique, sur laquelle se dresse le portrait de Mao. Tel un message subliminal, l'artiste chinois touche les consciences comme on colonise les imaginaires.



Kimiko Yoshida, *Writing (Essaouira Henna)*. Self-portrait, 2009.
Impression de pigments d'archives sur papier d'archives/Archival
pigment print on archival paper, 110 x 110 cm. Photo : Kimiko Yoshida.
Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.



Kimiko Yoshida, *Writing (Marrakech Henna)*. Self-portrait, 2009.
Impression de pigments d'archives sur papier d'archives/Archival
pigment print on archival paper, 110 x 110 cm. Photo : Kimiko Yoshida.
Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

and speak”⁷ wrote Gilles Deleuze regarding a diagram by Foucault. In making this invisible logic clearly appear, Bolin refuses the satisfaction of simply inverting the formula; he becomes a diagram, or as he writes: “each chooses his own path and way of connecting with the external world. I decided to melt into the environment. Some might say I disappear in the landscape; I would say, for my part, that it is the environment that takes hold of me and I cannot choose to be active or passive.” Thus arises the question of such assimilation, immersion in one’s surroundings. If becoming one with the background or melting into the landscape shows the desire to hide or escape from a certain tyranny of the visible and permanent surveillance, Bolin does not withdraw from the world through his photoperformances; to the contrary, he “becomes-world.” Affirming his belonging to the world, he accompanies it in its transformations, participates in its metamorphoses and makes camouflage a part of the adaptation, like a chameleon.

From artists who practice the art of camouflage—a military infiltration strategy—to the faces of amateur practice, a strange consensus occurs. From the politics of anonymity to the politics of exhibition, from the mask to the egoportrait, the same “pervasive” paradigm seems to take shape. One should recall that the Latin *pervasus* signifies “to go everywhere, insinuate oneself, propagate and penetrate into, to spread out, impregnate, extend, invade.” Reallocating the modalities of the visible around a principle alternating “seeing” with “not seeing,” these two approaches, each in its own way, manifest a desire to insert oneself into the faults of reality so well that human beings are no longer at the centre of the world, but become part of the scenery. One becomes one with the environment and, as Deleuze writes, “[o]ne has painted the world on oneself, not oneself on the world.”⁸

Translated by Peter Dubé

1. As one reads in the sensationalistic headlines of the French Press: “The selfie? As egocentric as the age” (*Le Point*, December 23, 2013); “Welcome to the age of the hyper-narcissists” (*L’Express*, October 9, 2014) and “Selfie sticks; the ultimate stage of egocentrism” (*Le nouvel obs*, April 19, 2015).
2. Alain Corbin, “The Secret of the Individual” in Michelle Perrot (ed), *History of Private Life, Volume IV: From the Fires of Revolution to the Great War* (Cambridge: Belknap Press, 1994), 3.
3. “To try to capture fleeting mirror images,” it said, “is not just an impossible undertaking, as has been established after thorough German investigation; the very wish to do such a thing is blasphemous. Man is made in the image of God, and God’s image cannot be captured by any machine of human devising. The utmost the artist may venture, borne on the wings of divine inspiration, is to reproduce man’s God-given features without the help of any machine, in the moment of highest dedication, at the higher bidding of his genius.” Walter Benjamin, quoting a passage from the *Leipziger Stadtanzeiger* (1840) in his “Little History of Photography” (1931) in *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 2: 1927-1934* (Cambridge: The Belknap Press, 1999), 508.
4. Jeremy Rifkin. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism* (New York: TarcherPerigee, 2001).
5. A “pervasive environment” (or ubiquitous environment) corresponds to a global communications function in which diffused computing allows communicating objects to interact.
6. Kimiko Yoshida, *Marry Me! Les mariées intangibles. Autoportraits* (Arles: Actes Sud, 2003), 6. (Our translation)
7. Gilles Deleuze. *Foucault* (London: The Athlone Press, 1988), 82. (Sean Eads, translator.)
8. Gilles Deleuze and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 200. (Brian Massumi, translator.)

Marion Zilio holds a doctorate in Aesthetics, Sciences and Technologies of Art, from Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, where she is a researcher and adjunct instructor in the UFR Art, Philosophie et Esthétique. She is also a member of AICA France, the Association des Critiques d’Art and the C-E-A/Commissaire d’exposition associés. In March 2016, she was appointed director of the YIA Art Fair (Young International Artist).

Si l'on a souvent dit de Liu Bolin ou des protagonistes masqués qu'ils s'attachent à détourner le dispositif panoptique des sociétés de contrôle, on a sous-estimé l'ampleur de cette politique de l'imperceptible. De la quête de la visibilité à l'impératif de voir et d'être vu, les sujets ne sont plus seulement victimes d'une discipline rigide, mais acteurs permanents de leur propre prison. « Sans doute le pouvoir, si on le considère abstraitement, ne voit pas et ne parle pas. [...] Mais justement, ne parlant pas et ne voyant pas lui-même, il fait voir et parler⁷ », écrivait Gilles Deleuze à propos du diagramme de Foucault. En faisant précisément apparaître ces logiques invisibles, Bolin ne se contente pas de renverser la formule, il se fait diagramme, ou comme il l'écrit lui-même : « chacun choisit sa propre voie et son mode de connexion vers le monde extérieur. J'ai décidé de me fondre dans l'environnement. Certains diront que je disparaîs dans le paysage; je dirais pour ma part que c'est l'environnement qui s'empare de moi et je ne peux pas choisir d'être actif ou passif ». Se pose alors la question de cette assimilation, imprégnation par le milieu. Si faire corps avec le décor ou se fondre dans le paysage relève à l'évidence du désir de se cacher, voire d'échapper à une certaine tyrannie des visibilités ou une surveillance permanente, Bolin, à travers ses photoperformances, ne se retire pas du monde, au contraire, il « devient-monde ». Affirmant son appartenance au monde, il l'accompagne dans ses transformations, participe à ses métamorphoses et fait du camouflage un facteur d'adaptation, tel un caméléon.

Des artistes pratiquant l'art du camouflage, stratégie militaire d'infiltration, aux visages connectés des pratiques amateurs, un étrange consensus opère. D'une politique de l'anonymat à une politique d'exhibition, du masque aux égoportraits, un même paradigme « perversif » semble se dessiner. Il faut rappeler que le latin *pervasus* signifie « aller de toute part, s'insinuer, se propager, se pénétrer dans, s'étendre, imprégner, se répandre, faire répandre, envahir ». Réaffectant les modalités du visible selon un principe d'alternance entre voir et ne pas voir, ces deux approches manifestent, chacune à sa manière, un désir d'insertion dans les failles d'un réel, si bien que l'homme n'est plus au milieu du monde, il est devenu milieu. Il fait corps avec un environnement où, comme l'écrit Deleuze, l'« on a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde⁸ ».

1. Comme cela se lit dans les titres racoleurs de la presse française, « Le selfie ? Égocentrique, comme notre époque » (*Le Point*, 23 décembre 2013); « Bienvenue dans l'ère des hyper-narcissiques » (*L'Express*, 9 octobre 2014) et « Perches à selfies : le stade ultime de l'égocentrisme » (*Le nouvel obs*, 19 avril 2015).
2. Alain Corbin, « Le secret de l'individu », dans Michelle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée. Tome 4 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, 1985, pp. 421-423.
3. « Vouloir fixer les images fugitives du miroir n'est pas seulement chose impossible, comme cela ressort de recherches allemandes approfondies, mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu. L'homme a été créé à l'image de Dieu et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Tout au plus l'artiste enthousiaste peut-il, exalté par l'inspiration céleste, à l'instant de suprême consécration, sur l'ordre supérieur de son génie et sans l'aide d'aucune machine, se risquer à reproduire les divins traits de l'homme », Walter Benjamin, citant un extrait de la gazette de Leipzig de 1840, dans *Petite histoire de la photographie*, (1931), Études photographiques, n° 1, novembre 1996, p. 6-39. (édition revue et corrigée, 1998)
4. Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005.
5. Un « environnement perversif » (ou environnement ubiquitaire) correspond à un fonctionnement global de la communication où une informatique diffuse permet à des objets communiquant d'interagir entre eux.
6. Kimiko Yoshida, *Marry Me ! Les mariées intangibles. Autoportraits*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 6.
7. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004, p. 88.
8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 244.

'MAKING FACES OUR WEAPONS':

Biometrics, Identity, and the Potential of the Visage

Vincent Marquis

At this stage in the development of the global war on terror, it would be hard to be startled by the rhetoric of prevention and preventability that has tinted the aftermath of each of its turning points. In the wake of the recent attacks in Paris and Brussels—not to mention that war's inceptive catalyst, the events of 9/11—politicians and the media alike quickly adopted and disseminated the belief that those crises, like the ones that preceded them, could have been averted with the use of biometric technologies and, more specifically, through facial recognition systems. The power of biometrics, it is said, lies in its promise of objective (read infallible) processes of identification and verification, of 'better' or 'more rigorous' surveillance. This stance, however, begs the question of whether these technologies should be made to accomplish these goals in the first place, an ongoing debate that often takes the shape of a trade-off between notions of 'privacy' and 'security'.

« Faire de nos visages nos armes » : Biométrie, identité et le potentiel du visage

À ce stade du développement de la guerre contre le terrorisme, il serait difficile d'être surpris par la rhétorique de prévention qui a teinté la suite de chacun de ses moments décisifs. Dans la foulée des récents attentats de Paris et de Bruxelles — pour ne pas mentionner le catalyseur initial de cette guerre, les événements du 11 septembre 2001 —, les politiciens autant que les médias se sont empressés d'adopter et de répandre l'idée que ces crises, tout comme celles qui les ont précédées, auraient pu être évitées grâce aux technologies biométriques et, plus précisément, à travers les systèmes de reconnaissance faciale. Le soi-disant pouvoir de la biométrie reposerait en effet sur sa promesse d'offrir des processus objectifs (ou infaillibles) d'identification et de vérification, une surveillance « meilleure » ou « plus rigoureuse ». Cette attitude, pourtant, élude la question de savoir si ces technologies devraient chercher à atteindre ces objectifs en premier lieu, un débat continu prenant souvent la forme d'un compromis entre les notions de « vie privée » et de « sécurité ».

Zach Blas, *Face Cage #3*, 2014.
Performance. Photo:
Christopher O'Leary. Courtesy
of the artist/avec l'aimable
permission de l'artiste.





Zach Blas, *The Theory of Colour*, installation detail/
détail de l'installation, 2014-2015. Photo: Zach
Blas. Courtesy of the artist/Avec l'aimable
permission de l'artiste.

Artists are unique participants in those debates. The originality of their contribution, I shall argue, comes from their sustained efforts to disclose the ways in which (biometric) technologies are intrinsically cultural entities, embodying (and often consolidating) the fears, hopes, biases and dreams of the societies that produce them. But artists have often also evaded the perfunctoriness of those discussions and gone beyond this security–privacy dyad. By harnessing the threat of facelessness or subverting the discursive premises of these technologies—in other words, by remobilizing, or even reclaiming, the power of the visage—these artists cultivate the hope of a differently secure future.

I

If it seems at first like a rather trivial act—an exercise in shape recognition, the eye, the nose, the mouth and so on—it would be naïve to think of the perception of faces as a neutral phenomenon. On the contrary, as the African-American studies scholar Daniel Black phrases it, highlighting the complexity of this process: “When we see a face, we attempt to stabilize this profoundly unstable phenomenon and make it the enduring marker of a particular, stable identity.”¹ What Black points to is the individual reflex to want to set in stone the ‘meaning’ of faces, to view the face as the objective expression of the mental state, indeed of the

identity, of the subject lying beneath. A specific motion of facial elements might reveal, say, an “expression of anger on one’s face,” which is in turn equated with “one is angry.”

A parallel tendency to bind subjects with their faces operates at the sociocultural level, one that Gilles Deleuze and Félix Guattari refer to as “an abstract machine of faciality (*visagéité*).”² For the two philosophers, the face “cannot be assumed to come ready-made,”³ but rather should be conceived as the result of a normative process of facialization, one that codifies the face according to a “black hole/white wall” system. The subject may still ‘express’ him/herself or ‘communicate’ through the face (the ‘black hole’ of subjectification), but this ability can only function against the ‘white wall’ of significance, upon which the norms, hierarchies and values of a given social order are inscribed.

This ‘black hole/white wall’ system suggests why, on a social scale, this tendency takes on a particularly worrisome dimension. Once in the hands of elites and governments—and set against the backdrop of growing ‘threats’ to global or national security, or to certain private interests—this abstract machine risks becoming (and now *has* become) a tool of biopower whereby the body and the identity of the subject are monitored, controlled and, ultimately, categorized. For although this system purports to hold quasi-scientific status, promising to accurately



Ursula Johnson, *L'nuwelti'k (We Are Indian)*, 2012-2016. Black Ash, variable dimensions/Frêne noir, dimensions variables. Clockwise from left/De gauche à droite : *Male*, 6.1, *Qalipu Member, Landless Band*, *Female*, 6.1, *Urban Migrant, Female*, 6.1 a, *Off-reserve and/et Female, Non-status, Urban*. Photo: Mathieu Léger.



Ursula Johnson, *Male*, 6.1, *Qalipu Member, Landless Band*, 2013. Black ash, variable dimensions/Frêne noir, dimensions variables. As part of/Dans le cadre de *L'nuwelti'k (We Are Indian)*, performance. Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, New-Brunswick. Photo: Mathieu Léger.

Les artistes sont des participants uniques de ces débats. L'originalité de leur contribution provient notamment de leurs efforts soutenus visant à clarifier comment les technologies (biométriques) sont des entités intrinsèquement culturelles qui incarnent (et bien souvent, consolident) les craintes, les espoirs, les préjugés et les rêves des sociétés qui les produisent. Mais certains artistes échappent aussi souvent au caractère superficiel de ces discussions et vont bien au-delà de cette opposition de vie privée et de sécurité. En exploitant la menace de l'absence de visage ou en déstabilisant les prémisses discursives de ces technologies – autrement dit, en remobilisant ou en tentant de récupérer la puissance du visage –, ces artistes cultivent l'espoir d'un avenir différemment sécuritaire.

I

Si elle semble d'abord être un acte plutôt insignifiant – un exercice de reconnaissance formelle, l'œil, le nez, la bouche, et ainsi de suite –, il serait naïf de concevoir la perception du visage comme un phénomène neutre. Au contraire, comme l'indique le chercheur en études afro-américaines Daniel Black, soulignant la complexité de ce processus : « Lorsque nous voyons un visage, nous tentons de stabiliser ce phénomène profondément instable et d'en faire le marqueur d'une identité particulière stable¹ ».

link identities and bodies, it is one that is inexorably embedded in the social standards of the culture that produces it. More to the point, a society's biases, whether prejudicial or not, will necessarily be reflected in its institutionalized treatment of faces, predicating 'acceptability' or 'threat,' 'scene' or 'obscene' to the bodies of its constituents. This is notably how, for Deleuze and Guattari, racism operates: "by the determination of degrees of deviance to the White man's face, which endeavours to integrate nonconforming traits into increasingly eccentric and backward waves."⁴

The most pervasive way in which this mechanism takes shape is through biometrics—technologies that measure, analyze and process unique physical data, such as fingerprints, eye retinas or facial features, for the purposes of identifying and verifying the identity of a person. What explains their generalized use by authorities and their representatives, and perhaps by the same token why their ubiquitous presence is so controversial, is their ability to not only automate those identification and verification processes, but also to "distribute biological and behavioural data across computer networks and databases; to be adapted to different uses and purposes; and to (allegedly) provide more accurate, reliable

and hard-to-tamper-with means of verifying identity."⁵ In what follows, I specifically pay attention to *facial* recognition and identification technologies and consider a set of artistic attempts to disclose their techno-ethical flaws and the potentiality they intentionally obstruct.

II

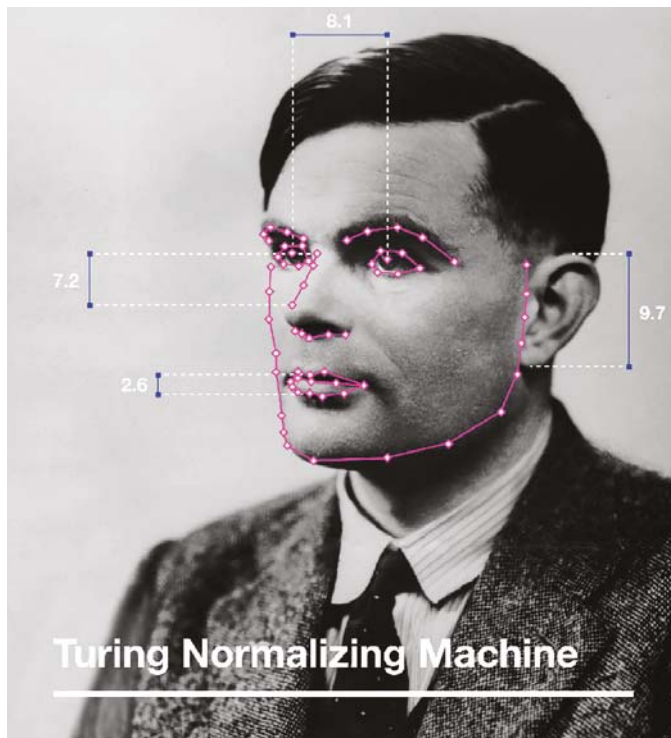
"How do we flee this visibility into the fog of a queerness that refuses to be recognized?"⁶ This is the question artist and scholar Zach Blas raises in face of the growing omnipresence of biometrics, one that finds an answer in his work *Facial Weaponization Suite* (2011–14). A series of four masks modelled from the aggregated facial characteristics of participants, the work results in a collection of objects that are ironically unreadable by facial recognition technologies. The *Fag Face Mask*, for instance, generated from the facial data of queer men, denounces the reiteration of homophobic stereotypes through the publication of scientific studies that seek to link sexual orientation and facial features.⁷ Another mask takes veil legislation in France as its starting point, considering how social and legal norms force visibility upon certain groups.



Ce qu'identifie Black est le réflexe individuel de chercher à comprendre le « sens » des visages, de voir ces derniers comme l'expression objective de l'état mental, voire de l'identité, du sujet qui se trouve dessous.

Un certain mouvement ou arrangement de traits faciaux peut révéler, par exemple, une expression de colère, qui à son tour signifie que l'individu en question est en colère.

Une tendance parallèle à unir les sujets avec leur visage opère du point de vues socioculturel, une tendance à laquelle Gilles Deleuze et Félix Guattari réfèrent comme étant « une machine abstraite de visagéité² ». Selon les deux philosophes, les visages ne peuvent être compris comme se donnant « tout faits », mais devraient plutôt être conçus comme le résultat d'un processus normatif de visagéification qui les codifie selon un système de « mur blanc – trou noir³ ». Le sujet peut toujours s'exprimer ou communiquer à travers le visage (le « trou noir » de la subjectivité), mais cette capacité ne peut fonctionner que contre le « mur blanc » de la signification sur lequel sont inscrites les normes, les hiérarchies et les valeurs d'un ordre social particulier.



Mushon Zer-Aviv, *The Turing Normalizing Machine*, 2015.
Digital image/Image numérique. Photo: Mushon Zer-Aviv.

Mushon Zer-Aviv, *The Turing Normalizing Machine*, 2015.
Vue d'installation/Installation view. Eastern Bloc,
Montréal. Photo: Justin G. Desforges.

Ce système de « mur blanc – trou noir » explique pourquoi, à l'échelle sociale, cette tendance prend une dimension particulièrement inquiétante. Une fois dans les mains des élites et des gouvernements – et placée dans le contexte de « menaces » grandissantes pour la sécurité nationale ou internationale, ou pour certains intérêts privés –, cette machine abstraite risque de devenir (et est aujourd'hui devenue) un outil de biopouvoir avec lequel le corps et l'identité du sujet sont surveillés, contrôlés et, en fin de compte, classés. Car bien que ce système prétende à un statut quasi scientifique, promettant de relier identités et corps avec exactitude, il intègre inexorablement en lui-même les normes sociales de la culture qui le produit. Plus précisément, les préjugés d'une société se refléteront nécessairement dans son traitement institutionnalisé des visages, associant ainsi « acceptabilité » ou « menace », « scène » ou « obscène » aux corps de ses constituants. C'est notamment ainsi que procède le racisme, selon Deleuze et Guattari : « par détermination des écarts de déviance, en fonction du visage Homme blanc qui prétend intégrer dans des ondes de plus en plus excentriques et retardées les traits qui ne sont pas conformes⁴ ».

Ce mécanisme prend forme principalement à travers la biométrie – les technologies qui mesurent, analysent et traitent des données physiques uniques, telles que les empreintes digitales, l'imagerie rétinienne ou les traits du visage, à des fins d'identification et de vérification d'identités et de personnes. Ce qui explique leur utilisation généralisée par les autorités et leurs représentants, et peut-être du même coup pourquoi leur omniprésence est si controversée, est leur capacité à non seulement automatiser ces processus d'identification et de vérification, mais aussi à « distribuer des données biologiques et comportementales à travers des réseaux informatiques et des banques de données, à être adaptées à différents buts et usages, et à (prétendre) fournir des moyens plus précis, fiables et difficilement contournables de vérifier des identités⁵ ». Dans ce qui suit, je considère spécifiquement les technologies de reconnaissance et d'identification faciales et j'analyse une série de tentatives artistiques de révéler leurs défauts technoéthiques ainsi que le potentiel qu'elles cherchent à entraver.

II

« Comment fuir cette visibilité dans un brouillard queer qui refuse d'être reconnu ?⁶ » C'est la question que pose l'artiste et chercheur Zach Blas quant à l'omniprésence croissante de la biométrie ; une question qui trouve sa réponse dans son œuvre *Facial Weaponization Suite* (2011-14). Série de quatre masques modelés à partir de l'agrégat des caractéristiques faciales de plusieurs participants, l'œuvre représente finalement une collection d'objets ironiquement illisibles par les technologies de reconnaissance faciale. Le *Fag Face Mask*, par exemple, généré à partir des données faciales d'hommes homosexuels, dénonce la réitération de stéréotypes homophobes à travers la publication d'études scientifiques qui visent à associer l'orientation sexuelle et les traits du visage⁷. Un autre masque prend comme point de départ les lois françaises interdisant le port du voile, visant ainsi à souligner comment les normes sociales et juridiques forcent certains groupes à être visibles.

Cet effacement du visage est repris de façon similaire dans *L'nuwelti'k* (*We Are Indian*) par Ursula Johnson, une série de performances initiée en 2012 dans laquelle l'artiste tisse des bustes uniformes de participants

This erasure of the face is similarly taken up in Ursula Johnson's *L'nuwelti'k (We Are Indian)*, an ongoing performative piece begun in 2012 in which she weaves featureless portrait busts of volunteer sitters using Mi'kmaw techniques learned from her grandmother. Once completed, the ghostly busts are then displayed on plinths, identified solely by the Indian Act membership codes of their respective sitters. Not unlike the *Facial Weaponization Suite*, Johnson's work parodies institutional attempts to *make visible* the markers of certain identities while simultaneously underscoring one of their ineluctable consequences: the *stripping off* of any personal features.

By emphasizing the futility of the quest for absolute or stable essences of identities, Blas and Johnson both denounce the ethical flaws involved in biometric processes of categorization. Their work illustrates not only the tendency described earlier to arbitrarily bind specific facial markers with certain categories of identity, but also how, through this very process, biometrics effectively end up polishing or effacing the idiosyncrasies, multidimensionality and nuances of those identities. By the same token, Blas and Johnson make evident how that arbitrariness becomes the prism through which institutions risk reinforcing discriminatory or prejudicial meanings of 'queer,' 'female,' 'Indigenous' and so on.

But the artists' fundamental insight is that facelessness constitutes an urgent threat to regimes of control that rely on biometric technologies, not only in classic cases of 'terrorist hunts,' but just as much in situations where lawful citizens are the main protagonists. Think, for example, of Montreal's 2012 bylaw forbidding citizens to cover their faces during public demonstrations, or the 1845 law resurrected by the NYPD to arrest protesters in the wake of the Occupy movement. When faceless, subjects protest the mechanisms of faciality, successfully evading the way faces are codified, monitored and categorized, even if temporarily. In the words of Deleuze and Guattari: "Dismantling the face is the same as breaking through the wall of the signifier and getting out of the black hole of subjectivity."⁸ In sum, Blas and Johnson present the face as an overcoded bodily zone in need of being reorganized along radically different, more just parameters.

The critique of biometrics takes on an inverted form in the work of artists Mushon Zer-Aviv and Rafael Lozano-Hemmer, who both seek to make the face plainly visible and thereby subvert the basic purpose of those technologies. In the *Turing Normalizing Machine (TNM)*, Zer-Aviv presents participants with a video lineup of four previously recorded participants and requires them to point out the most normal-looking of the four. The person selected is then analyzed by facial recognition software, while the participant's video is added to the database. As the database grows, compiling the facial data into an algorithmically-constructed image of normality, the *TNM* moves closer to Zer-Aviv's research goal: "to once and for all decode the mystery of what society deems 'normal' and to automate the process for the advancement of science, commerce, security and society at large."⁹ By breaking open the inner workings of facial recognition technologies and mocking their ambitions and promises, the *Machine* exposes the political matrix in which they operate. In fact, by depending on the active and public participation of citizens—and specifically on their biases and assumptions—the *TNM* also makes explicit how they *themselves* partake in the same normalization of identity that Blas and Johnson criticized.



A distinct twist of usage occurs in Lozano-Hemmer's *Level of Confidence* (2015), in which biometric surveillance algorithms are programmed to systematically look for the faces of the 43 Mexican students who were kidnapped from Ayotzinapa Rural Teachers' College on September 26, 2014. As visitors stand in front of the camera, the software uses algorithms to find the student's facial features that look most like theirs. Interestingly enough, Lozano-Hemmer intentionally places these algorithms—generally used by military and police forces to look for suspicious individuals—in an environment where they will necessarily fail, because we know the students are likely dead. The best the software can do is measure a 'level of confidence' percentage

Carlos Lorenzo Hernández Muñoz



Rafael Lozano-Hemmer, *Level of Confidence*, 2015. Face-recognition algorithms, computer, screen and webcam, variable dimensions/
Algorithmes de reconnaissance du visage, ordinateur, écran et webcam, dimensions variables. Photo: Antimodular Research.

volontaires en utilisant des techniques mi'kmaw apprises de sa grand-mère. Une fois complétés, les bustes fantomatiques sont ensuite présentés sur des socles, identifiés uniquement à l'aide des codes d'appartenance de la Loi sur les Indiens de leur participant respectif. Rappelant la *Facial Weaponization Suite*, l'œuvre de Johnson parodie les tentatives institutionnelles à rendre visibles les marqueurs de certaines identités, tout en soulignant l'une de leurs conséquences inéluctables : le dépouillement de toute caractéristique individuelle.

En mettant l'accent sur la futilité de la quête d'essences identitaires stables ou absolues, Blas et Johnson dénoncent tous les deux les défauts éthiques inhérents aux processus biométriques de catégorisation. Non seulement leur travail illustre la tendance décrite précédemment à associer arbitrairement certains marqueurs faciaux à certaines catégories d'identité, mais aussi comment, à travers ce processus même, la biométrie se retrouve à polir ou à effacer les idiosyncrasies, les nuances et le caractère multidimensionnel de ces identités. De la même façon, Blas et Johnson mettent en évidence comment cet arbitraire devient le prisme à travers lequel les institutions risquent de renforcer des significations discriminatoires ou préjudiciables de « queer », « femme », « autochtone », etc.

Ceci étant dit, l'idée fondamentale mise de l'avant par ces artistes est celle selon laquelle l'absence de visage constitue une menace urgente pour les régimes de contrôle qui reposent sur les technologies biométriques, non seulement dans les cas classiques de « chasses aux terroristes », mais également lors de situations où des citoyens innocents sont les principaux protagonistes. On peut penser, par exemple, au règlement municipal montréalais de 2012 interdisant aux citoyens de couvrir leur visage lors de manifestations publiques, ou à la loi de 1845 ressuscitée par le NYPD pour arrêter les manifestants après l'émergence du mouvement Occupy. Sans visage, le sujet s'oppose aux mécanismes de visagité, échappant à la manière dont les visages sont codifiés, surveillés et classés, même si seulement de façon temporaire. Pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari : « Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité⁸ ». Le visage, en somme, est présenté par Blas et Johnson comme une zone corporelle surcodifiée devant être réorganisée selon des paramètres plus justes et radicalement différents.

Cette critique de la biométrie prend une forme inversée dans l'œuvre des artistes Mushon Zer-Aviv et Rafael Lozano-Hemmer qui cherchent tous deux à rendre le visage clairement visible et ainsi contrer l'objectif fondamental de ces technologies. Dans *The Turing Normalizing Machine (TNM)*, Zer-Aviv présente aux participants une suite de quatre vidéos de participants préalablement enregistrées, puis leur demande de pointer celui ou celle dont l'aspect leur semble le plus normal. La personne sélectionnée est ensuite analysée par un logiciel de reconnaissance faciale tandis que la vidéo du participant est ajoutée à la base de données. Au fur et à mesure que celle-ci augmente, compilant les données faciales en une image algorithmique de normalité, la TNM se rapproche de l'objectif de Zer-Aviv : « décoder une fois pour toutes le mystère de ce que la société considère comme normal et en automatiser le processus pour l'avancement de la science, du commerce, de la sécurité et de la société en général⁹ ». En déconstruisant le fonctionnement interne des technologies de reconnaissance faciale, se moquant de leurs ambitions et de leurs promesses, la *Machine* expose, d'une part, le cadre politique

on the accuracy of the pairing, which precisely serves to underscore the opposite *uncertainty* factor inherent to biometric technologies. What is more, if the work continuously fails, this is because the original function of the mechanism is turned upside down. Indeed, by emphasizing the search for the *victims* (or its terrible futility), Lozano-Hemmer transforms the piece into a memorial, mobilizing biometrics to commemorate the lost lives of these political activists.

III

Where do Zer-Aviv and Lozano-Hemmer leave us, and where do they rejoin Blas and Johnson? Certainly, the *TNM* and *Level of Confidence* open the door to a redeployment of biometric technologies and a deconstruction of their premises. What happens, they ask, when biometrics become an act of remembrance? What happens when we encounter our own biometered face? Ultimately, what Zer-Aviv and Lozano-Hemmer suggest, like Blas and Johnson in their own manner, is that we encounter the face—our own or that of others—in new, destabilizing, productive ways. They reimagine the visage, in other words, as a site of potentiality.

This, then, is where we come full circle and revisit the simple act of encountering a face. As Deleuze and Guattari rightly point out, the face is a locus of possible worlds, “[making] it possible for the signifying elements to become discernible, and for the subjective choices to be implemented... *Choices are guided by faces*.”¹⁰ Confronting a face or its absence—with all it communicates, signifies, imposes or represents—forces us to make choices, to renegotiate our approach to the world, just as it energizes the latter as a place of possible encounters, desires, thoughts and deceptions. (In fact, it is precisely this energy that biometrics, as an apparatus of biopower, attempts to cordon off.) These openings, to be sure, might not necessarily lead in the direction of ‘justice’ or ‘freedom,’ and in certain contexts might even reinforce biopolitical mechanisms. Choices, in other words, may well destruct. But what becomes clear is that mobilizing the face or the lack thereof equally bears the potential to inspire, or indeed to require, political action, which remains the most promising tool in the struggle to defend hopes for a better, more justly organized future. Ultimately, to borrow Blas’ words, one of our last yet unalienable options in the chaos of authoritarian surveillance and identity policing is, quite simply, to “make faces our weapons.”¹¹

1. Daniel Black, “What Is a Face?” *Body & Society*, vol. 17, no. 4, 20.
2. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 168.
3. Ibid.
4. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 178.
5. Btihaj Ajana, *Governing Through Biometrics: The Biopolitics of Identity* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 3.
6. Zach Blas, *Facial Weaponization Suite*. www.zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/, accessed 23 May 2016.
7. See, for instance, Nicholas O. Rule et al., “Accuracy and Awareness in the Perception and Categorization of Male Sexual Orientation,” *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 95, no. 5 (2008), 1019–1028.
8. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 188.
9. Mushon Zer-Aviv, *The Turing Normalizing Machine*. www.mushon.com/tnm, accessed 23 May 2016.
10. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 179–180. My emphasis.
11. Blas, *Facial Weaponization Suite*.

Vincent Marquis is an art historian, writer and law student based in Montreal. He is currently a Research Fellow at the Zentrum für Kunst und Urbanistik in Berlin. Until recently, he was the Development Coordinator at the new media arts centre Eastern Bloc, Project Coordinator at Evidence for Democracy, and Officer for South Sudan at the Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. His main field of research is contemporary visual and political culture, and in particular: the intersection of art and human rights; urban theory and the ‘right to the city’; the theory and practice of activism; and the functions and responsibilities of museums today.

dans lequel elles opèrent; d'autre part, en dépendant de la participation active et publique de citoyens – et particulièrement de leurs propres préjugés et suppositions –, la *TNM* rend explicite la manière dont ils prennent part *eux-mêmes* à la même normalisation des identités critiquée par Blas et Johnson.

Une approche différente est adoptée par Lozano-Hemmer dans son œuvre *Level of Confidence* (2015), une installation composée d'algorithmes de surveillance biométrique programmés dans le but de rechercher systématiquement les visages des 43 étudiants mexicains de l'École Normale Rurale d'Ayotzinapa enlevés le 26 septembre 2014. Alors que les visiteurs se tiennent devant la caméra, le logiciel utilise des algorithmes pour trouver à quel élève disparu leurs traits ressemblent le plus. Chose intéressante, Lozano-Hemmer place intentionnellement ces algorithmes – généralement utilisés par les forces militaires ou policières afin de trouver des individus suspects – dans un environnement où ils échoueront continuellement, car l'on sait que ces élèves sont probablement morts. Le logiciel ne peut que mesurer un « degré de confiance » sur la précision de l'appariement, ce qui sert précisément à souligner le facteur opposé d'*incertitude* inhérent aux technologies biométriques. Qui plus est, si l'œuvre échoue constamment, c'est parce que la fonction originale de son mécanisme est renversée. En effet, en mettant l'accent sur la recherche des victimes (ou sur sa terrible inutilité), Lozano-Hemmer transforme l'œuvre en monument commémoratif, mobilisant la biométrie dans le but de commémorer les vies perdues de ces militants politiques.

III

À quel endroit Zer-Aviv et Lozano-Hemmer nous laissent-ils, et où rejoignent-ils Blas et Johnson ? Certes, la *TNM* et *Level of Confidence* permettent un redéploiement des technologies biométriques et une déconstruction de leurs prémisses. Que se passe-t-il, demandent-ils, lorsque la biométrie devient un acte commémoratif ? Qu'arrive-t-il lorsque l'on rencontre notre propre visage biomesuré ? En fin de compte, Zer-Aviv et Lozano-Hemmer suggèrent, comme Blas et Johnson à leur manière, que l'on redécouvre le visage – le nôtre ou celui des autres – à l'aide de moyens nouveaux, déstabilisants, productifs. Ils réimaginent le visage, en d'autres termes, comme potentiel.

C'est alors que l'on revient au point de départ et que l'on revisite le simple fait de rencontrer un visage. Comme Deleuze et Guattari le soulignent à juste titre, le visage est un lieu de mondes possibles, « [rendant] possible la discernabilisation d'éléments signifiants, l'effectuation de

choix subjectifs... *C'est sur les visages que les choix se guident*¹⁰ ». Faire face au visage ou à son absence – avec tout ce qu'il communique, signifie, impose ou représente – nous force à faire des choix, à renégocier notre approche au monde, tout en élargissant ce dernier comme un lieu de possibles rencontres, désirs, pensées et tromperies. (En fait, c'est précisément cette énergie que la biométrie, comme appareil de biopouvoir, tente de contenir.)

Ces ouvertures, soyons-en certains, ne conduiront pas nécessairement vers la « justice » ou la « liberté » et, dans certains contextes, pourraient même renforcer les mécanismes biopolitiques. Les choix, autrement dit, peuvent bien détruire. Mais ce qui est clair, c'est que la mobilisation du visage ou de son absence contient tout autant le potentiel d'inspirer, voire d'exiger, une action politique – ce qui demeure l'outil le plus prometteur dans la lutte pour un avenir meilleur et plus justement organisé. En fin de compte, pour reprendre les mots de Blas, l'une de nos dernières et inaliénables options dans le chaos de la surveillance autoritaire et du contrôle identitaire est, tout simplement, de « faire de nos visages nos armes »¹¹.

Traduit par l'auteur

1. Daniel Black, « What Is a Face? » *Body & Society*, vol. 17, n° 4, p. 20. Dans cet article, toutes les citations provenant de textes anglophones ont été traduites par l'auteur.
2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 207.
3. *Ibid.*
4. Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 218.
5. Btihaj Ajana, *Governing Through Biometrics: The Biopolitics of Identity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.
6. Zach Blas, « Facial Weaponization Suite ». En ligne. www.zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/. Consulté le 23 mai 2016.
7. Voir, notamment, Nicholas O. Rule et al., « Accuracy and Awareness in the Perception and Categorization of Male Sexual Orientation », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 95, n° 5, 2008, pp. 1019-1028.
8. Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 230.
9. Mushon Zer-Aviv, « The Turing Normalizing Machine ». En ligne. www.mushon.com/tnm. Consulté le 23 mai 2016.
10. Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 219-220. (Mes italiques).
11. Blas, « Facial Weaponization Suite ».

Vincent Marquis est historien de l'art, auteur et étudiant en droit. Il vit à Montréal. Il est présentement chercheur associé au Zentrum für Kunst und Urbanistik à Berlin. Jusqu'à récemment, il était chargé de développement au centre des arts en nouveaux médias Eastern Bloc, chargé de projets à Evidence for Democracy, et chargé de dossiers pour le Soudan du Sud au Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. Son principal champ de recherche est la culture visuelle et politique contemporaine, plus précisément la croisée de l'art et des droits de la personne, la théorie urbaine et le « droit à la ville »; la théorie et la pratique de l'activisme; les fonctions et responsabilités des musées d'aujourd'hui.



LE VISAGE : L'AUTRE DU PORTRAIT ?

André-Louis Paré

D'emblée, le visage semble proprement humain. Difficile de croire qu'il serait, comme le prétend Lyotard, inhumain¹. Toute une tradition philosophique, depuis les Grecs anciens jusqu'à nos jours, considère le visage comme cette part de nous-mêmes où s'éclaire la particularité de notre espèce, incomparable à tout autre être vivant. En le décrivant, Sartre convient que le visage, distinct du corps, est une « transcendance visible² ». Son contemporain Levinas en fait l'idée centrale de sa philosophie éthique. Le visage est alors synonyme d'infini, étranger à toute définition, à toute volonté de le réduire au même³. Est-ce pour ces raisons que, dans l'histoire de l'art, le visage est souvent un sujet de prédilection ? Que, depuis l'Antiquité, il est sculpté, peint et, de nos jours, surtout photographié ? Certes, il ne faut pas confondre le visage éthique, celui qui correspond à l'autre, homme ou femme, qui me fait face et m'oblige à l'aimer, au visage esthétique, celui qui se rend visible en image et se présente sous la forme du portrait. Mais est-ce aussi simple ?

The Face: The Other of the Portrait?

From the outset, the face seems to be proper to humankind. It is difficult to believe that it would be, as Lyotard argues, inhuman.¹ In a long philosophical tradition, from the Ancient Greeks until today, the human face is considered to be unique among living creatures, expressing the distinctiveness of the human species. Sartre describes the face as “visible transcendence”² and distinct from the body. His contemporary Levinas makes the face the core idea of his ethical philosophy. For him, the face is synonymous with infinity, impervious to all definition, to any reductive meaning.³ Perhaps these are some of the reasons why the face has tended to be a favourite subject of art history; why, since Antiquity, it has been sculpted, painted and, more recently, photographed. Of course, we should not confuse the ethical face, which corresponds to the other human who faces me and compels me to love them, with the aesthetic face, which appears as an image and is presented as portraiture. Yet is it actually this simple?



Raphaëlle de Groot, *Tous ces visages* (détail/detail), 2007-2008. Installation, Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : David Jacques.

Faces/Masks

In 2007, artist Raphaëlle de Groot created *Portrait de clients*, a series of masks composed of drawings made on paper placed over her face.⁴ As is the case with many of her art projects, making these masks involved the general public's participation. Carrying out the performance in Ottawa, in a former bank, de Groot asked participants to select an identity file of a former bank client from among the papers that had been left behind on-site. Participants then described the information in the file, such as the name, age, sex, height, hair and eye colour, to the artist, who drew a portrait of the client on the paper covering her face. De Groot carefully followed the participants' instructions, using the coloured pencils they suggested. Once the portrait was considered finished, the artist and

participant selected a wig together and took a Polaroid photo. De Groot then used a similar method for the performance *Il volto interiore*⁵ (the inner face), which she did later that year in an art gallery in Rome. The artist invited visitors to describe the features of a person of their choice. She then followed their directions, engaging in a discussion with the visitor in order to draw a portrait of the person and transform the absent face into an image.

Several elements from these two interventions reappeared the following year in an installation presented at the Musée d'art contemporain de Montréal.⁶ Titled *Tous ces visages*, the installation included drawings and Polaroid photographs hung on the wall, as well as several stacks of masks arranged on two tables. This was also accompanied by a video, which described the collaborative process of making the masks. Despite the simplicity of the results, the process of drawing these faces points to the difficulty involved in imagining them. In de Groot's exercise, there is a lack of detailed information—the memories of faces are

Visages/masques

En 2007, avec *Portrait de clients*, l'artiste Raphaëlle de Groot accomplit une série de masques qui résulte de dessins faits sur papier placé sur son propre visage⁴. Comme pour plusieurs de ses actions artistiques, la production de ces masques demande la participation du public. Réalisée à Ottawa, dans une ancienne banque, cette performance exigeait que les participants choisissent une fiche d'identité d'un client, laissée sur place. À partir des informations obtenues, tels le nom, l'âge, le sexe, la taille, la couleur des cheveux et des yeux, les personnes volontaires transmettaient à l'artiste ces données élémentaires afin qu'elle puisse dessiner, sur la feuille qui lui couvrait le visage, le portrait du client. Avec des crayons de couleur qui lui étaient proposés, de Groot suivait attentivement leurs instructions. Lorsque le portrait était considéré comme achevé, l'artiste et la personne participante choisissaient ensemble une perruque, et une photo polaroid était prise. Un stratagème similaire a été appliqué, la même année, lors d'une action faite cette fois dans une galerie romaine. Intitulée *Il volto Interiore*⁵ (le visage intérieur), cette intervention demandait aux spectateurs de participer à l'élaboration d'un dessin représentant le visage d'une personne de leur choix. Pour chaque dessin, de Groot suivait ce que son interlocuteur lui demandait d'accomplir. Il s'établissait, alors, une discussion en vue de donner forme à un visage absent transformé en image.

Plusieurs éléments de ces deux interventions se sont retrouvés, l'année suivante, dans une installation présentée au Musée d'art contemporain de Montréal⁶. Intitulée *Tous ces visages*, cette installation était composée de dessins et de photos polaroid fixés au mur; de plusieurs masques empilés les uns sur les autres et déposés sur deux tables. Le tout était accompagné d'une vidéo témoignant du processus de fabrication de ces masques. Malgré la simplicité du résultat, ce processus de mise en forme d'un dessin de visage rappelle la difficulté de l'imaginer. Dans l'exercice proposé par de Groot, il y a certes le manque d'informations obtenues : le souvenir parfois un peu flou des visages de personnes connues, celui du choix restreint des couleurs qui empêche la précision dans le teint de la peau, sinon de la couleur des yeux, mais il y a aussi une quête d'identification qui se matérialise dans un dessin qui rappelle le masque mortuaire. Après tout, une image – *imago* en latin – désignait, à l'origine, le masque d'une personne décédée calqué sur le visage du défunt.

Visages/Portraits robots

Dans l'Antiquité gréco-latine, le masque ne désigne pas uniquement le masque mortuaire, il est aussi celui qui s'identifie au visage. On le nomme *propôpon* en grec et *persona* en latin. Il s'impose d'abord au théâtre. Peu à peu, cette notion passera de la scène à l'espace civique; de personnage, il deviendra une personne. En participant au processus d'individuation, le visage se manifestera au sein d'un espace social plus vaste. Ce sont justement des personnes qui ont disparu de cette scène publique que l'artiste argentin Leandro Berra a souhaité se remémorer visuellement, mais en vain. Devant la difficulté de reconstituer des visages d'amis, victimes de la dictature militaire qui a sévi dans son pays de 1976 à 1983, il s'est tourné vers un outil informatique, le logiciel *Faces* dont se servent plusieurs corps policiers afin de fabriquer le portrait de personnes recherchées. Tout comme le tableau synoptique d'Alphonse



Raphaëlle de Groot, *Il volto Interiore*, 2007.
Performance. Photo : Giorgio Benni.

Bertillon, ce logiciel propose des centaines d'éléments physiologiques pour les diverses parties du visage⁷. Malgré les imprécisions possibles et les approximations, Berra l'utilisera à nouveau afin de permettre à des personnes de son entourage de fabriquer leur autoportrait. S'agissant désormais d'un jeu, ils étaient invités à créer une image d'eux-mêmes sans repères visuels, tels un miroir ou une photographie. Pour compléter cet exercice, Berra ajoute à l'autoportrait robot une photo de la personne, à la manière d'une photo d'identité. Certains de ces diptyques ont été montrés lors du plus récent Mois de la photo à Montréal⁸. C'est aussi avec ces comparaisons d'images que le spectateur y trouve un intérêt. Bien qu'amusant, cela soulève la difficulté de nous imaginer tels que nous sommes. D'autant que le visage que l'on cherche à produire repose sur la capacité des participants à se reconnaître dans les choix que la machine lui offre. Sans doute, peuvent-ils être utiles d'un point de vue judiciaire, mais pour celui qui tente de se représenter en image, ces fragments renforcent le sentiment que sans miroir ou photographie, le visage est principalement de l'ordre du désir.

somewhat vague, the limited selection of colours makes it difficult to render skin or eye colour exactly—yet there is a quest for identification that also is represented in a drawing that recalls a death mask. After all, an image—*imago* in Latin—initially designated the mask of a dead person modelled on the face of the deceased.

Faces/Facial Composites

In Classical Antiquity, the mask did not only indicate the death mask, it also identified the face. Called *prosopeon* in Ancient Greek and *persona* in Latin, it was used initially in the theatre. Gradually, this concept shifted from the stage to civic space, from *persona* to person. By being part of the process of individualization, the face henceforth appeared in a much broader social space. Argentinean artist Leandro Berra wished to visually remember, albeit in vain, precisely such persons who disappeared from the public stage. Finding it difficult to recreate the faces of his friends, victims of the military dictatorship that ruthlessly ruled his country from 1976 to 1983, he turned to *Faces*, software used by law enforcement worldwide to develop facial composites of suspects. Just like Alphonse Bertillon's synoptic table, the software provides hundreds of physiognomic characteristics for various parts of the face.⁷ Despite the possible imprecision and approximation, Berra used the software again, inviting his acquaintances to engage in a game of making their self-portraits without using any visual aids, such as a mirror or a photograph.



To complete the work, Berra juxtaposed the self-portrait/facial composite (*autoportrait robot*) with a passport-like photograph of the person. Some of the diptychs were shown at the most recent Mois de la photo à Montréal.⁸ The comparison between the images is compelling to viewers. While amusing, it also reveals how difficult it is to picture oneself accurately, especially since the face one seeks to reproduce is based on the one's ability to recognize oneself in the choices the software offers. These fragmented images no doubt have a forensic usefulness, but for those trying to represent themselves in an image, they reinforce the feeling that without a mirror or photograph the face is mostly a matter of desire.

Although different—portraits become masks in one case and facial composites in the other—the memory exercises de Groot and Berra propose are nothing more than fictions, a combination of subjective memory, desire and imagination. From an entirely different standpoint, scientists at Microsoft, ING and TU Delft (University of Technology), with the assistance of art historians from museums (Mauritshuis and Rembrandthuis), have created a “self-portrait” of Rembrandt. This was not a case of recreating a face based on personal knowledge, but of reconstructing it based on a set of data able to render a portrait of the famous Dutch painter on canvas. For eighteen months, the team of data analysts and computer scientists used sophisticated 3D software to analyze digital representations of hundreds of Rembrandt's paintings, collecting information on thousands of morphological details, such as the size of various parts of the face the artist had painted dozens of times. The algorithm used this data to create a painting that a 3D printer printed onto canvas. The commission was simple: reproduce the portrait of a white man, between 30 and 40 years old, with his head turned towards the right. Needless to say, this technical feat has nothing to do with the talent of a forger able to copy an artwork, no matter how difficult. The resemblance, or stylistic accuracy, is in the transmission of instructions that enables the printer to produce a portrait that is close to a real Rembrandt. A product of industry and spectacle, this “fake” Rembrandt pays tribute to the connection between artificial intelligence and artistic creation. While requiring a redefinition of copyright, the digital revolution also challenges what we understand by the word “creation” today.

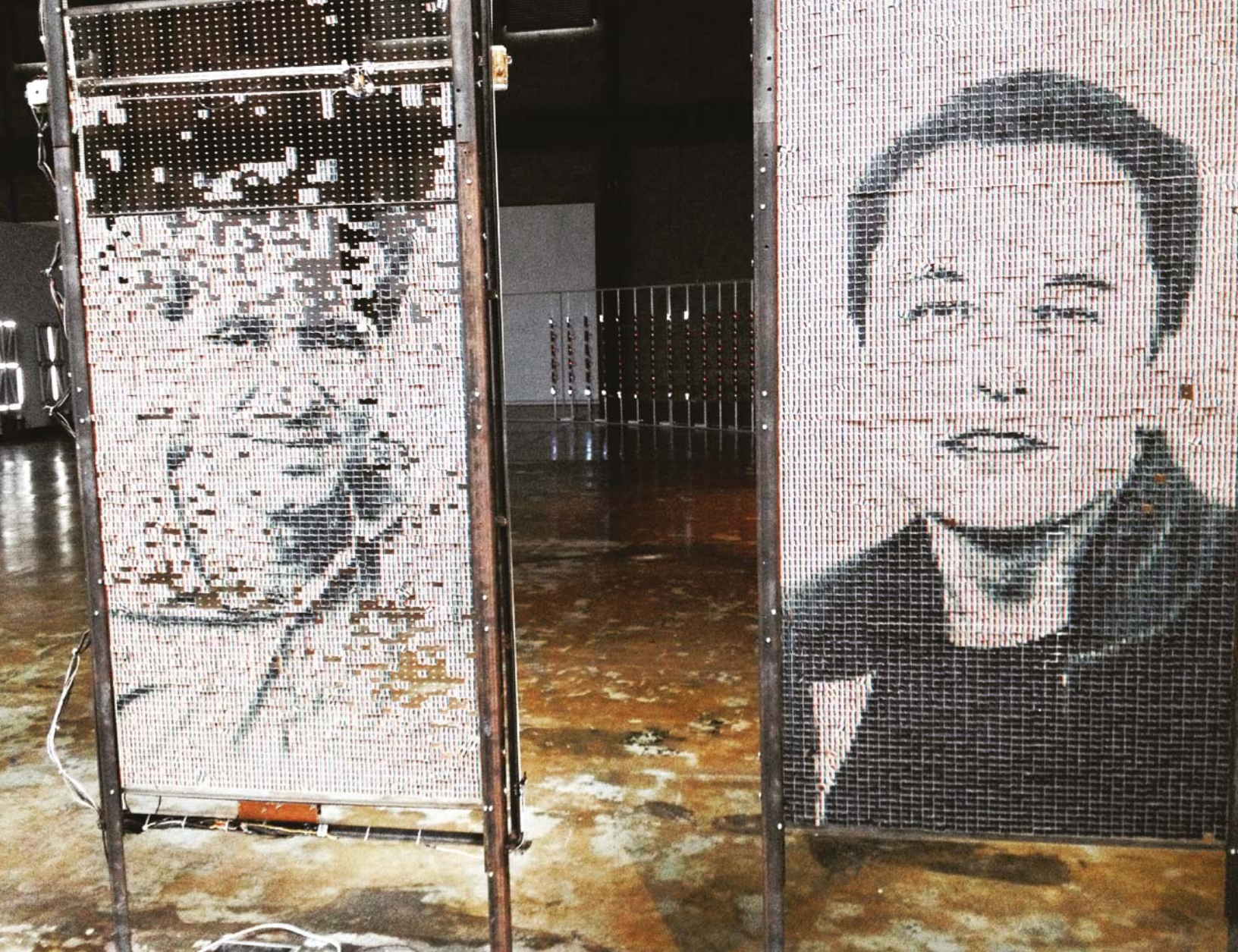
Because it visualizes the human face, portraiture has often been associated with humanist thought. In this tradition, the production of art is linked right away to its creator. Although certain art practices, particularly those called avant-garde, have often challenged this theologically based way of conceptualizing art production, the digital era is now forcing us to reconsider the relationship between the human gesture and the

Leandro Berra, Ariane A. de la série/*from the series Autoportraits robots*, 2005. Impression jet d'encre sur papier satiné/Inkjet print on satin paper, 50 x 75 cm. Photo : Leandro Berra. Avec l'aimable permission de l'artiste et/ Courtesy of the artist and Galerie UNIVER/ Colette Colla, Paris.

Leandro Berra, Mathieu A. de la série/*from the series Autoportraits robots*, 2005. Impression jet d'encre sur papier satiné/Inkjet print on satin paper, 50 x 75 cm. Photo : Leandro Berra. Avec l'aimable permission de l'artiste et/ Courtesy of the artist and Galerie UNIVER/ Colette Colla, Paris.

Patrick Tresset, SRNP Étude humaine #1, 2016. Vue partielle de l'installation/ Partial view of the installation. AUTOMATA, Biennale internationale d'art numérique/International Digital Art Biennial, Montréal. Photo : André-Louis Paré.





Paolo Almario, *dyforme (détail/detail)*, 2016.
Installation. AUTOMATA, Biennale internationale
d'art numérique/International Digital Art Biennial,
Montréal. Photo : Nathalie Bachand.

technological non-human one. In this regard, the installation *5RNP Human Study I*, created by artist and scientist Patrick Tresset, is worth mentioning. Presented at the 3rd International Digital Arts Biennial (BIAN), which was meant to reflect on the future of humanity in the era of advances in artificial intelligence,⁹ Tresset's installation involved five robots set up on five school desks. Through an ingenious mechanism, the robots—composed of digital cameras or webcams and mechanical arms—sketched the facial features of a person, who had agreed to be the model, with ballpoint pens on sheets of white A4 paper. Each session, which lasted exactly 40 minutes, resulted in a series of drawings that were then hung on the wall.

For this former painter, it seems important to maintain a reference to the classical way of drawing the face. With this “theatrical robotic installation,” he tries to recreate the relationship that must exist between the subject, the one who creates, and the model, the object under study. However, here the fact remains that robots executing the task through

electronically transmitted data upstage the eye and hand, essential to making a drawing. The robot, which the artist named Paul, sketches portraits as though drawn by a human hand. The process and final results are so surprising that viewers are intrigued precisely by the “human” dimension Tresset gives the robots.¹⁰ The artist does not hide anything: as an autonomous machine, Paul is programmed to give a human quality to “his” drawings. As “creative prosthesis,” the robot works in a manner similar to the way one does in the creative process; the artist is undoubtedly the one who conceives of the results obtained, but his talent is closely connected to the effectiveness of artificial intelligence.

— Faces/(In)human

The new relationship between machines that have become autonomous and artistic creation makes Tresset's device very compelling. Also at the biennial, artist Paolo Almario, originally from Colombia, developed an analogous device, though not in relation to drawings but to portraiture this time. Titled *dyforme*, Almario's installation is a series of eight portraits—three women and five men—placed in chronological order.¹¹ Thanks to their achievements in computer science, cybernetics and robotics, these key scientific figures have contributed or continue to

Bien que différents, les exercices de mémoire, proposés par de Groot et Berra, en devenant des portraits devenus masques chez l'un et des portraits-robots chez l'autre, sont ni plus ni moins des fictions, un mélange de mémoire subjective, de désir et d'imagination. C'est dans une tout autre perspective que les scientifiques, associés à Microsoft, ING et TU Delft (University of Technology), avec l'aide des historiens de l'art rattachés à deux institutions muséales (Mauritshuis et Rembrandthuis), ont créé un « autoportrait » de Rembrandt. Il ne s'agit plus, dans ce cas, de reproduire un visage à l'aide de connaissances personnelles, mais de le reconstituer à partir d'un ensemble de *data* capable de recomposer sur une toile un portrait du célèbre peintre hollandais. Pendant dix-huit mois, l'équipe d'informaticiens a procédé, avec des numérisations en 3D et des logiciels très perfectionnés, à l'analyse de centaines de ses tableaux. Il s'agissait de numériser des milliers de détails morphologiques, notamment, la taille des diverses parties du visage que Rembrandt avait peintes des dizaines de fois. À la suite de toutes ces données, l'algorithme a ainsi pu créer un tableau dont le produit final était transposé sur une toile grâce à une imprimante 3D. La commande était simple : reproduire le portrait d'une personne représentant un homme blanc entre 30 et 40 ans avec la tête tournée vers la droite. Certes, cet exploit technique n'a rien à voir avec le talent d'un faussaire apte à copier une œuvre, aussi difficile soit-elle. La ressemblance, voire la fidélité au style, se trouve dans la transmission d'instructions permettant à la machine d'exécuter une commande dont le résultat sera un portrait se rapprochant d'un véritable Rembrandt. Fruit de l'industrie et du spectacle, ce « faux » Rembrandt fait l'éloge de l'association entre intelligence artificielle et création artistique. Tout en exigeant la redéfinition du droit d'auteur, la révolution numérique bouleverse la façon de considérer ce qu'il nous faut entendre aujourd'hui par le mot « création ».

Parce qu'il rend visible le visage humain, l'art du portrait a souvent été associé au courant humaniste. Dans cette tradition, la production en art est d'emblée associée au sujet créateur. Même si les pratiques artistiques, particulièrement celles dites d'avant-gardes, ont souvent ébranlé cette conception développée sur fond de théologie, l'ère du numérique nous oblige désormais à repenser le lien entre l'humain et le non-humain technologique. À ce sujet, l'installation *5RNP Étude humaine #1* de l'artiste et scientifique Patrick Tresset ne manque pas d'intérêt. Présentée dans le cadre de la 3^e édition de la Biennale internationale d'art numérique (BIAN), laquelle se voulait une réflexion sur le devenir humain à l'ère des nouvelles recherches sur l'intelligence artificielle⁹, l'œuvre de Tresset rassemblait cinq robots et autant de pupitres d'écolier. Avec un mécanisme ingénieux, les robots composés de capteurs et de bras mécaniques devaient transcrire sur des feuilles A4 de papier blanc et avec un stylo à bille noir les traits d'un visage, ceux de la personne qui veut bien servir de modèle. Chaque séance, qui dure exactement 40 minutes, donne lieu à une série de dessins qui sont alors disposés au mur.

Pour cet ancien peintre, il semble important de conserver une référence à la façon classique de dessiner un visage. Aussi, par son « installation robotique théâtrale », il tente de reproduire cette relation qui doit exister entre le sujet, celui qui crée, et son modèle, l'objet étudié. Pourtant, il n'en demeure pas moins que l'œil et la main, essentiels dans la production d'un dessin, sont ici éclipsés par des robots qui exécutent cette tâche selon les données transmises électroniquement. Le robot, que l'artiste prénomme Paul, produit alors des portraits comme s'il s'agissait de ceux faits par un humain. C'est cette dimension « humaine » que Tresset



Paolo Almario, *dyforme* (détail/detail), 2016. Installation. AUTOMATA, Biennale internationale d'art numérique/ International Digital Art Biennial, Montréal. Photo : Gridspace.

applique au robot et qui suscite de la part des spectateurs de l'admiration, tant le processus et le résultat final surprennent¹⁰. D'ailleurs, Tresset ne s'en cache pas : comme machine autonome, Paul est commandé pour donner une impression d'humanité à « ses » dessins. En tant que « prothèse créative », le robot s'exécute de façon telle que dans ce processus artistique, l'artiste est sans doute celui qui pense le résultat qu'il met en place, mais son talent est intimement lié à l'efficacité produite par l'intelligence artificielle.

Visages/(in)humain

C'est ce rapport inédit, entre des machines, devenues autonomes, et la création artistique, qui rend si intrigant le dispositif mis en place par Tresset. Toujours dans le cadre de cette biennale, l'artiste d'origine colombienne Paolo Almario a aussi développé un dispositif associé, non pas, cette fois-ci, à des dessins, mais à des portraits. Intitulée *dyforme*, l'installation d'Almario est constituée d'une série de huit portraits – trois femmes et cinq hommes –, disposés en ordre chronologique¹¹. Grâce à leur exploit dans les domaines informatique, cybernétique ou robotique, ces personnalités du milieu scientifique ont contribué ou contribuent encore à ce qu'il nous faut désormais appeler la « révolution numérique ». Parmi ces personnalités, se trouvent Elon Musk, directeur de SpaceX et

contribute to what is now called the “digital revolution.” These individuals include Elon Musk, founder and CEO of SpaceX and Tesla Motors, and Ray Kurzweil, the Director of Engineering at Google and a proponent of transhumanism, a current of thought that promotes the advent of the posthuman. Along with other scientists, these thinkers consider the role of humans in the technological system. In the context of BIAN, the theme of which was *AUTOMATA: Art Made by Machines for Machines*, references to these influential figures are far from innocent.

Presented as photographic mosaics, the portraits are made up of 4,800 pictorial elements composed of three lines coloured red-green-blue, which is the computer coding of colour. Over the course of the exhibition, the portraits gradually disintegrate into thousands of small unidentifiable pieces that fall to the ground. Only the nearby labels remind viewers of the identities of the people selected for this installation. The automated mechanical device that the artist designed and which dismantles all the portraits is called the “order machine.” The artist previously used a similar device in the installations *transformé* (2014) and *fauxrmé* (2015).¹² In these works, the portraits represented Colombians involved in the arrest of the artist’s father, a political figure who has been imprisoned under false accusations. Thus, deconstructing the images of soldiers and judges working for the arbitrary establishment, or dismantling the portraits of scientists serving a utopia paid for by an industry that imposes its “philosophy” of a future world is to suggest new modes of existence and liberate the ethical potential of the face.

In conclusion, the deconstructive devices the artist has designed predict a different vision, on the subject of which technological knowledge is not to be outdone. Almario skilfully uses digital art resources, and his “order machine” does not serve a fantasized humanity. While it is true that the technoscientific project carried out in a capitalistic context flirts with the inhuman and the possibility of thought without the body, Lyotard reminds us that the inhuman is not only produced by the technological system currently in development, but is also manifested in other ways.¹³ In the case that concerns us, technological knowledge provides access to memory that is not digital, but one that imagines the face in a new way, as being the other of the portrait.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby (Cambridge: Polity Press, 1991), 2.
2. Jean-Paul Sartre, “Faces,” trans. Richard McCleary in *The Writings of Jean-Paul Sartre (Volume 2): Selected Prose*, eds. Michel Contat & Michel Rybalka (Evanston: Northwestern University Press, 1974), 71.
3. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991), 194 and following.
4. This project was created for *Rendre réel/Making Real*, an exhibition Marie Fraser curated for the Quebec Scene Arts Festival, held in Ottawa from April 19 to May 5, 2007.
5. The exhibition and performance were presented at Z2O Galleria – Sara Zanin (Rome, Italy) from November 6 to December 29, 2007.
6. Raphaëlle de Groot’s installation was presented at the 1st edition of The Québec Triennial, which took place from May 24 to September 7, 2008.
7. Inventor of criminal anthropometry, Alphonse Bertillon (1853-1914) developed a system for identifying facial characteristics, called the Bertillon system or *bertillonage*, which was the basis for the facial composite.
8. Leandro Berra’s exhibition, *Autoportraits robots*, was presented at Atelier Circulaire, as part of the Mois de la photo à Montréal, from September 10 to October 10, 2015.
9. Titled *AUTOMATA: Art Made by Machines for Machines*, BIAN was presented by Elektra at Arsenal Contemporary Art (Montreal), from June 3 to July 3, 2016.
10. See the artist’s portfolio at <http://patricktresset.com/>.
11. They are Charles Babbage, Adele Goldberg, Grace Hopper, Ray Kurzweil, Ada Lovelace, Elon Musk, John von Neumann and Norbert Wiener.
12. The installation *transformé* was presented on March 20 and 21, 2014 at the Studio de création en arts numériques, at the Université du Québec à Chicoutimi, while the exhibition *fauxrmé* was shown at OBORO (Montreal), from March 14 to 28, 2015.
13. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, 2.

André-Louis Paré is an independent curator and art critic. He has written many articles for visual art magazines and has had numerous essays published in monographs. He co-curated the exhibitions *Cynismes ?* (Manif d’art 3, Québec, 2005), *Québec Gold* (Reims, 2008) and *Monuments aux victimes de la liberté* (AXE NÉO 7, Gatineau, 2015). He also was the curator for *Hors de moi/Beside My Self*, an exhibition presented at Expression (Saint-Hyacinthe, 2008) and at the Maison de la culture Côte-des-Neiges (Montreal, 2011). More recently he curated *Mutations*, an exhibition presented at the Magasin Général (Rivière-Madeleine, 2016). In December 2013, he became the Editor of *ESPACE art actuel*.

de Tesla Motors, et Ray Kurzweil, directeur de l'ingénierie chez Google et un des penseurs du transhumanisme, ce mouvement de pensée qui souhaite l'avènement du posthumain. Avec quelques autres personnalités du milieu scientifique, ces idéologues incitent à une réflexion sur la situation de l'humain au sein du système technique. Dans le cadre de la BIAN, dont le thème est *Automata, l'art fait par la machine pour les machines*, les références à ces personnes sont loin d'être innocentes.

Présentés sous forme d'images photomosaïques, ces portraits sont faits de 4800 éléments picturaux et composés de trois lignes colorées rouge-vert-bleu, soit le codage informatique de la couleur. Or, pendant la durée de l'exposition, ces portraits vont peu à peu se désagréger en milliers de petits morceaux non identifiants et se retrouver sur le sol. Seuls les cartels placés tout près rappelleront aux spectateurs l'identité des personnes choisies pour cette installation. Conçu par l'artiste, le dispositif mécanique automatisé régissant l'ensemble des portraits a pour nom « machine de l'ordre ». Un dispositif similaire a été utilisé précédemment dans des installations nommées *transformé* (2014) et *fauxrmé* (2015)¹². Dans celles-ci, les portraits représentaient des personnalités de Colombie impliquées dans l'arrestation de son père, homme politique, toujours emprisonné sous de fausses accusations. Ainsi, défaire des images de militaires ou de magistrats au service d'un ordre établi de façon arbitraire, ou décomposer les portraits de scientifiques au service d'une utopie à la solde d'une industrie qui impose sa « philosophie » du monde à venir, c'est suggérer de nouvelles formes d'existence, libérer le potentiel éthique du visage.

Bref, les dispositifs de décomposition orchestrés par l'artiste laissent présager une vision différente à propos de laquelle le savoir technique n'est pas en reste. Almario a beau utiliser les ressources de l'art numérique, sa « machine de l'ordre » n'est pas au service d'une humanité fantasmée. Certes, le projet technoscientifique, mené au sein de l'esprit du capitalisme, flirte avec l'inhumain, avec la possibilité d'une pensée sans corps, mais l'inhumain, comme le rappelle Lyotard, n'est pas seulement engendré par le système technique en cours de consolidation, il peut se manifester autrement¹³. Dans le cas qui nous occupe, le savoir technique donne accès à une mémoire non plus numérique, mais à une mémoire qui imagine à nouveau frais le visage, comme étant l'autre du portrait.

1. Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éd. Galilée, 1988, p. 10.
2. Michel Contat et Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 564.
3. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, p. 211 et suivantes.
4. Ce projet a été réalisé dans le cadre de l'exposition *Rendre réel/Making Real* (commissaire : Marie Fraser) organisée pour le festival Scène Québec, à Ottawa, du 19 avril au 5 mai 2007.
5. Cette exposition-performance a été présentée à ZZO Galleria – Sara Zanin (Rome, Italie) du 6 novembre au 29 décembre 2007.
6. L'œuvre installation de Raphaëlle de Groot a été présentée dans le cadre de la 1^{re} édition de La triennale de Montréal qui a eu lieu du 24 mai au 7 septembre 2008.
7. Inventeur de l'anthropométrie judiciaire, Alphonse Bertillon (1853-1914), a mis en place un système d'identification de traits physiologiques, nommé le « bertillonage », qui sera à l'origine du portrait-robot.
8. L'exposition *Les Autoportraits robots* de Leandro Berra a été présentée à Atelier Circulaire dans le cadre du Mois de la photo à Montréal du 10 septembre au 10 octobre 2015.
9. Intitulée *AUTOMATA. L'art fait par la machine pour la machine*, la BIAN était présentée par Elektra, à l'Arsenal (Montréal), du 3 juin au 3 juillet 2016.
10. Voir le portfolio de l'artiste sur <http://patricktresset.com/>
11. Il s'agit de Charles Babbage, Adele Goldberg, Grace Hopper, Ray Kurzweil, Ada Lovelace, Elon Musk, John Von Neumann et de Norbert Wiener.
12. L'installation *transformé* a été présentée les 20 et le 21 mars 2014 au Studio de création en arts numériques de l'Université du Québec à Chicoutimi tandis que l'exposition *fauxrmé* l'a été à la galerie OBORO (Montréal), du 14 au 28 mars 2015.
13. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 10.

André-Louis Paré est critique et commissaire indépendant. Il est auteur de plusieurs textes parus dans des revues spécialisées en arts visuels, ainsi que de nombreux textes publiés dans des monographies. Il a cosigné les expositions *Cynismes ?* (Manif d'art 3, Québec, 2005), *Québec Gold* (Reims, 2008) et *Monuments aux victimes de la liberté* (AXENÉO 7, Gatineau, 2015). À titre individuel, il a été commissaire de l'exposition *Hors de moi/Beside My Self* présentée à Expression (Saint-Hyacinthe, 2008) et à la Maison de la culture Côte-des-Neiges (Montréal, 2011). Récemment, il était commissaire de l'exposition *Mutations* présentée au Magasin Général (Rivière-Madeleine, 2016). Depuis décembre 2013, il est directeur et rédacteur en chef de la revue *ESPACE art actuel*.



Le sublime réinventé

Bénédictte Ramade

SUBLIME. LES TREMBLEMENTS DU MONDE
CENTRE POMPIDOU-METZ

11 FÉVRIER - 5 SEPTEMBRE 2016 / FEBRUARY 11 - SEPTEMBER 5, 2016

Rares sont désormais les expositions se lançant des défis thématiques et intellectuels comme celui relevé par Hélène Guénin pour le Centre Pompidou-Metz. Ce n'est rien de moins que le sublime dans tous ses états et le désir de le réactualiser à l'aune de l'anthropocène qui est entrepris sur tout un étage, avec un foisonnement d'œuvres historiques et contemporaines. Cette saga visuelle, si elle suit un fil chronologique perçu, de prime abord, comme conventionnel, tente pourtant des interprétations hardies du concept esthétique du sublime formulé par Edmund Burke à partir de 1757. La condition de *delightful horror*, qui domine l'ouvrage du Britannique, cheville logiquement l'exposition, relativisant le transport extatique qu'occasionne le moment merveilleux et extraordinaire qualifié avant lui de sublime par Pseudo-Longin devant le spectacle d'une nature d'exception, ou encore la dimension subjective kantienne. En dix-neuf salles thématiques, démonstration est faite d'une survivance du sublime, de son actualité, de sa résistance à travers des choix rigoureux et inventifs, car la principale qualité de l'exposition et de son imposant catalogue est bien de faire émerger un sublime contemporain de l'ensemble.

THE SUBLIME REINVENTED

These days, it is the rare exhibition that puts forward thematic and intellectual challenges such as those in the show that Hélène Guénin has curated for Centre Pompidou-Metz. With a proliferation of historical and contemporary artworks taking up an entire floor, Guénin's subject is no less than the sublime in all of its states, along with the desire to reinvigorate it in light of the Anthropocene era. Although this visual saga follows a chronological thread that may be perceived, at first glance, as conventional, it nevertheless attempts daring interpretations of British philosopher Edmund Burke's aesthetic concept of the sublime formulated in 1757. The condition of "delightful horror" that dominates Burke's body of work provides the overarching logic for the exhibition; it relativizes the ecstatic transport occasioned by the marvellous and extraordinary moment Pseudo-Longin qualified as sublime, before Burke, when he was faced with an extraordinary spectacle, and the

Les cinq salles vidéo pourraient constituer à elles seules une première interprétation exemplaire de la façon dont le concept esthétique se transforme au fil de l'exposition, à commencer par la vision des entrailles fumantes de la terre filmées par Adrien Missika (*Darvaza*, 2011). Au Turkménistan, il a trouvé une doline située au milieu du désert, cratère karstique de 70 mètres de diamètre dont s'échappe du gaz enflammé depuis... 1971 ! À l'époque, les ingénieurs d'une prospection gazière jugent que leur erreur de forage ne fera pas long feu. Depuis, les locaux ont baptisé cette curiosité pas vraiment naturelle *Darvaza* (les portes de l'enfer), « monument » involontaire à l'industrie des ressources naturelles que l'artiste français plonge dans une épaisse trame sonore électronique. Au plus près du brasier, dans un premier temps, la caméra prend du recul pour révéler au spectateur le paysage alentour, tout aussi inhospitalier. Le sublime anthropocénique, cette ère géologique infléchie par l'homme jusque dans sa structure qui agit depuis dix ans penseurs et scientifiques, et désormais artistes, constitue ainsi un préambule fort au parcours. Cela donne le ton à cette fameuse anthropocène qui, ici, sera perçue comme maléfique, menaçante, et non une construction sociale (certes malencontreuse), fruit du capitalisme, avec laquelle il faudra bien composer un nouveau monde. C'est un destin funeste qui nous est promis avec cette anthropocène-là. Nous voilà prévenus.

Le film suivant est tout aussi plombé, grave. Werner Herzog l'a tourné sur les pentes du volcan guadeloupéen de la Soufrière en 1976 alors que la zone se trouve sous le coup d'une évacuation en raison de l'imminence d'une éruption. Dans la jungle tropicale, il part à la rencontre de paysans résistants au déplacement malgré le danger ; dans les villages désertés, il déambule dans des ambiances de fin du monde, sans souffle, comme suspendues. La catastrophe n'a finalement pas eu lieu, la Soufrière se sera assoupie, les autorités se seront emballées pour rien, principe de précaution oblige. Mais le savoir n'apporte curieusement aucun soulagement. Le chaos reste imminent comme semble le marteler la scène du *Melancholia* de Lars von Trier qui constitue le troisième jalon filmique, où la Terre et Saturne se fracassent l'une contre l'autre. La destruction ici aussi est inéluctable, elle reste longtemps en mémoire au fil des salles traversées jusqu'au *Deep Weather* (2013) d'Ursula Biemann, déjà vu à Montréal lors de la Biennale de 2014. Diptyque juxtaposant les exploitations de sables bitumineux albertaines aux côtes du Bangladesh qu'une noria humaine tente de protéger de la montée des eaux provoquée par le changement climatique, le film offre un raccourci visuel saisissant de l'effet papillon. Les causes et leurs conséquences à des milliers de kilomètres se retrouvent radicalement confrontées. On ne dira pas qu'on ne savait pas.

Le dernier film se démarque par le contraste des sentiments qu'il déclenche. *Outwardly from Earth's Center* (2007) est une fiction de Rosa Barba bâtie à partir d'une curiosité naturelle : une île de Suède possède l'étonnante propriété de dériver d'un mètre chaque année et pourrait ainsi disparaître. Elle y expose les moyens dérisoires que met en œuvre la communauté des lieux pour retarder cette disparition, comme de tirer l'îlet avec des cordes. Le film déroule une mélancolie malmenée par les éléments, ballottant le spectateur entre espoir de reconquête et fatalisme, comme une métaphore de nos sociétés actuelles devant l'effort sisyphéen à accomplir devant le colossal chantier écologique mondial.

La transformation inéluctable de la terre et de la nature constitue la principale proposition de remaniement de la notion de sublime ainsi articulée à une condition environnementale. Il existait déjà un sublime technologique (David Nye en avait tracé les contours à partir des grands chantiers ayant remodelé les paysages américains depuis le canal d'Erie jusqu'aux barrages titanesques du Colorado) ; il y aurait donc désormais un sublime écologique. Autant le voyage sur les territoires du sublime, depuis les abysses jusqu'aux sommets, du documentaire au régime de l'imaginaire est-il convainquant, autant le fil écologique est, lui, plus périlleux à démontrer et d'une tension inégale. Il s'infiltre progressivement au fil des salles dominées logiquement par le genre du paysage dont l'autonomisation coïncide avec l'essor du sublime.

Dans « les déferlantes », incursion dans les origines neptuniennes de la terre, *Inframince (Mont-Blanc)* (2006), de Julien Discrit, dialogue parfaitement avec *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976), l'imposant ensemble de 482 cartes postales réparties en quinze panneaux par la Britannique Susan Hiller. Les côtes de l'Albion battues par les vents des tempêtes maritimes y sont représentées, souvenirs dérisoires de conditions climatiques amenées à se détériorer. Face à ce recensement aussi ridicule que fascinant (comme toutes les accumulations), le bloc de résine synthétique traversé d'une crête luminescente représente le relief du Mont-Blanc réalisé à partir d'une carte de l'Institut Géographique National (IGN). Discrit a fabriqué une relique délicate flottant dans la matière translucide, juchée sur un haut piédestal. Le plus haut sommet d'Europe ne ressemble désormais plus à cela, fonte des glaces oblige, mais il est conservé ici comme une maquette, un souvenir fragile et délicat.

Volcanisme, déluge, érosion : les salles se succèdent avec perfection. Certaines œuvres incarnent avec évidence le thème du sublime comme *Meteorite Lands* de Cornelia Parker (1998), série de plans de Londres brûlée par des éclats de météorites enflammés comme autant de fléaux potentiels. Robert Smithson aussi – jusqu'à l'exagération – se meut en prophète des temps modernes par son approche désenchantée et machinique relativement aux aspects telluriques. Les sections intitulées « La nature trop loin » et « Imaginaires de la catastrophe » déploient leur logique brillamment, dosant parfaitement moments implicites et œuvres explicites. Quant à « La tragédie du paysage », troisième partie du récit, elle constitue ensuite un chapitre vibrant démontrant que la dématérialisation ne touche pas que l'art dans les années 1960, mais le problème environnemental tout entier. Les pollutions atmosphériques ne sont pas forcément éloquentes, pas plus que les fuites radioactives. Certes, les grandes catastrophes pétrolières ont servi d'étendard visuel, mais pour combien de drames invisibles ?

Aujourd'hui, l'universitaire Timothy Morton qualifie le changement climatique d'hyperobjet, un objet-sujet-médium hypertrophié impossible à saisir dans sa totalité, irréprésentable tant il est tentaculaire et polymorphe, excédant même notre temporalité pour chevaucher plusieurs époques. Quatre espaces se mesurent au sujet, dont le plus imposant (surnommé « La catastrophe invisible ») au centre duquel trône un cube de verre fumé, quelques branches de lierre moribondes à sa base. Le cube, *Mobbile* (1970-2015), a été branché sur le pot d'échappement d'une voiture pendant dix jours. C'est tout ce que cela aura pris à Gustav Metzger pour démontrer avec minimalisme l'impact des carburants fossiles sur un spécimen naturel, par un gazage

Kantian subjective dimension. In nineteen thematic galleries, Guénin demonstrates the survival of the sublime—its currency and its resistance—through rigorous and inventive choices: the principal intention of the exhibition and its imposing catalogue is to bring forward an overall contemporary sublime.

The five video galleries might form, on their own, a first exemplary interpretation of the way in which the aesthetic concept is transformed as the exhibition progresses, starting with French artist Adrien Missika's filmed vision of the smoking entrails of Earth (*Darvaza*, 2011). In Turkmenistan, he found a sinkhole in the middle of the desert, a karst crater seventy metres in diameter, from which burning natural gas had been escaping since 1971! At the time, the engineers prospecting for natural gas doubted that their drilling error would be ablaze for long. Subsequently, the locals baptized this not-really-natural wonder, an involuntary "monument" to the natural-resources industry, *Darvaza* (Gate to Hell); Missika immersed the video in a dense electronic sound track. From a very tight shot on the inferno, the camera pulls back to reveal the landscape, just as inhospitable, around it. This Anthropocenic sublime thus makes a strong preamble to the exhibition. It sets the tone for the much-discussed Anthropocene era—the geological era humans have inflected that has caused debate among scholars and scientists for ten years—which, here, is perceived as evil, threatening, and not a social construction (certainly misguided), the fruit of capitalism with which we will have to make a new world. It is a gruesome fate that is promised to us with the Anthropocene. We have been warned.

The next film is just as leaden and serious. Werner Herzog shot it on the slopes of the Soufrière volcano in Guadeloupe in 1976, when the area was under evacuation due to an imminent eruption. In the tropical jungle, he goes to meet peasants who are resisting the displacement despite the danger; in deserted villages, he strolls through end-of-the-world, airless ambiances in suspension. In the end, the catastrophe didn't occur, the Soufrière subsided, the authorities had gotten carried away over nothing, bound to the principle of precaution. But, curiously, knowledge brings no relief. Chaos remains imminent, as articulated in the scene in Lars von Trier's *Melancholia*—the third film—in which Earth and Saturn collide. The destruction is ineluctable; it remains in spectators' memory as they continue through the galleries to Ursula Biemann's *Deep Weather* (2013), previously screened in Montréal during the 2014 Biennale. A diptych juxtaposing Alberta oil-sands operations against an endless chain of humans trying to protect the Bangladeshi coast from the rising waters provoked by climate change, the film offers a striking visual précis of the butterfly effect. The causes and their consequences thousands of kilometres away are radically brought face to face. We can't say that we didn't know.

The last film stands out for the contrasting feelings that it evokes. Rosa Barba's *Outwardly from Earth's Center* (2007) is a fiction film that takes as its point of departure a natural curiosity: a Swedish island that drifts a metre each year and may therefore disappear. Barba exposes the ludicrous means that the local community implements to delay this disappearance, such as pulling the island with ropes. The film unfolds in a melancholy swept by the elements, shunting the spectator between the hope of recovery and fatalism—possibly a metaphor for the Sisyphean effort facing today's societies with regard to the colossal task of ecological reconstruction.

The ineluctable transformation of Earth, and of nature, is the main premise for rethinking the notion of the sublime as an environmental condition. A technological sublime already existed (David Nye had traced its contours in the huge projects that remodelled American landscapes, from the Erie Canal to the titanic dams of Colorado); thus there would now be an ecological sublime. Whereas the voyage to the territories of the sublime, from the abysses to the peaks, from the documentary to the imaginary, is compelling, the ecological thread is riskier to demonstrate and of uneven tension. It infiltrates gradually through galleries that are dominated logically by the type of landscape in which autonomization coincides with the rise of the sublime.

In the section called "les déferlantes," an incursion into the Neptunian origins of Earth, Julien Discrit's *Inframince* (*Mont-Blanc*) (2006) dialogues perfectly with *Dedicated to the Unknown Artists* (1972–76), British artist Susan Hiller's imposing grouping of 482 postcards spread out over fifteen panels. The postcards portray the coastline of Britain battered by the winds of maritime storms—paltry memories of climatic conditions that were to deteriorate. Facing this inventory, which is both ridiculous and fascinating (as are all accumulations), is a block of synthetic resin traversed by a luminescent crest depicting the relief of Mont-Blanc, produced from an Institut Géographique National map. Discrit has fabricated a delicate relic floating in translucent material, perched on a high pedestal. The highest peak in Europe no longer looks like this, due to melting ice, but it is conserved here as a model—a fragile, delicate memory.

Volcanoes, floods, erosion: the galleries succeed one another perfectly. Some works obviously embody the theme of the sublime, such as Cornelia Parker's *Meteorite Lands* (1998), a series of maps of London, areas burned by chunks of flaming meteorites like so many potential scourges. Robert Smithson, too, positions himself as a prophet of modern times—to the point of exaggeration—with his disenchanting and machinic approach to things telluric. The sections titled "La nature trop loin" and "Imaginaires de la catastrophe" are brilliantly logical, perfectly measuring out implicit moments and explicit artworks. The third part of the narrative, "La tragédie du paysage," is a vibrant chapter demonstrating that dematerialization affected not only art in the 1960s, but also the environmental problem as a whole. Air pollution is not necessarily eloquent; nor are radioactive leaks. Certainly, the great oil catastrophes have served as a visual standard, but for how many invisible tragedies?

Today, scholar Timothy Morton calls climate change a hyper-object, a hypertrophied object-subject-medium impossible to grasp in its totality; it is so tentacular and polymorphic that it is un-representable, extending beyond our temporality to straddle a number of eras. Four galleries take measure of the subject, the largest of which ("La catastrophe invisible") features a smoked-glass cube ensconced at its centre, a few branches of moribund ivy at its base. The cube, *Mobbile* (1970–2015), was plugged into the tailpipe of a car for ten days. That is all it took for Gustav Metzger to make a minimalistic demonstration of the impact of fossil fuels on a natural specimen through a gassing that is, in essence, banal, but of an intense violence, which is fully evident in the wall text. The elegant sculpture is charged with an inconceivable potential for evil that conceptually invades the entire space. And Darren Almond's four large photographs of Russian forests corroded by acid rain, taken



somme toute banal, mais d'une intense violence une fois le cartel parcouru. L'élégante sculpture se charge d'un potentiel maléfique inouï qui envahit conceptuellement tout l'espace. Et ce ne sont pas les quatre grandes photographies de forêts russes éreintées par les pluies acides prises par Darren Almond sur d'anciens camps de travail servant à exploiter des mines de nickel qui viendront apaiser l'inquiétude envahissante. La sensation d'étau qui se resserre se fait étonnamment prégnante. Beuys donne de lui-même dans ses performances écolos du début des années 1970, plongé tout en entier dans les eaux boueuses de zones humides vouées à la disparition. Nicolás Uriburu teinte la Seine, le Rio de la Plata, le Grand Canal et l'East River d'un vert lime en 1968, tandis que les époux Leisgen creusent des dépressions dans le sol qu'ils teintent en fuchsia. Tangibles ou symboliques, les pollutions débordent. Mark Dion et sa collection empoisonnée, qui classe et recense les poisons domestiques que sont nos détergents (*Biocide Cabinet*, 2000), dialogue avec le poster éducatif d'Amy Balkin qui explique tout sur l'atmosphère suivant une nomenclature dont la rigidité scientifique s'avère étrangement rassurante. Le nucléaire n'est pas oublié dans la salle suivante, dominée par le *Complex One* de la ville mystère construite par Michael Heizer dans le désert du Nevada depuis plus de 40 ans, dans l'État même où le photographe Peter Goin a photographié les champs de tirs nucléaires exploités par l'armée américaine entre les années 1950 et 1980.

Avec la section « Alternative », c'est là où l'exposition commence à enliser un peu son propos et sa rigueur dans un souci d'exhaustivité presque contre-productif malgré de remarquables pièces choisies. Elle propose notamment de déborder du champ artistique vers celui de l'architecture, depuis les utopies de Buckminster Fuller et Superstudio jusqu'aux bâtiments d'urgence conçus à partir de rouleaux de carton par Shigeru Ban au moment du tremblement de terre de Kobe. On quitte alors progressivement la fantasmagorie burkienne pour un réalisme quasiment contradictoire. Intuition confirmée par la salle suivante « Remédier/Inventer », qui comporte un long mur informatif agencé en nuage et rassemblant les différents acteurs de l'écoactivisme dont l'art écologique, courant américain représenté ici par Mierle Laderman Ukeles, les époux Harrison ou Alan Sonfist, pour qui la réhabilitation de sites pollués est au cœur de la pratique d'intérêt public et environnemental. Mais on trouve aussi Joseph Beuys et ses 7000 chênes plantés à Kassel, les Christo et Jeanne-Claude, Hans Haacke, Mel Chin, Buster Simpson et Amy Balkin. L'intention d'attirer l'attention sur ces pratiques concrètes si difficiles à exposer est louable; cependant, elle peine à nous convaincre, d'autant plus que sa filiation au sublime est plus qu'évasive. Le film *Fresh Kill* de Gordon Matta-Clark, tourné dans l'infernale décharge de Staten Island, en 1975 (alors la plus grande du continent américain), aurait été plus efficace que ce fatras visuel fastidieux à parcourir.

in old nickel-mine work camps, do nothing to allay the invasive anxiety. The sensation of being caught in a tightening vice is surprisingly strong. Joseph Beuys, in his ecological performances of the early 1970s, completely immersed himself in the muddy waters of humid areas slated for disappearance. Nicolás Uriburu coloured the Seine, the Rio de la Plata, the Grand Canal, and the East River a lime green in 1968, and Michael and Barbara Leisgen dug holes in the ground, which they coloured fuchsia. Tangible or symbolic, pollution overflows. Mark Dion's toxic collection, which classifies and lists the domestic poisons that are our detergents (*Biocide Cabinet*, 2000), dialogues with Amy Balkin's educational poster that explains everything about the atmosphere using a scientifically strict nomenclature that proves to be strangely reassuring. The nuclear isn't forgotten in the next gallery, which is dominated by *Complex One*, the first part of the mystery city Michael Heizer built in the Nevada desert starting more than forty years ago; and Nevada is also where photographer Peter Goin took pictures of the sites of nuclear tests the American army conducted between the 1950s and the 1980s.

In the "Alternative" section, the exhibition begins to get a bit bogged down in its discourse and its rigour, as it evinces a concern for exhaustiveness that is almost counterproductive, despite the remarkable pieces chosen. Notably, it expands beyond the field of art into that of architecture, from the utopias of Buckminster Fuller and Superstudio to Shigeru Ban's emergency buildings made with cardboard rolls after the Kobe earthquake. We are gradually forsaking Burke's phantasmal vision for an almost-contradictory realism. This intuition is confirmed in the following gallery, "Remédier/Inventer," which presents a long informative wall arranged as a cloud that brings together different eco-activists, including ecological artists—the American current represented here by Mierle Laderman Ukeles, Harrison and Harrison, and Alan Sonfist, who see the rehabilitation of polluted sites as being at the heart of a public and environmental art practice. But we also find Beuys and his seven thousand oak trees planted in Kassel, Christo and Jeanne-Claude, Hans Haacke, Mel Chin, Buster Simpson, and Amy Balkin. The idea of attracting attention to these concrete practices that are so difficult to display is laudable; however, it is difficult to convince us of this because the filiation with the sublime is elusive, to say the least. Gordon Matta-Clark's film *Fresh Kill*, shot in the Staten Island landfill in 1975 (at the time the biggest landfill in North America), would have been more effective than this tedious visual clutter.

The aesthetic of the sublime is so closely linked to the fate of the landscape that these pragmatic works have trouble embodying a persuasive visual resolution to the ecological sublime envisioned in the exhibition. It is similar for the final gallery, which is under the aegis of re-enchantment. It is not so much that a positive vision of the sublime is displeasing (although it is a bit antithetical), but that the works chosen for this purpose embody the past. The re-enchantment does not take place despite the hopes of performers in the 1970s, from Czech artist Petr Štembera, photographed with his arm notched by a plant graft, to Cuban artist Ana Mendieta's ritual communions with the elements. Symbolically, many of the works point to a covering-up (even suffocation), such as Christo and Jeanne-Claude's *Wrapped Coast* and Spanish artist Fina Miralles' performance, in which her body is gradually covered with straw. Even Giuseppe Penone's *Soffio di foglie* (1979) does not escape the impression of a shroud, just as the boxwood tree, aromatic at the beginning of the exhibition, will also wither away until its last breath. Re-enchantment, as represented by works from the 1970s and 1980s—the past even if they remain relevant—thus turns deadly. These works are not the future: that is certain.

At the end of this visit, with this final gallery, the exhibition did not place a wager on prescience and anticipation. The sublime will not have written a new mythology and woven a new system of beliefs from the Anthropocene, but it will have dictated, with undeniable brilliance, a sombre and gloomy prophecy full of doubt and regret.

Translated by Kätke Roth

Bénédict Ramade is an art historian who has specialized in contemporary art and environmental issues for fifteen years. Her doctoral subject was the critical rehabilitation of American ecological art. She is curator of *The Edge of the Earth* for the Ryerson Image Centre in Toronto (September 14–December 4, 2016), devoted to the flip side of ecological appearances. She previously organized exhibitions and their publications on acclimatization and recycling in art practices (*Acclimatation*, at Villa Arson, Nice, 2008–09; *REHAB, L'art de refaire*, at Espace EDF, Paris, 2010–11). Since September 2016, she has been a post-doctoral researcher in the art history department at the Université de Montréal, where she has been teaching since 2013.



L'esthétique du sublime est tellement liée au destin du paysage que ces œuvres pragmatiques peinent à incarner une résolution plastique convaincante à ce sublime écologique pressenti dans le parcours. Il en est de même pour cette fin placée sous l'égide du réenchantement. Ce n'est pas tant qu'une vision positive du sublime déplaie (quoiqu'elle soit un peu antithétique), mais que les œuvres choisies pour ce faire incarnent le passé. Le réenchantement n'a pas eu lieu malgré l'espoir des performeurs des années 1970, depuis le Tchèque Petr Štembera, photographié le bras entaillé par une greffe végétale, ou les communions rituelles d'Ana Mendieta avec les éléments. Symboliquement, les œuvres sont nombreuses à pointer des recouvrements (voire des étouffements) comme *Wrapped Coast* de Christo et Jeanne-Claude, ou la performance de l'Espagnole Fina Miralles dont le corps est progressivement recouvert de paille. Même le *Soffio di foglie* (1979), de Giuseppe Penone, n'occulte pas l'apparence d'un linceul, d'autant que le buis, odorant en début d'exposition, lui aussi s'étiolera jusqu'à une dernière exhalaison. Le réenchantement est ainsi rendu mortifère, incarné par des œuvres des années 1970 et 1980, révolues même si elles demeurent pertinentes. Elles ne sont pas le futur, résolument.

Au terme de cette visite, avec cette dernière salle, l'exposition n'a pas joué le pari de la prescience et de l'anticipation. Le sublime n'aura pas écrit une nouvelle mythologie et tissé un nouveau régime de croyance à partir de l'anthropocène, mais il aura dicté, avec un brio incontestable, une sombre et funeste prophétie en proie aux doutes et aux regrets.

Bénédicte Ramade est historienne de l'art, elle s'est spécialisée en art contemporain et problématiques environnementales depuis une quinzaine d'années. Elle a consacré son doctorat à une réhabilitation critique de l'art écologique américain. Elle est commissaire de *The Edge of the Earth* pour le Ryerson Image Centre à Toronto (14 septembre-4 décembre 2016) consacré au revers des apparences écologiques. Elle a précédemment réalisé des expositions et leurs publications sur les phénomènes d'acclimatation et de recyclage dans les pratiques artistiques (*Acclimatation* à la Villa Arson, Nice, 2008-2009; *REHAB, L'art de refaire* à l'Espace EDF, Paris, 2010-2011). Elle est, depuis septembre 2016, chercheuse postdoctorale au département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal où elle enseigne depuis 2013.



***PEUT MIEUX FAIRE :* une inépuisable source de réinvention(s)**

Jérôme Delgado

C'est écrit / Dans un vieux cahier Canada / Où je retourne quand c'est gris. / Dans un vieux cahier Canada.

– Patrice Michaud, dans *Cahier Canada*

Lancée en 2009, l'exposition *PEUT MIEUX FAIRE – Cahiers d'exercices* s'est avérée, au fur et à mesure qu'elle s'est répétée et qu'elle a pris de l'expansion, un véritable essaim d'écoliers. Des écoliers rebelles ou dociles, ou les deux à la fois; tout dépend du point de vue. Le matériau imposé, le cahier d'exercices Canada Hilroy, a certes été mille fois plié, chiffonné, transformé, lacéré, étripé, brûlé même. Bref, peu utilisé comme on le ferait sur les bancs d'école. Sauf que la cohorte d'indisciplinés ne faisait au fond que répondre à l'appel de l'artiste-commissaire, et pour l'occasion professeur, Emmanuel Galland. Celui-ci leur demandait de faire leurs « devoirs » et d'intervenir comme bon leur semblerait « en 2D, en 3D ou dans la 4e dimension (!?)¹ ».

Le ton académique adopté par Emmanuel Galland, seul instigateur de ce projet de création et de diffusion², rappelait le contexte dans lequel est habituellement utilisé cet emblématique article de papeterie. Fondée à Toronto en 1918, l'entreprise Hilroy est devenue, avec le temps, une importante source de fournitures scolaires, et son cahier Canada, présent sur le marché depuis tout au moins les années 1960³, a rallié les écoliers de tout le pays.

« Peut mieux faire » : l'expression servant de titre à l'exposition est aussi un emprunt au milieu scolaire, mais elle évoque davantage la France, d'où est originaire le commissaire Galland. Le professeur faisant appel à cet énoncé manifeste certes un commentaire tranché et moralisateur qui traduit sa position d'autorité. Il se montre néanmoins encourageant, voire optimiste. À l'école, un « peut mieux faire » insinue que l'élève a les capacités pour s'améliorer.

Entre incitation à « mieux » performer et clin d'œil moqueur à un système disciplinaire et rigide, l'intitulé choisi par Emmanuel Galland donnait le ton. Loin de la célébration de la figure romantique du génie artistique, l'exposition pointait le travail en atelier comme un passage obligé, oui, mais aussi comme un moment où la conscience appliquée et l'âme rebelle de chacun se complètent. Il n'est pas étonnant si le cahier Canada prend ensuite valeur de refuge, potentiellement imprégné d'une nostalgie rassurante, tel qu'exprimé par Patrice Michaud dans la chanson en préambule de ce texte.

PEUT MIEUX FAIRE (2009-2016) a eu une vie éclatée et longue. Elle a d'abord été présentée à l'Atelier Punkt, aujourd'hui disparu, un espace-galerie montréalais iconoclaste, ou du moins situé en marge des lieux habituels de diffusion⁴. Le contexte de l'exposition en était déjà un de nature anticonformiste, l'endroit respirant la culture punk et la manière *Do It Yourself* (DIY). Or, du capharnaüm qui prenait place dans cette première version (automne 2009), avec des œuvres sur tables et sous elles, aux murs et dans les airs, est ressorti un ensemble un brin plus ordonné, prompt à aboutir dans des espaces en apparence plus sages. Soutenu par le centre d'art et de diffusion Clark, le projet a été inclus dans le programme En tournée du Conseil des arts de Montréal et a atterri dans six lieux dispersés aux quatre coins de l'île pendant un an et demi (juillet 2014 - décembre 2015). Les socles vitrés, mobilier de type muséal destiné à protéger les propositions les plus fragiles, ont fait aussi leur apparition. Pour sa dernière et ultime sortie, l'exposition s'est tenue dans la maison de la culture de Longueuil, située dans un bâtiment patrimonial du vieux quartier, jadis hôtel de ville⁵. Tapis et boiseries faisaient alors office de décor.

L'étendue et l'éclatement de *PEUT MIEUX FAIRE* ne se sont pas seulement signalés dans le temps. Ils se sont aussi matérialisés dans la capacité de l'exposition à embrasser large, notamment parce qu'elle a réuni des artistes de multiples générations et pratiques. Le matériau de base a non seulement appelé une diversité de médiums et de genres, loin du simple « cahier d'exercices » – mais lui aussi. Certains des artistes ont ainsi volontiers accepté de sortir du cadre imposé, tel que Jean-Marc Mathieu-Lajoie et son installation accumulant des boîtes portant le sceau Hilroy. D'autres, sans déborder du format originel, s'en sont moqués, comme Claudie Gagnon qui a fait du cahier une affaire encore plus banale, soit un morceau de papier servant à stabiliser une table boiteuse. Enfin, il y a ceux qui l'ont pris pour ce qu'il est, un cahier d'exercices, voire un livre de récits, à l'instar de Jérôme Ruby ou Michel Hellman, ici auteurs de bédés.

Le nombre d'artistes impliqués laisse aussi croire à un véritable succès : des 35 qu'ils étaient lors de l'édition inaugurale, ils ont été en tout, après une dizaine de présentations, près d'une centaine à avoir répondu à l'appel du commissaire. En fait, dès la deuxième version, tenue à l'automne 2011 à l'Œil de poisson, centre d'artistes autogéré de Québec, l'exposition réunissait 80 projets. Signalons, par ailleurs, que cette manifestation itinérante a aussi posé le pied en dehors des deux grands centres urbains du Québec, s'arrêtant à Carleton-sur-Mer (centre d'artistes Vaste et vague, automne 2012) et à Jonquière (Centre national d'exposition, automne 2014).

Inclusive davantage qu'exclusive ou sélective, *PEUT MIEUX FAIRE* est née avec cette simple intention de réunir le plus grand nombre de créateurs issus de divers horizons. Pour son instigateur, il s'agissait par là d'une manière toute personnelle de revenir parmi les siens après des années de galère, une sorte de retour dans sa communauté⁶. Galland aura donc convaincu une variété de praticiens à faire le devoir. À la pluralité attendue, propre aux arts dits visuels ou médiatiques, s'est ajoutée celle de travailleurs culturels et autres professionnels exerçant le métier de cinéaste, graphiste, styliste, designer de bijoux, maquilleur, architecte, auteur et compositeur.

Le choix du cahier Canada, matériel scolaire par essence, était tout sauf fortuit. Voilà un objet, associé dans l'imaginaire collectif au quotidien de l'enfance, qui a pratiquement atteint le statut d'emblème national. D'autant plus qu'il est vendu partout et qu'il est bon marché, donc accessible à tous les portefeuilles. Sa légèreté, sa souplesse, ses pages lignées (ou quadrillées), sa diversité chromatique (page couverture de quatre couleurs différentes) en font quelque chose de malléable, doté d'à peine quelques lignes directrices. Il s'offre comme un cadre suffisamment ouvert pour nous inclure tous, *coast to coast*. À chacun la couleur qui lui correspond, dans laquelle il se reconnaît.

Par son universalité, son côté artisanal et sa teneur contestataire, l'exposition s'inscrivait dans la lignée de projets imbibés de la culture DIY. On pense bien sûr à *Do It*, un concept imaginé en 1993 par Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski et Bertrand Lavier. Depuis, cette exposition collective parcourt le monde⁷ sur le principe de la diversité et sur une série d'instructions que des artistes de tous les horizons

interprètent à leur guise. On peut aussi évoquer les multiples *Collage Party* de Paul Buttlar, sorte d'atelier de création festif et ouvert qui a, lui aussi, toujours cours.

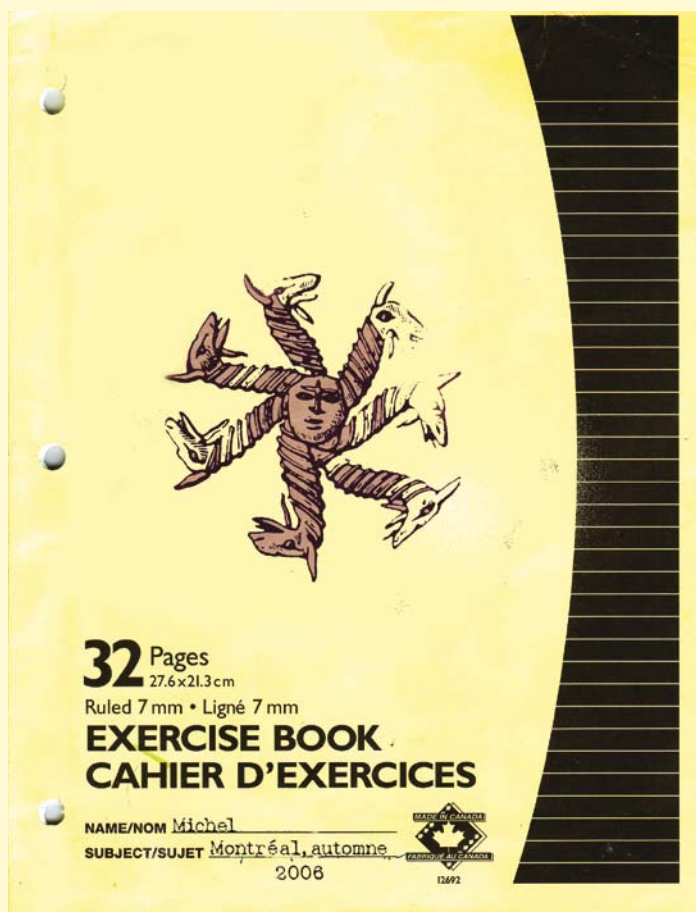
Activité dirigée et libre en même temps, *PEUT MIEUX FAIRE* a rassemblé, d'une édition à l'autre, une quantité importante d'individualités, œuvrant toutes, à quelques rares exceptions, à l'intérieur des frontières du Québec.

Tel un carnet de notes, tel un journal personnel, le cahier Canada, une fois que son propriétaire s'en sert, ne ressemble à aucun autre exemplaire. Mais même avant ce moment, ledit cahier peut susciter des interprétations qui varieront d'un individu à l'autre. Un exemple : plusieurs, y compris l'auteur de ces lignes, lisent le mot « hibou » dans le logo placé bien en vue en haut à gauche sur la page couverture, plutôt que le « Hilroy » véritablement inscrit. Autre source de discussion : qu'est-ce qui se cache derrière l'idée de nommer un cahier « Canada » et d'y dessiner la carte géographique du pays ? S'agit-il d'un produit de marketing patriotique bien naïf ? Ou d'un outil d'embrigadement de bas étage (parce qu'adressé surtout aux enfants) ? Y a-t-il un fédéraliste dans le coup ?

Les propos politisés n'ont pas manqué dans *PEUT MIEUX FAIRE*. Il y a eu des échos à l'actualité et notamment à la tourmente sociale du « printemps érable » qui a secoué le Québec en 2012. La question identitaire s'y est trouvée scrutée de maintes façons, à travers des références au territoire, à la nation et à ses emblèmes. Souvent altérée, découpée ou effacée, la carte du Canada en page couverture s'est révélée comme un motif, sinon provocateur, des plus stimulants.

Avec sa proposition en six pages murales, intitulée *Sciences naturelles*, Marianne Papillon a fait de la carte géographique une figure de la maternité. Puisant dans l'univers scientifique, tel que l'évoquait le titre de son œuvre, l'artiste et illustratrice pointait les étapes propres à un processus de transformation, que celle-ci soit naturelle (comme une grossesse) ou expérimentale (comme le travail en atelier). La première page montrait la source, l'état d'origine, et la dernière, le résultat final. La série avait aussi quelque chose de cinématographique, ou de bédé, dans sa séquence narrative, dans sa « progression ». Chaque étape était livrée comme s'il s'agissait d'un zoom. Comme si le mouvement de la caméra imaginaire et le temps passé prétendument à filmer permettaient de découvrir ce qui s'avérait être d'abord un détail insoupçonné et qui se révélait par la suite comme un élément supplémentaire dans la métamorphose en cours. La mère patrie, expression éculée et associée au territoire qui nous a vus naître, prenait ici tout son sens, non sans cynisme.

Le commentaire politisé n'était pas seul. Les références à l'école ont également parsemé l'exposition, parfois à la manière d'un souvenir personnel, parfois comme une évocation plus large d'un lieu où les dictées et exigences de *madame Autorité* battent le rythme de la journée. Les cahiers d'Isabelle Laverdière entraient dans cette catégorie. Ils renfermaient des dessins graphiques dans lesquels des motifs simples, répétés à pleine page, laissaient entrevoir des énoncés à lire comme des engagements, du genre « Je ne crucifierai plus les papillons ». Cette manière de faire rappelait le devoir ou la punition

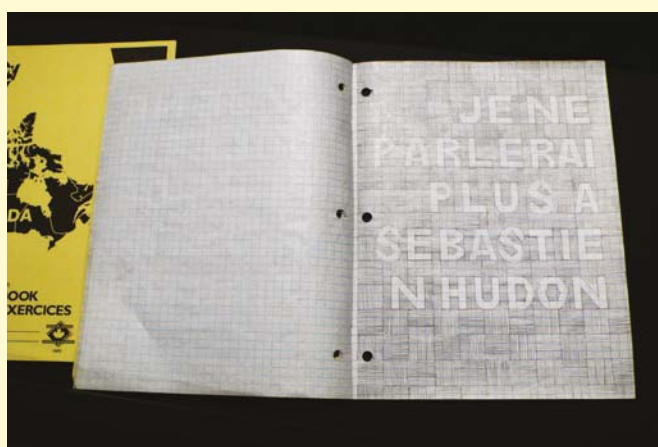


Michel Hellman, Les cahiers de l'ours, 2006-2007. 4 impressions numériques, 61 x 46,4 cm chaque/each. Photo : Michel Hellman.

obligeant l'écopier à réécrire toujours la même phrase pour qu'il retienne la leçon. Dans l'exposition, ils ont été plusieurs à avoir adopté ce type d'exercice.

Si l'humour, comme chez Isabelle Laverdière, a été un fil rouge dans cette exposition aux multiples formats, il faut davantage voir dans la simplicité du travail le principal trait commun aux œuvres réunies. Faire beaucoup avec peu, c'est aussi le défi caché derrière le « peut mieux faire » du titre. Dans ce sens, Emmanuel Galland, pour son retour, est revenu à un rôle de rassembleur-motivateur. L'exposition autour du cahier Canada poursuivait en effet, d'une certaine façon, les objectifs des *Bricolos* de 1998, l'exposition quasi manifeste commissariée par Galland et Nicolas Baier⁸.

Manifestation intergénérationnelle et multidisciplinaire, tout comme *Les Bricolos*, *PEUT MIEUX FAIRE* lançait une ode au bricolage, au *low-tech*, à l'inventivité de l'artiste-artisan et au travail de la main, que celle-ci manipule le papier, pousse un crayon ou active... une machine (ordinateur ou caméra, notamment). Du *flip-book* de Nancy Belzile à la vidéo musicale et ludique de Julien Vallée, le travail d'atelier consistait, dès lors, selon *PEUT MIEUX FAIRE*, en une fabrication, simple peut-être, fragile et éphémère parfois, mais ô combien unique.



Le succès de l'exposition s'explique en bonne partie à cette possibilité bien réelle de réinventer sans cesse la matière, même si celle-ci demeure la même. Que des maisons de la culture s'en soient entichées n'étonne pas, d'autant plus qu'Emmanuel Galland a doté son projet d'un volet de médiation culturelle, auprès des enfants (des vrais écoliers, cette fois), qui correspond bien aux mandats des établissements municipaux. D'incitation à la création à exposition, puis d'exposition à atelier de création, mais toujours avec l'idée de faire autrement qu'en classe, *PEUT MIEUX FAIRE* n'a pas cessé, lui aussi, de se réinventer.

1. Communiqué de presse, Atelier Punkt, 2009.

2. Emmanuel Galland a conçu *PEUT MIEUX FAIRE* à la suite d'une invitation de type carte blanche que lui a faite Melinda Pap, fondatrice de l'Atelier Punkt.

3. Dans un document envoyé par l'entreprise à l'auteur, le plus vieil exemplaire de cahier Canada date des années 1960 et a comme design en page couverture un « Cahier de devoirs ». Exempt de toute référence nationale, le cahier est identifié dans ce document

comme le « Hilroy stitch book ». Le descriptif historique émet l'hypothèse, « sans pouvoir l'affirmer », que des versions précédentes aient existé. Toujours selon ce document, la mention « Canada » et la carte géographique seraient apparues en quatrième de couverture pendant les années 1980. C'est une décennie plus tard que ces deux éléments se seraient retrouvés en première page.

4. L'Atelier Punkt était situé au 5333, avenue Casgrain, dans un édifice du Mile-End, déjà poumon à l'époque de la diffusion en art actuel à Montréal. C'est dans une rue parallèle et voisine, l'avenue de Gaspé, que s'étaient cependant établis les centres d'artistes à l'origine de ce qui deviendra le très cité Pôle de Gaspé. L'Atelier Punkt a fermé en 2011.

5. Au sujet de l'histoire de ce bâtiment de la rue Saint-Jean, lire les documents de la Société historique du Marigot, www.marigot.ca.

6. Entrevue avec l'auteur, mai 2016.

7. En 2016, les villes de Tallin, Montréal, Nantes, Sacramento, San Antonio, Memphis, Wichita, Split et Montclair ont accueilli une version de *Do It*.

8. L'exposition *Les Bricolos* s'est tenue du 26 mars au 26 avril 1998 au centre d'art et de diffusion Clark.

Journaliste culturel et critique d'art, **Jérôme Delgado** écrit sur l'art depuis plus de quinze ans. Collaborateur assidu des quotidiens montréalais, il couvre, depuis 2007, la scène artistique pour le journal *Le Devoir*. Ses textes ont également été publiés dans la presse spécialisée québécoise. Il s'exerce aussi comme critique de cinéma et comme traducteur. Ses préférences pour la marche, pour la vie urbaine et pour les contextes de diffusion hors les murs l'ont amené vers d'autres types de publications. En 2012, il a ainsi publié, avec les éditions Ulysse, *Le Guide du Montréal créatif*.

Attracteurs, ces bestioles vivantes immobiles

Alain-Martin Richard

« De même que le bruit et le son constituent le fond sonore perçu dans son mouvement global, le "sauvage" et le "culturel" peuvent se mixer imperceptiblement ou presque dans la mouvance sociale¹. »

Des figures graciles, élégantes dans leurs pas retenus, ont surgi du sol dans le quartier Saint-Roch, à Québec. On dirait des personnages sculptés dans des branches de bois, à la fois fragiles et solides, regroupées par petites bandes dans une posture de méditation. Moines en recueillement ou marcheurs des grands espaces, archoutés contre les intempéries. Ces corps organiques, dispersés dans le Jardin Saint-Roch et à la Place de l'Université du Québec, puis plus loin sur le parvis de l'église Saint-Roch, s'installent en une tension entre nature et béton. En s'approchant d'elles, le flâneur leur insuffle vie. Des détecteurs imperceptibles captent votre présence déclenchant musique et lumière, subtilement, comme un ravissement chuchoté dans le bruit ambiant de la ville.

*Les Attracteurs*², de l'artiste de Québec André Du Bois, sont une série de trente-six sculptures en... bronze — le bois est une illusion qui au contact des mains s'avère être effectivement du bronze — dont dix-sept sont interactives. Les bandes-son composées par René Lussier constituent



André Du Bois, Attracteurs, 2015. 36 sculptures de bronze, dimensions variables (3 à 4 mètres de haut chaque).
Photo : Olivier A. Dubois.

un moment clef de l'attraction. Ces vieilles branches de bois mort pétrifiées en bronze jouent sur demande des mélodées, des chuintements, des résonnances composites de musique numérique. Mais dans la cacophonie urbaine, elles proposent une trame ouverte en filigrane au grondement des moteurs, aux cris perdus, aux coassements des goélands et des corneilles, aux klaxons, à la rumeur, au grand *aum* universel. Ici se rencontrent le culturel et le sauvage, la trame sonore construite augmentée aléatoirement par le bruit de la ville.

La configuration des *Attracteurs*, fort réussie, entraîne le visiteur dans un parcours organique, une petite marche qui dure le temps d'une flânerie méditative : s'approcher, fouiller de l'œil les replis, découvrir les détails, puis soudain être baigné de musique, vouloir s'installer entre les pieds écartés des sculptures. Plus loin, un autre groupe d'*attracteurs* et encore un autre, près de l'Atopie³, qui vous invite vers le parvis de l'église Saint-Roch, deux pâtés de maisons plus au nord. Le parcours de nuit vient ajouter des éclats de lumière dans les anfractuosités des bronzes.

Art et technologie

Le rapport entre art et technologie se fragilise par une tension entre les deux termes. En effet, les créateurs étant souvent obnubilés par la manière technologique, il arrive que le design et la techno emportent la mise, nous laissant un objet artistique plutôt vide, une expérience esthétique limitée qui s'évanouit rapidement. On le voit de plus en plus avec la grande mode des écrans *leds* et autres luminosités multicolores, qui hélas ! lassent aussitôt déployés. De même pour la rage actuelle de géolocalisation.

Or, déterminé à éviter cet écueil, André Du Bois propose avec *Attracteurs* une approche originale en ce sens. Les 36 pièces sont a priori des sculptures *classiques*, des multiples plantés dans la ville. Mais ce sont des trompe-l'œil sur plusieurs plans. L'artiste Du Bois, fidèle à sa manière, part d'un matériau fétiche qu'il utilise comme un leitmotiv dans ses projets d'art public, d'exposition ou d'installation in situ : le bois en forme de tronc, de branches, de rameau, magnifiant la fibre, les veinures, soulignant l'entropie de la matière ligneuse. Mais ces pièces-ci sont en bronze, premier subterfuge. Comme les arbres



se ressemblent tous tout en étant différents, de même les *Attracteurs* sont semblables, mais tous différents dans leur finesse, leurs lignes modulées. Et leur technologie est discrète, a priori invisible. Puis notre présence les rend dynamiques. Mais un décalage temporel subtil rend l'effet encore plus saisissant; nous ne sommes d'abord pas conscients que la bande audio et la lumière soient déclenchées par notre présence. Si on passe sans s'arrêter on constate que la trame sonore émerge quelques secondes plus tard, comme s'il y avait une programmation aléatoire, indifférente à notre action. Mais ce n'est pas le cas. Ce sont de jolis monstres sonores hybrides sur le point de se mettre en marche avec nous, à l'affût de notre passage.

Par ailleurs, soulignons l'audace de la Ville de s'être engagée dans une œuvre d'art interactive permanente. Une recherche rapide fait ressortir que les projets technologiques interactifs en extérieur sont toujours éphémères, très circonscrits dans le temps, à l'exception des projets lumineux arrimés à des édifices ou des luminaires. Dans le cas des *Attracteurs*, le délai de quatre ans entre l'allocation du projet et sa réalisation s'explique entre autres par la résolution de cet épineux problème. En effet, comment assurer la durabilité de l'œuvre? Si la programmation reste relativement simple, il fallait par contre mettre en place un dispositif résistant aux intempéries et surtout à nos hivers rigoureux; prendre en compte la pluie, le vent, le grésil, protéger les câblages, fournir l'électricité, etc. En tout temps, l'œuvre doit produire sa magie. Les *Attracteurs* n'ont que quelques mois, mais tiennent leurs promesses à ce jour. Les mécaniques ont été validées pendant trois ans dans un stationnement extérieur, jusqu'à un froid intense de -36° où elles se sont alors tues. C'est un degré de congélation plutôt rare à Québec. Mais elles se remettaient en marche dès que les températures montaient un peu.

Espace public/espace politique?

En 2010, la Ville de Québec, en partenariat avec le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, lançait le projet d'art public « Art et design urbain – Saint-Roch technoculture » afin de se distinguer dans le développement de la relève et la jonction des arts et de la technologie. La Ville désirait ainsi « développer pour le quartier Saint-Roch une image de marque créative par son design urbain autant artistique que technologique⁴. » Le concours s'adressait à des équipes multidisciplinaires en « art-design-architecture ».

À la même époque, la mairie de Québec rêvait de transformer le secteur du Jardin Saint-Roch et de la Place de l'Université du Québec en espace de diffusion saturé d'écrans, ce que d'aucuns ont perçu comme un mini *Time Square*, suscitant débats et projets entre outils technologiques et contenus, faisant surgir le spectre d'un quadrilatère d'écrans *leds* saturés de publicité. Finalement, ce projet n'a pas eu lieu. Le désir populaire de réserver cet espace à un développement organique avec les citoyens l'a emporté⁵.

Dans cette optique, la Ville a toutefois maintenu son intention d'y déployer des œuvres qui seraient autant de signatures de ce secteur au passé parfois violent, marqué par les aberrations urbanistiques des années 60-70. Rappelons que cette zone de la Basse-Ville⁶ a longtemps été considérée comme une plaie au cœur de la cité, avec son quartier chinois rasé, ses terrains vagues laissés à l'abandon, ses bretelles d'autoroute inutiles. Il a fallu vingt ans pour réaménager ce quartier⁷, y ramener la vie, pour le *domestiquer* à nouveau. Si bien qu'on voit aujourd'hui un certain embourgeoisement, des bureaux de technologie de pointe remplis de programmeurs qui désertent le coin en soirée, des boutiques chics, des espaces commerciaux soudainement vides et encore beaucoup de sans-abri, de pauvreté, de misère. Ici se côtoient fonctionnaires, artistes, travailleurs, chômeurs et assistés sociaux. Ici cohabitent universités, théâtres, bars, cafés, instituts de recherche, logements à prix modiques et lofts pour citoyens branchés.

C'est dans ce « Nouvo St-Roch » que *Attracteurs* propose son parcours qui devait être plus étendu dans le projet initial, mais qui fut ramené à un étalement plus modeste, entre le parc situé entre Charest et de Saint-Vallier et le parvis sur Saint-Joseph, deux rues plus loin. Cette logique urbanistique, où l'institution (municipale ou autre) propose des espaces pour l'art public, suppose en contrepartie un degré d'intervention proportionnel aux fonds investis. Nous connaissons tous les aléas de l'intégration de l'art à l'architecture. Dans le cas de l'art dans l'espace public, les contraintes sont tout aussi grandes : durabilité, sécurité, qualité esthétique, assentiment public⁸... Autant de facteurs qui viennent teinter le projet initial.

Dans le cas d'*Attracteurs*, l'intégration m'apparaît particulièrement réussie. D'une part, par sa délocalisation, son étalement dans l'espace (malgré sa réduction) et, d'autre part, par son type d'interaction : attraction, puis rétention par le jeu des sons et des lumières. Il y a dans cette relation aux *Attracteurs* quelque chose de sensuel, un plaisir douillet, une sorte d'apaisement sensoriel dans l'épaisseur sonore de la ville.

On peut dire d'*Attracteurs* qu'il s'agit d'une œuvre qui se situe d'abord du côté de la poésie, de la séduction intimiste. Elle se déploie dans l'environnement comme allant de soi. Elle se laisse lentement explorer. Aux antipodes du monumental et du spectaculaire, *Attracteurs* s'inscrit comme un signal faible de l'art technologique. Le passage dans l'univers numérique n'est pas manifeste, il est *organiquement* inscrit dans la structure de l'objet d'art. La technologie ne s'impose pas, elle est simplement disponible, prête à devenir tangible dans l'univers sensible. Le parti pris du subterfuge des sens invités à la fête du monde, et non bombardés d'information, pose aussi la question de notre présence dans la cité. Il ne s'agit pas d'une surenchère du visible, mais plutôt d'une invitation stratégique à l'intériorisation. Le passant n'est pas seulement un récepteur d'information à sens unique, mais il est interpellé en tant que volontaire de la ville, en tant que citoyen à qui il reste à tout le moins un dernier choix : celui de voir et d'écouter, celui de voir ou d'écouter.

Dans cette optique de laisser « une image de marque créative par son design urbain autant artistique que technologique », *Attracteurs* me semble répondre adéquatement aux attentes. Comment alors expliquer le refus de la Ville d'inaugurer officiellement cette œuvre ? Pas de vernissage, pas de mot du maire ni du Service de la culture ; pas de champagne ni de vin d'honneur. Rien⁹. Il est tout de même étonnant que la Ville de Québec réagisse de cette façon. Est-ce qu'on assiste ici à l'inverse du dossier de Jean-Robert Drouillard ? Dans son cas, la ville a annulé une décision du jury pour se rattraper quelques années plus tard avec le 375^e anniversaire de la ville Montréal¹⁰. A contrario, l'œuvre de Du Bois aura été retenue et réalisée, mais ne sera pas reconnue officiellement. Il faut donc ajouter *Attracteurs* à l'épineux dossier de la place de l'art dans l'espace public, car ici, l'art semble toujours en porte à faux autour d'une série de questions esthétiques, philosophiques, sociales et éthiques. Pour l'instant, *Attracteurs* a pris position dans sa dynamique immobilité.

1. Alain Mons, *Les lieux du sensible*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 151.
2. De fait *Attracteurs* — *parcours interactif*, 2015.
3. *L'Atopie textuelle est une cause qui se perd* est une manœuvre planétaire de circulation d'objets dont la matrice d'accueil (quatre plaques d'aluminium trouées) se trouve également dans le Parc de l'Université du Québec, coin De La Couronne-Charest. Ce projet, également interactif, se nourrit de l'échange d'une rondelle gravée de texte. Artistes : Le collectif des Causes perdues in©.
4. Extrait du concours *Art et design urbain* — *Saint-Roch Technoculture*, appel public de propositions, VQ-42206, publié, entre autres, dans *Le Soleil*, 20 octobre 2010.
5. Ces questions ont été soulevées lors des journées Technoculture sur le quartier Saint-Roch depuis 2011. Isabelle Porter, « Ville de Québec — Une deuxième chance pour la technoculture », *Le Devoir*, 6 décembre 2011. En ligne. <http://www.ledevoir.com/politique/ville-de-quebec/337722/ville-de-quebec-une-deuxieme-chance-pour-la-technoculture>, 2 juin 2016. L'auteur était présent lors de ce camp et rapporte ici des questions débattues sur place.
6. Les notions de Basse-Ville et Haute-Ville s'appuient sur la géographie physique, tout en leur assignant une valeur sociale majeure dans le paysage urbain de Québec, marquant l'écart entre bourgeoisie et prolétariat.
7. Rappelons l'invention fabuleuse de l'Îlot Fleurie sous l'impulsion de Louis Fortier, présenté sur une plaque historique sur sa demeure de la rue de Saint-Vallier comme « Père de l'Îlot Fleurie — initiateur d'un mouvement populaire qui a contribué à la renaissance du quartier Saint-Roch ». Cet espace autant physique que social, création sauvage et spontanée, est devenu pendant une quinzaine d'années un pôle d'attraction exceptionnel pour l'art vivant et un point de ralliement puissant lors du Sommet des Amériques en 2001.
8. Sur ce dernier point, il suffit à Québec d'évoquer le triste destin de *Dialogue avec l'histoire* de Jean-Pierre Raynaud ou le micro-scandale d'une œuvre de Jean-Robert Drouillard pour un parc de la Capitale nationale, œuvre sélectionnée à deux reprises par un jury, mais rejetée par la Ville.
9. Au moment de remettre ce texte à ESPACE, 30 avril 2016, je n'ai toujours pas de réponse de la Ville de Québec à mes questions. Le vernissage annoncé sur Facebook est le fait de l'artiste lui-même.
10. En effet, la Ville de Québec a décidé d'offrir une œuvre de Drouillard à la Ville de Montréal dans le cadre des festivités pour souligner son 375^e anniversaire.

Alain-Martin Richard vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit en parallèle un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/Le Lieu, The Nomads, il est par ailleurs toujours actif avec Les Causes perdues in© et Folie/Culture. Ses productions se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité comme dans *L'Atopie textuelle* (2000), *Le chemin pour Rosa* (2006), *Le bloc que j'habite* (2014). Ses dernières productions prennent appui sur la communauté locale et intègrent toujours des aspects singuliers de ce qu'il nomme le « paysage humain ».

Prix Jean-Pierre-Latour

Créé en 2006, le Prix Jean-Pierre-Latour est un prix annuel, en mémoire du regretté Jean-Pierre Latour (1951-2005), qui vise à encourager chez les étudiantes et étudiants des premier et deuxième cycles, inscrits dans un programme de l'École Multidisciplinaire de l'images (ÉMI), le développement d'une pensée critique, par la rédaction d'un texte rattaché aux pratiques des arts et à la muséologie. Chargé de cours à l'ÉMI de 1985 à 2005, le critique d'art Jean-Pierre Latour a également été, de 2000 à 2005, membre du comité de rédaction de la revue *ESPACE sculpture*, désormais nommée *ESPACE art actuel*, dont la maison d'édition publiait en 2009 l'ouvrage posthume *Jean-Pierre Latour, critique d'art : voir et comprendre*. Avec ce premier texte publié, l'ÉMI et le Syndicat des chargées et chargés de cours de l'Université du Québec en Outaouais, qui décernaient ce prix, inaugurent un partenariat avec la revue *ESPACE* qui fera paraître, à chaque année, le texte du lauréat ou de la lauréate.

The Jean-Pierre-Latour Prize

Created in 2006 in memory of Jean-Pierre Latour (1951-2005), the Jean-Pierre-Latour Prize is awarded yearly to a graduate or under-graduate student studying at École Multidisciplinaire de l'images (ÉMI) in order to encourage the development of critical thought in writing a text related to practices of art and museology. Jean-Pierre Latour was an art critic and a part-time teacher at ÉMI from 1985 to 2005, and from 2000 to 2005, he was also a member of the editorial committee of *ESPACE sculpture magazine*, now called *ESPACE art actuel*, which in 2009, published the posthumous work *Jean-Pierre Latour, critique d'art : voir et comprendre*. When this first text was published, ÉMI and the part-time teacher's union of Université de Québec en Outaouais, who award this prize, entered into a partnership with *ESPACE*, which has resulted in the prize-winning text being published in the magazine each year.

...

Édition/Forme/Expérimentation : repenser le livre

Louise Brunet

**GALERIE UQO
GATINEAU
24 FÉVRIER –
24 MARS 2016**

En cette ère où l'art contemporain s'initie au design graphique en adoptant des outils numériques de production, de diffusion et de distribution, *Édition/Forme/Expérimentation* interroge le livre en tant que médium créatif venant affirmer sa forme matérielle et esthétique, cherchant ainsi à établir un véritable échange entre différentes pratiques artistiques. En effet, cette exposition regroupe plus d'une soixantaine de publications expérimentales d'éditeurs, de designers, d'artistes québécois et internationaux.

Conçue par le Collectif Blanc, plateforme curatoriale montréalaise, cofondée par Marie Tourigny et Catherine Métayer en 2013, cette exposition a été présentée à Gatineau, du 24 février au 24 mars 2016, à la Galerie UQO de l'Université du Québec en Outaouais. Nouvel espace

tout juste ouvert en septembre 2015, cette galerie soutient et promeut, à une échelle locale aussi bien qu'internationale, le développement de la recherche et de la création en art contemporain. Ainsi, *Édition/Forme/Expérimentation* répond avec certitude à ce mandat. En outre, elle sera présentée à Toronto, du 16 au 19 juin 2016, au Toronto Art Book Fair et elle est attendue à Montréal à l'automne.

L'exposition offre une vision plurielle du livre, tant du point de vue de l'imprimeur, du designer que de l'artiste. Ses différents ouvrages viennent interroger et repenser le livre comme un véritable médium créatif, délivrant par la forme ou le contenu un véritable message artistique, esthétique et parfois politique. En expérimentant ses différentes facettes et en interrogeant sa matérialité telle que son format, sa structure ou encore ses possibles volumes, le livre se pense et se repense à travers différentes pratiques artistiques.

Semblables à de petites architectures, ces livres se construisent non seulement à travers le regard, mais aussi par le toucher en donnant la possibilité au lecteur de les manipuler. En effet, plus de cent livres attendent d'être vus, sentis, touchés et construits dans cette exposition. Le visiteur enfilera des gants blancs distribués à l'entrée de la galerie pour venir enfin les découvrir. Participative, cette exposition offre un véritable échange entre le visiteur et l'objet, l'incitant à prendre le livre en main. L'espace de la galerie se transforme alors en une bibliothèque des merveilles, en cabinet de curiosités, d'objets collectionnés. Disposées sur des lutrins et des tables en bois, les différentes réalisations s'offrent



à la flânerie du visiteur qui se laisse envoûter par leurs couleurs, leurs formes et leurs volumes les plus inattendus. Certains, d'ailleurs, attirent tout particulièrement notre attention.

À l'entrée de l'exposition, des pages défilent, projetées sur le mur blanc de la galerie. Sur chacune d'entre elles est inscrite une citation. On peut y lire, par exemple, « Les infirmières fument », ou encore, « Tous les poètes ont un casier judiciaire ». Teinté d'humour et d'ironie, *Le Carrousel encyclopédique des grandes vérités de la vie moderne*, de Marc-Antoine K. Phaneuf et Jean-François Proulx, est un livre à support mural qui, pour être lu, doit être projeté. Son contenu, en diapositives, est éphémère. En face, le buste d'Elvis Presley, déposé sur un empilement de cartons, nous regarde. Au-dessus de lui, des affiches d'images hétéroclites faisant référence au collage sont en réalité des chutes et des tests d'impressions. Au sol, des affiches couleur vert-pastel sont consultables, tel un roman aux larges pages détachables. Cette installation, du studio montréalais de design Feed, est prise ensuite en photographie en vue d'une publication.

La visite se poursuit, laissant à disposition une multitude d'œuvres-livres » sur les différentes tables et sur les présentoirs. Le moment est venu d'admirer et de toucher ces curiosités. Le livre de Sofia Grin, *Deconstructive Pop-Up Book*, présente des créations d'architectures expérimentales. Elle réalise pour cela des kirigami japonais, soit des dessins en volume découpés dans le papier. Dans le même ordre d'idée, Aurélie Painné avec *le volume de* propose un livre-œuvre, sous la

forme ancienne du rouleau de papier horizontal et vertical destiné à la lecture publique. L'artiste, dans cet ouvrage, aborde la question de l'image à l'ère numérique et le rapport fascination/saturation qu'elle entretient. Elle explique, avec des images capturées de son ordinateur, tous les processus de création pour réaliser un livre numérique. La narration se déroule de haut en bas, suspendue au mur, venant s'accumuler au sol, rendant ainsi la fin du récit illisible, cachée sous les plis et replis du papier.

A contrario de cette imposante installation, Thomas Sauvin et Jiazazhi Press exposent un livre miniature, *Until Death Do Us Part*, aux couleurs rouge et or, à l'intérieur d'un boîtier de cigarettes chinoises. Ce livre retrace par l'image le rapport de la cigarette dans les cérémonies maritales en Chine. Le format miniature sera d'ailleurs repris par l'artiste française Irma Boom. Intimement lié à son processus créatif, *Biography in Books* est un mémoire raisonné regroupant l'intégralité de ses œuvres, ses livres, réalisés au cours de sa carrière. À chaque réédition, son minilivre grandira de 3 %.

Le « livre-objet » inaccessible de Julie Picard, *Sacs à surprises*, vient nous déranger. Le visiteur est libre de déchirer des enveloppes en papier scellées. Si l'œuvre cachetée est ouverte, celle-ci sera alors détruite. L'artiste invite le visiteur à s'interroger sur l'œuvre d'art elle-même, sur l'importance ou non de son contenu et sur sa pérennité. Elle réalise également *Le Génie*, un article de journal plié, tel un origami, déposé dans une fiole en verre. Enfermé, ce livre unique est inaccessible et son contenu ne peut être lu.



En outre, le studio Fludd présente *Spécimen*, un livre accordéon sérigraphié en quatre couleurs. L'une des particularités de ce studio est d'unir art et science dans un projet commun, de comprendre et d'interpréter le monde qui nous entoure. L'art devient ainsi un outil pour la science et réciproquement. Le livre propose ici une exploration circulaire de l'inconnu depuis les cellules jusqu'à l'univers. Enfin, Archive of Modern Conflict publie une controverse de la bible portant le titre *Holy Bible*. La réappropriation du livre saint que proposent Adam Broomberg et Oliver Chanarin introduit de nouvelles images qui dénoncent la violence de certains passages de la bible et des calamités de la guerre.

Le livre expérimental n'est pas un médium récent. Depuis le début du XX^e siècle, le livre expérimental, généralement livre d'artiste, est sujet à diverses influences avant-gardistes notamment des mouvements Dada et Fluxus. Celui-ci ne cesse de séduire et, chaque année, lors d'événements festivals européens et internationaux, le livre est interrogé, repensé pour sa matérialité et son contenu. Néanmoins, de nouvelles problématiques voient le jour. En effet, l'époque contemporaine, dans laquelle les nouvelles générations s'installent, étouffe d'images, notamment par la publicité et les réseaux sociaux.

Repenser le livre, c'est penser le support pour ses qualités tactiles et sensorielles, pour son authenticité, voire son unicité, contrant l'abondance et l'uniformisation de l'image. C'est réintroduire le papier, les techniques d'impression, la typographie, la précision de l'image et

les reliures faites à la main. C'est aussi unir une dialectique entre fond et forme, entre des domaines artistiques variés, notamment le numérique, l'édition et les arts plastiques. Ainsi, ces discussions interdisciplinaires tentent en quelque sorte de combattre l'individualisme parfois présent dans la création et elles viennent interroger les effets du numérique tant dans l'élaboration du livre que dans notre société.

Ainsi, repenser le livre par l'expérimentation serait-il un acte de création soufflant un air de rassemblement, résistant à l'individualisme dans l'art et à l'abondance d'images dans nos sociétés contemporaines ?

Étudiante en première année de maîtrise de muséologie dans un programme conjoint de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université de Montréal, Louise Brunet, née à Vienne (France), est titulaire d'une licence de Droit et Histoire de l'art. L'auteure poursuit une recherche concernant les problématiques liées à la conservation, la préservation et la diffusion de l'art éphémère urbain.

Édition/Forme/Expérimentation: Rethinking the book

Louise Brunet

**GALERIE UQO
GATINEAU
FEBRUARY 24 –
MARCH 24, 2016**

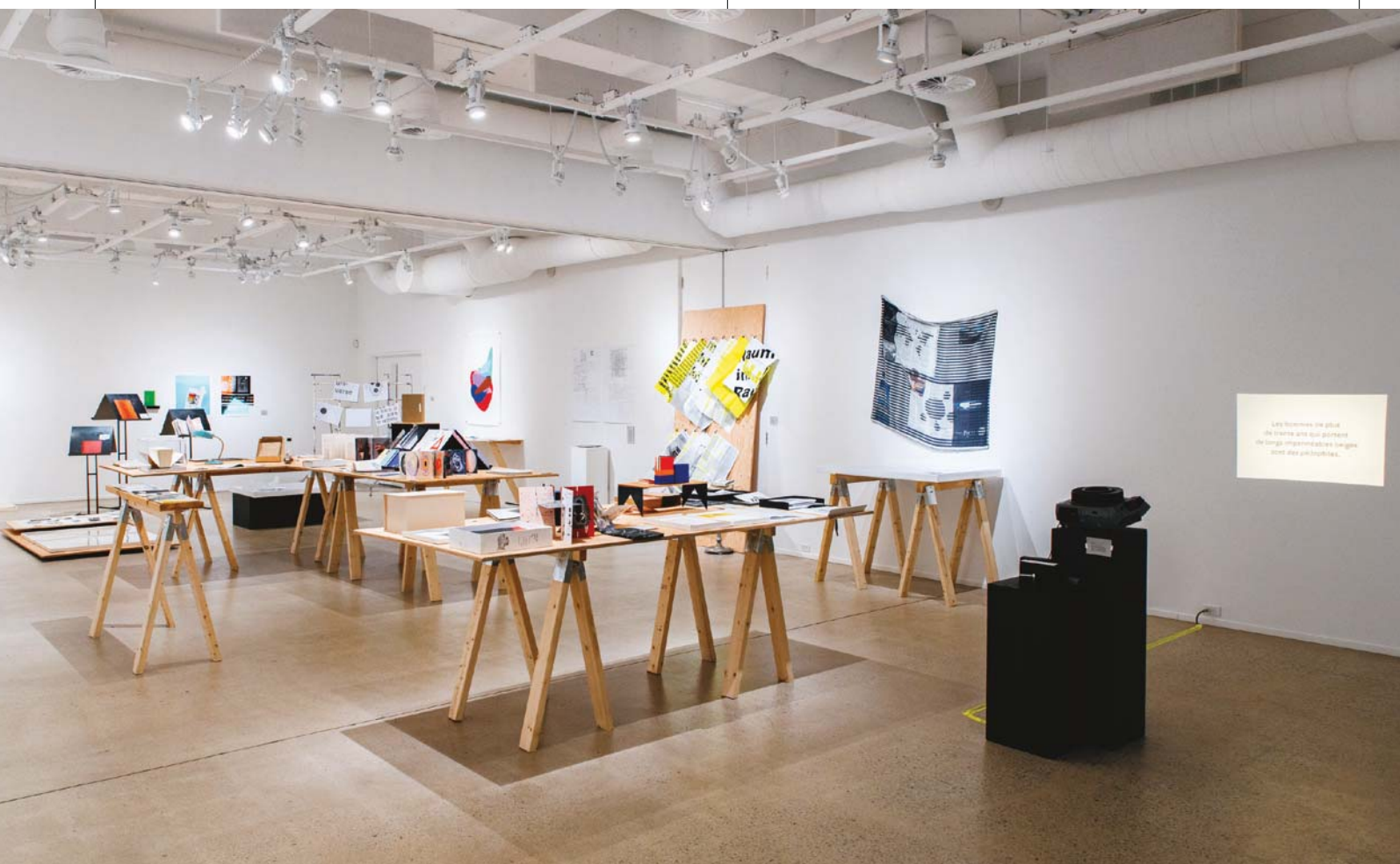
In this era when contemporary art is becoming acquainted with graphic design and adopting the tools of digital production, dissemination and distribution, *Édition/Forme/Expérimentation* considers the book as a creative medium that asserts its material and aesthetic form, and seeks to foster real exchange between various artistic practices. To this end, the exhibition features over 60 experimental publications from Québec and international publishers, designers and artists.

Conceived of by Collectif Blanc, a Montreal-based curatorial platform Marie Tourigny and Catherine Métayer co-founded in 2013, the exhibition was presented in Gatineau from February 24 to March 24, 2016, at Galerie UQO at the Université du Québec en Outaouais.

This brand-new gallery space, inaugurated in September 2015, supports and promotes the research, development and production of contemporary art on a local and international level. As such, *Édition/Forme/Expérimentation* fits squarely within its mandate. The exhibition was recently presented at the Toronto Art Book Fair from June 16 to 19, 2016 and will travel to Montreal in the fall.

The exhibition presents a multi-faceted look at the book from the viewpoint of printers, designers and artists. Each work examines the book as a veritable creative medium, which, through its form or content, can deliver a truly artistic, aesthetic and at times a political message. By experimenting with form and pushing the boundaries of its material aspects such as format, structure and even the number of volumes, the book is considered and re-considered through various artistic approaches.

Like miniature architectural structures, these books take shape not only through our gaze, but through our touch as well. White gloves are available at the gallery's entrance, and viewers are encouraged to physically handle, assemble and even smell the more than 100 books on view. This participatory exhibition gives visitors the opportunity to fully engage with each object. The gallery space is thus transformed into a library of wonders, a cabinet of curiosities and collected objects. Displayed on lecterns and wooden tables, the various books invite viewers to linger and be seduced by the colours and the surprising shapes and sizes. The following are some of the works that particularly caught our attention.



At the gallery's entrance, a projection on a white wall shows a book's pages being turned. Inscribed on each one is a quote, for example, "Les infirmières fument" (Nurses smoke), or "Tous les poètes ont un casier judiciaire" (Every poet has a criminal record). Marc-Antoine K. Phaneuf and Jean-François Proulx's humorous and ironic *Le Carroussel encyclopédique des grandes vérités de la vie moderne* (*The Encyclopaedic Carousel of Modern Life's Great Truths*) is a wall-based book that must be projected to be read. Its content, in slide form, is ephemeral.

Across the way, a bust of Elvis Presley observes us from its perch on a stack of cardboard boxes. Hanging above him, an ill-assorted collection of poster images, making reference to collage, are actually test prints and off-cuts. On the ground, a pile of pastel-green posters may be sifted through, like an extra-large novel with detachable pages. This installation, of the Montreal design studio Feed, has been photographed for a future publication.

Moving along, the multitude of "art-books" at our disposal on tables and display stands is exciting and enticing. Sofia Grin's *Deconstructive Pop-Up Book* is a collection of experimentally crafted works similar to Japanese *kirigami*, or three-dimensional drawings cut from sheets of paper. Along these same lines, Aurélie Painnecé's *le volume de* proposes a book-work in the form of an ancient roll of horizontal and vertical paper meant for public reading. Here, the artist addresses how images in the digital age both fascinate and saturate us. Through images captured on her computer, she explains the entire creative process behind the production of a digital book. The narrative unfolds from top to bottom, suspended from the wall and accumulating on the ground, making the end of the text unreadable, hidden in fold after fold of paper.

In contrast to this imposing installation, Thomas Sauvin and Jiazazhi Press exhibit a miniature red and gold book titled *Until Death Do Us Part* placed in a Chinese cigarette case. In this book, the images depict the ceremonial role cigarettes play in Chinese weddings. French artist Irma Boom also favoured this miniature format. Intimately tied to her creative process, her *Biography in Books* is a comprehensive, annotated memoir that catalogues all her works, her books published throughout her career. With each new edition, this mini-publication will increase 3% in size.

Julie Picard's inaccessible "book-object," titled *Sacs à surprises*, presents a bit of a conundrum. Viewers are free to tear open the sealed envelopes, which are part of the work. However, opening the envelope will destroy the piece. The artist invites us to reflect on the work of art itself, on the importance or unimportance of its content, and on its permanence or preservation. Another of Picard's works, titled *Le Génie*, features a newspaper article folded, origami-style, and slipped inside a glass vial. Enclosed, this unique book is inaccessible and its contents cannot be read.

Elsewhere, Studio Fludd presents *Spécimen*, an accordion-style book silkscreened in four colours. What sets Studio Fludd apart is its interest in combining art and science under a common theme in order to better understand and interpret the world around us. Art, therefore, becomes a tool for science, and vice versa. Their book presents a circular exploration of the unknown, from the cellular level up to the vastness of the universe. Finally, Archive of Modern Conflict has published a

polemical version of the Bible titled *Holy Bible*. In this re-appropriation of the holy book, Adam Broomberg and Oliver Chanarin inserted new images that denounce the violence of many of the Bible's passages and of the calamities of war.

Experimental books are not a recent medium. In the early 20th century, these books, usually artists' books, were subjected to diverse avant-garde influences, particularly movements such as Dada and Fluxus. Endlessly appealing, the book's form and content is re-examined in European and international festivals and events each year. Nonetheless, new issues are continually brought forth, namely those relating to the massive influx of images generated by today's advertising and social media.

To re-think the book is to consider the support for its tactile and sensorial qualities, for its authenticity, its uniqueness in contrast to the abundance and standardization of the image. It is to bring back paper, printing techniques and typography, the precision of the image and hand book-binding techniques. It also is to unite the dialectic between content and form, between various creative fields such as publishing, and the digital and visual arts. As such, these interdisciplinary discussions attempt in a way to counter the individualism that is sometimes part of creative practice, and to question the effects of digital technology on the development of the book, and its impact on our society.

Could re-thinking the book through this type of experimentation be the kind of creative act that breathes new life into shared experience and resists individualism in art and the barrage of images within contemporary society?

Translated by Jo-Anne Balcaen

Louise Brunet is pursuing her MA in Museum Studies in a joint program at the Université du Québec à Montréal and the Université de Montréal. Born in Vienne, France, she also has a dual degree in Law and Art History. Her current area of research focuses on the challenges linked to the conservation, preservation and dissemination of ephemeral urban art.

Carl Bouchard, *Élargir son territoire*, 2016. Vue d'exposition. L'Œil de Poisson. Photo : Ivan Binet.



Carl Bouchard : les territoires de l'objet

Nathalie Côté

ÉLARGIR SON TERRITOIRE

L'ŒIL DE POISSON

QUÉBEC

12 FÉVRIER -

13 MARS 2016

Carl Bouchard a développé, depuis vingt ans, une œuvre pluridisciplinaire qui s'épanouit grâce à un savoir-faire inspiré des pratiques artisanales du terroir québécois. Avec l'exposition *Élargir son territoire*, présentée à la galerie de L'Œil de poisson, au début de l'année 2016, l'artiste s'est approprié différents aspects de la culture autochtone puisés dans l'artisanat et l'art traditionnel. Ses trouvailles formelles, parsemées de références homoérotiques, s'exposent avec franchise et interrogent, au final, le statut même des objets et leur fonction.

Une des pièces maîtresses de l'exposition, un grand cercle de 585 pierres, s'intitule *Partir en fumée*. Au-dessus des pierres déposées au sol, des volutes d'acier galvanisé suspendues rappellent les flammes du feu de camp. Les pierres proviennent de villes et de villages datant « d'avant les fusions forcées de 2004 » telles que les décrit l'artiste. Ces pierres ont été glanées d'un bout à l'autre du Québec et représentent la vastitude du territoire. En plus de ce cercle de pierres, des perches de bouleaux forment la structure d'un tipi. Ce sont les archétypes de la vie quotidienne des Premières Nations : l'espace pour le feu et celui de l'habitation. Autour de ces deux pôles, des photographies, des sculptures, une vidéo et une bande sonore, où l'on entend les rythmes d'un tambour sacré, composent la douzaine de propositions de cette installation foisonnante.

L'artiste de Chicoutimi explore les traditions pour en faire des objets énigmatiques, parfois étranges. Il en va de la sculpture *Élargir son territoire - sédentaire*, sculptée en taille directe dans une pierre stéatite, pratique séculaire des artistes inuits ; l'œuvre évoque un jouet sexuel. Ce n'est pas seulement par la forme taboue de l'objet (qui représente un « plug anal ») que la pièce achoppe, c'est également par son importante dimension (80 X 51 X 31 cm) et parce qu'il s'agit d'un matériau noble. D'ailleurs, dans une section « boutique de souvenirs » de l'installation, de petits jouets sexuels aux dimensions beaucoup plus modestes, taillés dans des morceaux de « savon du pays », apparaîtront nettement plus

inoffensifs. De cet ensemble aux propos et aux matériaux électriques, la pièce la plus poétique est fort probablement *Élargir le territoire* – *nomade* représentant des ailes de papillon. L'artiste les a construites en bois de frêne courbé, laminé et brûlé, en s'inspirant de la technique que les autochtones utilisent pour fabriquer leurs raquettes. Les trois ailes géantes sont celles de monarques parce que ces papillons sont « nomades comme les premières nations », précisera l'artiste. La sculpture de bois possède une autonomie et, en même temps, elle active le sens des autres œuvres de l'installation. C'est l'œuvre dans laquelle Carl Bouchard parvient avec le plus de bonheur à s'approprier la technique artisanale des Autochtones pour en faire un objet inédit, sculptural.

Les propositions éparpillées de Carl Bouchard ne se confinent pas au seul registre du discours. Sur de grands panneaux de bois, il a peint des fleurs sauvages. Les trois grandes fleurs dont des orchidées indigènes du Québec, des plantes, comme le précise le titre *Indigène – rare, menacé, vulnérable et protégé*. À l'instar des monarques, ces fleurs font partie des espèces menacées, comme les noms des villes et des villages appelés à tomber dans l'oubli. Réalisées au pochoir et à l'aérosol sur de grands panneaux de bois, les fleurs ont été peintes à l'huile d'après des photographies personnelles de l'artiste. Elles évoquent aussi, comme pour la cueillette des dizaines de roches, le temps passé en nature. Depuis vingt ans, la nature, la vie bucolique et sa sensualité sont présentes dans le travail de Carl Bouchard.

L'artiste a intégré à son installation une série d'autoportraits photographiques avec des autochtones. Il se représente en duo avec Guy Sioui Durand, sociologue de l'art d'origine huron-wendat, avec Sonia Robertson, artiste montagnaise, ou encore avec Rodney Weizineau, un cuisinier attikamek. On pourrait envisager cette galerie de portraits comme une sorte de caution permettant ses appropriations des traditions autochtones ou, bien davantage, une façon de leur rendre hommage. Assurément, ils se sont tous prêtés au jeu. La photo en duo avec Elisabeth Kaine, professeure-chercheuse en « médiation et transmission culturelle en contexte autochtone huron-wendat » est une des plus audacieuses. Dans celle-là, la femme tient entre ses mains un porte-cigarette rempli de cigarettes de contrebande amérindienne. « Ce sont de réelles cigarettes de contrebande », assure Carl Bouchard, rappelant qu'il n'y pas de faux-semblant dans ses œuvres.

La provocation traverse le travail de l'artiste autant que son intérêt pour l'artisanat; pensons à l'installation *Colonial élégant*, réalisée en duo avec Martin Dufrasne, présentée à L'Œil de poisson en 2007. On y retrouvait une collection d'objets de forge et du folklore artisanal, notamment un rouet, doublée de photographies de mises en scène sadomasochistes surjouées et ironiques. Pensons aussi à l'autoportrait « Se voir en amour » (1997-1998), aujourd'hui dans la collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec. L'artiste a tissé le tapis avec ses propres vêtements découpés et s'y est représenté nu.

Il y a plus qu'une volonté d'aller aux sources ou une rencontre avec le terroir dans l'art de Carl Bouchard. À travers l'ouvrage longuement travaillé, l'appropriation d'une technique ancienne, ce sont aussi les propres obsessions de l'artiste qui émergent, qu'il laisse émerger. Il traite du désir amoureux, de troubles affectifs, du retour du refoulé, comme le souligne pertinemment le communiqué de presse de L'Œil de poisson. Cela traverse d'ailleurs tout son œuvre et c'est aussi ce

qui lui donne son originalité. Ainsi, en ajoutant un contenu personnel à des procédés d'abord développés à des fins utilitaires ou décoratives, comme le travail du bois pour la construction des raquettes chez les autochtones ou le tissage des tapis crochetés des femmes d'antan, Carl Bouchard les transforme en objets purement esthétiques. Et c'est peut-être là que se situe la force de son travail : en insérant un contenu pulsionnel dans des procédés artisanaux et traditionnels, il en révèle le potentiel réflexif.

Nathalie Côté est critique d'art depuis 1998, collaborant successivement au journal *Voir* et au *Soleil* de Québec. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal et publie régulièrement des textes dans les revues d'art contemporain. Elle est coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole* depuis 2011.

La vie mise au travail : le pouvoir de l'aliénation

Marie Perrault

RICHARD IBGHY & MARILOU LEMMENS
GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY
MONTREAL
18 FÉVRIER –
16 AVRIL 2016

Depuis près de dix ans, Marilou Lemmens et Richard Ibgby s'intéressent à l'activité humaine et à son accaparement par la marchandisation et l'économie de marché¹. Pour la présente exposition, la commissaire Véronique Leblanc a choisi parmi leurs œuvres des installations, des sculptures et des vidéos relevant de considérations liées au travail. En plus d'être un commentaire sur la réalité sociale contemporaine, cette approche permet de situer la démarche artistique dans une économie de marché et de saisir la manière de travailler caractéristique des deux artistes.

L'installation *Each Number Equals One Inhalation and One exhalation* (2016) monopolise la première salle de la galerie. Elle consiste en une série de petites sculptures reprenant des représentations graphiques documentant la productivité humaine depuis le milieu du XIX^e siècle. Certaines reproduisent des diagrammes liés à la productivité de travailleurs d'une entreprise dans un contexte donné, *Worker Productivity*

Trends in Periods 1 to 24 of the First Relay Experiment at Hawthorne, d'autres affichent plutôt un aspect général lié aux questions de productivité, *High-Order Moments of Technical Efficiency*². Représenté dans les diagrammes reproduits par les artistes, le travail apparaît comme une composante divisible et quantifiable d'opérations de fabrication d'un produit, un intrant dans un système économique au même titre que la matière première, les méthodes et les processus de production. Par leur caractère schématique offrant un certain recul, les graphiques s'affichent d'ailleurs comme de puissants vecteurs de cette déshumanisation. Le titre de l'installation, *Each Number Equals One Inhalation and One exhalation*³, souligne d'ailleurs leur fonction aliénante en rappelant la fragilité de la vie humaine que cache la clarté et l'éloquence de ces synthèses visuelles.

De petite taille, ces sculptures abstraites posées sur de hautes tables évoquent aussi les reliefs des constructivistes russes ou les papiers collés cubistes, associés à l'art moderne, une époque contemporaine de la révolution industrielle mise en examen. Leurs petites dimensions expriment les qualités graphiques des images sources, et le rendu fidèle aux diagrammes d'origine témoigne d'une certaine application dans la copie. Les matériaux utilisés se révèlent toutefois des plus communs, alors que la fabrication même des objets relève presque du griffonnage, d'un geste simple esquissé distraitemment pour tuer le temps. La combinaison hétérogène ainsi mise en avant affirme la part échappant au contrôle et le potentiel transgressif de ces petits gestes contre-productifs, également symptômes de nervosité. Leur répétition absurde, voire obsessionnelle, évoque une certaine aliénation, mais témoigne aussi d'un investissement soutenu et délibéré. Au cœur de l'économie du travail décrite par les artistes émergent les affects, tantôt assujettis ou tantôt échappant aux fonctionnalités de la productivité.

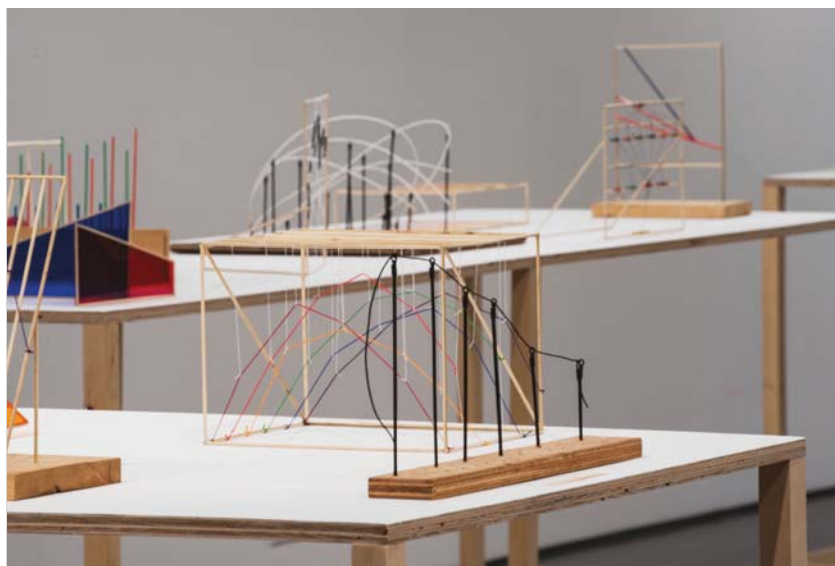


Richard Ibgby & Marilou Lemmens, *Is there anything left to be done at all?*, 2014-2016. Vue d'installation.
 Photo : Paul Litherland.

Tournée dans des locaux administratifs vacants, la vidéo *Real Failure Needs No Excuses* (2012)⁴ met en scène une suite d'actions improvisées combinant du mobilier et des accessoires de bureau à des morceaux de tissus et de bois. Le titre de l'œuvre, reprenant le ton de conseils plaidant la nécessité de se dépasser en vue de l'atteinte de son plein potentiel, souligne la pression sociale qu'exerce la recherche d'efficacité et de productivité. Défiant la gravité, les assemblages aléatoires et précaires composés inlassablement s'effondrent aussitôt terminés, entraînant une succession d'actions relevant d'une performance toujours à recommencer. À la faillite d'une activité commerciale, évoquée par les espaces de bureaux abandonnés et les fournitures laissées sur place, correspond un geste artistique décrit comme une répétition absurde, voire un échec. Au regard du système de l'art, la production d'objets esthétiques uniques dans un souci d'innovation constant s'avère également soumise à des protocoles potentiellement aliénants.

Dans cette foulée, partant du constat que la démarche artistique demeure complice d'une recherche de performance, l'installation *Is there anything left to be done at all?* (2014)⁵ table sur la répétition de gestes se refusant de contribuer à cette économie, mais exprimant le désir d'agir des artistes invités à collaborer au projet⁶. Présentée de manière éclatée, l'installation se dérobe à un point de vue unique. Elle ne s'inscrit d'ailleurs pas dans une expérience proprement visuelle et auditive, spatiale ou sensorielle, les collaborations des uns et des autres se contaminant délibérément. Des moniteurs, intégrés à la présentation aléatoire de traces témoignant des performances des artistes, diffusent des vidéos de leurs actions déprogrammées, cherchant à éviter toute éloquence. On y voit les mains d'un chef d'orchestre battant la mesure, des artistes en montage d'exposition, des gens feuilletant des revues et des livres, un microphone frotté au sol, autant d'éléments du vocabulaire artistique réduits à une éloquence minimale. Ce mutisme stratégique retourne toutefois le protocole de l'art comme un gant, affichant ici sa résistance, voire sa résilience, face à des attentes de performance programmatiques.

Ayant sa sélection d'œuvres de Marilou Lemmens et Richard Ibghy autour du travail, Véronique Leblanc soulève une question cruciale à l'heure où prévaut une pensée néolibérale. Elle inscrit du même coup l'art dans une économie aussi axée sur la productivité et souligne la stratégie mise en avant par ces deux artistes, se jouant de la nature absurde de gestes aliénés, agissant et résistant avec humour, non sans un malin plaisir de créer.



1. Leurs œuvres *The Prophets* (2013 -) et *The Golden USB* (2014 -) furent présentées lors de BNLMTL 2014, *L'avenir (looking forward)*, respectivement au Musée d'art contemporain de Montréal et à Vox - centre de l'image contemporaine.
2. *Tendances dans la productivité des travailleurs au cours des périodes 1 à 24 de la première expérience de relais à Hawthorne* et *Moments d'ordre supérieur d'efficacité technique*, traduction de l'auteure.
3. *Chaque chiffre correspond à une inspiration et à une expiration*, traduction de l'auteure.
4. *L'échec réel n'a pas de raison d'être*, traduction de l'auteure.
5. *Reste-t-il quelque chose à faire ?*, traduction de l'auteure.
6. Il s'agit de la danseuse et chorégraphe Justine A. Chamber, des artistes visuels Kevin Rodgers et Rodrigo Marti et du musicien Ryan Tong.

Marie Perrault agit depuis plus de vingt ans comme commissaire, critique et éditrice indépendante. Elle a récemment signé un essai sur Jean-Pierre Morin et publié des ouvrages sur Pascal Dufaux et Marie Côté. Elle assure la direction artistique du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul jusqu'en 2017. Dans un souci de décoder le monde actuel, elle s'intéresse aux phénomènes sociaux modulés par le développement des technologies et des communications.

Alexis Bellavance, *L'échelle des amas v2*, 2016. Vue d'exposition. Centre Bang. Photo : Alexis Bellavance.

Alexis Bellavance : ce qui se cache derrière

Manon Tourigny

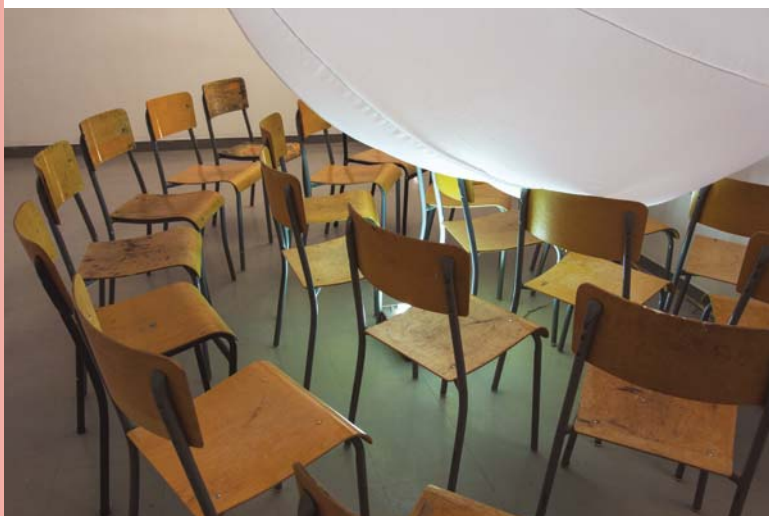
L'ÉCHELLE DES AMAS
CENTRE BANG
CHICOUTIMI
25 FÉVRIER –
22 AVRIL 2016

Alexis Bellavance, connu comme performeur et artiste audio, poursuit également une pratique installative depuis une quinzaine d'années. Mais c'est sans doute depuis les deux dernières années que son travail dans ce créneau a trouvé un plus grand rayonnement, notamment par la présentation de *L'échelle des amas*. Dans cette œuvre qui prend de multiples formes, l'artiste travaille dans la continuité. En fait, il construit ses installations à partir d'un schéma de base qui introduit des fragments d'autres œuvres, laissant des indices de celles-ci aux visiteurs qui les auraient expérimentées antérieurement. Pour bien comprendre ce système, il faut comparer *L'échelle des amas* par une mise en relation de sa dernière incarnation jusqu'à sa toute première mouture.

Dans *L'Échelle des amas V2*¹, Bellavance propose, à quelques détails près, la même configuration que dans la première version, notamment par une division de la salle d'exposition en deux espaces distincts. Dans

ce cas comme dans l'autre, il s'agit de créer une expérience immersive où le visiteur est invité à décortiquer le système mis en place par l'artiste pour créer un leurre. Cette œuvre peut se rapprocher de la démarche de James Turrell qui s'intéresse à repousser les limites de la perception en misant sur ce qu'il nomme « behind-the-eyes seeing². » Plus particulièrement, Bellavance semble s'inspirer du corpus *Space Division Constructions* ou *Aperture*. Dans ces œuvres, une ouverture rectangulaire entre deux salles, légèrement illuminée, crée l'illusion d'une peinture ou d'un écran. Mais en se rapprochant, le visiteur découvre qu'il est face à une œuvre tridimensionnelle. *L'Échelle des amas* fonctionne selon une configuration similaire. Bellavance transforme également le traditionnel cube blanc de la galerie par une intervention à même le mur. Dans ce tableau, l'effet de profondeur n'est qu'illusion. Comme dans l'œuvre de Turrell, la lumière occupe également une part importante pour déjouer la perception du visiteur. Mais là où Bellavance se détache de l'artiste américain, c'est dans l'emploi de matériaux qui accentuent l'illusion créée par cette trouée dans le mur. Il faut donc voir l'envers du décor en traversant une pièce à la fois pour comprendre le mécanisme qui transforme cette fausse œuvre picturale dans la première salle.

Dans *L'Échelle des amas V2*, un faisceau, rappelant une éclipse lunaire, balaie la surface du tableau. Toutefois, cette blancheur ne provient pas uniquement de la lumière, mais surtout d'une sphère confectionnée avec du nylon blanc qui se rapproche de la matière utilisée dans la fabrication des montgolfières. Dans la première version, l'artiste a plutôt travaillé avec le mylar. Ce choix n'est pas aléatoire puisqu'on peut y voir une référence historique au premier satellite de communication conçu en 1964. Nommé *Echo*, il s'agissait d'une sphère gonflable fabriquée en mylar³. Ce matériau, facile à trouver et utilisé principalement pour se

Alexis Bellavance. *L'échelle des amas* v2, 2016. Détail de l'exposition. Centre Bang. Photo : Alexis Bellavance.

protéger du froid en cas d'urgence, est détourné de son usage premier et utilisé pour ses propriétés réfléchissantes et pour sa résistance. Dans les deux versions de *L'Échelle des amas*, le visiteur doit emprunter une porte afin d'atteindre la deuxième pièce. C'est là qu'il comprend le système, en se plaçant de l'autre côté du décor. C'est la surface tendue de la sphère, quelle soit en mylar ou en nylon blanc, qui crée l'illusion de profondeur. Dans cette section de l'installation, la pièce est dans la pénombre, ce qui permet de voir à travers le matériau, d'observer de l'autre côté sans être vu. Outre la configuration de l'espace, il faut souligner la présence fortement marquée de ventilateurs au cœur des deux installations. Le bruit qu'ils répandent dans l'espace est à la limite du supportable. Le vrombissement continu devient un élément incongru dans ces salles d'exposition. Là aussi, Bellavance se détache de Turrell en ajoutant du son dans ses installations.

Dans la première mouture de *L'Échelle des amas*, l'installation était beaucoup plus simple et dépouillée. Dans la deuxième version, l'artiste introduit de nouveaux éléments qui viennent quelque peu briser l'aspect lisse de l'espace d'exposition. Dans la première salle, l'artiste a ajouté trois pieds de cymbales regroupés ensemble⁴. Ces *ready-made* produisent des sons lorsqu'un poids suspendu se balance sous l'action de l'air qui entre dans la salle. Ces éléments constituent des indices du mécanisme qui fait fonctionner l'installation, l'ouverture de la porte entre les deux salles produit un effet de décompression/compression qui fait gonfler et dégonfler le ballon. À chaque ouverture de la porte, le ballon se dégonfle, modifiant le tableau de la salle principale. Par ailleurs, l'ouverture de cette porte active un capteur de vents de même que les cymbales, introduisant du même coup un aspect performatif dans cette installation qui n'est pas du tout statique. Dans la seconde salle, une dizaine de chaises entoure le ballon, sans que personne ne puisse s'y asseoir. Ces éléments, plutôt accessoires, n'ajoutent rien à l'illusion créée.

Dans ces deux propositions de *L'Échelle des amas*, l'artiste est à la fois un « patenteux » et un scientifique qui conçoit et construit des œuvres autonomes grâce à des mécanismes simples mais efficaces. Alors que la version première de l'installation avait plus à voir avec l'idée du

prototype, avec des aspects plus crus et non finis, on sent ici que l'artiste souhaite explorer davantage le rôle de la lumière dans la construction d'une illusion dans l'espace d'exposition. Par ailleurs, le visiteur joue un rôle primordial dans l'activation de ce système faisant en sorte que Bellavance, tout en s'inspirant de Turrell dans le dispositif, se démarque de celui-ci en donnant accès à ce qui se cache derrière le mur.

1. Exposition présentée à Espace Séquence à Chicoutimi du 25 février au 22 avril 2016.
2. William S. Smith, « Space Conditioning : James Turrell and Las Vegas », *Art in America*, 3 juillet 2013. Page consultée le 16 juin 2016. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/space-conditioning-james-turrell-and-las-vegas/>
3. Le mylar est un matériau souvent utilisé par Bellavance dans ses performances, autant pour s'en faire une cape de super héros que pour se cacher/se faire disparaître dans le paysage.
4. Il s'agit d'un clin d'œil à une autre installation nommée *Les premiers*. La version que nous avons vue est celle présentée à Regart, centre d'artistes en art actuel (Lévis), en 2015. En résumé, plusieurs tambours (*drums*) et pieds de cymbales sont éparpillés dans la salle comme s'ils avaient été éjectés.

Manon Tourigny est commissaire et auteure.

Elle a rédigé de nombreux textes pour des revues spécialisées (*Ciné-Bulles*, *CV photo*, *esse arts + opinions*, *ESPACE art actuel* et *Inter*), en plus d'écrire des opuscules pour des centres d'artistes, des centres d'exposition et des musées. Elle s'implique à VIVA! art action où elle siège au sein du conseil d'administration. Elle fait partie du collectif de commissaires N. & M. qui centre ses recherches sur les collaborations, les processus artistiques et la contamination entre les artistes, les œuvres et le rôle même du commissaire. Elle travaille au Centre CLARK en tant que co-coordonnatrice générale et artistique.

Tim Messeiller : *Un mobilier contextuel*

Ariane De Blois

**DIAGONALE
MONTREAL
10 MARS –
23 AVRIL 2016**

Multipliant les références à l'histoire de l'art et à la culture populaire, le travail de Tim Messeiller, au croisement de l'art, du design et de l'artisanat, se doit d'être appréhendé à l'aune de plusieurs angles. Et de fait, le récent projet de l'artiste suisse, intitulé *Un mobilier contextuel*, ne faisait pas exception à la règle. De l'exposition qui transformait ni plus ni moins l'espace de Diagonale en une drôle de maison modèle jusqu'au titre du projet, l'ensemble de la proposition se présentait



comme une zone d'exploration à partir de laquelle émergeaient et s'entremêlaient de nombreuses pistes de lecture, tant théoriques que pratiques, tant sérieuses qu'humoristiques sur l'essence de l'art, son milieu, ses discours associés, et sur les principes mêmes de l'exposition.

La teneur ludique du projet venait happer les visiteurs dès leur entrée dans la salle d'exposition. Une série de sculptures intitulée *Monument aux Télésièges* (2015), composée chacune d'un bâton de ski coiffé d'une moufle, s'élevait comme une petite forêt. Au mur, une toile brodée avait pour inscription le mot allemand « heimat », exprimant de manière nostalgique l'idée du foyer natal. Un séchoir à linge portatif, œuvré par l'artiste, servait à suspendre une série de cartes postales aux paysages bucoliques faisant aussi office de cartels. Venait ensuite une scénographie éminemment kitsch où divers meubles, présentés en situation évoquaient les pièces types d'un espace domestique (cuisine, salle à manger, séjour et chambre) : un comptoir-bar avec des tabourets, une table avec des chaises, une étagère, des fauteuils bas, de petites commodes, un lit et des lampes étaient disposés dans l'ensemble de la galerie.

La facture du mobilier, ostensiblement fabriqué à la main, exhibait la nature non utilitaire des meubles qui, avec leur ossature composée de frêles montants de bois, semblaient tenir dans un équilibre précaire. En tant qu'occupants éphémères, les visiteurs pouvaient très bien s'imaginer habiter l'espace, mais le désir d'utiliser les pièces présentées était irrémédiablement freiné par leur fragilité. D'ailleurs, compte tenu de l'apparence en carton-pâte du décor, la proposition de Messeiller rappelait les salles de démonstration standardisées d'IKEA et, du même coup, notre propension à meubler de manière générique nos demeures de mobilier de piètre qualité. Toutefois, loin des lignes épurées des produits contemporains et prêts à monter du géant suédois, l'esthétique pop et colorée du mobilier proposé par Messeiller s'apparentait davantage aux propositions déjantées du groupe de design milanais Memphis qui, né au début des années 1980, s'est imposé en proposant des meubles s'éloignant des diktats de l'esthétique industrielle et fonctionnaliste propre au design d'après-guerre et post-Bauhaus. Les couleurs pastel et les motifs semi-organiques, semi-géométriques du mobilier de Messeiller n'étaient pas sans rappeler le travail de la designer et artiste Nathalie Du Pasquier, fondatrice de Memphis, dont les imprimés colorés sur tissu aux motifs kitsch-o-punk qui ont littéralement révolutionné l'univers du design, connaissent aujourd'hui un très grand regain d'intérêt.

Sur une autre note, *Un mobilier contextuel* pouvait également se faire l'écho de l'exposition permanente *L'Appartement*, présentée au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO). Conçue par Christian Bernard, fondateur et directeur de l'institution de 1994 à 2015, dans l'objectif de repenser les modalités et les typologies d'exposition, le projet, entièrement dévolu à l'art conceptuel et minimal, reconstitue presque à l'identique l'appartement parisien de Ghislain Mollet-Viéville, collectionneur et agent d'art, connu pour avoir confectionné l'ensemble du mobilier de sa demeure pour qu'il s'arrime et qu'il s'harmonise à sa collection d'œuvres. La cohabitation entre les meubles et les œuvres, ainsi que la singulière mise en espace de *L'Appartement* bouleversent non seulement le cadre de présentation muséal, mais elles rendent aussi poreuse la frontière entre l'art et le design et entre les œuvres elles-mêmes qui s'inscrivent dans un même continuum. Similairement, en aménageant l'espace de monstration en un habitat type, la proposition de Messeiller, bien que composée d'œuvres autonomes, revêtait

inévitavelmente une dimension installative et, de surcroît, immersive, au sens où les visiteurs, invités à déambuler au cœur des différents éléments de l'exposition, appréhendaient forcément l'exposition comme un tout cohérent et non pas comme une série d'œuvres distinctes.

Comme la confusion des genres est l'apanage du travail de l'artiste, ce dernier convoque forcément de multiples référents théoriques qui revisitent le statut même de l'œuvre d'art. Outre « les Non-Sites de Smithson, la transposition de l'ordinaire dans l'art de Koki Tanaka, le concept d'authenticité artistique proposé par Marcel Broodthaers et le principe de réactivation foucauldienne », soulevés judicieusement dans le texte de présentation signé par Chloé Grondeau, la notion d'art contextuel, implicitement invoquée par le titre du projet, n'est également pas en reste. Rappelons que l'art contextuel, comme entendu par Paul Ardenne, renvoie globalement aux pratiques modernes et contemporaines qui ont cherché à désacraliser l'art et le rôle de l'artiste en s'éloignant des formes d'expression traditionnelles et du cadre de présentation institutionnel. Si le projet de Messeiller réalisé chez Diagonale ne rejoignait pas à proprement parler la définition de l'art contextuel, son mobilier, lui, en jouant avec les codes de la présentation et de la re-présentation, faisait assurément un clin d'œil amusant aux principes de cet art.

Qui plus est, dans une sorte de boutade à la logique marchande inhérente au monde de l'art et à la production artistique, une activité performative intitulée *Le juste prix*, inspirée de la célèbre émission *The Price is Right*, était proposée pour clore l'exposition. Reprenant les règles du jeu télévisé, les spectateurs étaient invités à deviner le prix des œuvres exposées et pouvaient, advenant une juste déduction, en gagner une. Tout en soulignant l'incorporation grandissante de l'art contemporain aux préceptes néolibéraux et, de fait, la transformation de l'amateur en consommateur, *Le juste prix* pointait aussi la perméabilité entre le milieu de l'art, assimilé à l'industrie culturelle, et la spectacularisation médiatique de la production artistique, exemplifiée notamment par les diverses séries documentaires mettant en scène de jeunes artistes actuels concourant les uns contre les autres.

Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill (2014), Ariane De Blois s'implique à divers niveaux dans le milieu des arts au Québec. En plus d'enseigner au Collège de Rosemont, elle œuvre à titre de commissaire indépendante, d'auteure et de critique d'art. De plus, elle fait partie du comité de rédaction de la revue *esse arts + opinions*.

Philippe Caron Lefebvre : *Instinct*

Cynthia Fecteau

**SPOROBOLÉ, CENTRE EN ART ACTUEL
SHERBROOKE**

18 MARS –

23 AVRIL 2016

Instinct, une exposition de Philippe Caron Lefebvre, présentée à Sporobol, s'inscrit au cœur de ses plus récentes recherches autour du statut archéologique de l'objet sculptural et des mécanismes de survie et d'évolution dans la nature, chez les plantes et les animaux. À la différence de sa dernière proposition sur la scène culturelle montréalaise au centre Optica – un paysage éthéré d'œuvres suspendues, ponctuées par une flore colorée –, l'environnement sculptural d'*Instinct* évoque les reliefs multiformes d'une géographie littorale. À Sporobol, une imposante façade vitrée met en lumière plus d'une dizaine de sculptures composées de polyuréthane, de polystyrène, de bois et de céramique. Vestiges d'une polyculture, un grand nombre de ces figures semblent avoir été puisées au cœur d'écosystèmes naturels inaccessibles pour l'humain : profondeur océanique, cavité géologique ou encore forêt vierge. L'exposition constitue en ce sens un refuge pour la diversité conceptuelle et formelle, un territoire de potentialités dans lequel on avance à tâtons, d'où son titre *Instinct*.

Ce nouveau corpus s'est construit à la lumière d'une suite d'observations de la nature, de ses formes et des manières dont elles occupent une place centrale dans notre compréhension de la réalité. Caron Lefebvre conçoit ses œuvres en adoptant une pensée qui se rapproche du biomimétisme, c'est-à-dire en prenant comme modèle l'organisation des écosystèmes, observés à différentes échelles du vivant, pour créer de nouvelles conditions d'émergence pour la diversité idéale et formelle dans ses installations; un processus qu'il assimile à ses techniques de fabrication, de modelage, de croisement entre les matières, les formes et leurs mises en espace. Au centre de Sporobol, une sculpture linéaire se déploie du plancher au plafond. Pour réaliser cette œuvre centrale, l'artiste a sculpté des pièces de bois de grande taille sur une tour à bois. Peinte en blanc, l'œuvre verticale évolue dans l'espace en profils longitudinaux. Et cette composition liminaire trouve écho partout ailleurs dans l'exposition, entre autres dans les ensembles de faisceaux blancs traçant dans l'espace environnant des structures anguleuses, semblables à celles que l'on retrouve chez certains spécimens de coraux. Des éclats, des fragments dispersés de ces mêmes objets gisent au sol.

Par la répétition d'un même motif dans l'espace, l'artiste expose un principe d'organisation intrinsèque, comme s'il avait voulu faciliter la multiplication de différentes familles de formes dans l'espace. Leur conjugaison nous permet de déterminer des rapports de forces inscrits dans les matières, d'établir différentes échelles d'une pièce à l'autre. Elle façonne le paysage construit, l'anime de silhouettes courbes et de structures sculpturales géométriques. L'immensité du

territoire de références issues de la nature atteint par cet équilibre laisse le spectateur confondu : s'agit-il d'un projet plus global, d'une invitation à établir des images nous connectant à un tout autre monde, celui des symboles et des représentations métaphoriques ?

Posées sur des socles de polystyrène ou accrochées au mur, des masses hybrides conjuguent volumes minéraux et formes organiques. Violacées et iridescentes, elles ponctuent la trame de fond blanche de l'exposition. Plus loin, un cabaret de transport en plastique enlisé dans un composite poreux insuffle des références à nos cultures matérielles industrielles. Toutes ces œuvres multiformes se profilent telle une friche, espace naturel laissé au libre développement des espèces naturelles qui s'y sont installées. Au cœur de ces zones de biodiversité, les forces de croissance et de déplacement des espèces ne rencontrent pas les obstacles communément dressés par nos principes culturels privilégiant l'ordre et la mesure. À l'instar de Gilles Clément, paysagiste, écrivain et penseur des espaces naturels marginaux comme lieux de création, on peut alors comprendre que « si l'on cesse de regarder le paysage comme l'objet d'une industrie, on découvre subitement — est-ce un oubli du cartographe, une négligence du politique ? — une quantité d'espaces indécis, dépourvus de fonctions sur lesquels il est difficile de porter un nom¹ ».

Des dizaines de coupures de revues, une photographie d'une installation monumentale de Jacques Bilodeau, un article sur Cai Guo-Qiang datant de 2008, une carte des circuits du métro de Tokyo, des images de glaciers, d'espèces végétales tropicales sont accrochés au mur près de l'entrée de Sporobole. Plus loin, des schémas abstraits en arborescence circulaire évoquent les ramifications de cette archéologie². Tout en suggérant une iconographie de la nature, ces éléments bidimensionnels servent de pistes de médiation pour les œuvres hétérogènes qui composent l'exposition : mécanismes de croisement, d'évolution et de transformation entre les espèces, évoluant sans cesse, projetés dans l'espace de la galerie dont ils sont en quelque sorte la texture. L'environnement construit induit de nouvelles manières de penser le partage entre l'esthétique et le politique, car ces combinaisons forment un « système d'évidences sensibles, qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives³ ». *Instinct* nous rappelle que toutes les activités humaines peuvent s'inspirer de la nature, de la production d'énergie en passant par l'architecture, le développement des savoirs et de la culture.



C'est précisément cette identification de nos devenirs communs aux processus de la nature qui permet de dépasser l'anecdote individuelle. L'exposition n'offre pas de description exhaustive, elle semble plutôt vouloir nous rappeler cette évidence si souvent oubliée que l'ouverture et la pluralité des niveaux de sens ne sont pas des choix esthétiques anodins, mais bien une prise de position éthique, une manière de se donner l'image de notre rapport au monde : « si nous cherchions à supprimer de notre langage politique les métaphores aussi bien vives que mortes, nous obtiendrions un langage hautement formalisé incapable de transmettre aucun type de connaissance sur la collectivité, sur notre vie en société ». En ce sens, *Instinct* nous invite à la révision de notre ontologie commune : comment se construire collectivement, autrement que par adhésion à un seul territoire de pensée et d'action ? À quels types d'environnements tenons-nous réellement ? Autant de questions dont les réponses se laissent pressentir dans l'exposition par ses modes d'agencement du collectif qui échappent aux modèles et aux concepts élaborés par la philosophie classique.

1. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*. 2004, p. 4. En ligne. http://www.gillescllement.com/fichiers/_admin_13517_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf
2. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault développe l'idée d'une archéologie non linéaire, basée sur l'analyse des savoirs et des discours dans leurs conditions d'apparition, leurs enchaînements, les règles de leurs transformations, les discontinuités qui les scandent. Cette approche constitue le point de contact entre les diverses références philosophiques, naturelles et esthétiques, mises en espace dans *Instinct*.
3. Jacques Rancière, « Le Partage du sensible », dans *Multitudes*, 1999, n° 2 : La fabrique du sensible. En ligne. <http://www.multitudes.net/Le-partage-du-sensible/>
4. José M. González García, *Métaphores du pouvoir*, traduit de l'espagnol par Aurélien Talbot, Paris, Éditions MIX, 2012, p. 12.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Interpellée par les formes de connaissances sensibles en philosophie et en création, notamment les concepts d'écophilosophie, d'être-au-monde et de communauté, elle s'intéresse à leurs manifestations concrètes en arts actuels. Outre ses textes publiés dans *Espace, art actuel, ETC MEDIA, Zone Occupée* et *Le Sabord*, elle a poursuivi ses recherches en écriture lors de résidences au Québec, en 2014, à LA CHAMBRE BLANCHE, et en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu en 2015.



Philippe Caron Lefebvre, *Instinct* (détail), 2016. Sporobole, centre en art actuel. Photo : Tanya St-Pierre.

Zabludowicz Collection

John Gayer

**TAIDEHALLI
HELSINKI
MARCH 18 –
APRIL 24, 2016**

Founded in 1994 by Poju and Anita Zabludowicz, the *Zabludowicz Collection* operates as a philanthropic endeavour that supports and encourages contemporary artistic practices through programs mounted in the UK, USA and Finland. In Finland the organization's activities centre on a residency program at Sarvisalo, an island located about 100 kilometres from Helsinki. Visits occur rarely and are by appointment only. Thus, news of the *Zabludowicz Collection* on exhibition at Taidehalli was greatly welcomed, partly because of what it promised —“nature meets contemporary art” and “an exciting opportunity to see works from Sarvisalo in the city”—and partly because of the artists whose work would be shown. The news also caused speculation about the exhibition's purpose and content. While it obviously publicized Sarvisalo's activities, it also seemed compensatory. Was this an attempt to make up for the strictly limited access to the site? Impressions gleaned from earlier versions of the organisation's website intimated a focus on producing site-specific art. So, how would site-specific work be transferred to the gallery setting and would viewers be experiencing it vicariously through photo-documentation and preparatory material?

Fortunately, textual information that introduced the exhibition and offered clarifying details about the selections firmly dispelled such assumptions. The program's aims are much more open ended, for it enables the research, planning and/or production of work. These details, nevertheless, failed to squash my surprise upon finding booklets —cardboard boxes full of them—in the first room. These ruminations on physical transformation, written by Ed Atkins, approach nature from oblique perspectives, instilling a sense of absurdity: “You left the freezer door ajar. A careless act that forces the freezer to attempt the impossible feat of freezing the whole world”²—and—“How in earth would you describe it?”³—revel in portraying the smells of decay. In contrast, Erin Shirreff's hushed *Roden Crater* 2009 streams a constantly evolving string of images that bears the hallmarks of a time-lapse video. Close watching, though, reveals that it chronicles images of the crater, not the site itself. The fluctuating conditions also emphatically contradict the character of James Turrell's strictly modulated spaces.

Man's relationship to the landscape becomes more proximal in the work of Sarah Braman, David Brooks and Antti Laitinen. For *Good Morning (November)* 2011, Braman has spliced boxes of smoked plexiglass onto the fragment of a camper van to create an incongruous and decaying monument that merges the vocabulary of modern architecture with RV camping. Though Braman used her residency to complete work to be exhibited alongside this sculpture, their absence is unexplained and viewers have no way of knowing how they mitigate this pivotal element. The idea of blending disparate spheres also surfaces in Brooks' *Myopic Wall Composition* 2012. Seen from the 'finished' side,

Zabludowicz Collection at Taidehalli, 2016. Exhibition view. Photo: Patrik Rastenberger.



Sam Falls, *Untitled (Boat House)*, 2015. Installation view. Photo: David Bebb.



the walls' pristine whiteness and uniformity are disrupted by openings that offer alluring cross-sectional views of various kinds of wood and stone. The 'unfinished' backsides, on the other hand, reveal the specimens' actual size, texture, shape and give a sense of their weight, as well as the wonky network of tubing that holds them in place. This intersection of the natural world and the one construed by man speaks

about the indiscriminate ways man cuts into and through natural features, refines that which is desirable, and disregards or disposes of the rest. In contrast, Antti Laitinen seems intent on bridging the rupture between man and the environment by focusing his attention on the latter and going it alone. Though Laitinen utilised his residency to develop performances that debuted at 2013's Venice Biennale, his practice is typified by the inclusion of *Bark Boat* 2010, a small vessel that he built and the accompanying video, showing him crossing the Baltic Sea in it. Despite the calm summer waters, an unsettling mix of tranquillity and risk pervades the footage. Laitinen, like Richard Long, shows us that there are alternate ways of experiencing the environment. At the same time, he avoids subjugating the elements by arranging them into decorative geometric compositions.

Sam Falls is represented by 2 large photographic compositions. The mural-like *Untitled (Boat House)* 2015 documents his site-specific installation for a Sarvisalo boathouse. Here Falls replaced the upper triangular-shaped section of a wall with multi-coloured panels of water glass that, because of the material's use in church windows, imparts a spiritual aura to a structure serving recreational purposes. *Untitled (Boat House Photograms)* 2015, a series of photograms produced from the glass panels before the artist sent them to Finland from the United States, complements and contrasts the former image. The photograms document the panels' actual size in an arrangement that re-orders the

geometry of the boathouse installation and conveys senses of freedom and playfulness. These works demonstrate the multiple tangents an idea can spur as well as the artist's interest in photographic processes, which often form the starting point for his work.

Video works by Corin Hewitt, Josh Tonsfeldt and Laura Buckley rounded out this survey. Whereas Hewitt overlays idyllic views of a forest cabin with the din, stemming from unspecified tasks happening inside, Tonsfeldt documents a bird that has found its way into his lodgings and outwits the artist's attempts to get close. Unfortunately, both these paradoxical scenarios induced a claustrophobic sense of discomfort. They also felt uninspired, even trite. Confirmation of these impressions came in the form Buckley's *Shields* 2012, a pair of films made in collaboration with musician Andy Spence. Projected side-by-side, they combine diverse forms of macro- and microscopic imagery, with sound to produce a strikingly complex and evocative visual work.

The meeting of art and nature typically turns to a consideration of landscape painting, land art or more recent interests in environmental projects that form a response to the onset of global warming. This exhibition avoids reducing the focus to a singular assumption. Nature is not idealised, nor does the exhibition harp on about threats to its existence. Rather, the work indicates that nature can be encountered in many ways and locations, that it exists at various scales and in multiple contexts, that it is subject to being altered, but also capable of reclaiming

those alterations. The work also reflects our knowledge. At best our understanding of nature is partial, faulty and subject to revision. To be confronted by these selections is to have that knowledge amplified. They posit nature in a new light.

1. <http://taidehalli.fi/en/nayttelyt/zabludowicz-collection>, accessed 18 March 2016.
2. Ed Atkins, *Air for Concrete*, 2011.
3. Ed Atkins, *A Primer for Cadavers*, 2011.

Born in Leamington, Ontario, Canada, John Gayer studied art at the Ontario College of Art and in the Banff Centre's Winter Studio Program before completing a degree in art history and anthropology at the University of Toronto. His artwork, which has encompassed painting, sculpture, photography, artist books, mail art, performance and installation, has been exhibited in Canada, Finland, Ireland and Sweden. Also active as a writer, his texts have appeared in *Art Papers*, *Paper Visual Art Journal* (papervisualart.com), *Sculpture Magazine*, *this is tomorrow - Contemporary Art Magazine* (thisistomorrow.info) and the *Visual Artists' News Sheet*, among others. He is currently based in Helsinki, Finland. More info at johngayer.weebly.com.

Patrick Bérubé : Around 3:59

Julie Alary Lavallée

**ART MÛR
MONTRÉAL
5 MARS –
23 AVRIL 2016**

Sur l'ensemble du vaste deuxième étage de la galerie Art Mûr, Patrick Bérubé fait montre d'un usage réfléchi de l'espace, où se déploie le vocabulaire d'un monde conceptualisé et construit jusque dans les moindres détails. L'exposition *Around 3:59* nous entraîne au sein d'un marathon créatif ambitieux et d'une narration complexe, à la fois fictive et ancrée dans le réel, dans laquelle s'enchaînent des œuvres sculpturales et installatives réalisées pour la plupart en 2016. Grâce à une riche combinaison de signes et de référents, l'histoire qu'il assemble contribue à faire de cette exposition un objet d'art à part entière. Ponctuée de références religieuses, *Around 3:59* relie des œuvres qui rappellent l'univers des bars et participent à l'élaboration d'un tout adroitement ficelé. Patrick Bérubé y porte un regard décliné en chapitres, à la fois continus et indépendants, sur de nombreux sujets dont le cycle de la vie et son perpétuel recommencement, le pouvoir, le capitalisme et ses produits de consommation, ainsi que les événements terroristes commis en novembre 2015 à Paris.



Dès l'amorce de l'exposition, l'atmosphère s'ancre dans l'ambivalence, créant des états contradictoires où l'espace intérieur et l'espace extérieur deviennent difficilement différenciables. L'usage de couleurs allègres ainsi que les références à l'alcool et au divertissement des tavernes occasionnent des contrastes forts lorsqu'ils côtoient des éléments qui, avec ironie et astuce, abordent la violence et l'impossibilité du dialogue. En guise d'exemple, l'œuvre *Sans reflet*, deux vitraux fracassés, ne

pourra jamais être lue ou regardée autrement que sous la forme d'un amoncellement de morceaux de vitre colorée jonchant le sol. Devant le fait accompli et sans avoir pu contempler la composition de verre initiale, le public constate les traces d'un geste vandale, et donc hostile, mais dont les fragments de couleurs vives sur le plancher prennent étrangement la forme de friandises. Tout près, une brique ayant servi de projectile atteste l'épisode de destruction, mais insère une pointe de confusion quant à l'origine de cet acte. Aurait-elle été projetée à partir de l'extérieur ou de l'intérieur des lieux ?

L'œuvre *Cloudy*, disposée au début de l'exposition, donne à voir une enseigne illuminée dont la forme d'un nuage rappelle celle d'iCloud — espace virtuel de stockage d'informations en permanence et source de pouvoir exponentiel — aussi vandalisée et fragilisée, sur laquelle on peut lire difficilement « Goliath ». Tout semble indiquer qu'il s'agit du nom octroyé au bar énigmatique dont le prolongement culmine jusqu'à l'espace de bureau aménagé au fond de la galerie, lieu destiné à la classe dirigeante et à la prise de décisions. À mi-parcours, l'œuvre *Démembrement* consiste, pour sa part, en un stylo dont les pièces ont été désassemblées. Arborant le nom de la multinationale Goliath, créée de toutes pièces par l'artiste, ce stylo vient de la sorte indiquer l'importance de cette entreprise et son omniprésence dans l'exposition. Les diverses composantes du stylo s'observent dans bon nombre d'œuvres : les pointes du crayon remplacent ici les épines d'un arbre, leur tête qui s'apparente à des projectiles transperce ailleurs le mur, les cartouches d'encre se trouvent combinées à un arroseur de gazon alors que leur tube sert de tuteur à plantes vertes. Ce petit objet

multiformes, souvent insoupçonnées, aujourd'hui logées « dans les routes, les supermarchés, les logiciels, les centres de données, etc.² » Cette force dominatrice, sous la forme d'un crayon, se tisse ici une place de choix jusque dans les pots pour plantes et la terrasse du bar aménagée dans l'espace. Or, elle est toutefois vacillante et soulève le mécontentement comme en témoignent les actes vandales.

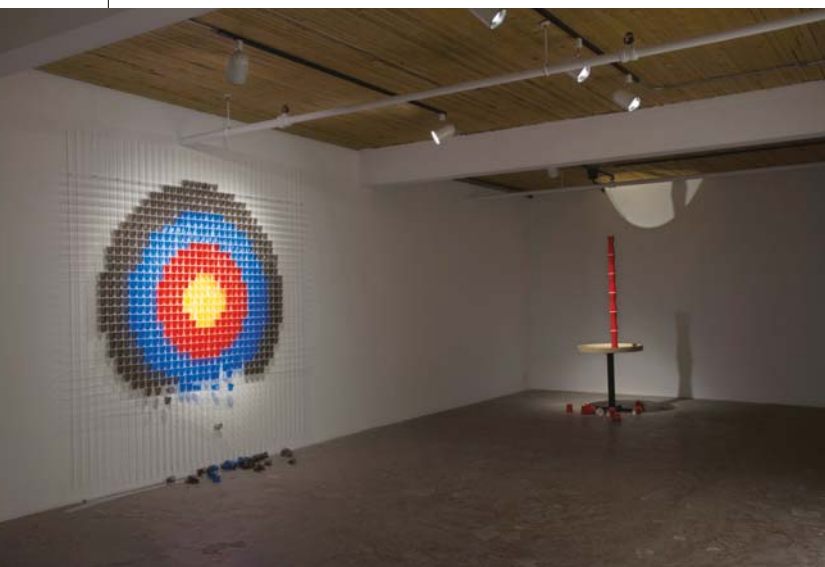
Les jeux de langage, la succession de références à l'art conceptuel et sa dialectique matérialité/dématérialité de l'œuvre d'art abondent dans *3:59*. « Anthropophage », en raison de l'absorption de nombreuses références à l'histoire de l'art du 20^e siècle, Bérubé puise notamment dans le registre des grands artistes modernes du formalisme, dont Mondrian, Malevitch, Brancusi et Tournant — adulant l'universalisme et la pureté au détriment de la narrativité pourtant bien évidente dans l'exposition. En assemblant des gobelets rouges en plastique sur une petite table ronde recouverte d'un miroir, qui en prolonge la suite à l'infini, l'œuvre cite la *Sculpture sans fin* de Brancusi, édifée pour commémorer la mort de Roumains lors de la Première Guerre mondiale. La sculpture attenante, *Shot*, un jeu de fléchettes apparenté aux cibles et cercles concentriques du peintre Tournant, jongle avec le divertissement et les références à la violence relative à la soirée sanglante au Bataclan, où de nombreuses victimes sont tombées sous les balles. Juste en face, une tireuse à bière intitulée *Interruption*, un faux dispositif ajusté au mur simulant la distribution de bière en fût, est trafiquée et constituée des pièces de stylo en forme de balle de fusil qui engage à nouveau un dialogue avec les tragédies parisiennes.

Bien que la traversée de *3:59* puisse sembler absconse en raison de ses multiples filiations référentielles, souterraines, voire rhizomatiques, Bérubé réussit le pari d'une exposition dont les clés de lecture se découvrent lentement, mais qui, une fois réunies, tissent avec finesse une réflexion sur l'instabilité du monde. Elle trouve certains échos dans les propos des théoriciens politiques Antonio Negri et Michael Hardt pour qui, à l'ère de l'Empire de ce nouvel ordre social, politique, économique, culturel et juridique, la guerre est devenue le fondement principal autour duquel s'organise le monde et dont l'ennemi à vaincre n'est pourtant plus des nations précises, mais bien un ennemi abstrait, le terrorisme. Parsemée d'actes vandales et jouant avec l'instabilité, où tout semble sur le point de tomber au sein d'une temporalité incertaine, cette exposition donne rendez-vous avec la complexité de l'époque actuelle.

1. Notre traduction. Irmgard Emmelhainz, « Geopolitics and Contemporary Art, Part I : From Representation's Ruin to Salvaging the Real », *E-flux*, n° 69, 2016. <http://www.e-flux.com/journal/geopolitics-and-contemporary-art-part-1-from-representations-ruin-to-salvaging-the-real/>. Consulté le 12 mai 2016.
2. *Ibid.*

s'affirme donc en tant que métaphore du pouvoir sournois et omniscent. À ce titre, l'historienne de l'art Irmgard Emmelhainz expose que « [s]i les formes traditionnelles du pouvoir étaient représentatives et retrouvées dans les institutions et les personnes, le pouvoir est maintenant dissimulé dans les infrastructures [...] et matérialisé sous la forme d'arrangements spatiaux.¹ » De manière absurde, Bérubé critique cette infiltration du pouvoir sous ses

Julie Alary Lavallée est doctorante en histoire de l'art à l'Université Concordia et s'intéresse à l'art contemporain de l'Inde. Coordinatrice des communications et des archives au centre d'artistes OPTICA, elle s'implique au Studio XX à la fois en tant que membre de son conseil d'administration et de son comité de programmation.



Annie Briard: *Staring at the Sun*

Edwin Janzen

**GALERIE JOYCE YAHOUA
MONTREAL
APRIL 30 –
JUNE 4, 2016**

We normally understand “staring at the sun” as a metaphor, meaning to entertain a bad idea and suffer its negative consequences, if not literal blindness. Vancouver artist Annie Briard’s video installation of the same name is more nuanced; nevertheless, for the visitor, a subtle questioning of sensory perception and reality is certainly the result.

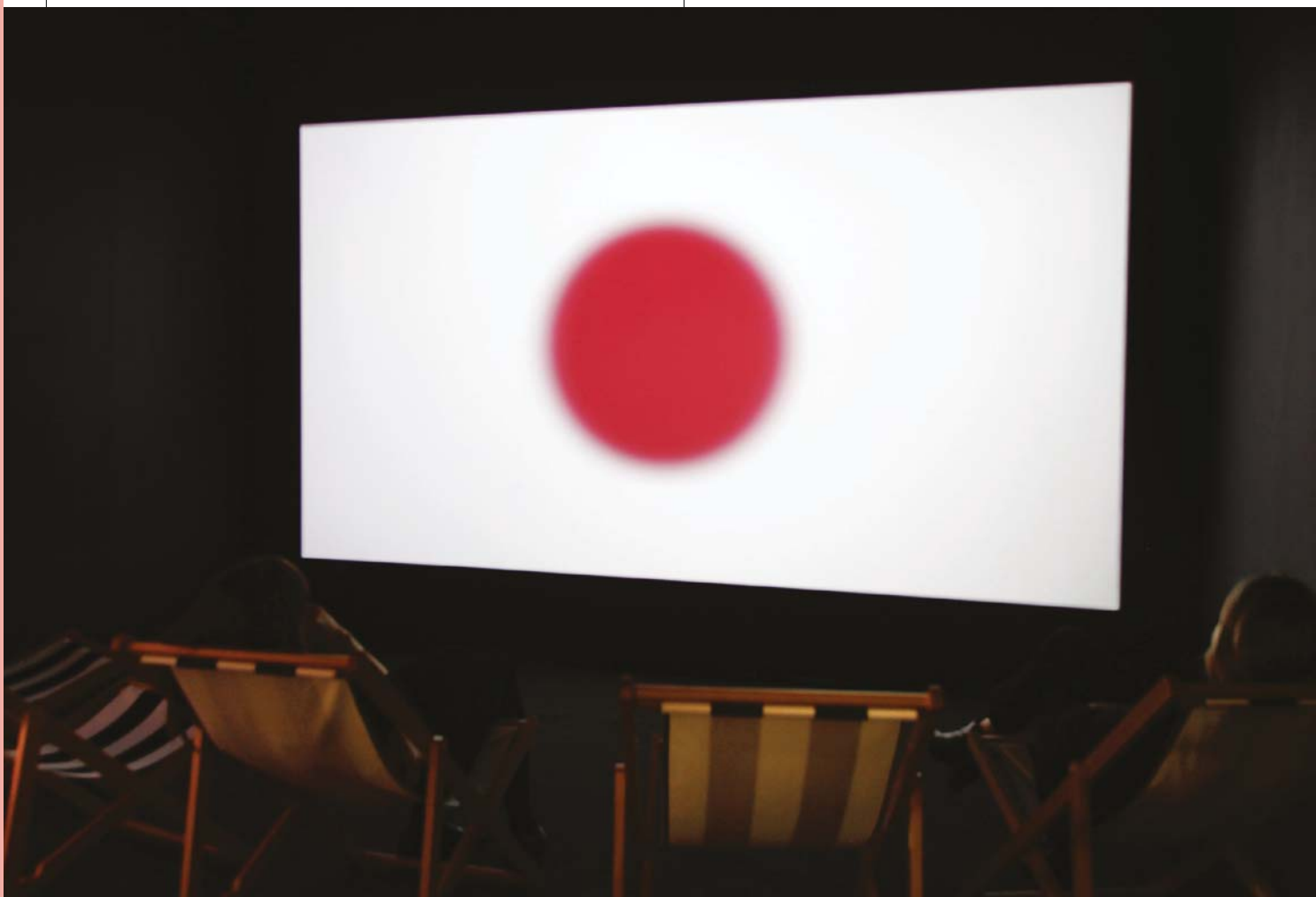
Visitors may sit in one of five black-and-white striped deck loungers. On a screen above, a circular solar disk changes colour against a white background, passing gradually from red to orange to yellow and so on, through the colour spectrum of visible light.

Rather than closing one’s eyes and taking in the sun’s baking rays (as one normally does in chairs like these), the visitor reclines in the darkened space and returns the solar gaze. Normally this ought to lead to blindness, but here the gaze of this particular “sun” has been parsed into its constituent colours.

After the passage of a few moments, the outlines of a tricky situation come into view. We do indeed confront saturated, primary colours, yet our eyes mislead us into seeing afterimages—so-called “chimeric” colours experienced in the mind only, impossible to reproduce outside the brain.

Furthermore, even though the video’s circular disk is motionless in reality (the solar disk image is a single jpeg), it evinces by turns the sense of *possible* movement and even perpetual movement. The video medium, of course, offers no clarity; even the white background seems to shift and moil.

The soundtrack’s two tones enhance the effect: the first, a low-frequency bass tone fills the space with waves, seemingly causing the air to thicken and deepening the embodied nature of the experience. This deep tone



Annie Briard, *Staring at the Sun*, 2016. Installation view. Photo: Alana Riley.

corresponds to a frequency NASA discovered in the 1970s as being present in cases where people claimed to experience paranormal visions. (Why this happens is unclear, but one hypothesis suggests that the deep sound causes the iris to vibrate.)¹ For the second, the artist incorporates recent research in biofeedback, according to which certain frequencies can affect human brain function; this second tone corresponds to the Theta brainwave, which occurs in the brain during particular states of imagination.

Confronted with this binaural stimulus, the visitor to Briard's spectacle is more receptive than usual to a certain sensory upending or uncanniness. Together, sound and video function as a psycho-affective machine, which clears the viewer's sensory terrain as she or he reclines beneath the gaze of the video-eye and may yield experiences of emotional uncertainty and tribulation (and even physiological responses in some people). The viewer squints and blinks, focuses and refocuses but to no avail. The solar eye's power is not to be resisted; indeed, the result can be thought of as a blindness of sorts.

Accompanying *Staring at the Sun* is a light-box drawing, titled *Lighted*, which depicts five divergent, broken lines as rays extending from a human eye. Using early (1500s–1700s) scientific drawing conventions, Briard creates a diagrammatic representation of extramission, an obsolete theory of vision according to which vision happens because our eyes emit rays of light or "fire." Early advocates included Plato, Euclid and Ptolemy. The theory seems preposterous today, yet extramission continued to find scientific proponents into the modern era.²

According to advocates of extramission, our eyes are like miniature suns ("fire in the eye," as Plato put it). Here again we encounter this rather common and seemingly ageless identification of the gaze—and its subjective authority—with the sun. *Lighted* is thus situated in the history of science, and certainly this history is as much the story of bad ideas as good ones; the scientist, too, stares at the sun. The practice of science is rife with private gain, bias and other fallibilities, and authoritative diagrams, convenient proofs and attractive data sets lend traction to good and bad ideas alike. As with everything, time will tell.

In its title, and together with the deck loungers, *Staring at the Sun* humorously situates viewers in the cliché position of "sun worshippers"—the bemused colonial "getting away from it all" in the tropics, appealing to the Ultra Violet to intercede and mitigate one's conspicuous pallor. But sun worship was once serious business; we need not wonder that the visible solar disk, or "Aten," first emerged in Egypt's Middle Kingdom period as the world's first expression of monotheism. To the Aten-cult's adherents—like the pharaoh Akhenaten (c. 1353–36 BC), who incorporated this term into his own name—the nighttime was to be feared, whereas the daytime, spent under the watchful, life-giving eye of the Aten, was the period specially granted for human activity. The sun is the gaze of gazes; everything that is thinkable for human beings, even our own gaze, is possible because of the light it apportions.

In some ways, in *Staring at the Sun* the viewer has more in common with the ancient sun worshipper than the contemporary bon vivant. Not unlike the Aten-cult, Briard's installation reveals that how we experience sensory perception, which early in life we train ourselves to accept as ordinary and is anything but. Confronted with the complex,

overlapping systems of light, sound and other metrics that underpin our sensory world, the "commonsensical" recedes, leaving us with the contextual, the provisional, the unstable.

In the context of the installation's uncanny colour play, the black-and-white stripes of the deck-lounger chairs seem rather neutral in their binary juxtaposition. White, the colours combined—a unifying impulse—interrupts black, the absence of colour, the existential nothing. By this Manichaeic dichotomy, stretched across a wooden frame, our bodies are supported as they (we) consider this spectacle of the instability of perception.

Thus, even as we contemplate epistemological concepts—our continual fleshly acts of seeing and hearing—ontological ones surround us, assuming the form of furniture, cradling and supporting our bodies. For one reason or another, contemplating the "big ideas" is something we as human beings have been equipped to do. Fortunately, building sturdy, comfortable chairs is another.

1. Morton K. Ohlbaum, "Mechanical resonant frequency of the human eye in vivo," NASA Technical Report 19770013810 (August 1976).
2. Charles G. Gross, "The Fire That Comes from the Eye," *Neuroscientist* 5, no. 1 (1999): 58–64.

Born in Winnipeg and based in Montreal, Edwin Janzen is a writer, editor and interdisciplinary artist, working in digital print, video, artist books and other media. He has exhibited and worked as artist-in-residence at diverse locations across Canada, and has written for numerous publications, galleries and other clients. Edwin completed his MFA at the University of Ottawa (2010). He also holds a BFA from Concordia University (2008) and a BA (Byzantine history) from the University of Manitoba (1993).

Caroline Cloutier : *Contre-espaces*

Emmanuelle Choquette

CONTRE-ESPACES : DÉPLOIEMENTS

VU PHOTO

QUÉBEC

6 MAI –

5 JUIN 2016

CONTRE-ESPACES : EMBOÎTEMENTS

GALERIE NICOLAS ROBERT

MONTRÉAL

14 MAI –

18 JUIN 2016

Fruit d'une recherche entamée en 2014 par la jeune artiste Caroline Cloutier lors d'une résidence à Linz, en Autriche¹, le corpus *Contre-espaces* a fait l'objet d'expositions quasi simultanées se déclinant en deux volets, *emboîtements* et *déploiements*. Ils ont été présentés respectivement à la Galerie Nicolas Robert, à Montréal, et au centre VU PHOTO, à Québec, en 2016. La mise en relation de ces deux projets permet d'aborder la manière dont Cloutier explore les enjeux de l'installation en regard de l'image photographique.

Dès son entrée dans la Galerie Nicolas Robert, le spectateur est happé par deux images énigmatiques de grand format apposées directement

au mur, imposant une forte présence dans la galerie. Ces photographies, imprimées sur support autocollant, montrent des jeux formels qui évoquent des espaces architecturaux géométriques et évidés. Sous chacune des deux images, plaqués contre les murs à la jonction du sol, des miroirs reflètent le plancher. En plus de faire apparaître la salle sous une configuration plus vaste, les miroirs ont pour effet de découper les contours des photographies et de les placer dans une sorte de flottement. Ainsi, grâce à ce jeu de réflexions savamment calculé, Cloutier réussit à troubler momentanément notre perception de l'espace, celui de la galerie, certes, mais aussi celui de l'œuvre.

Si cet effet de trompe-l'œil s'estompe toutefois plus rapidement que dans des installations antérieures², ce n'est que pour laisser place à une recherche sur l'image qui s'est complexifiée et raffinée. Les dégradés de gris, éléments récurrents dans le langage photographique de Cloutier, présentent désormais un degré accru de subtilité et de profondeur. Cette forte présence picturale provoque un questionnement par rapport au dispositif installatif de l'œuvre. Bien que l'échelle provoque un corps à corps, l'œuvre ne fonctionne pourtant plus essentiellement dans un régime immersif. Le regard est sans cesse confronté à la surface photographique — dont les miroirs servent la mise en exergue — et c'est essentiellement au sein de celle-ci que s'opère un jeu sur la spatialité. La représentation d'étranges perspectives manipule habilement nos attentes en créant une architecture impossible dont les parois en viennent à être confondues avec des miroirs tant elles semblent se renvoyer leur reflet. Avec une certaine frontalité, stratégie jusqu'alors peu exploitée par Cloutier, la composante photographique se trouve à la fois affranchie et magnifiée par sa dimension installative. Finalement, l'installation agit ici comme mécanisme de mise en tension des espaces réels et projetés de l'image en forçant le regard dans une dynamique de va-et-vient.



Caroline Cloutier. *Contre-espaces 2*, 2016. Installation photographique, impression numérique sur vinyle autocollant et miroir, 944 x 243 cm. Photo : Caroline Cloutier.



Présenté en parallèle à VU PHOTO, l'autre volet du corpus *Contre-espaces* fournit quelques pistes de réflexion quant à un glissement dans la pratique de Cloutier. Dans la petite salle du centre, l'artiste présente neuf photographies issues de la série *déploiements*. Dans une mise en espace sobre et aérée, celle-ci propose un ensemble de prises de vues d'un intrigant dispositif sculptural. Le petit objet, composé de surfaces géométriques taillées dans du miroir, a été imaginé par l'artiste de manière à pouvoir être manipulé et réarrangé. Posée sur un plan et cadrée largement, la structure ainsi photographiée reflète l'espace environnant sans toutefois permettre au spectateur d'en comprendre la nature exacte. En effet, les détails architecturaux spécifiques qui auraient pu être rendus visibles sont évacués pour ne laisser paraître dans les miroirs que des lignes de force et ainsi démultiplier les perspectives. Chacune des photographies semble fixer un moment dans le déploiement de cette construction et évoque, par le fait même, son nombre infini de possibilités de configuration. Si la série photographique *Contre-espaces : déploiements* permet d'apprécier cet objet comme élément d'une composition picturale, elle fait aussi ressortir son potentiel à générer des images. Par ailleurs, l'œil attentif remarquera possiblement qu'un dispositif semblable a été utilisé pour *Contre-espace : emboîtements*. Au lieu des formes triangulaires, ce sont des cubes de miroirs qui ont permis de produire les espaces impossibles visibles dans l'installation.

La sensibilité renouvelée pour la composition formelle, qui s'observe dans les deux volets de *Contre-espaces*, témoigne certainement de l'exploration de l'artiste des modes de fabrication de l'image et de ses conditions d'apparition. Par la manipulation de l'objet kaléidoscopique qu'elle a conçu, Cloutier s'intéresse à la création de l'illusion au sein même du processus et non plus seulement au moment de la mise en espace. De même, le miroir qui avait déjà une fonction de médium au sein de ses installations est intégré en amont, au moment de la conception photographique. La simultanéité des deux expositions permet de mettre en lumière cette nouvelle approche, la série photographique devenant indicelle par rapport à l'installation.

La démarche au cœur de la production du corpus de *Contre-espaces* problématise le caractère *in situ* dont les installations de Cloutier sont souvent qualifiées. Toutefois, en mettant moins l'accent sur le report ou la référence directe à des éléments architecturaux du lieu d'accueil et en ne tentant pas de prolonger celui-ci de manière spécifique, l'investissement du site se joue davantage sur le plan discursif que physique. Ici, l'artiste ne fait pas que mettre en situation l'œuvre, dans un rapport d'immédiateté, elle propose également de montrer les « conditions d'une mise en situation³ », ce qui réfère aussi au processus. Il s'agit alors beaucoup plus d'une mise en relation entre les sites de production, de l'exposition et de la réception, qui s'étend bien au-delà de l'expérience sensorielle de l'œuvre. Celle-ci se trouve donc quelque part dans l'interstice, entre « ce qu'elle met en vue et [ce qu'elle] regarde⁴ », ce qui la rend en quelque sorte insituable. En traitant ainsi l'espace d'exposition de manière générique, Cloutier resserre son intérêt envers la fonction et la symbolique de celui-ci. Elle le fait toutefois en ne manquant pas d'évoquer une dimension poétique de l'espace, celui qui est ailleurs, intangible et mutable.

Enfin, le titre du corpus ne manque pas de rappeler une incontournable référence à Michel Foucault. Renvoyant à la notion d'hétérotopie, l'idée de contre-espace ouvre sur une certaine tension qui évoque la dimension politique de l'espace. En définitive, l'installation, tout comme la série photographique, métaphorise ce concept d'équilibre précaire et mouvant qui s'établit entre deux forces, se manifestant par la confrontation constante entre les espaces réels et construits donnés à voir dans les deux expositions.

1. Caroline Cloutier présentera d'ailleurs une exposition au Kunstsammlung des Landes Oberösterreich en novembre 2016, suite de sa résidence effectuée au Atelierhaus Salzamt en Autriche.
2. Pensons surtout à l'installation *Vertige*, présentée au centre Clark, du 16 janvier au 22 février 2014.
3. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002, p. 152.
4. *Ibid.*

Emmanuelle Choquette est auteure et chercheuse. Elle est candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et ses travaux portent sur l'influence des conditions de production et de diffusion sur les pratiques artistiques actuelles. Elle s'intéresse particulièrement aux pratiques installatives qui remettent en question la relation qu'entretiennent les artistes ainsi que le public avec l'institution. Elle occupe actuellement le poste de direction générale à Arprim, centre d'essai en art imprimé, à Montréal.



Fiona Tan, *Vox Populi Tokyo* (détail), 2007. Installation photographique, 305 photographes en couleur encadrées individuellement, 230 x 850 cm : 13 x 18 cm chaque. Photo : Hiroshima Museum of Art.

Fiona Tan : *Geography of Time*

Anne-Sophie Miclo

**MUDAM
LUXEMBOURG
20 FÉVRIER –
28 AOÛT 2016**

À l'instar du travail que Fiona Tan développe depuis le début des années 1990, *Geography of Time*¹, le titre de l'exposition, loin d'être univoque, émane de la dizaine d'œuvres, toutes réalisées entre 2000 et 2013, qui jalonnent l'ensemble de l'exposition.

Geography of Time s'ouvre sur une œuvre ambitieuse : *Vox Populi* (initiée en 2004). Des centaines de photographies issues d'albums photo personnels ont été collectées par l'artiste auprès des habitants d'un même lieu (ici, les séries portent sur Londres, Tokyo et Sydney). En résultent des nuées d'images, véritables « mosaïques photographiques », aussi sublimes que magistrales, regroupées par villes ou

par pays, qui interrogent les notions d'identité et d'histoire tant personnelle que collective puisque ces images, en quittant la sphère privée, changent radicalement de portée. La grande cohérence du dispositif donne au visiteur l'impression d'appréhender une histoire commune, propre à l'ensemble d'une population, à travers cette multitude de souvenirs pourtant très intimes. Les imperfections contenues dans certaines photographies, la récurrence de certains motifs, de certaines scènes qui nous sont familières — telles qu'une remise de diplôme ou encore un enfant soufflant des bougies sur un gâteau d'anniversaire — créent une forme de proximité avec le sujet et viennent questionner la porosité de l'identité, le dispositif de mémoire, ainsi que notre regard. Ces photographies semblent, par un effet de miroir, nous renvoyer le regard que nous posons sur elles, nous renvoyer à notre propre vie faite également d'une multitude de souvenirs, d'affects, de motifs récurrents, de présences, mais aussi d'absences.

Fiona Tan considère le temps comme étant tout à la fois « un outil avec lequel façonner et ciseler, et un matériau que l'on peut plier, tordre et configurer² ». Cette approche est prégnante dans les œuvres de l'exposition où elle se révèle être éminemment sensible aux transformations que l'artiste lui fait subir. Cette dernière appréhende le temps dans toute sa subjectivité; elle parvient à le rendre malléable :

elle l'étire, le répète, le ralentit, y niche des ellipses, s'attarde sur les traits d'un visage dont il a creusé les sillons, cultive l'ambiguïté entre la photographie et l'image en mouvement, fait une pause sur un détail semblant être immuable... Ce faisant, grâce à la maîtrise et à la variété des formats ou dispositifs vidéographiques utilisés, cette « géographie du temps » apparaît dans la forme même des œuvres et devient presque palpable pour le visiteur. Là, dans ces portraits, l'histoire apparaît, vécue ou imaginée, relatée par une voix hors champ, devinée ou rêvée, elle garde toute sa dimension poétique et demeure insaisissable. En effet, dans le travail de Fiona Tan, l'image conserve toujours une part d'intrigue au point qu'il convient de se demander si l'image montre ou, tout au contraire, dissimule. C'est là sa force : la capacité d'aller au-delà des images, des mots, de dresser des portraits en creux et de donner aux images une charge émotionnelle bien plus grande que ce qui est visible.

Ainsi, dans *A Lapse of Memory* (2007), on découvre la vie d'un vieil homme solitaire, Henri, qui vit reclus dans un étrange palais. Une voix hors champ, qui n'est autre que celle de l'artiste, décrit avec minutie le scénario du film qui se déroule sous nos yeux : les actions qui rythment la journée de cet homme, atteint de démence sénile, qui hésite entre « ses différentes biographies possibles » en attendant « patiemment une histoire dans laquelle il se sent chez lui³ ». Le lieu de l'action participe activement à l'élaboration de ce récit pluriel et évanescent. Il s'agit du pavillon royal de Brighton, palace d'inspiration anglo-indienne décoré dans un style chinois pour Georges IV. Ce palais traduit cette culture multiple, voire confuse, oscillant inlassablement entre orient et occident, interrogeant ainsi l'identité transculturelle propre à la vie et à la démarche artistique de Fiona Tan. Cette dimension est également présente dans la vidéo intitulée *Nellie* (2013) qui, inspirée par la vie de Cornelia van Rijn — fille illégitime de Rembrandt qui émigra à Batavia en Indonésie après la mort de son père où elle y mourut très jeune —, fait la part belle à l'ennui et à l'oubli avec l'image de cette jeune fille esseulée dont la robe se fond parfaitement avec le motif ornemental de la tapisserie.

Véritable questionnement sur l'individu ainsi que sa représentation, le travail de Fiona Tan cristallise les liens qui se tissent entre l'humain, l'espace et le temps, parvenant à revisiter et à renouveler la notion même de portrait. L'artiste y met en jeu le rapport à soi et à l'autre, la rencontre, le devenir. Ses œuvres sont subtiles dans l'approche du sujet vidéographique et du choix du dispositif qui prolonge la portée de l'image et les doutes qui en découlent. La scénographie de l'exposition, loin d'être un artifice, est ici au service des œuvres et du visiteur. Cela est notamment perceptible dans la vidéo *Provenance* (2008), portraits en mouvement présentés dans des cadres dans lesquels l'artiste esquisse le portrait de six hommes et femmes de son entourage dans une temporalité qui semble suspendue. La proximité avec les personnes représentées, la lumière, tout comme le dispositif de présentation, confèrent à la série de portraits vidéographiques des qualités pourtant bien picturales. Aussi, n'est-ce pas un hasard puisque *Provenance* a été commandée à l'artiste par le Rijksmuseum d'Amsterdam où elle a été présentée pour la première fois parmi les collections de peinture du XVII^e siècle.

Dans cette exposition, passé, présent et futur se télescopent au sein d'œuvres qui parviennent à transposer admirablement la subjectivité, l'affect et les vibrations de la vie. Et, au-delà des attentes, la visite se transforme en un parcours parmi les photographies et vidéos, certes, mais aussi en soi grâce à la charge quasi méditative présente dans les œuvres.

1. L'exposition Fiona Tan, *Geography of Time* est organisée avec la collaboration de quatre musées. Elle a déjà été présentée au National Museum of Art, Architecture and Design d'Oslo, et sera visible prochainement au Museum für Moderne Kunst, de Francfort, et au Tel Aviv Museum of Art.
2. Extrait du communiqué de presse.
3. Citations extraites de la vidéo.

Anne-Sophie Miclo est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle est titulaire d'une maîtrise en Politique et Gestion de la Culture à l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg et d'une maîtrise en Histoire de l'art de l'Université de Strasbourg. Durant son cursus universitaire, elle a fait porter ses recherches sur l'œuvre de Michel Blazy. Elle a contribué à des catalogues d'artistes et compte également plusieurs articles publiés dans des revues spécialisées telles *La Belle Revue*, *Inferno* et *ESPACE art actuel*.

Connected

Pierre Arese

LA CENTRALE FOR CONTEMPORARY ART BRUXELLES

24 MARS –
28 AOÛT 2016

Pour marquer ses dix ans d'existence, La Centrale for Contemporary Art (le centre d'art contemporain de la Ville de Bruxelles) propose une exposition interactive librement inspirée de la fonction initiale du bâtiment — une ancienne centrale électrique construite à la fin du XIX^e siècle et située au cœur de la capitale belge —, sobrement intitulée *Connected*. La mise en avant de cette action relationnelle, tant physique que psychique, touchant différents domaines de la production scientifique et artistique, permet à cette exposition d'illustrer « un voyage entre réel et virtuel à travers des univers de création singuliers et de révéler l'utilisation des nouvelles technologies au service des arts visuels¹. » En effet, la majorité des œuvres présentées tentent de faire apparaître, ou du moins d'interroger, les rapports souvent ambigus noués entre ces deux champs.

Cette thématique de la connexion favorise indéniablement la réunion d'œuvres variées, tant au niveau de la forme que du contenu, des créations en tout genre (dessins, maquettes, assemblages, projections, installations multimédias) disposées au sein des quatre espaces en enfilade que comporte l'institution bruxelloise. À ce propos, il semble important de souligner que ces propositions artistiques se déploient de façon particulièrement harmonieuse dans les différentes salles. Le visiteur est immergé, dès l'entrée, dans un univers visuel et sonore en mutation constante provoquée par les techniques utilisées, explorées et combinées dans les travaux sélectionnés. Outre les œuvres de vingt artistes belges et internationaux — ayant émergé pour la plupart à des époques diverses —, l'équipe curatoriale, composée de Patrick Amine et Carine Fol, a choisi d'inclure également, dans un souci de cohérence thématique, les propositions artistiques de plusieurs scientifiques dont les préoccupations formelles ou conceptuelles rejoignent celles exprimées par les artistes. Les corps-usines initialement créés par le médecin d'origine allemande Fritz Kahn entrent, par exemple, en résonance avec les études préparatoires de Wim Delvoye, effectuées pour les désormais célèbres dispositifs intestinaux *Cloaca* (2006-2007), ainsi qu'avec les plans de modélisation des robots et autres « machines infernales » de l'ingénieur, inventeur et « outsider » français Jean Perdrizet, sans oublier le *Bump Load* d'ORLAN, son avatar numérique obtenu par l'assemblage d'imageries médicales de son propre corps

Connected, 2016. Vue partielle de l'exposition. Tomás Saraceno. Big space elevator tree, 2010 (premier plan). La Centrale for contemporary art. Photo : Philippe de Gobert.





Connected, 2016. Vue partielle de l'exposition. Henri Ughetto, 20 mannequins, 1984-2002 (gauche) et Stelarc, Parasite, 1997 (droite), La Centrale for contemporary art. Photo : Philippe de Gobert.

(*Scan strip-tease* de *Bump Load*, 2013), ou encore la mise en scène vidéo *Parasite* (1997) de l'Australien STELARC, pionnier de l'hybridation corps/machine.

Six thématiques englobantes, représentant autant de variations autour du phénomène de la connexion, structurent en filigrane cette exposition bruxelloise. Les deux premières salles du parcours font plus précisément la part belle à des recherches existentielles centrées sur les notions de norme, de transformation, et sur le passage inexorable du temps. Outre les installations d'ORLAN, de Wim Delvoye et de STELARC évoquées précédemment, nous retiendrons dans ces catégories les dessins et les photographies rituelles de l'artiste franco-polonais Roman Opalka (1965/1-∞ *Détail* [3945739-3970846], 1986; *Détail*-237 43 58, 1958; *Détail*-526 58 91, 1981), dont la vie fut, à partir de 1965, entièrement consacrée à une illustration permanente du temps. Cette même volonté d'étudier la notion temporelle s'exprime chez Henry Ughetto qui a donné naissance, entre 1984 et 2002, à une série de mannequins constitués d'objets factices (œufs, végétaux, fruits) recouverts systématiquement de cent cinquante mille gouttes de peinture rouge, dont le comptage rigoureux lui permet, pendant près de vingt ans, de lutter symboliquement contre le temps qui passe. Dix-neuf d'entre eux (*Sans titre*, 19 mannequins, 1984-2002) ont été installés au centre de la deuxième salle, diffusant une odeur caractéristique de plastique bon marché. Les œuvres déployées dans la troisième salle, plus vaste que les deux précédentes, sont quant à elles révélatrices de problématiques différentes. Il est notamment question, pour plusieurs artistes, d'interroger la relation de l'homme à son habitat,

ou plus généralement de son rapport au lieu (Wesley Meuris, Abdelmajid Medhi), d'illustrer des techniques expérimentales centrées sur la notion d'aléatoire (William S. Burroughs, Brion Gysin, Pascal Dombis) et des difficultés liées à la communication (Alex Verhaest), ou encore de poser un regard critique sur l'hyperconnectivité caractéristique de la vie contemporaine (Marc Boulet & LinYu).

Aux espaces et aux œuvres déjà mentionnés viennent s'ajouter plusieurs alcôves indépendantes permettant de s'isoler afin d'apprécier notamment l'environnement méditatif d'Evi Keller *Towards the Light, Silent Transformation* (2010), pour laquelle le visiteur est invité à se connecter à « la vibration de la nuit, symbole de l'invisible, dans un univers mystérieux ». Une projection sur différentes surfaces réfléchissantes – y compris l'eau stagnante d'un bassin disposé au centre de la pièce – laisse apparaître, puis disparaître progressivement, une série de compositions abstraites simples et épurées, des formes fragmentées gorgées de lumière, qui confèrent une aura presque spirituelle à cette installation. Quelques mètres plus loin, une autre de ces niches nous confronte à une œuvre multimédia du couple N + N Corsino, *Bangalore Fictions* (2013), composée, comme son titre l'indique, de plusieurs histoires fictives préalablement chorégraphiées par les artistes, puis exposées ici sous la forme d'un film 3D proche de l'esthétique texturée des jeux vidéo contemporains. Une tablette numérique disposée à l'entrée de l'alcôve permet au public de naviguer dans chacune des saynètes diffusées sur l'écran principal. Ainsi, les sons, les images et les motifs calligraphiques de ces fictions, au nombre de douze, sont entièrement manipulables.

À ce propos, l'un des impératifs que s'est fixé l'équipe curatoriale repose principalement sur la notion d'interactivité, d'implication active du visiteur dans l'activation ou la transformation de certaines des œuvres. La connexion s'opère donc également avec le public invité à se lier par le geste, l'écoute, ou parfois par sa simple présence, à plusieurs dispositifs mis en place ponctuellement sur le parcours. Des casques audio reliés aux cimaises de la deuxième salle permettent notamment une écoute solitaire des déclamations poétiques de William S. Burroughs (*The Seven Deadly Sins*, 1991) et Brion Gysin (*The Process* – « *Portrait de Hanson* », 1974; *Sans titre*, 1975), tandis que les capteurs dissimulés dans les écrans d'*À la folie* (2016), une installation d'Alex Verhaest inspirée par la *Métamorphose* de Kafka, animent, en fonction du passage des corps dans l'espace d'exposition, une conversation entre Grette et Grégoire Samsa, les principaux protagonistes de la célèbre nouvelle. Cette logique participative semble aboutir dans le quatrième et dernier espace de l'exposition, où l'installation immersive *Elements from Comparative Investigation about Disposition of The Width of a Circle* (2013-2016) de Thomas Zipp est presque entièrement à nouveau configurable selon la volonté du visiteur. Avec cette œuvre, l'artiste allemand propose sa propre vision de l'institution psychiatrique. Celui qui le désire peut descendre les marches, feuilleter les livres de la bibliothèque, improviser quelques notes sur le synthétiseur Moog, utiliser l'un ou l'autre des ordinateurs, essayer le « casque à ondes relaxantes » confectionné par l'artiste, ou simplement déplacer les nombreux objets préalablement disposés sur le mobilier.

Il est vrai que la réunion de personnalités artistiques telles qu'ORLAN et William S. Burroughs, Stelarc et Wesley Meuris, ou encore Roman Opalka et Wim Delvoye peut paraître quelque peu paradoxale. Mais *Connected* n'offre pas seulement une somme disparate de propositions formelles faisant état de différents types de connexion; elle livre, avant tout, un ensemble d'interrogations complexes sur la place toujours plus importante que les nouvelles technologies, et plus largement la science, occupent dans notre société contemporaine. De ce fait, il semble qu'à chaque étape de son cheminement, le visiteur soit implicitement invité à se positionner par rapport à ces propositions, et plus particulièrement à deux visions diamétralement opposées dont cette exposition se veut le vecteur, deux conceptions antithétiques pouvant être ainsi résumées : encensement de la technique vs techno-scepticisme.

1. Citation extraite du texte de présentation de l'exposition : <http://www.centrale.brussels/expos/connected/> (ANON, « Connected », *La Centrale for Contemporary Art*, Bruxelles, 24 mars – 28 août 2016).

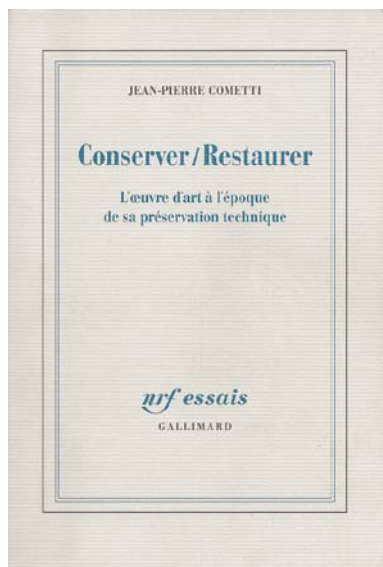
Pierre Arese est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art obtenue à l'Université Libre de Bruxelles. Ses recherches portent plus particulièrement sur l'art américain émergeant après la Seconde Guerre mondiale ainsi que sur les questionnements liés à la spatialité de l'œuvre d'art moderne et contemporaine.



Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*

Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015, 320 p. Fra.

Spécialiste de Robert Musil et de Ludwig Wittgenstein, auteur de nombreux ouvrages consacrés à l'art contemporain, dont *Art et facteurs d'art* (Presses universitaires de Rennes, 2012) et *La nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture* (Éd. Questions Théoriques, 2015), Jean-Pierre Cometti



(1944-2016) est décédé peu avant la parution de cet ouvrage qui sera donc parmi ses derniers. Un autre livre, consacré cette fois à la pensée de John Dewey, est paru chez le même éditeur en février 2016. Ayant pour thème la conservation et la restauration des œuvres, cet essai a pour origine une expérience de trois années au sein de l'École supérieure d'art d'Avignon. Son titre réfère à un célèbre texte de Walter Benjamin, publié en 1935, lequel réfléchissait sur l'apport de la photographie et du cinéma comme nouvelles techniques de reproduction. Mais de nos jours, la restauration et la conservation n'ont plus le même contexte; la « valeur d'exposition » se développe sur de nouveaux territoires qui

« mobilisent l'attention et les compétences du conservateur-restaurateur bien au-delà de sa vocation traditionnelle ».

Dans le domaine culturel, la restauration et la conservation renvoient principalement à des œuvres d'art. Pour un musée, restaurer un portrait de Rembrandt en vue de le préserver pour les générations futures va de soi. Il en serait de même pour la plupart des œuvres déjà présentes dans nos musées. Toutefois, à partir des avant-gardes du siècle dernier, la notion d'œuvre va subir un déplacement, de sorte que l'intérêt mis sur l'objet se tournera peu à peu vers le processus. Conséquemment, l'attention portée aux propriétés va muter vers une attention consacrée « au fonctionnement et aux conditions de fonctionnement. » Pour distinguer ces deux attitudes, Cometti réfère aux régimes autographique et allographique comme stipulés par Nelson Goodman. Dans cette dernière catégorie, ce sont les effets escomptés qui doivent être désormais pris en compte par le restaurateur d'une œuvre. En s'éloignant ainsi du « paradigme de l'objet », les difficultés vont également concerner « le rôle primordial qu'y jouent les dispositifs techniques » au sein des œuvres. Les cas de figure à ce propos sont multiples. Cependant, une chose est sûre, grâce à ces nouvelles avenues, le métier de restaurateur, qui présuppose des règles et une conception esthétique et philosophique des œuvres, est bouleversé. Pour des œuvres technologiquement complexes, des équipes de spécialistes doivent être envisagées. Les experts sont de plus en plus souvent invités à offrir leur soutien à la restauration d'une œuvre qui exige des savoirs spécialisés. Mais il y a aussi autre chose : à l'ère de l'Internet et du numérique, notre rapport aux patrimoines est forcément bousculé.

Pour Cometti, cette époque de la préservation technique invite à promouvoir une « philosophie de la restauration ». Philosophie qui débute par la prise en compte d'une réflexion sur les concepts d'œuvre, d'identité, d'authenticité, d'intention, etc.; d'autant que les moyens de diffusion, grâce « aux ressources offertes aujourd'hui par la numérisation », changent considérablement la donne. Il s'agit, en effet, d'une situation nouvelle qui implique forcément la question du patrimoine. Et qui dit patrimoine, dit

également mémoire. Pour quoi, pour qui conserver les œuvres produites aujourd'hui ? Si restaurer et conserver les œuvres font appel à des questions se rapportant au temps, à la culture et à la mémoire, qui doit et peut en avoir la responsabilité ? Pour l'auteur, ces questions doivent être posées sous l'angle d'une ontologie des œuvres d'art associée à un contexte juridique, politique et historique. Aussi, à l'ère de l'Internet, des impératifs économiques, de marché, et de la capitalisation d'une certaine culture, il y a péril en la demeure, celle qui a pour socle la transmission d'une mémoire collective. C'est pourquoi il importe que les restaurateurs et les conservateurs soient aussi des « curateurs », c'est-à-dire des personnes qui ont pour mission de prendre soin, qui ont pour souci de s'interroger sur les choix et les valeurs qui alimentent leur philosophie de la restauration.

– André-Louis Paré

Anithe de Carvalho, *Art rebelle et contre-culture. Création collective underground au Québec*

Montréal, M Éditions, coll. Mouvements, 2015, 229 p.

Historienne de l'art, critique d'art et enseignante, Anithe de Carvalho a signé en 2009 l'essai *Maurice Demers. Œuvre d'art total* (Lux Éditeur) dans lequel il est question des actions environnementales menées par l'artiste Maurice Demers (1936-2013), associées à un art subversif en marge des institutions officielles du monde de l'art. Dans ce récent ouvrage, de Carvalho modifie son approche relativement à une conception de l'art entendue comme « néo avant-gardisme artistique politisé ». À l'instar du philosophe Rainer Rochlitz et de la sociologue Nathalie Heinrich, auteurs respectivement de *Subvention et subversion* (Gallimard, 1994) et *Le triple jeu de l'art contemporain* (Minuit, 1998), de Carvalho juge désormais de façon critique le développement de l'art rebelle qui a émergé au cours des années 1960 et 1970. Son essai veut démythifier les pratiques artistiques « underground ». Non pas pour leur enlever toute crédibilité sur le plan social et artistique, mais pour nous convaincre que leur désir de transformer la société sur le plan politique a échoué.

Tout au long de son essai, de Carvalho analyse cet art rebelle à l'aune de deux paradigmes culturels : la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Alors que la démocratisation de la culture, mise en place à partir des années 1950, participe du projet moderne d'émancipation du peuple, grâce à une meilleure accessibilité à la culture d'élite; la démocratie culturelle, des années 1960, est animée par le désir d'élargir l'idée de l'art à divers milieux populaires. Dans ce contexte, les artistes, devenus animateurs culturels, souhaitent offrir à un nouveau public les moyens de collaborer à la production d'événements artistiques, tels *Vive la rue Saint-Denis* du groupe Fusions des arts inc., *Québec Scenic Tour* du groupe Fabulous Rockets et *Appelez-moi Ahuntsic* de Maurice Demers. Cette volonté de faire participer le public ne vise pas seulement l'esprit du jeu, mais une

prise de conscience en vue de permettre l'émergence d'une société nouvelle, basée sur la solidarité et le partage. Sur le plan national ou international, des sociologues, des artistes, des critiques et des historiens de l'art vont contribuer, par leurs écrits, à soutenir ce mythe de l'art considéré en marge de « l'institution artistique traditionnelle ». Parmi eux, nommons : Allan Kaprow, Frank Popper, Yves Robillard, Marcel Saint-Pierre et Guy Sioui Durand. Or, pour l'auteure, malgré les actions artistiques participatives déployées « en retrait des musées et des galeries », la démocratie culturelle ne s'est pas développée sans l'appui des gouvernements. En intégrant la contre-culture au système



culturel et artistique, les actions, qui se voulaient pourtant subversives, « ont été soumises à un contrôle étatique qui délimitait leur portée ».

Résultat d'une recherche très fouillée sur la création collective « underground » au Québec, cet ouvrage a le mérite de présenter « le contexte et le climat idéologiques et politiques » qui prévalent sur les scènes fédérale et provinciale. Par exemple, dans les années 1960 et 1970, il importait d'élargir la notion de culture à des formes d'expressions populaires, dont l'artisanat, le folklore et les loisirs créatifs. Ces nouvelles formes d'expressions devaient offrir un espace

de participation citoyenne dans lequel l'individu pouvait s'épanouir. En favorisant de nouveaux liens sociaux, la culture, sous toutes ses formes, renforçait le sentiment d'appartenance sociale. Aussi, le mythe de « l'homme nouveau » que cultive la démocratie culturelle était subtilement récupéré par l'État culturel. Or, à lire de Carvalho, cet homme nouveau semble aussi se manifester à travers des valeurs humanistes. Un humanisme qui s'identifie surtout au personnalisme du philosophe français Emmanuel Mounier. Certes, l'humanisme chrétien de Mounier a profondément marqué une large part de l'élite québécoise et il se peut que cet humanisme, qui promeut la personne humaine, ait aussi influencé plusieurs artistes, mais fut-ce toujours le cas ? Si oui, on comprend pourquoi il a été si facile de récupérer leur projet d'une société nouvelle, pouvant permettre l'épanouissement de la personne au sein de la communauté.

De Carvalho conclut son livre en jetant un rapide regard sur l'art actuel. Elle le fait en référant principalement à l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Comment situer ce mouvement contemporain avec les expériences néo-avant-gardistes des années 1970 ? L'esthétique relationnelle peut-elle en revendiquer l'héritage ? Pour l'auteure, la réponse est négative. Mais, il y a au Québec d'autres initiatives communautaires et participatives où les artistes promeuvent des valeurs humanistes qui rejoignent les actions artistiques des années 1970. Toutefois, selon l'auteure, la situation semble désormais plus claire : étant institutionnalisé, l'art communautaire est rendu possible grâce à des politiques culturelles qui considèrent les artistes, et leur intention humaniste, comme étant parmi les mieux placés afin de contribuer « à la gestion de la paix sociale ». Autrement dit, même si « une étude plus approfondie des nouveaux phénomènes de démocratisation et de démocratie culturelle, comme instruments idéologiques d'apaisement de la révolte, individuelle et sociale, reste à faire », l'art rebelle, lorsqu'il est voué à des causes humanistes, est loin d'être subversif. Il se confond davantage à un art consensuel, producteur de lien social.

– André-Louis Paré

**Marie Côté. Matière, espace et son :
dessins, céramiques et installations**

(sous la direction de Marie Perrault),
Montréal, Marie Perrault éd., 2016, 76 p.
Ill. couleur. Fra/Eng.



Ce catalogue, entièrement bilingue, consacré au travail de Marie Côté, agit en tant que complément à l'exposition *Contours, détours et retournements*. Sous le commissariat de Marie Perrault, l'exposition a été présentée à la Salle Alfred-Pellan de la Maison des arts de Laval du 1^{er} mai au 27 juillet 2016. Débutant par un avant-propos rédigé par Jasmine Colizza, muséologue responsable des arts visuels à la Maison des arts de Laval, la publication comprend, par la suite, la participation des auteurs Jean-Émile Verdier, critique d'art, et Stéphane D'Amour, poète montréalais, sans oublier la commissaire Marie Perrault. Dans son texte, Verdier porte, entre autres, une réflexion sur le jeu des notions du vide et du plein présentes dans le travail de l'artiste : « Dans l'œuvre de Marie Côté, écrit-il, pas de forme sans qu'un vide s'y concrétise tout autant que la forme qui semble le dessiner ». Quant à lui, D'Amour s'inspire, dans son poème *Argile du chant de gorge*, de l'œuvre *Voix d'argile* (2015), performance dans laquelle des « voix de chanteuses de gorge inuites vont résonner dans ses bols ». Enfin, dans son texte, Perrault retrace le parcours artistique de la céramiste, des années 1980 à nos jours. Elle examine les diverses intuitions qui ont mené l'artiste à développer un « engagement affirmé » envers la poterie, lequel s'inscrit dans le débat de l'époque « sur la contribution de la céramique au discours de l'art contemporain ». Or, cet engagement ne s'est pas démenti

et a confirmé l'importance de sa démarche toujours ouverte aux nouveaux enjeux artistiques. L'exposition *Contours, détours et retournements* se poursuivra cet automne au Musée régional de Rimouski. (A. R.)

Faire avec : résidence, événement, exposition

L'Étang-du-Nord, AdMare, Centre d'artistes en art actuel des Îles-de-la-Madeleine, 2016, 112 p. Ill. couleur. Fra.

Présentée du 17 juin au 27 juillet 2013 par le centre d'artistes AdMare, l'exposition *Faire avec* regroupait dix artistes (Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA, Jennifer Bélanger, Ève Cadieux, Jean-Pierre Gauthier, Yoanis Menge, Marianne Papillon, Douglas Scholes, José Luis Torres et Jean-Yves Vigneau) devant réaliser une œuvre *in situ* à même le territoire des Îles-de-la-Madeleine. Sous la direction de la commissaire Véronique Leblanc, le centre publie un catalogue



d'exposition afin de conserver la trace de ces projets éphémères. Tout en décrivant le contexte maritime et insulaire dans lequel chaque œuvre devait s'inscrire, l'auteure explique que l'évènement se voulait une enquête sur notre rapport avec les biens matériels qui nous entourent : « En investissant une profusion d'objets, d'équipements, de matériaux, d'artefacts, de constructions et de ruines, les œuvres traitent de l'expérience qui nous lie à ce que nous produisons, consommons, aménageons, habitons et, le temps venu, abandonnons ». Par ailleurs, l'auteure invitée, Gentiane Bélanger, s'attarde sur le phénomène du recyclage culturel et le situe dans un contexte historique

et philosophique. Enfin, dans un entretien avec la commissaire, Mayka Thibodeau, directrice associée du Centre de recherche sur les milieux insulaires et maritimes (CERMIM), elle traite de la gestion de matières résiduelles sur l'archipel. En souhaitant, comme le mentionne dans sa préface Lourène Janowski, « enrichir une réflexion collective sur la problématique de la gestion des matières résiduelles », certaines œuvres ont justement engendré une controverse auprès des résidents madelinots, en particulier les œuvres de l'ATSA et de Douglas Scholes. Controverse qui, selon la commissaire, a fait en sorte que « l'objectif de soulever des questions d'ordre social, politique, culturel et environnemental » a, dans le cadre de projet d'exposition, largement été atteint. (A. R.)

Kristan Horton

London, Black Dog Publishing, 2016, 184 p., Ill color. Eng.



This monograph is the first comprehensive survey of this Canadian artist's practice to date, and includes works such as *Dr. Strangelove Dr. Strangelove*, *Oracle*, *Sligo Heads* and *Drawing of A History of World War One*. Since the 1990s, Horton has developed a multi-disciplinary practice that includes photography, drawing, video and sculpture. The book is a culmination of two previous exhibitions held in 2012 (Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta) and 2013 (MacLaren Art Center, Barrie, Ontario). Curator Ben Portis signs *A Haptic Portrait of Groping Imagination*, an essay that develops—as the title suggest—to 'out-of-phase psychic

duplications, repetitions and layering that occur in Horton's work.' In his essay *Reliable Results: on Kristan Horton's Need to Know*, the art historian and professor Dan Hadler reads Horton's practice 'as the study of certain controlled kinds of intuitive play, identified with the manipulation of everyday things.' Finally, curator Jonathan Shaughnessy elaborates on 'a repetition of a particular sort' found in works such as *Repeating Half-Frame* (2007) or *Oracle* (2000) in his essay entitled *Kristan Horton: Vignettes of Repetition*. This publication coincides with *Tabarium*, the first UK exhibition presented at WORK's King's Cross space (London). Black Dog Publishing also has republished *Dr. Strangelove Dr. Strangelove*, book initially published in 2007 by the Art Gallery of York University (Toronto), which contains the full body of work that Horton produced in response—shot by shot—to Stanley Kubrick's film. (E. L.)

Entre les lignes. Le parcours artistique du tramway parisien

(sous la direction de Patrice Joly), Paris, Zéro2 éditions, 2016, 440 p. III. couleur. Fra/Eng.

Cet ouvrage, pensé il y a quelques années, rend hommage à l'art dans la ville; non pas dans le cadre du fameux programme 1 %, mais au sein d'un parcours particulier, celui de la ligne T3 du tramway parisien qui va de la porte d'Ivry à la porte de la Chapelle. La direction artistique de ce projet d'œuvres dans l'espace public, confiée à Christian Bernard, comprenait, à l'origine, dix-huit propositions développées par des artistes de France et d'ailleurs. Parmi eux, mentionnons Alferi & Cadiot, Pierre Ardouvin, Katinka Bock, Mohammed Bourouissa, Nicolas Floc'h, Ryoji Ikeda, Didier Marcel, Anita Molinero et Bernard Tschumi. Ces artistes se sont entretenus avec des historiens et critiques, tels Dominique Abensour, Jean-Max Colard, Thierry Davila, Simon Njami, Anne-Lou Vicente, Elisabeth Wetterwald. Ces entretiens se concentrent principalement sur leur démarche, mais surtout sur l'œuvre produite ou seulement esquissée pour le tramway parisien. En effet, le livre publie également les projets d'artistes qui, pour



différentes raisons, n'ont pu voir le jour, tels ceux de Siah Armajani, Pierre Huyghe et Vincent Lamouroux. En plus de ces entretiens, huit textes, signés notamment par Ami Barak, Valérie Bussmann et Marc Desporte, et cette fois traduits aussi vers l'anglais, proposent diverses réflexions sur l'art dans la ville, qui vont de l'histoire des politiques culturelles en matière d'art public à des considérations plus philosophiques sur les fonctions de l'art dans la cité, en passant à des intentions plus pragmatiques sur la réception des œuvres pour le spectateur de passage. Si l'usager du tramway est d'abord une personne qui se rend d'un lieu à un autre, l'œuvre devrait pouvoir valoriser l'expérience de son trajet. Toutefois, qu'il s'agisse du voyageur ou du résident permanent, l'art dans l'espace public n'est jamais simple; c'est pourquoi son intrusion dans le tissu urbain ne peut que profiter de son étroite interaction avec le site et ses habitants, et prétendre, éventuellement, changer la ville. (A.-L. P.)

Philip Monk, *Is Toronto Burning? Three Years in the Making (and Unmaking) of the Toronto Art Scene*

London, Black Dog Publishing, 2016, 256 p., III. b/w and colour. Eng.

Published in partnership with the Art Gallery of York University (AGYU) that presented the exhibition of the same name at the end of 2014, author, curator and director (of the AGYU) Philip Monk develops, a long essay,

about a key, creative, volatile, factional and transformative period of the Toronto art scene—from 1977 to 1979—that he considers 'one of the last avant-gardes.' Along with a selection of archival documents, photographs, publications, flyers/posters, the exhibition (and the works presented here in the book) presented the artworks of Susan Britton, David Buchan, Colin Campbell, Elizabeth Chitty, Carole Condé and Karl Beveridge, Judith Doyle, General Idea, Isobel Harry, Ross McLaren, Missing Associates (Peter Dudar & Lily Eng), Clive Robertson, Tom Sherman and Rodney Werden. A former curator at The Power Plant (1994–2003) and at the Art Gallery of Ontario (1985–1994), Philip Monk was writing and free-lance curating from 1977 to 1984 and was a part of the burgeoning period analysed in [t]his

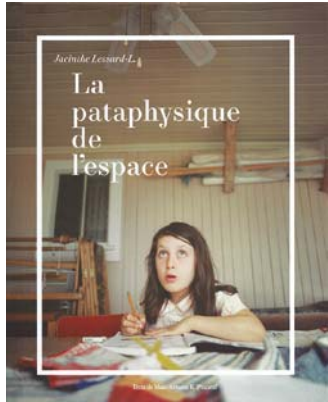


'story, a story with a cast of characters' and 'artists (...) performing in their own work and acting in others.' These *three years* were full of richness, creativity and emerging art forms (video, performance, punk music, fashion), thinking (semiotics, deconstruction) and ways of being (transgressive sexuality). *Is Toronto Burning?* also suggests a strong political period (both nationwide and city-wide) but also filled with politicised art, some of it emerging from the newly created (and already conflicting) artist-run system. This period would 'make, then unmake, and remake itself again.' (E. L.)

Jacinthe Lessard-L.

La pataphysique de l'espace

(avec un texte de Marc-Antoine K. Phaneuf)
Alma, SAGAMIE édition d'art, 2015, 90 p.
Ill. couleur. Fra.



Une première occurrence de *La Pataphysique de l'espace* avait été exposée à VU photo en 2011, à la suite d'une résidence de création en 2010. En 2016, le projet se matérialise dans une publication produite chez SAGAMIE. À partir d'une méthodologie de travail inspirée par la pataphysique d'Alfred Jarry, les photographies de Lessard sont les résultats d'une série de sept contraintes que l'artiste s'est donnée : 1) relier dans votre maison le plus grand nombre de composantes ou d'objets commençant par la même lettre à l'aide d'un ruban blanc; 2) conserver une tension dans le ruban entre les objets; 3) se restreindre à une seule pièce afin que le diagramme du ruban blanc soit apparent d'un coup d'œil; 4) ne pas déplacer ni organiser les objets avant de les relier; 5) noter au fil de l'opération, les mots correspondant aux objets dans l'ordre dans lequel ils auront été reliés; 6) calculer le nombre de mètres de ruban qui relie tous ces éléments; 7) faire une moyenne de la distance entre chacun des objets. Ainsi, 24 photographies d'intérieurs domestiques sont accompagnées d'autant de diagrammes, soit la forme schématisée (noir sur blanc) du chemin parcouru par le ruban blanc entre les objets. À l'instar du ruban, on retrouve une longue phrase de l'auteur et artiste Marc-Antoine K. Phaneuf, invité (si l'on peut dire) à prendre la place d'un pataphysicien/auteur des photographies. Phaneuf poursuit ici un

travail poétique amorcé avec son livre *Cavalcade en cyclorama* (Quartanier, 2013) où il listait nombre d'éléments qui ont un lien entre eux, même ténu, sans se répéter, ni s'arrêter... le tout proche de l'absurde. Mais au-delà de l'absurde, c'est aussi une sociologie des espaces intérieurs que propose Jacinthe Lessard avec cet ouvrage. (E. L.)

André Fournelle

Montréal, Del Busso Éditeur, 2015, 312 p.
Ill. couleur. Fra.



Imposante monographie rétrospective sur le travail sculptural d'André Fournelle, cet ouvrage retrace le parcours de l'artiste sur plus de cinq décennies, revenant sur ses rencontres et ses collaborations, ses sculptures (certaines monumentales), ses installations-performances, ses interventions dans l'espace public, dans le paysage, ses réappropriations de sites, ses explorations avec les matières et les technologies. Le volume, sous la direction de Monique Duplantie et Nycole Paquin – en plus de signer des textes elles-mêmes – réunit une douzaine d'auteur-e-s autour de quatre grandes sections afin de mieux aborder la trajectoire du sculpteur, certes, mais plus globalement celle de l'artiste multidisciplinaire. Une 1^{re} section « Matière/Lumière/Lignes de Feu » regroupe des textes d'Émilie Granjon, André Dubuc et John K. Grande autour du rapport aux matières, à la lumière et au feu, présents dans l'œuvre de Fournelle. La 2^e section « Entre la représentation et l'abstraction » évoque ces deux versants de

l'œuvre de l'artiste à la frontière, comme l'écrit Serge Bouvier, « entre le concret et le symbolique [...] à la croisée des chemins de l'art du XX^e siècle et de ce début de XXI^e siècle. » Aussi, les auteures Françoise Le Gris et Monique Duplantie reviennent sur cette influence majeure qui ponctue une grande partie du parcours de l'artiste, soit la référence à Kasimir Malevitch. La 3^e section « Occupation du territoire » regroupe deux textes autour du *Land Art* auquel Fournelle s'intéresse dès les années soixante, mais qu'il abordera surtout à la fin des années 80 par des occupations du territoire géographique, mais également territoire public, dont un texte qui revient sur les nombreuses œuvres publiques intégrées (ou non) à l'architecture. Finalement, la 4^e section, la plus importante de l'ouvrage, regroupe toute une série de courts textes et de documents autour des multiples « Interventions In Situ/Performances/Installations ». L'ouvrage est préfacé par l'historien de l'art François-Marc Gagnon et comprend, dispersés dans ses 312 pages, extraits d'entretiens, réflexions, influences, citations, lectures, croquis, dessins et photographies. (E. L.)

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

Conseil d'administration / Board of Directors

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

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fisette, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

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

Adjoint à l'administration - abonnements et site web /

Administrative Assistant - Subscriptions and Web Site
Éric Legendre

Assistante à la production / Production assistant

Ariel Rondeau

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Julie Alary Lavallée, Pierre Aresé, Louise Brunet,
Emmanuelle Choquette, Nathalie Côté, Ariane De Blois,
Jérôme Delgado, Cynthia Fecteau, Alexia Pinto Ferretti,
John Gayer, Edwin Janzen, Éric Legendre, Vincent Marquis,
Anne-Sophie Miclo, André-Louis Paré, Marie Perrault,
Jacques Py, Bénédicte Ramade, Alain-Martin Richard,
Ariel Rondeau, Manon Tourigny, Marion Zilio

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Jo-Anne Balcaen, Peter Dubé,
Vincent Marquis, Käthe Roth, Bernard Schütze

Révision française / French Copy Editor

Sabrina Desjardins, Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Imprimerie Quadriscan

Distribution

Disticor Magazine Distribution Services
Magazines Canada
R-Diffusion (Europe)

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

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

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

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



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 114 (Automne 2016) /

No. 114 (Fall 2016)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec;

Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)

ISSN : 1923-2552 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-31-5 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-32-2 (PDF)

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

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

2 ans (6 numéros/6 issues) :

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

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

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

2 ans (6 numéros/6 issues) :

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

espace

423 - 5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

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

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com

4^e

FOIRE^{EN}ART

ACTUEL

D E Q U É B E C

24 AU 27 NOVEMBRE 2016

COMMISSAIRE INVITÉ : EMMANUEL GALLAND

FOIREARTACTUEL.COM 

Foire en  de Québec

 l'œil de poisson

 VU
PHOTO

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

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

Appel de dossiers
31 OCTOBRE 2016



verticale.ca

L'ART DE LA JOIE

/8

THE ART
OF JOY

MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

17 février
- 14 mai
2017

february 17
- may 14 2017

Réalisée en
collaboration avec
In collaboration with
Le Musée national
des beaux-arts
du Québec

Lieu central
Main site
Pavillon
Pierre Lassonde
Pavilion

Commissaire
internationale
international
curator
Alexia Fabre

manifdart.org

M
A
N
Q

Musée national
des beaux-arts
du Québec
Québec

Québec



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

VILLE DE
QUÉBEC



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



Les mythologies singulières

ANNA TORMA

CLAIRE LABONTÉ

MARIGOLD SANTOS

DU 6 OCTOBRE AU 18 DÉCEMBRE 2016

1700
LA
POSTE

EXPOSITION

Mercredi au vendredi 11 h à 18 h

Samedi et dimanche 11 h à 17 h

1^{er} octobre 2016 – 8 janvier 2017



Visages fauves
Kittie BRUNEAU

Sauvage dans tous ses états
Normand MÉNARD

Samedi 1^{er} octobre à 14 h
Vernissage en présence des artistes lors des JOURNÉES DE LA CULTURE



Dimanche 9 octobre à 16 h
Clôture du XIV^e Festival International des Écrivains et Artistes *LES MOTS DU MONDE* organisé par la RÉSIDENCE INTERNATIONALE DES ÉCRIVAINS ET ARTISTES DE VAL-DAVID.

Samedi 5 novembre à partir de 15 h
SON ET COULEUR IMPROVISÉS avec l'artiste Normand Ménard et le contrebassiste Guy Limoges

Samedi 3 décembre à partir de 15 h
TABLEAU NOIR
Peinture en direct avec l'artiste Normand Ménard



Centre d'exposition
de **VAL-DAVID**

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

ENTRÉE LIBRE de 11 h à 17 h
du mercredi au dimanche
2495, rue de l'Église, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca



3 décembre 2016 au 15 janvier 2017

La réalité n'est qu'un point de vue

Giovanni Castell, Lori Nix, Catherine Plaisance

Vernissage : Dimanche 3 décembre, 14 h



Lori Nix, *Mall*, 2010



www.pointe-claire.ca

514 630-1254

manel.benchabane@pointe-claire.ca



MB
Michel Bernier

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



26^e de la Salon REVUE

HALLE DES BLANCS-MANTEAUX
48, rue-Vieille-du-Temple
75004 Paris

15 & 16 octobre 2016

Nocturne vendredi 14 octobre 20h-22h
Samedi 15 octobre 10h-20h
Dimanche 16 octobre 10h-19h30

ENTRÉE LIBRE

Renseignements
Ent'revues
4, avenue Marceau
75008 Paris
Tél. : 01 53 34 23 24/25
Fax : 01 53 34 23 00
www.entrevues.org

Avec le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec
[Programme de formations - Automne-hiver 2016-2017]

Volet montréalais

Stratégies d'exploration en solo
Avec Jacqueline Van De Geer du 16 au 18 septembre 2016 au Studio 303 à Montréal

« Cache-toi matière ! » : Langage et interdisciplinarité
Avec Simon Brown le 11 décembre 2016 au Studio Élan d'Amérique à Montréal

Médiation culturelle, pratiques interdisciplinaires et espace public
Avec Eva Quintas le 15 janvier 2017 au RAIQ à Montréal

Laboratoire d'expérimentation interdisciplinaire : Sociologie, art vivant et autres métissages
Avec Catherine Lalonde Massecar et Louis Jacob du 3 au 5 février 2017 à Montréal

Théories et pratiques performatives
Avec Richard Martel du 10 au 12 mars 2017 à Montréal

Volet multirégional

École de bruit : Approches interdisciplinaires à la production sonore
Avec Alexis O'Hara le 21 et 22 janvier 2017 à Montréal

Manoeuvre, assemblage et accompagnement : interdisciplinarité et arts numériques
Avec Érik d'Orion et Marc Fournel le 18 et 19 février 2017 dans le cadre du Mois Multi à Québec

Écrire à l'oreille
Avec Simon Brown le 25 février 2017 à Sporobole, centre en art actuel à Sherbrooke

Pour inscription aux formations, contactez-nous par courriel à l'adresse info@rai.q.ca ou par téléphone au numéro (514) 868-8011 / www.rai.q.ca

Logos: COMPÉTENCE CULTURE, Emploi Québec, le français en scène, CALQ, Conseil des arts en milieu scolaire Québec, CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement du Canada

Canada publication en ligne

DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE

dictionnaire.espaceartactuel.com

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

À l'écoute du milieu des ARTS

PETRIE RAYMOND

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

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

FORMATS



Saint-Laurent
Sainte-Catherine
* 2-22
RC

LIBRAIRIE • ART • BOOKSTORE

OPTICA
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN



Automne 2016

Knut Åsdam
Egress, 2013.
Image tirée de la vidéo, 41 min, couleur, son.

1 septembre - 8 octobre 2016
19 octobre 2016 - 14 janvier 2017
Publication

Julien Discrit
(Paris)
Simon Belleau
(Chicago)

Knut Åsdam
(Oslo)
Présenté en collaboration avec La Biennale de Montréal pour BNLMTL 2016, Le Grand Balcon.

Edith Brunette
Ce qui est séparé

Gaëlle Choisine
Grangou

Résidence de recherche jeune création, no. 4, Montréal : OPTICA et art3, 2016, 48 p.

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

ISBN 978-2-922085-14-3

Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
CALO / Conseil des arts de la culture / Québec
MONTREAL / MONTRÉAL
art 3
BNL MTL

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

MARIE CÔTÉ
CONTOURS, DÉTOURS ET RETOURNEMENTS



© Marie Côté / SODRAC, Les attrape-vents, détail, 2007-2008

6 OCTOBRE 2016 - 29 JANVIER 2017
Commissaire invitée | Marie Perrault

LA FABRIQUE CULTURELLE.tv
Télé-Québec

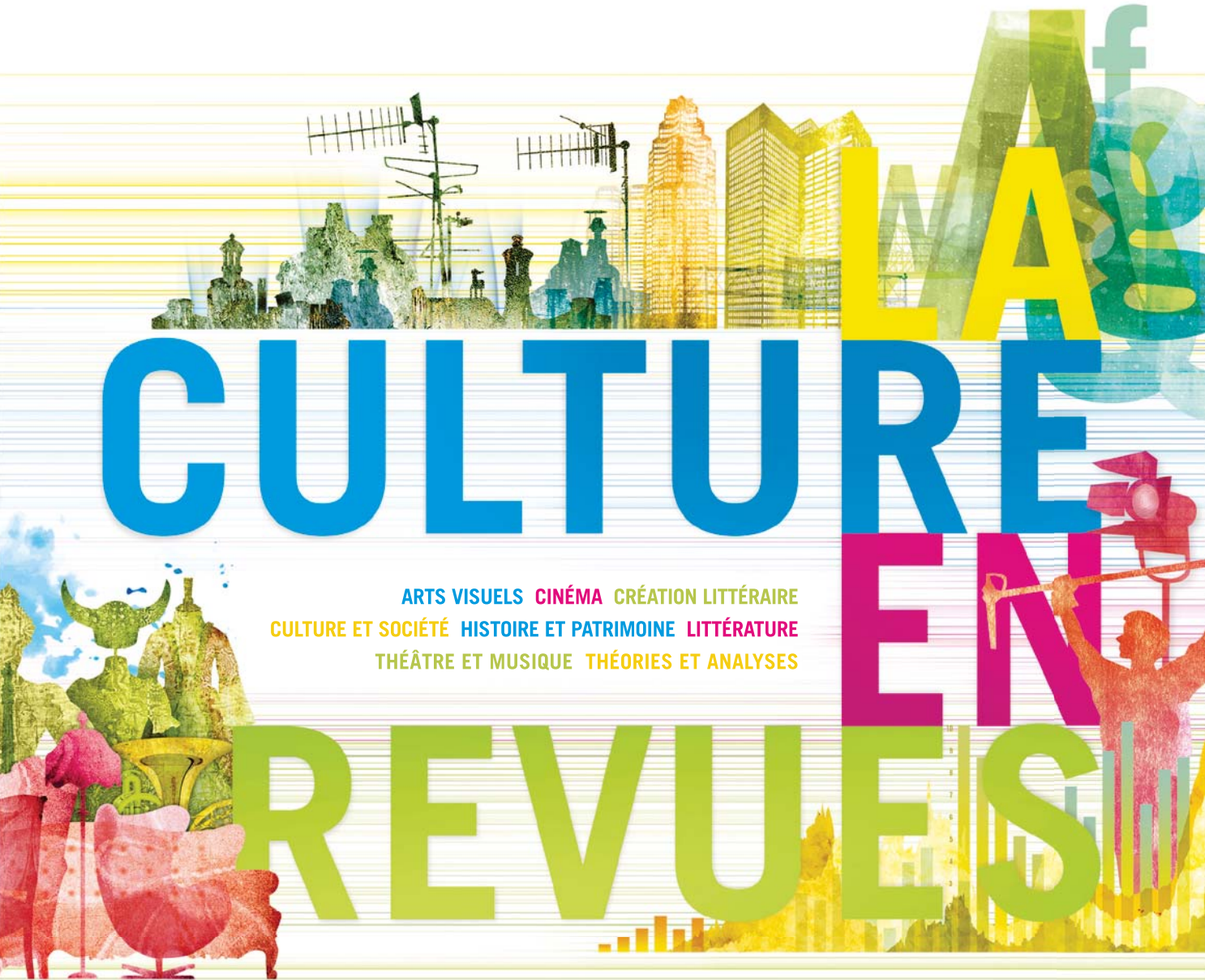
Culture et Communications Québec
Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts
Ville de Rimouski

museerimouski.qc.ca


THE TREE MUSEUM

THE TREE MUSEUM
Is Celebrating Ontario Culture Days
New Works
by
DEETER HASTENTEUFEL
&
BADANNA ZACK
Opening Reception Sunday October 2nd, 2016
@ 2pm
The artists will be present

The Tree Museum
1634 Doe Lake Road
Muskoka Rd 6
Gravenhurs, Ontario P1P 1R3
For more information
www.thetreemuseum.ca



LA CULTURE EN REVUES

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

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

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SCULPTURE

GRAND
SALON

DE LA
SCULPTURE

2016

Palais
des congrès
de Montréal

18
novembre

19
novembre

20
novembre



FONDERIE
D'ART
D'INVERNESS

www.sculptvre.com

SODEC
Québec



La Biennale de Montréal

2016

19.10.16

— 15.01.17

Le Grand
Balcon

*The Grand
Balcony*

Le Grand Balcon est une réalisation de La Biennale de Montréal
en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal

BNL
MTL



MAC

Commissaire
Philippe Pirotte

Journées d'ouverture
18 – 21 octobre

Liste préliminaire des artistes et collectifs :

Haig Aivazian, Njideka Akunyili Crosby, Knut Åsdam,
Eric Baudelaire, Thomas Bayrle, Nadia Belerique,
Valérie Blass, Michael Blum, Shannon Bool, Dineo
Seshee Bopape, Elaine Cameron-Weir, Chris Curreri,
Moyra Davey, Nicole Eisenman, Em'kal Eyongakpa,
Liao Guohe, Judith Hopf, Anne Imhof, Luis Jacob,
Myriam Jacob-Allard, Brian Jungen, Hassan Khan,
Meiro Koizumi, Zac Langdon-Pole, Tanya Lukin
Linklater, Kerry James Marshall, Corey McCorkle,
Nathalie Melikian, Joe Namy, Shahryar Nashat,
Camille Norment, Celia Perrin Sidarous, IMPURE
FICTION, Marina Rosenfeld, Ben Schumacher, Walter
Scott, Benjamin Seror, Frances Stark, Thirteen Black Cats,
Luke Willis Thompson, David Gheron Tretiakoff,
Luc Tuymans, Jacob Wren, Haegue Yang, Xu Zhen
La liste complète sera annoncée en septembre 2016.

bnimtl2016.org

Discover the top Canadian and international galleries.

**Art
TO**

28-31 October 2016

**Canada's essential destination
for contemporary and modern art.**

PRESENTING
SPONSOR



**Metro Toronto
Convention Centre**
ArtToronto.ca

OFFICIAL
ART INSURER



OPENING NIGHT
PREVIEW PARTNER



OFFICIAL VISUAL ARTS
MEDIA PARTNER

CANADIANART

ONLINE PREVIEW
PARTNER





GALERIE DE L'UQAM programmation automne 2016

YANN POCREAU. PATRIMOINES

Dans le cadre du programme de résidence
30 août au 8 octobre 2016
Vernissage : mardi 6 septembre à 17 h 30

LIEVEN MEYER. AWAY FROM KEYBOARD

30 août au 8 octobre 2016
Vernissage : mardi 6 septembre à 17 h 30

**LA BIENNALE DE MONTRÉAL 2016, LE GRAND BALCON
LUIS JACOB ET THIRTEEN BLACK CATS**

Commissaire : **Philippe Pirotte**
21 octobre au 10 décembre 2016
Vernissage : jeudi 20 octobre à 17 h 30

Exposition en circulation

AUDE MOREAU. LA NUIT POLITIQUE

Commissaire : **Louise Déry**
Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain
24 septembre 2016 au 8 janvier 2017

Exposition virtuelle

LE PROJET PEINTURE

Un instantané de la peinture au Canada

Commissaire et coordonnatrice : **Julie Bélisle**
Sous la direction de **Louise Déry**
leprojetpeinture.uqam.ca

LA
GALERIE

UQAM
galerie.uqam.ca

Image : Yann Pocreau, *La chambre*, 2016, installation.

Partenaires :



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Culture
et Communications
Québec

MVC
muséevirtuel.ca

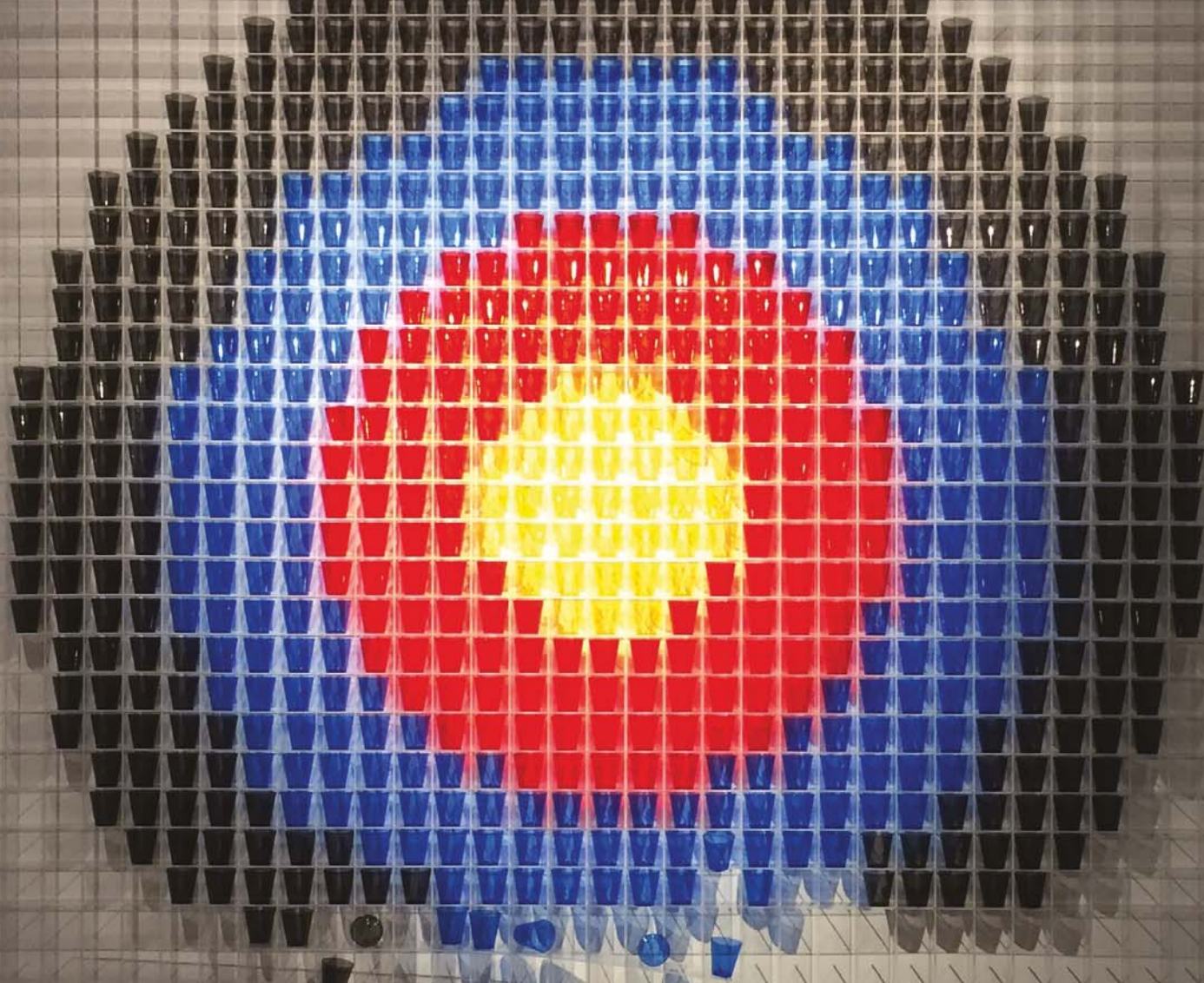
CHUM

BNL
MTL

Centre
culturel canadien
Paris

CASINO LUXEMBOURG
Forum d'art contemporain

THE
POWER
PLANT



PATRICK BÉRUBÉ

En principe

Commissaire : Bénédicte Ramade

28
AOÛ au 6
NOV

Exposition

28
AOÛ à 14 h

Vernissage

Visite commentée : 2 oct. à 14 h

Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h



MAISON DES ARTS DE LAVAL

1395, boul. de la Concorde Ouest

📍 Métro Montmorency

📍 Maison des arts de Laval

