

Psychotrope :
art sous l'influence

Psychoactive:
Art under the Influence



ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

Couverture/Cover:

Jeremy Shaw, *Degenerative Imaging (Early Dementia)*, 2015. Impression UV sur vinyle brillant sur Dibond/UV print on glow-in-the-dark vinyl on Dibond, 73 x 63 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie König/Courtesy of the artist and König Galerie.

espace

éditorial/editorial

2

ART ET PSYCHOTROPES
ART AND PSYCHOACTIVES
André-Louis Paré

Psychotrope : art sous l'influence Psychoactive: Art under the Influence

10

Regards sur psychotropes

Bernard Schütze

22

Chemical Compounds: Acceleration and Hyper-production in Richard Ibghy and Marilou Lemmens' *Visions of a Sleepless World*

Michael DiRisio

28

Mangez-moi : petite histoire récente des psilocybes dans l'art

Camille Paulhan

36

Intervention: Nan Goldin, AIDS, and the Opioid Crisis

Suzie Oppenheimer

42

Expérimenter les singularités : les autoportraits sous influence de Bryan Lewis Saunders

François Lachance-Provençal

48

Damn Control: Colleen Wolstenholme's Sculpture of Resistance

Ray Cronin

54

Pour une propédeutique des para-espaces dans l'œuvre de Jeremy Shaw

Mathieu Teasdale

essai/essay

62

Force et puissance des ondes : *Inclinations* et *AETER* de Christian Skjødt

Louise Boisclair

événements/events

68

RIBOCA, la toute nouvelle biennale internationale d'art contemporain de Riga

Arianne Lemieux

74

Reconfiguration d'identités

Bénédicte Ramade

comptes rendus/reviews

82 Myriam Yates : *Gander Islands*

Manon Tourigny

84 Marc-Antoine K. Phaneuf : *Euphorie-propagande*

Dominique Sirois-Rouleau

86 Maureen Gruben. *QULLIQ: In Darkness, Light*

Clint Burnham

87 Hédonisme délirant. *NSPSLL!* de Ludovic Boney

Marie Perrault

89 Karilee Fuglem et le presque invisible

Geneviève Gendron

91 Lyn Carter. *II^e Rang*

Johanne Tremblay

93 Mark Dion: *Theatre of the Natural World*

John K. Grande

95 Annie Conceicao-Rivet : de concrètes abstractions

Ève Dorais

97 *Je relis tes lignes* de Marie-Michelle Deschamps et Éléonore False

Raphaëlle Cormier

99 Paul Bourgault : *Transfiguration*

Ariel Rondeau

101 *Natura Loci*

André-Louis Paré

livres/books

103 *Faceworld, le visage au XXI^e siècle*

104 ouvrages reçus/selected titles

Art and Psychoactives

On behalf of public health, the Canadian Parliament is preparing to legalize the recreational use of cannabis. By regulating its production and consumption, and no longer prohibiting it, Canada makes this drug a very lucrative substance like tobacco and alcohol. Instead of punishment and prosecution, the government has chosen to oversee its use and provide education on its potential risks. And it is the dangers harboured by this psychotrope that the government aims to counter in order to protect the most vulnerable. While it is true that the Western countries have cared for public health since the start of the industrial revolution, when it comes to the consumption of cannabis it is only recently that a few have chosen the path towards legalization. The politico-medical surveillance of its use is maybe justified in the name of the public good, but it goes without saying that despite this impulse to control, individuals will always find a way around it. With the proliferation of party drugs and other legal euphorians, the overprescription of medication, and, of course, the illegal sale of drugs through organized crime, the fight against the growing presence of psychoactive substances towards social normalization and disciplinary control is long from being won. And what about in the field of art? What links do artistic practices have with psychotropic substances?

Drugs, long found in nature, were inherent to the habits and customs of the oldest of human societies, and were used to produce hallucinogenic experiences in the context of sacred rituals or to benefit from their medicinal qualities. In the West, it has been primarily scientists and artists who are interested in these substances, exploring their effects on consciousness and our relationship with reality. Yet, little by little during the 20th century, the proliferation of drugs has changed, distancing us from a consumption linked to spiritual pursuits. The desire for transcendence has given way to a need to intensify the *trip*, the illusion of escaping reality. Also, the consumption of a diverse range of increasingly mixed and synthetic drugs has grown in popularity since the psychedelic era. It was also in the 1960s that this became a recurrent theme in cinema, often presented under its deadlier aspect with figures of the junkie, the drug addict, or in reference to writers and musicians for whom abusive use of illicit products contributed to their creative defeat. Finally, due to increasingly sophisticated cinematographic techniques, the 7th art has made the effects of drugs on perception and the imagination visible on the screen, frequently in a wild fashion. And, what about drugs in the hands of visual artists?

In 2013, *Sous influences, arts plastiques et produits psychotropes* (Under the Influence: Art and Psychotropic Substances), an exhibition at La Maison rouge in Paris, assembled a more or less exhaustive panorama of works by ninety artists, concerning this relationship between the visual arts and psychotropics. The curator, Antoine Perpère, favoured mainly works having to do with the formal representation of these substances as well as those that artists produced while under the influence of psychoactive drugs during creative research. Camille Paulhan, in her text in this issue, refers to a number of artists who were presented in this exhibition. Concentrating on the recent history of psilocybe in art, she hones in on artists' contributions depicting the universe of hallucinogenic mushrooms on canvas or in sculpture. Also in this exhibition were Bryan Lewis Saunders' self-portraits produced under the influence. His rather unique practice of drawing his face following the ingestion of medications or illicit drugs is the object of François Lachance-Provençal's fine analysis in which the artist's absorption of drugs is but one way of transforming his psychosensorial rapport with the world.

In the spring of 2018, *Altered States: Substances in Contemporary Art*, an exhibition at KunstPalais (Erlangen) also underlined artists' contributions toward visualizing the effects of an altered consciousness, among these artists were Canadians Rodney Graham and Jeremy Shaw. Graham's *Phonokinétoscope* (2001) is a film in which we see the artist in a park in Berlin in the process on ingesting LSD to a backdrop of pop rock music. For his part, Shaw presented the video *DMT* (2004). In this issue, Mathieu Teasdale proposes an interesting interpretation of this experiential work involving Shaw and a few friends. DMT is a powerful hallucinogen found in certain compositions used for shamanistic ends. As with the video works *Quickeners* (2014) and *Liminals* (2017), the artist

Art et psychotropes

Au nom de la santé publique, le parlement canadien s'apprête à légaliser l'usage récréatif du cannabis. En réglementant sa production et sa consommation, le Canada fait désormais de cette drogue une substance qui, comme le tabac ou l'alcool, fort lucratifs, ne sera plus interdite. Au lieu de réprimer et de poursuivre en justice, le gouvernement a choisi d'en encadrer l'usage et d'éduquer sur ses risques potentiels, car ce sont les dangers que recèle ce psychotrope que le gouvernement tente de contrer afin, tout particulièrement, de protéger les plus vulnérables. S'il est vrai que, depuis le début de la révolution industrielle, les états occidentaux s'intéressent à la santé publique, en ce qui concerne la consommation du cannabis, ce n'est que récemment que certains d'entre eux ont choisi la voie de la légalisation. Au nom du bien-être collectif, la surveillance politico-médicale de son utilisation est peut-être justifiée, mais il va sans dire que cette volonté de contrôler les individus lui échappera toujours. Avec la prolifération des drogues festives et autres euphorisants légaux, la surprescription de médicaments sur ordonnances et, bien sûr, la vente illégale de drogues par le crime organisé, la lutte pour contrer la présence accrue de substances psychoactives en vue de la normalisation des individus est loin d'être gagnée. Et qu'en est-il dans le domaine de l'art ? Quels liens les pratiques artistiques entretiennent-elles avec les substances psychotropes ?

Les drogues, longtemps issues d'origines végétales, sont inhérentes aux us et coutumes des plus vieilles sociétés humaines, et ce, afin de provoquer des expériences hallucinogènes dans un contexte de rituels à caractère sacré ou de profiter de ses vertus médicinales. En Occident, ce sont d'abord les scientifiques et les artistes qui se sont intéressés à ces substances afin d'en explorer les effets sur la conscience et notre rapport au réel. Mais, peu à peu, au cours du 20^e siècle, la prolifération des drogues a pris un tournant qui nous éloigne de sa consommation liée à des aventures spirituelles. C'est que le désir de transcendance a fait place au besoin d'intensifier un *trip* donnant l'illusion de s'évader du réel. Aussi, la consommation de diverses drogues, de plus en plus composées et synthétiques, s'est popularisée à partir des années psychédéliques. C'est aussi dans les années 1960 qu'elle est devenue un thème récurrent au cinéma, souvent, d'ailleurs, pour la présenter sous son aspect mortifère avec les figures du *junkie*, du toxicomane dépendant déchu, sinon en référant aux écrivains ou aux musiciens dont l'usage abusif de produits illicites contribue à leurs déroutes créatrices. Enfin, grâce à des techniques cinématographiques de plus en plus sophistiquées, le 7^e art a donné à voir sur écran, souvent de façon fantaisiste, les effets des drogues sur la perception et l'imagination. Et qu'en est-il chez les artistes plasticiens ?

En 2013, l'exposition *Sous influences, arts plastiques et produits psychotropes*, présentée à la Maison rouge (Paris), rassemblait, dans un panorama plutôt exhaustif, les œuvres de 90 artistes concernant cette relation qu'entretiennent les arts visuels avec les psychotropes. Le commissaire Antoine Perpère a principalement privilégié des œuvres portant sur la représentation plastique de ces substances ainsi que celles réalisées par des artistes sous l'influence de drogues psychoactives à des fins de recherches créatives. Le texte de Camille Paulhan, publié dans ce numéro, réfère justement à plusieurs artistes dont les œuvres étaient présentées lors de cette exposition. En concentrant toutefois son propos sur l'histoire récente des *psilocybes* en art, l'auteure retient surtout l'apport d'artistes qui représenteront sur toile ou en sculpture l'univers des champignons hallucinogènes. Toujours dans cette exposition de 2013, on pouvait voir certains autoportraits de Bryan Lewis Saunders produits sous influence. Plutôt particulière, sa démarche consistant à dessiner son visage à la suite d'une ingestion de médicaments ou de drogues illicites fait l'objet d'une belle analyse de la part de François Lachance-Provençal pour qui l'absorption de drogues par l'artiste n'est qu'une manière de transformer son rapport psychosensoriel au monde.

Présentée au printemps 2018, l'exposition du KunstPalais (Erlangen) intitulée *Altered States. Substances in Contemporary Art* devait également souligner la contribution d'artistes proposant visuellement les effets d'altération sur la conscience. Parmi ces artistes, il y avait les Canadiens Rodney Graham et Jeremy Shaw. L'œuvre de Graham, *Phonokinétoscope* (2001), est un film dans lequel, sur fond de musique pop rock, on voit l'artiste dans un parc à Berlin en train d'ingérer du LSD. L'œuvre exposée de Shaw fut la vidéo intitulée *DMT* (2004). Pour ce dossier, Mathieu Teasdale propose une intéressante interprétation

is interested foremost in the capacity of an altered consciousness to sublimate reality, to represent ecstasy, and produce that unexpected moment where the psyche intrudes in another mental space. Also in modifying our states of consciousness, today we are able to visualize the physical consequences on the brain. Accordingly, in *Degenerative Imaging* (2015) Shaw shows the degenerative effects of psychotropic substance use on the blood flow and metabolism of the human brain.

As this issue's co-editor Bernard Schütze reminds us, drugs have always been considered a *pharmakon*—a substance that heals or poisons. In the current conjuncture, the sale of drugs is an integral part of global capitalism and its attendant pharmaceutical industry. In his text, Schütze dwells on select works of artists Beverly Fishman and Sarah Schönfeld. Fishman, in her works, reflects on the marketing of increasingly alluring medication, while Schönfeld presents the effects of certain drugs once placed on photographic film. Like Fishman, Collen Wolstenholme uses the form of commercial pills to create installations as well as jewelry. In his text, Ray Cronin analyzes the works of this artist from a feminist perspective and her resistance to the massive pharmaceutical industry, regarding the control of our emotions. This affective control is also the subject of artists Richard Ibghy and Marilou Lemmens' video work *Visions of a Sleepless World* (2014–2015). Michael DiRisio analyzes this work in which it is a question of medication that stimulates alertness in the context of a productivity that is always demanding increased performance.

As we know, this intrusion in the medication market has crossed the line into what must be called “The Opioid Crisis.” Whether in Canada or the United States, the consumption of painkillers such as the prescription opioid OxyContin has killed thousands by overdose. In her text, Suzie Oppenheimer reminds us of Nan Goldin's fight to break her dependence after she was prescribed this “medication” to treat tendonitis. She is now fighting the drug's manufacturer, Purdue Pharma and holds the Sackler family responsible, having made a fortune in the marketing of this product. To add to the irony, the Sackler family use this fortune to support numerous museums. In short, the relation between art and psychotropes in light of the politico-medical situation gives rise to various points of view. This can be the desire to capture personal universes of rare intensity or contribute towards taking a stand and denouncing its omnipresence in a society devoted to a cult of health and fitness.

In addition to the collection of essays, this fall 2018 issue takes a look at two major events: the brand-new biennial in Riga and *From Africa to the Americas: Face-to-Face Picasso, Past and Present and Here We Are Here: Black Canadian Contemporary Art* an exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts. As well, in the “Essay” section, you will find a text on Danish artist Christian Skjød's sound installations. And, as usual, the exhibition and book reviews sections have some great discoveries.

Translated by Robin Simpson

André-Louis Paré

de cette œuvre expérientielle à laquelle ont participé Shaw et quelques amis. Le DMT est connu en tant que puissant hallucinogène dont on se sert dans la composition de certaines préparations à usages chamaniques. Tout comme pour les œuvres vidéographiques *Quickeners* (2014) et *Liminals* (2017), l'artiste s'intéresse tout particulièrement à l'altération de la conscience capable de sublimer le réel, de représenter l'extase, et de produire ce moment inattendu où le psychisme s'immisce dans un autre espace mental. Aussi, en modifiant nos états de conscience, nous sommes aujourd'hui en mesure de visualiser les conséquences physiques sur le cerveau. Dans une œuvre intitulée *Degenerative Imaging* (2015), Shaw montre les effets dégénératifs de l'utilisation de substances psychotropes sur le flux sanguin et le métabolisme du cerveau humain.

Comme le rappelle Bernard Schütze, coresponsable de ce dossier, les drogues ont toujours été considérées comme *pharmakon*, une substance qui guérit ou empoisonne. Or, dans le contexte actuel, le commerce de la drogue fait partie intégrante du capitalisme mondial, et l'industrie pharmaceutique y est associée. Dans son texte, Schütze s'attarde sur certaines œuvres des artistes Beverly Fishman et Sarah Schönfeld. Fishman soulève, par ses œuvres, une réflexion sur le *marketing* des médicaments toujours plus attrayant, et Schönfeld donne à voir l'effet de certaines drogues lorsque déposées sur de la pellicule photographique. Comme chez Fishman, Colleen Wolstenholme utilise la forme des pilules en circulation pour créer des installations ainsi que différents bijoux. Dans son texte, Ray Cronin analyse les œuvres de cette artiste dans une perspective féministe et de résistance quant au contrôle de nos affects par la grande industrie pharmaceutique. Celui-ci est aussi le sujet d'une œuvre vidéographique des artistes Richard Ibghy et Marilou Lemmens ayant pour titre *Visions of a Sleepless World* (2014-2015). Michael DiRisio analyse cette œuvre dans laquelle il est question des résultats d'un médicament qui stimule l'éveil dans un contexte de productivité qui exige toujours plus de performance.

Comme on le sait, cette intrusion du marché des médicaments a dépassé les bornes avec ce qu'il faut appeler « la crise des opioïdes ». Que ce soit au Canada où aux États-Unis, la consommation d'antidouleur tel l'OxyContin, un opiacé prescrit en pharmacie, a tué par *overdose* des centaines de milliers de personnes. Dans son texte, Suzie Oppenheimer nous rappelle le combat qu'a mené l'artiste Nan Goldin pour échapper à sa dépendance alors qu'on lui avait prescrit ce « médicament » pour traiter une tendinite. Elle se bat maintenant contre Purdue Pharma, son fabricant, et tient responsable la famille Sackler qui a fait fortune avec la promotion de ce produit. Comble d'ironie, la famille Sackler soutient avec cette fortune plusieurs musées. Bref, compte tenu de la situation politico-médicale, la relation entre l'art et les psychotropes donne lieu à divers points de vue. Elle peut ouvrir sur le désir de capter des univers intimes d'une rare intensité, mais elle peut aussi contribuer à prendre position en vue de dénoncer son omniprésence dans une société qui voue un culte à la bonne forme physique et à la santé.

En plus de ce dossier, ce numéro d'automne 2018 permet de porter un regard sur deux événements majeurs : la toute nouvelle biennale de Riga et l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal intitulée *Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui et Nous sommes ici, d'ici. L'art contemporain des Noirs canadiens*. Vous trouverez également dans la section « essai » un texte ayant pour source de réflexion les installations sonores de l'artiste danois Christian Skjødtt. Enfin, les sections « comptes rendus » d'expositions et de livres vous réservent, comme d'habitude, de belles découvertes.

André-Louis Paré



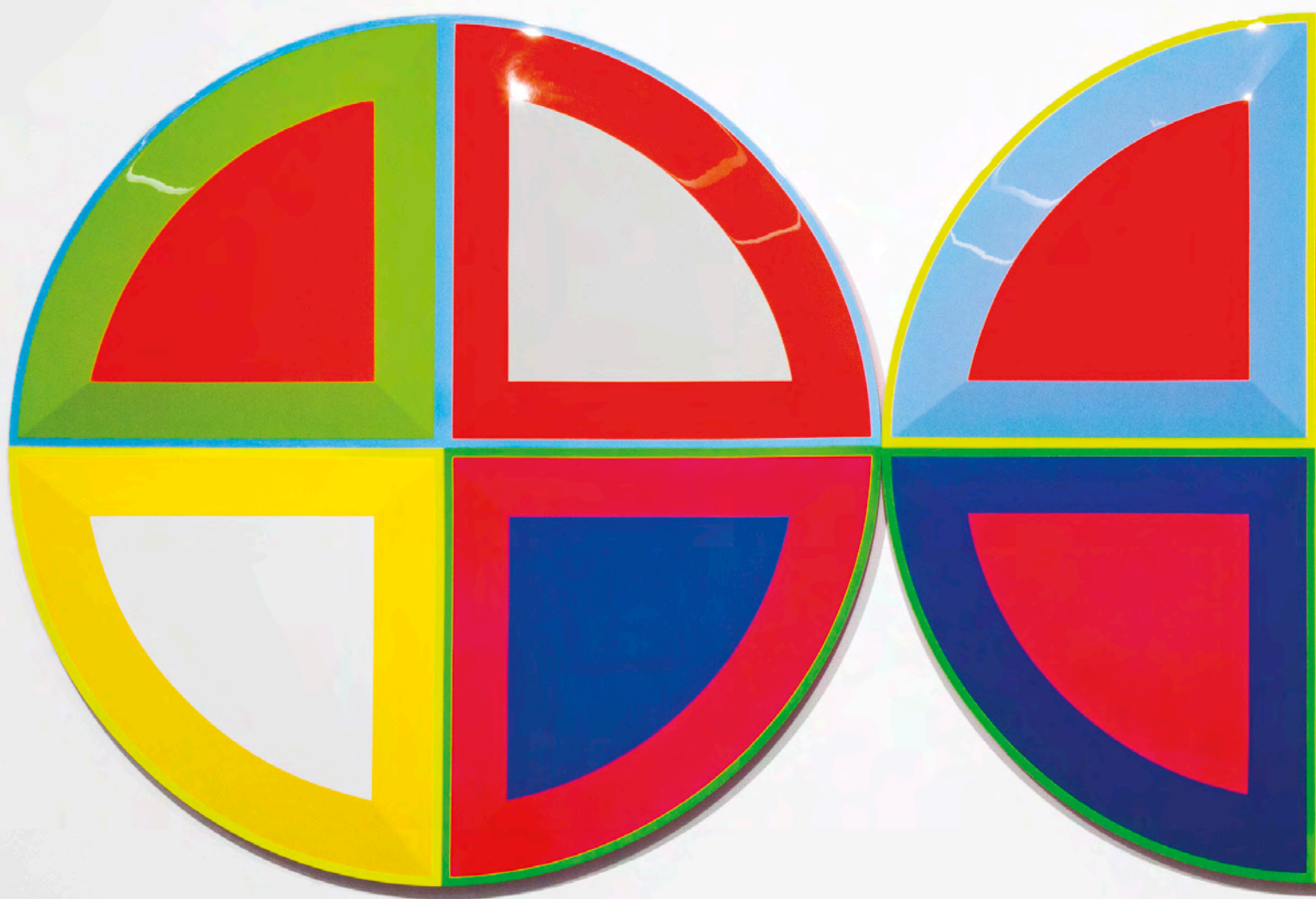


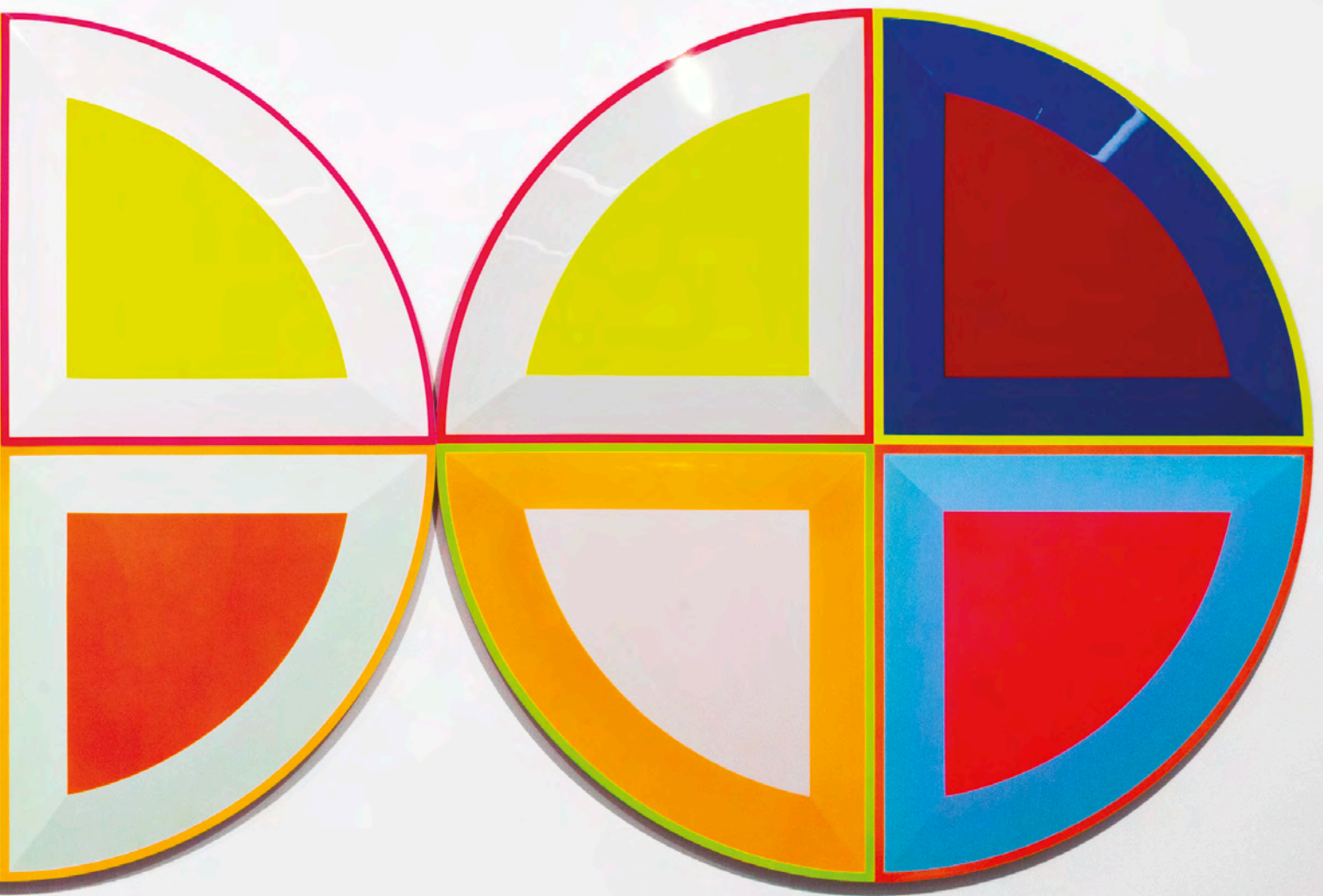
Colleen Wolstenholme, *Mandala*, 1999.
Impression à jet d'encre/Inkjet print,
84 x 84 cm. Édition de 10/Édition of 10.
Avec l'aimable permission de l'artiste et
de la galerie Art Mûr/Courtesy of the
artist and Galerie Art Mûr.

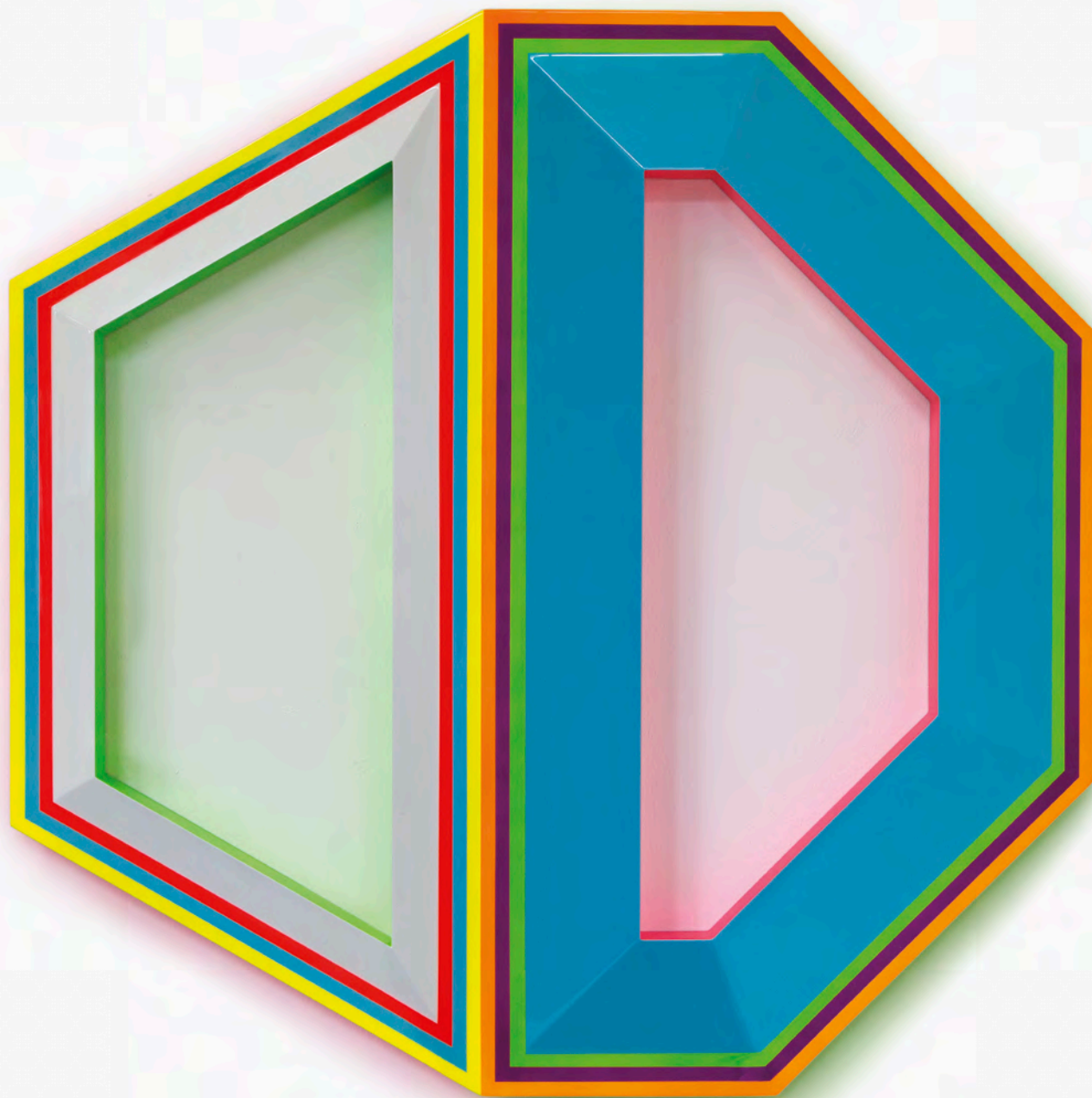


Colleen Wolstenholme, *Pentagram*, 1999.
Impression à jet d'encre/Inkjet print,
84 x 84 cm. Édition de 10/Édition of 10.
Avec l'aimable permission de l'artiste et
de la galerie Art Mûr/Courtesy of the
artist and Galerie Art Mûr.

P. 10-11 :
Beverly Fishman, *Untitled (ADHD)*, 2016.
Peinture uréthane sur bois/Urethane
paint on wood, 152 x 457 x 6 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste/
Courtesy of the artist.







Regards sur psychotropes

Bernard Schütze



Qu'elles soient licites ou illicites, les drogues sont devenues, de nos jours, si omniprésentes qu'elles peuvent être considérées, aux côtés d'autres avancées technologiques, comme faisant partie intégrante de la culture occidentale contemporaine. Substances chimiques et moléculaires, elles circulent largement à travers le corps social afin de moduler les subjectivités et infléchir de diverses manières les comportements psycho-physiques. D'une part, l'expérimentation de certaines drogues psychoactives est considérée comme un moyen émancipateur qui peut être utilisé à des fins artistiques, spirituelles, thérapeutiques, voire épicuriennes; d'autre part, l'utilisation ou, plutôt, l'abus de certaines drogues sont jugés préjudiciables au bien-être individuel et collectif en raison des ravages causés par la toxicomanie, la surmédicalisation et le trafic des stupéfiants.

Comme l'indique le double sens du terme grec *pharmakon*, le large spectre des applications possibles et des conséquences associées aux drogues est marqué par une ambivalence ou une indétermination fondamentale entre promesse et malédiction, remède et poison. Dans la situation actuelle, cette ambivalence est déterminée par un jeu de plusieurs tendances. Parmi celles-ci, il y a le regain d'intérêt pour l'utilisation avisée de substances psychoactives que certains qualifient de « renaissance psychédélique¹ ». Cette renaissance est caractérisée par l'usage de substances comme le DMT ou l'ayahuasca associées aux pratiques chamaniques ou artistiques. Mais il y a aussi la tendance au microdosage du LSD ainsi que la recherche sur l'utilisation potentiellement bénéfique de la psychothérapie assistée par psilocybine afin de traiter l'anxiété de fin de vie ou, encore, la MDMA en vue d'apaiser les problèmes liés au trouble de stress post-traumatique. Sans oublier la plus grande acceptation sociale qui découle de la volonté politique de certains États ou pays de légaliser la consommation du cannabis, comme en témoigne sa légalisation prochaine au Canada.

Parallèlement à ces considérations d'ordres psychologique, social et médical, il y a bien sûr les ravages de la crise des opioïdes, les bouleversements politiques liés au commerce mondial de la drogue et le fléau général de la toxicomanie sous toutes ses formes. Au nom d'une productivité toujours accélérée, les stimulants, dont l'adderall, le ritalin, la cocaïne, et les méthamphétamines, sont devenus un moyen d'accroître la performance alors que les déprimeurs tels les stupéfiants et l'alcool engourdissent les sens afin de contrer l'hyperinformation et le stress psychosocial qu'elle provoque. Enfin, il y a les médicaments pharmaceutiques comme les antidépresseurs, les tranquillisants et les antipsychotiques dont on fait usage pour combattre la dépression, l'épuisement professionnel ou d'autres troubles psychologiques. La coexistence de tous ces facteurs, au sein desquels les drogues se retrouvent, aboutit à un état fondamentalement ambigu dans lequel il devient parfois difficile de déterminer s'il s'agit d'un usage thérapeutique ou d'un abus potentiel.

Cette ambiguïté est aussi perceptible dans certaines œuvres artistiques contemporaines qui reflètent directement l'omniprésence des drogues et leurs effets psychotropes. C'est que parallèlement à leur aspect matériel, les drogues peuvent être considérées comme des agents performatifs, ce que désigne clairement le terme de « substance psychoactive ». Ainsi, la matérialité du produit peut être comprise dans un double sens, le premier étant le matériau avec lequel les artistes travaillent, alors que le second renvoie à la substance qui a le pouvoir d'agir et de modifier la conscience. À cet égard, les drogues sont comme des objets dotés d'agentivité. Elles peuvent être considérées comme des quasi-objets, soit des « objets » inertes influencés par des actions et des « objets » dotés d'un pouvoir qui influence les actions². En effet, la capacité des drogues à altérer les comportements et à modifier les modes de perceptions en fait ce que nous pourrions appeler des « agents-objets » qui existent dans le monde psychique et qui agissent sur ou à travers lui.

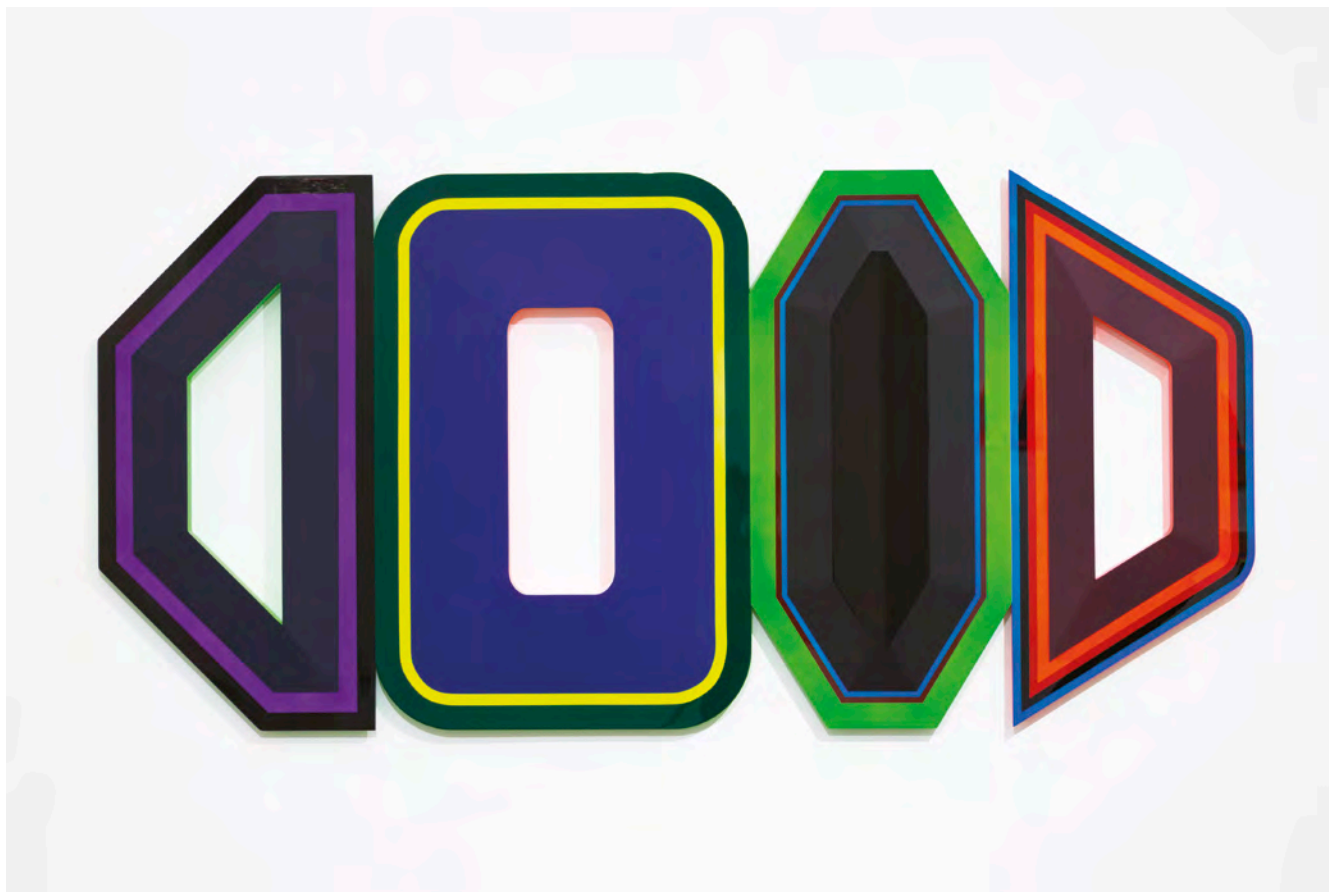
Pour illustrer une façon d'aborder ce rapport entre art et psychotrope, la pratique artistique de Beverly Fishman, peintre et sculptrice de Détroit, consiste à jeter un regard sur la drogue. Fishman s'intéresse en effet à la présence matérielle de médicaments concernant le

dispositif pharmaceutique visant à réguler les comportements et les états neurologiques. Presque toutes ses œuvres récentes s'inspirent de l'attrait visuel qu'impose l'industrie pharmaceutique en vue de présenter ses produits sous un aspect séduisant. Les peintures, les sculptures et les reliefs de l'artiste s'inspirent principalement de diverses formes de pilules. Ses peintures abstraites représentent des assemblages de comprimés placés dans des motifs géométriques quasi fluorescents. Ses sculptures, qui sont généralement présentées sous forme de regroupements de pilules surdimensionnées en verre soufflé et teintées dans une gamme de couleurs vives, rappellent, tout comme ses œuvres peintes et ses reliefs, le mouvement Op art. Par leur spectre chromatique captivant et leur pureté géométrique, ces œuvres traduisent l'effet promis par la substance représentée. C'est précisément cette traduction esthétique de l'agentivité de ces substances que l'œuvre de Fishman met en évidence.

À travers cette représentation visuelle des drogues, ses œuvres invitent à réfléchir sur les stratégies visuelles et l'importance du *design* qui entrent dans la commercialisation des médicaments pharmaceutiques. Cela fait allusion aux stratégies prises par la grande industrie pharmaceutique afin de jouer sur l'attrait des effets transformateurs ou euphoriques des médicaments, alors que ceux-ci sont prétendument dissociés du plaisir et de l'usage récréatif. Les travaux de l'artiste mettent ainsi en évidence le statut ambigu de la drogue qui vacille entre un pôle hédoniste ou transcendant, émancipateur et désinhibiteur et un pôle médical, thérapeutique, normalisateur et inhibiteur orienté vers le contrôle du comportement. L'œuvre de Fishman suggère aux spectateurs cette ambiguïté du produit en présentant, sans jugement moral, l'omniprésence des drogues dans la culture ambiante comme si cet univers formait une sorte de paysage « pharmaceutique » dans lequel nous vivons et par lequel nous sommes également envahis.

Pour représenter ce paysage et ses contextes implicites, le choix d'une esthétique moderniste, chez Fishman, permet aussi de problématiser le lien entre cette tradition et le discours de la bioscience associé à ses promesses d'efficacité et de progrès. À cet égard, les références à l'abstraction, les champs de couleurs délimités, les formes géométriques minimalistes sont ici déployés en vue de critiquer un design industriel qui semble minimiser ses effets concrets sur le psychisme des individus. Non seulement l'artiste utilise des moyens abstraits pour les lier à des problèmes du monde réel, mais elle critique aussi la manière dont l'industrie pharmaceutique présente ses produits comme une solution autonome et techno-rationnelle profondément ancrée dans nos comportements. Avec des titres tels que *Untitled (Opioid Addiction)*; *Untitled (Anxiety)*; *Pain Management*, Fishman s'en prend au rôle de *pusher* que joue l'industrie pharmaceutique en soumettant à la vente ses soi-disant solutions aux vertus magiques. Ces œuvres parlent effectivement du côté obscur de l'industrie pharmaceutique et de ses impacts sociaux importants. À travers les références explicites, l'artiste introduit une distance critique quant à l'esthétique de marketing et incite les spectateurs à jeter un nouveau regard sur ce qui fascine, attire et repousse devant ce paysage contemporain de pilules aux promesses sans fin.

Alors que Fishman se penche directement sur les produits pharmaceutiques pour montrer ce que dissimule leur présence accrue, l'artiste berlinoise Sarah Schönfeld donne à voir l'agent-objet



Beverly Fishman, *Untitled (Alcoholism, Antipsychotic, Pain, High Blood Pressure)*, 2017. Peinture uréthane sur bois, 127 x 264 x 5 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste.

P. 14-15 : **Beverly Fishman**, *Untitled (Glass Capsules)*, 2011-2013. Verre soufflé à la bouche, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Matt Biro.

des drogues dans une perspective bien différente. En effet, plutôt que de regarder l'apparence des drogues en tant qu'objet, elle s'intéresse plutôt à l'action que ces substances produisent sur la conscience alors qu'elles impliquent indirectement une expérience subjective. Dans sa série photographique *All You Can Feel* (2014), l'artiste a versé des gouttes de diverses drogues illicites et de neurotransmetteurs biochimiques sur des négatifs de films. Les réactions chimiques qui s'ensuivirent furent ensuite agrandies sur des impressions numériques révélant des visualisations surprenantes, intitulées du nom des molécules respectives : LSD, MDMA, cocaïne, kétamine, dopamine, etc. Bien que les résultats de la réaction de chaque substance soient remarquables et semblent proposer, selon certaines personnes, l'identité de chaque médicament et ses effets particuliers, l'intérêt réel réside surtout dans la façon dont ce processus inverse les attentes quant à la façon dont les drogues agissent³.

Alors que dans le cas de Fishman les drogues sont considérées en matière de formes de présentation, de *design* et de diverses couleurs, chez Schönfeld, c'est la représentation de leurs actions invisibles qui importe. Cette approche simple et inhabituelle ouvre

une perspective intéressante dans laquelle le médicament lui-même subit une transformation par son contact avec la pellicule. En présentant visuellement les variations du processus, les photographies montrent que les drogues elles-mêmes sont sous l'influence d'une transformation. Cette tactique de distanciation permet de réfléchir à l'agentivité d'une substance sans devoir recourir à la représentation de son influence sur un sujet particulier.

En ne montrant pas le médicament lui-même, dans sa forme habituelle ou son effet sur un sujet, mais seulement un processus chimique sur film négatif, l'expérience esthétique de Schönfeld se situe à l'intersection du visible et de l'invisible des expériences induites par des drogues psychoactives. Cela implique un double corollaire : on ne peut s'empêcher de former une image de la drogue en question tout en imaginant, en même temps, l'effet de celle-ci sur son état psychique. L'efficacité de la série photographique réside ainsi dans la façon dont l'artiste jette un œil curieux et désintéressé sur les drogues illicites et qui relève d'une expérimentation scientifique comparable à l'alchimie, une discipline que Schönfeld évoque comme une source centrale d'inspiration⁴.





Sarah Ancelle Schönfeld,
All You Can Feel, MDMA/Maps,
2014. MDMA liquifiée sur
négatif de photo, impression
numérique 160 x 230 cm.
Avec l'aimable permission
de l'artiste.







Sarah Anelle Schönfeld,
All You Can Feel, 2014.
Vue de l'installation.
Avec l'aimable permission
de l'artiste.

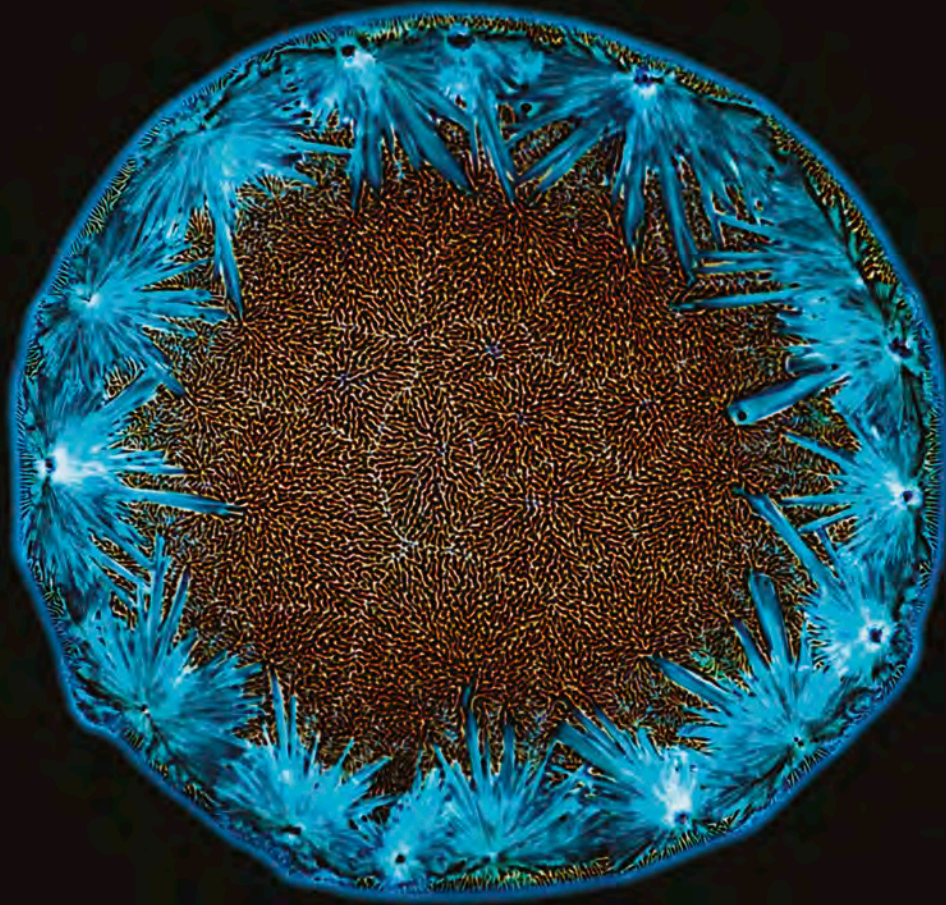
La visualisation de l'action normalement imperceptible est ainsi véhiculée directement par la photographie et sans recours à un usager. L'invisibilité de l'effet se produit à travers la substance visible qui le provoque. Le psychotrope représenté devient ainsi la source d'un puzzle perceptuel dans lequel la frontière entre l'objet et le sujet s'effondre. En ce sens, la substance n'est pas abordée simplement comme un objet externe, mais plutôt comme un objet intériorisé, ingéré, injecté, sniffé et doté du pouvoir de modifier la conscience.

Avec ces points de vue respectifs sur les psychotropes, les œuvres de Fishman et Schönfeld offrent deux façons différentes de considérer la prévalence et l'impact de diverses substances sur nous-mêmes et sur notre monde. Alors que Fishman se concentre sur la normalisation que représentent les médicaments d'ordonnance, Schönfeld nous fait découvrir l'aspect récréatif et psychotrope des drogues illicites. Toutes les deux utilisent toutefois l'art pour réfléchir sur la présence de drogues et, indirectement, sur leurs effets sur les individus et la société. Ces deux visions sur et à travers les psychotropes peuvent être examinées efficacement afin de mieux saisir la présence ambiguë des drogues comme substance pouvant s'adapter aux exigences du monde de plus en plus accéléré et perturbateur. C'est ainsi qu'elles fournissent des avenues pour des modes alternatifs d'expérience et de sociabilisation. En s'appuyant sur la matérialité de ces substances devenues omniprésentes, Fishman et Schönfeld utilisent leur art pour refléter les influences qu'elles exercent sur les contours de notre paysage psychique individuel et collectif.

À travers ces « portraits » de drogues en action, Schönfeld saisit visuellement l'ineffable souvent rapporté pour décrire les expériences de substances psychoactives. Ce changement de perception d'un état subjectif à l'observation de l'effet objectif et esthétique d'un médicament sur le négatif du film introduit une autre façon de voir la notion d'être sous influence. En regardant ses œuvres, on observe un effet de drogue, ou plutôt l'effet de l'action d'un psychotrope indépendamment de l'expérience d'un utilisateur. Ce contournement d'un état subjectif pour situer l'action moléculaire invisible dans le champ visuel soulève des questions intéressantes concernant l'interrelation du visible et de l'invisible qui sous-tend l'aspect perceptuel des drogues psychoactives. En révélant l'effet de la drogue sur la conscience et, *a fortiori*, sur une subjectivité sous l'influence, la série de Schönfeld traduit l'action des psychotropes directement dans le domaine de la visualisation.

1. Plusieurs ouvrages parus récemment témoignent de ce renouveau. Parmi ceux-ci, Ben Sessa, *The Psychedelic Renaissance: Reassessing the Role of Psychedelic Drugs in 21st Century Psychiatry and Society*, Albany, SUNY Press, 2012; Michael Pollan, *How to Change Your Mind: What the New Science of Psychedelics Teaches Us*, New York, Allan Lane, 2018; et Tao Lin, *Trip: Psychedelics Alienation and Change*, New York, Random House, 2018.
2. Selon le philosophe Michel Serres, le «... quasi-objet n'est pas un objet, mais il en est un, néanmoins, puisqu'il n'est pas un sujet, puisqu'il est dans le monde.». Voir *Le parasite*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2014, p. 403.
3. Dans un entretien paru dans le magazine Vice, Sarah Schönfeld a raconté que dans une expérience faite avec des personnes familières avec le sujet, tout le monde a correctement identifié les substances représentées. Elle a ajouté que, sur ces photographies, une drogue « ressemble à ce qu'elle ressent ... ». Voir « Sarah Schönfeld fait de l'art en faisant tomber les drogues sur les négatifs du cinéma » à https://www.vice.com/fr_ca/article/yvqqw/sarah-shoenfeld-fait-art-par-dropping-drogues-sur-film-negatifs
4. Voir Sarah Schönfeld: *All You Can Feel*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2014, p. 4.

Bernard Schütze est critique d'art et commissaire indépendant. Ses essais ont été publiés dans plusieurs revues d'art, et il a écrit divers articles de catalogues d'expositions et des monographies d'artistes. Il a prononcé des conférences dans le cadre de plusieurs événements artistiques, principalement au Canada et en Europe. D'origine allemande, il vit et travaille à Montréal.



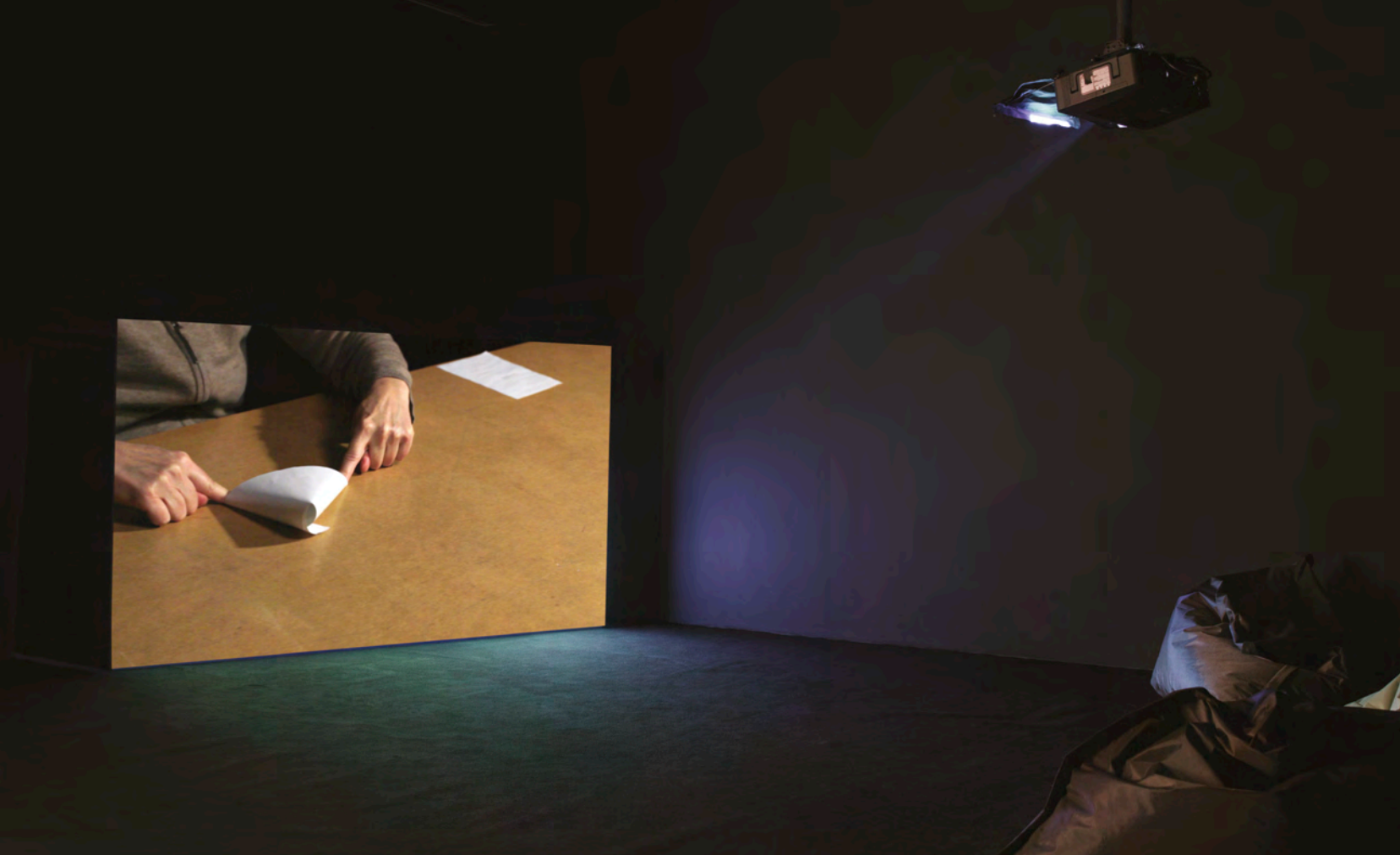
Chemical Compounds: Acceleration and Hyper-production in Richard Ibghy and Marilou Lemmens'

Visions of a Sleepless World

Michael DiRisio

Richard Ibghy & Marilou Lemmens, *Visions of a Sleepless World*, 2014-2015. Two-channel video installation. Courtesy of the artists and the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University. Photo: RIML.

Richard Ibghy & Marilou Lemmens, *Visions of a Sleepless World*, 2014-2015. Two-channel video installation. Video still.





In a darkened room, a woman sits at a large table. Her surroundings are obscured in darkness, and the heavy table—with its pale wood surface and solid metal legs—is the kind you might find in an office or university. There is a small pile of paper, single sheets that she can be seen reading, sorting, folding and manipulating. At one point the sheets are laid out in a grid covering the surface of the table. The content of the pages is not clear, but this is not really the point anyway; it is the repetitive, mundane acts the woman performs that matter, her movements and gestures, and the state of focused, yet slightly detached attention with which she completes these actions.

This is the subject of Richard Ibghy and Marilou Lemmens' *Visions of a Sleepless World* (2014–2015) in which performer Andrea Saemann portrays the woman. The two-channel video installation is framed as the product of a pharmaceutical company promoting drug-induced wakefulness, while a smaller black and white monitor shows the location of the Basel-based pharmaceutical company that inspired the work. The projected video depicts the effects of sleep deprivation, through actions indicating the drug's impact on the subject's perception of time, memory and cognition; from the performer's subdued disposition, this is certainly not a heightened or sharpened sense of perception. Yet her focus remains steady and appears determined, almost disciplined, despite apparent exhaustion that seems to creep in at certain points.

This discipline is indicative of Ibghy and Lemmens' sustained interest in the contemporary logic of labour, where productivity and efficiency are paramount. With the rise and intensification of neoliberalism, this logic seems in many contexts to be reaching a fevered pitch, with the promotion of almost perpetual productivity, hindered only by the need for sleep and other biological requirements; limits that are continually tested, and to which *Visions of a Sleepless World* attests.

The relation between drug use and perpetual production runs deeper than may at first appear, however, and is fraught with social dynamics that often operate in tandem. This is one of the theses of Jonathan Crary's recent *24/7*, a brief book that moves quickly through its material, with writing that is often as charged and fractured as the accelerating digital media that it seeks to address. He emphasizes the way in which "patterns of consumption generated by current media and communication products are also present in other expanding global marketplaces—for example, in the ones controlled by major pharmaceutical companies."¹ In both digital media and pharmaceutical production we are witnessing an accelerated tempo in the release of "supposedly upgraded products," driven by the "fabrication of pseudo-necessities, or deficiencies for which new commodities are essential solutions."² This can be seen in new media, where devices become quickly outdated and are increasingly networked within the

emerging *internet of things*, as well as in prescribed drugs, within an expanded sense of what is deemed prescribable. For drugs in particular, Crary argues that "fluctuating textures of human affect and emotion that are only imprecisely suggested by the notions of shyness, anxiety, variable sexual desire, distraction, or sadness have been falsely converted into medical disorders to be targeted by hugely profitable drugs."³

It is clear in *Visions of a Sleepless World* that the production of this wakefulness-promoting drug addresses no apparent health condition or pressing need. The novelty of challenging biological limits is likely one motivation, though a less obvious factor is the more foundational alteration of the subject's consciousness—the very way in which her subjectivity is produced is itself shifting. If she appears disciplined, persevering despite her fatigue, it is no accident. This shift from autonomy to dependence occurs within a disciplinary regime that employs seemingly endless manipulative techniques to foster social control and self-exploitation. As Crary observes:

Of the many links between the use of psychotropic drugs and communication devices, one is their parallel production of forms of social compliance. But emphasizing only docility and tranquilization bypasses the fantasies of agency and enterprise also underpinning the markets for both these categories of products. For example, the widespread adult use of ADHD drugs is often driven by the hope of enhancing one's performance and competitiveness in the workplace...⁴

There exists then the twofold, seemingly contradictory sensation of both independence and compliance, where the *fantasies of agency* that Crary writes of appear to contrast with the individual's subdued disposition. Yet as Crary notes, the experience of independence or autonomy is merely a fantasy, and its illusory nature only serves to reinforce and further the compliance that might at first appear to be a contrasting state. Thus in the end these visions of a sleepless world are simultaneously visions of workers' self-control and visions of the control of workers, depending on your perspective. Again there is no real contradiction, since it is through this perceived self-control that social control is achieved.

The apparent contradiction is an integral component of this social order. Although Crary does not reflect on the contradiction for long, for a clearer understanding we can turn to Isabel Lorey's *State of Insecurity* in which she critically reflects on the nuances of this tension. Considering the relation between precarious labour and liberal governance, Lorey argues that post-Fordist working conditions promote forms of individualization and segmentation that "demand permanent availability while cutting labour rights and social rights at the same time."⁵ This individualization can be read as both independence and isolation, along with the competing positive / negative implications of these readings. This independence is framed within a modern, male, bourgeois sense of self, care work is "feminized, domesticated and devalued"⁶ and self-care "serves almost exclusively to (re-) produce a profitable and productive body."⁷ While this is positioned as the ideal, the reality is marred by isolation and fragmentation within a brutally stratified social order. The contradiction appears caught in a feedback loop, with supposedly successful, hyper-productive independent workers perpetuating their own self-exploitation.

Richard Ibghy & Marilou Lemmens, *Visions of a Sleepless World*, 2014–2015.
Two-channel video installation. Courtesy of the artists and the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University. Photo: RIML.

Richard Ibghy & Marilou Lemmens, *Visions of a Sleepless World*, 2014–2015.
Two-channel video installation. Video still.

Although we have been focusing on the exhausted subject of Ibghy and Lemmens' video, if we turn to the darkened surroundings a further dimension of this social dynamic is brought to light. The plain table, solid grey floor and characterless environment are all reminiscent of an overtly institutional or bureaucratic setting—even the repetitive actions that the subject performs with the standardized sheets of white paper can at times be described quite literally as *paper pushing*. In the highly ordered and regimented bureaucratic world of the post-Fordist 'West' with its fear of that which is not calculable and the "culture of measuring the immeasurable,"⁸ this disciplinary regime finds its home. Bureaucracy is after all intimately connected to steep hierarchies and administered forms of violence—whether through the allocation of resources that deprive some or through the exploitation of others—which though often unseen, obscured by the supposedly 'neutral' institutions, are nevertheless harshly felt.⁹

If the subject in Ibghy and Lemmens' video appears to be not entirely comfortable in her environment, an institutional setting, which is the location chosen by the fictitious pharmaceutical company that produced the video, this is because modern bureaucracy was never intended to promote comfort. It is rather through productive discomfort that it perpetuates its logic; comfort does not, after all, promote profitable hyper-productivity. Add to this the muted intoxication and immense lack of sleep that she is experiencing, and her apparent discomfort becomes even more intensely felt.

In relation to modern bureaucratic governance, Lorey argues that individuals are supposed to actively "arrange their lives on the basis of a repeatedly lowered minimum of safeguarding, thus making themselves governable."¹⁰ Discomfort then becomes an inherent component of this precariousness, fostering both Cray's *social compliance* and Lorey's *governance*, which are really two sides of the same coin. The darker reality is that just as addiction promotes actions that the drug user knows to be self-destructive, this administrative logic is internalized and leads to a form of self-governance. In contrast to older liberal orders, Lorey argues that this self-governance marks one of the defining features of neoliberalism, motivated by talk of "excellence and evaluation"¹¹ and contributes to making the hyper-productive worker view a sleep-suppressing drug as desirable, regardless of the inevitable discomfort and long list of side-effects.

This is only furthered by the normalization of drugs that promote continuous work and consumption. Cray begins *24/7* by reviewing recent tests that the US military has conducted to achieve extended periods of wakefulness, arguing that, as with other military technologies, including those that led to the internet, this innovation would eventually be put into much wider use, where "the sleepless soldier would be the forerunner of the sleepless worker or consumer."¹² He writes that

pharmaceutical companies would in all likelihood aggressively promote non-sleep products, initially positioned as a lifestyle option, but gradually becoming a necessity for many. Much of *24/7* is concerned with the profound shifts that occur when conventional rhythms of life and work are overturned, replaced by near-constant activity. However, the experience of this activity inevitably would become less intense, less acute.

Like the glassy-eyed subject in *Visions of a Sleepless World*, continually active but achieving nothing, the sleepless would labour to no apparent end. Time would not stop, but neither would it seem to advance; without rest this perpetual activity under the influence of psychotropic drugs could easily become unbearably monotonous (at least for all but the wealthiest individuals). When not at the table, the subject in the video can be seen on the hard floor, moving on or around a bare mattress and pillow. These objects seem to have lost their meaning, their association with rest and relief, becoming instead deflated, sagging objects. Yet this odd scene is emblematic of the logic of labour; the use value of these objects is lost, and they become worthless when not put to work. As these materials are devalued, consumed and exhausted, so too are we within this pharma-fuelled neoliberal paradigm.

1. Jonathan Cray, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Brooklyn/London, Verso, 2014, 55.
2. Ibid., 55.
3. Ibid., 55.
4. Ibid., 55-56.
5. Isabell Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious*, Brooklyn/London, Verso, 2015, 95.
6. Ibid., 5.
7. Ibid., 96.
8. Ibid., 2.
9. See David Graeber's *The Utopia of Rules*, Brooklyn, Melville House, 2015, for an insightful and eminently readable analysis of the social, political and economic dimensions of modern bureaucracy.
10. Isabell Lorey, *State of Insecurity*, 70.
11. Ibid., 71.
12. Jonathan Cray, *24/7*, 3.

Richard Ibghy & Marilou Lemmens,
Visions of a Sleepless World, 2014-2015.
Two-channel video installation. Video still.

Michael DiRisio is a writer and visual artist. His recent work explores labour, social histories and the construction of value. His writing in which he reflects on art as a social force has appeared in *Art Papers*, *Afterimage*, *C Magazine*, *Fuse Magazine* and *Public Journal* among others..



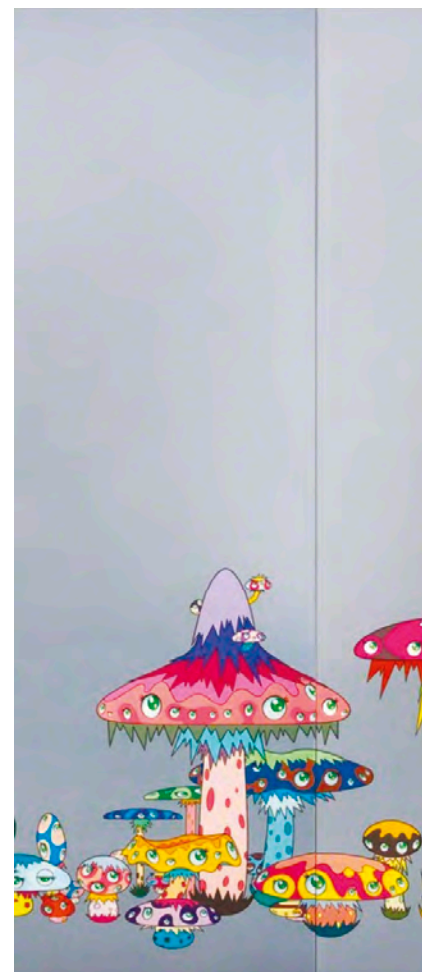
Mangez-moi.

Petite histoire récente des psilocybes dans l'art

Camille Paulhan

En 1993, la chanson *Mangez-moi! Mangez-moi!* fait un carton chez les collégiens et lycéens français : difficile d'échapper à la chanson nasillarde et entêtante du groupe Billy Ze Kick et les Gamins en Folie, qui inonde les chaînes de télévision et les radios adolescentes. Bien que l'histoire soit en apparence anodine, les paroles et le caractère néo-psychédélique du clip de la chanson ne font pas mystère du champignon recherché « un après-midi d'automne », qui « ouvre les volets de la perception ». C'est à peu près à la même époque que Carsten Höller commence à s'intéresser aux champignons hallucinogènes, dans des mises en scène relativement austères, à mille lieues du *revival* vaguement *new age* des années 1990. Cet article entend retracer une brève histoire des psilocybes dans l'art de la seconde moitié du 20^e siècle, que les artistes aient cherché à rendre compte plastiquement des effets des hallucinogènes, qu'ils aient entrepris de le représenter ou, au contraire, aient souhaité partager une expérience nécessairement individuelle.

Tout semble s'être cristallisé au tournant des années 1960. En 1959, Henri Michaux expérimente une première fois, à l'hôpital Sainte-Anne, la psilocybine, tirée du champignon mexicain *Psilocybe mexicana* Heim, du nom du Pr Roger Heim qui l'encourage et le prend en charge pour



Takashi Murakami, *Super Nova*, 1999.
Acrylique sur toile, 300 x 1049 cm.
©Takashi Murakami. Collection de
Vicki et Kent Logan.



cette ingestion supervisée. Toutefois, l'essai, réitéré, seul chez lui, peu après, avec des doses moindres, est apparemment assez peu plaisant : « Mon corps autour de moi avait fondu. Mon être m'apparaissait si je gardais les paupières baissées et sans repères visuels) une substance informe, homogène, comme est une amibe¹ ». C'est aussi à cette époque que l'ethnomycologue Robert Gordon Wasson commence à étudier les champignons hallucinogènes, introduits par la chamane Maria Sabina au Mexique. En 1960, Timothy Leary prend également des psilocybes au Mexique, en fait son sujet d'étude à Harvard, puis l'administre à de nombreux volontaires, parmi lesquels, notamment, Willem de Kooning. Des artistes s'essaient à la psilocybine qui n'est pas encore interdite aux États-Unis (elle le sera en 1966), mais prolongent l'expérience en peignant ou en dessinant sous l'influence des champignons. C'est le cas, par exemple, de Brion Gysin, dont les dessins sous psilocybine paraissent relativement sages, ou encore de Arnulf Rainer qui ne réussit toutefois à dessiner qu'après expérience, les effets du psychotrope étant trop violents.

En 1961, le Dr René Robert propose à une trentaine d'artistes une consommation de psilocybine, encadrée par ses soins, prise au cours de laquelle ils sont conviés à produire une peinture ou un dessin.



Carsten Höller, *Muscimol 3*, 1997. VHS, n&b, son, 14 min 8 sec. Image tirée de la vidéo. © Carsten Höller. Avec l'aimable permission de la galerie Gagosian.

Parmi eux, quelques noms notables, comme Jean-Jacques Lebel, qui connaît déjà ce type de drogue, et qui se révèle insatisfait, surexcité, brouillon, et déclare : « La peinture se moque de nous... Elle nous est extérieure...² » Le récit de la prise de Daniel Pommereulle est tout aussi mystérieux, ce dernier se noyant en déclarations sibyllines non dénuées de poésie, entre deux phases allant de l'euphorie à l'agacement le plus puissant : « Vous êtes là, l'oiseau moqueur, le pic-vert... Votre drogue fait parler, mais je résiste... La cruauté devient inutile. Adoucissons... » De manière générale, les œuvres produites par ces artistes « sous influence » sont difficiles à interpréter : on voudrait démasquer une certaine forme de spontanéité qui ne pourrait s'acquérir que sous l'emprise de la drogue, avec tous les fantasmes contestables d'une création perçue ainsi, comme purifiée du contexte culturel que cette vision véhicule. Plus récemment, les dessins de Bryan Lewis Saunders, qui avait tenté de produire différents autoportraits sous drogue, expérimentant ainsi le LSD, la cocaïne ou les sels de bain, n'échappent pas à ce type de projection. On chercherait en vain, dans son autoportrait réalisé après la consommation de champignons, un marqueur spécifique, alors même que les dessins de ses célèbres prédécesseurs manifestent bien la diversité plastique qui émane des expériences sous psilocybine.

D'autres artistes ont préféré représenter le champignon plutôt que de passer par des formes influencées directement par lui. Si les psilocybes ont d'ailleurs tant intéressé les artistes, c'est sans doute en raison de l'apparence manifestement ludique, polysémique, voire équivoque, du champignon. Pour ne prendre l'exemple que de la France, si la représentation de la feuille de cannabis est prohibée, il ne saurait en être de même pour le champignon, devenant dès lors un signe de ralliement provocateur et faussement masqué.

L'insistance de Bruce Conner pour les champignons, atomiques ou pas, trouve une concrétisation moins dissimulée dans son film *Looking for Mushrooms* (1959-1967), sorte de *road-movie* expérimental. Il fut tourné alors que le couple Conner cherchait des champignons

hallucinogènes à flanc de coteau, quête que le montage saccadé, aux couleurs acides, vient révéler. Cette même obsession se retrouve dans les explosions nucléaires peintes par Frédéric Pardo dans les années 1960, dans les amanites tue-mouches en apparence inoffensives flottant sur une mer déchainée que Paul Thek peint en 1969 (*Sea With Mushrooms*), dans les champignons en papier mâché que Martial Raysse modèle au début des années 1970.

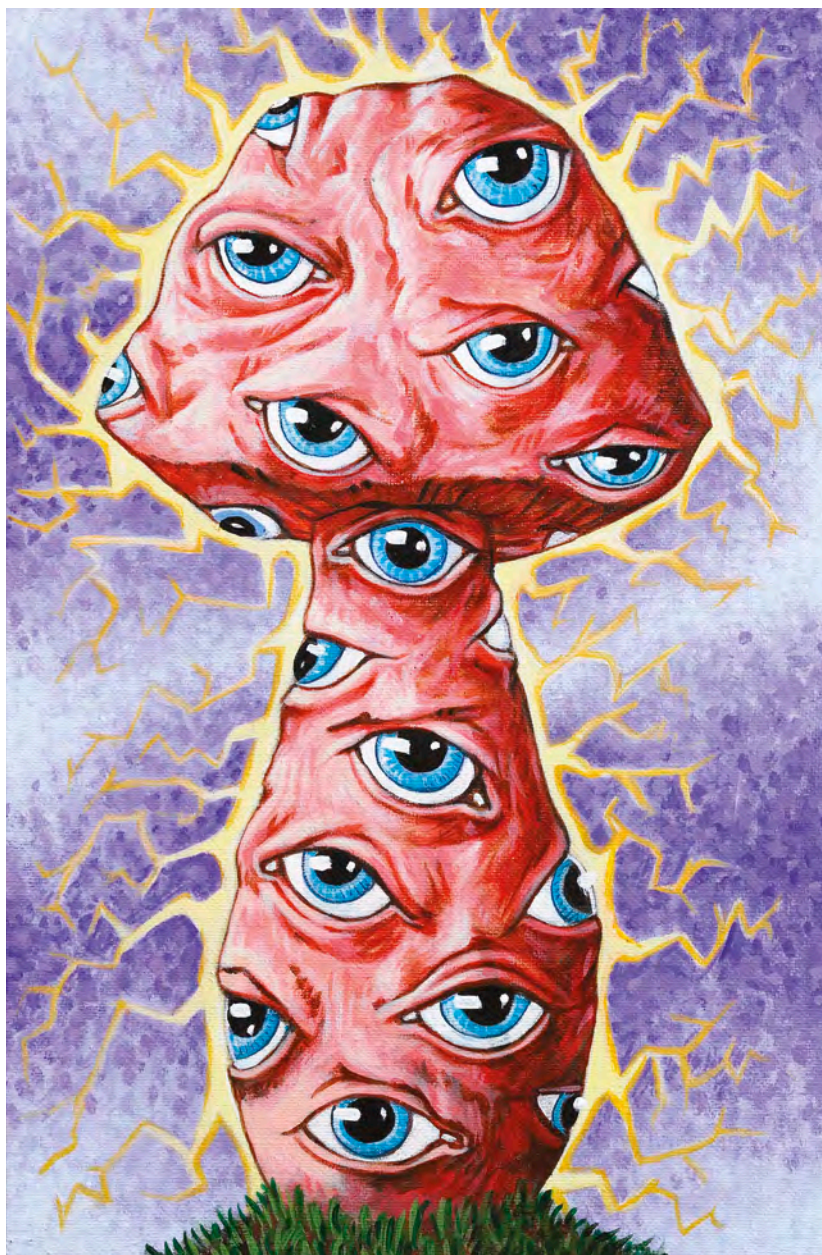
Plus récemment, d'autres artistes ont cultivé l'ambiguïté : Takashi Murakami fait du champignon un motif central de certaines peintures, dont la plus impressionnante, *Super Nova* (1999), montre un ensemble de 150 champignons colorés, dressés comme une armée, recouverts d'yeux, oscillant entre l'hallucination proche du *bad trip* inquiétant et la référence aux désastres du champignon atomique. À la même époque, dans les peintures de Philippe Mayaux, le champignon devient une sorte de totem autour duquel flotte une aura lumineuse aux émanations douteuses, jamais très éloignée des explosions nucléaires. Pris dans une pluie de lardons et de petits pois dans *Soupe primitive* (2001), le champignon de Paris imaginé par Mayaux, en apparence anodin, néanmoins plutôt phallique, ne semble pas tout à fait propre à la consommation courante. Le champignon de l'Alice de Lewis Carroll, comme le sous-entend ironiquement Mayaux, serait plutôt de ceux qui donnent des ailes que de ceux qui sustentent : *L'Ente d'Alice* (2003) montre un hiératique champignon couleur chair, recouvert d'yeux bleus aux paupières lourdes, irradiant l'espace qui l'entoure d'un courant électrique peu engageant.

Comme Pardo, comme Raysse ou comme Mayaux, Carsten Höller est fasciné par la forme même du champignon, plus spécifiquement l'amanite tue-mouches, au point que cette dernière devient, dès le milieu des années 1990, une figure récurrente du travail plastique de l'artiste allemand. Dans ses photographies, ses vidéos, ses sculptures ou ses installations, l'*amanita muscaria* est découpée, dépecée, observée dans ses moindres détails, reproduite en couleurs phosphorescentes sur une affiche ou en résine en trois dimensions, affublée d'un moteur qui la fait tourner... Mais Höller souhaite nettement dépasser la représentation du champignon pour en montrer les effets hallucinogènes. À la fin des années 1990, il réalise une série de trois vidéos, *Muscimol*, *Charité* et *Muscimol 3. Versuch* dont les titres empruntent, pour deux d'entre elles, au nom du principal composant psychoactif de la famille des amanites. On voit notamment Höller mangeant des champignons dans une suite d'hôtel, ou encore buvant du thé contenant de l'amanite tue-mouches séchée, sans que rien ne se passe d'extraordinaire – à moins que chanter et dormir ne le soient –, et ce, en dépit des attentes.

Toutefois, Höller cherche sans doute à opérer une véritable rencontre entre les spectateurs et la substance illicite, au-delà de la frontière de la vidéo, qui repousse les premiers dans leur passivité. En 2010, il imagine pour le Hamburger Bahnhof de Berlin l'installation *Soma* dans laquelle il présente, entre autres, douze rennes mâles castrés, nourris en partie d'amanites tue-mouches – les animaux en sont naturellement friands³. Prenant appui sur les théories de Robert Gordon Wasson dans son ouvrage *Soma: Divine Mushroom of Immortality* (1968), dans lequel l'auteur postule que le « soma » des Indiens du Mexique serait l'amanite tue-mouches, Höller propose aux visiteurs de goûter l'urine des rennes : selon l'artiste, cette façon de filtrer l'action



Roxy Paine, *Psilocybes Cubensis Field*, 1997.
Avec l'aimable permission de l'artiste.



Philippe Mayaux, *L'ente d'Alice*, 2001. Acrylique sur toile, 33 x 22 cm. Collection privée. © ADAGP, Paris. Avec l'aimable permission de la galerie Loevenbruck. Photo : Fabrice Gousset.

Roxy Paine, *Drug Ziggurat*, 1993. Avec l'aimable permission de l'artiste.

des champignons hallucinogènes aurait pu être utilisée par les Sibériens nomades puisqu'elle permet des résultats psychoactifs plus puissants et des effets indésirables moindres. L'histoire ne dit pas combien de valeureux volontaires tentèrent l'expérience, ni même si elle put être tentée.

Le retour de la psilocybine dans le champ de l'art des années 1990 a de quoi surprendre, à un moment où les drogues tendent à disparaître du discours public. Quelque chose toutefois fait office de révélateur : la dimension explicitement récréative, ou en tout cas d'abord expérimentale, mise en avant par les courants *beat* et psychédéliques, a laissé place à des types de représentation ou

d'incarnation qui oscillent entre une inquiétude sombre ou une certaine froideur scientifique. Roxy Paine et Annie Ratti, deux contemporains de Höller, matérialisent par certains de leurs travaux cette nouvelle approche. En 1997, Roxy Paine, dont de nombreuses œuvres font référence aux drogues, depuis sa pyramide de substances addictives *Drug Ziggurat* (1993), réalise une imposante installation composée de 2200 champignons en résine polymère à échelle réelle. Le titre, *Psilocybe Cubensis Field* ne laisse aucun doute quant à la nature des mycètes pourtant bien moins associés par tradition aux champignons hallucinogènes que les amanites tue-mouches de Höller. Le champ de champignons, qui paraissent sortis directement du sol, s'éloigne de tout folklore lié au *trip*, revendiquant même une forme de banalité





psychédélique⁴. On ne pourrait guère se trouver plus éloigné des fonds d'or et des explosions de couleurs de Frédéric Pardo, des dessins abstraits de Brion Gysin ou des visions fantasmagiques filmées de Bruce Conner : *Psilocybe Cubensis Field* marque, par son extrême précision, son goût du détail – chaque champignon est unique –, mais aussi par sa froideur et son caractère anti-spectaculaire, en dépit de la place que les champignons occupent au sol. Plus récemment encore, le *Mushroom Project* (2013) de Annie Ratti met également en avant, comme Höller avant elle, la dimension plus proche de la recherche scientifique que de l'aventure narcotique. Dans son ouvrage éponyme⁵, l'artiste compile textes, références et représentations autour du champignon, tout particulièrement hallucinogène. L'incubateur de souches de psilocybes qu'elle expose ne s'envisage qu'en relation avec un environnement où la recherche s'expose : planches encyclopédiques, livres dédiés au champignon, objets de culture populaire, etc.

En définitive, il n'est pas impossible que peu de choses relient les artistes de la génération de Michaux, Raysse et Lebel à ceux évoqués ici, qui nous sont plus contemporains. Mais tous et toutes ont contribué à élargir une interrogation autour d'une substance hallucinogène dont les représentations ont pu s'incarner par des moyens plus que variés. Ce sont aussi bien les possibilités hallucinatoires du psilocybe, nécessairement transcrites à la première personne du singulier, que son image parfois un brin stéréotypée, ou encore les récits scientifiques ou ethnologiques qui ont pu intriguer les artistes. Le champignon étant par ailleurs revenu en odeur de sainteté, comme en témoigne l'immense succès de l'ouvrage d'Anna Lowenhaupt Tsing⁶, on se permettra une douce prophétie : la mycologie psychoactive, qui pourra continuer à se réinventer au-delà des effets d'époque, a certainement de beaux jours devant elle.



Carsten Höller, *Soma*, 2010. Vues de l'installation, Hamburger Bahnhof, Berlin 2010. © VG Bild-Kunst 2010/Carsten Höller. Avec l'aimable permission des galeries Air de Paris et Esther Schipper. Photo : Attilio Maranzano.

1. Henri Michaux, « La psilocybine (expériences et autocritique) », *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1998 (1961), pp. 41-42.
2. De manière générale, sur ces expériences, voir *Daniel Pommereulle. L'expérience intérieure – 1960-1966*, Paris, éd. Galerie Christophe Gaillard, 2016 et l'important catalogue *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne*, Paris, Popcards Factory/Centre d'Étude de l'Expression, 2015 (catalogue d'exposition, 19 septembre – 29 novembre 2015).
3. Sur cette œuvre, voir *Carsten Höller. Soma: Dokumente = Documents*, Ostfildern/Berlin, éd. Hatje Cantz/Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2011.

4. Sur ce point, voir l'entretien de Roxy Paine avec Will Corwin, *Roxy Paine. Opere-Works 1993-2015*, Milan, Silvana Editoriale, 2015 (cat. de l'expo. « Roxy Paine. Natura Naturans », Villa Panza, Varese, 12 juin 2015 – 28 février 2016), p. 65.
5. Annie Ratti, *The Mushroom Project*, Middelburg, éd. De Vleeshal, 2013 (publié à l'occasion de l'exposition « The Shroom Project » 27 avril – 23 juin 2013).
6. *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, éd. La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 2017.

Camille Paulhan est critique d'art et historienne de l'art. Docteure en histoire de l'art, membre de l'AICA-France, elle enseigne en écoles d'art. Parmi ses dernières publications, on retient : « Nature vivante, sculptures mortes », *ESPACE art actuel*, n° 115, hiver 2017; « L'art de la gomme », *Hippocampe* n° 15, été 2018. Le présent texte est en partie repris de l'article « Remarques morcellaires sur le champignon », *Talweg* n° 04, 2017.

Suzie Oppenheimer

Intervention: Nan Goldin, AIDS, and the Opioid Crisis



The subject of Nan Goldin's nearly fifty-year practice is intimacy. Photographs of friends, lovers, and family are activated with a fierce familiarity—Goldin has said that she feels photography is the only way to truly know a person. Her practice extends beyond the lens, however. At critical junctures in her life she has punctured the veneer of “art for arts sake” to reveal relationships between the art world and its political and capitalist context. Two of those instances arose during moments of political upheaval that intersected with her life: in 1989, at the heart of the AIDS crisis, and in 2018, during the present opioid epidemic. By reminding audiences that art is framed by the world itself, she merges public and private under one roof, calling attention to the need to attend to a human body that longs for support. Goldin began her recent public campaign with the line “I survived the opioid crisis.”¹



Protest against Sackler Family, Purdue Pharmaceuticals in the Sackler Wing of the Metropolitan Museum of Art (New York), March 2018.
Photo : Andrew Russeth / ARTNEWS. Copyright © Art Media Holdings, LLC.

Much of her message has been delivered in the first person: an attention to the “I,” the artist’s own body, as well as to the larger “we”—the community linked by the opioids that pass(ed) through their blood. Goldin’s language was formed in support groups and intimate gatherings in the artist’s living room; she resists using the term “addict,” “junkie” or “abuser,” preferring the term “substance use disorder.”²

Purdue Pharma’s drug OxyContin was approved by the FDA in 1996. As the *New Yorker* reported, “The Company funded research and paid doctors to make the case in which concerns about opioid addiction were overblown... Sales representatives marketed OxyContin as a product ‘to start and stay with.’”³ Disordered relationships with this drug grew over the twenty plus years since its launch. It has been credited as a path toward heroin, Fentanyl and Carfentanyl, and serves as a crutch for those that deem OxyContin a doctor-certified alternative for opiate highs.

Following a several-years-long, crescendoing relationship with OxyContin, Goldin states in interviews that she was “unable to leave my bed, my room» and for long stints “didn’t have contact with the world.”⁴ After time in rehab, Goldin emerged ready to fight. “I knew of no political movements on the ground like ACT UP. Most of my community was lost to AIDS. I can’t stand by and watch another generation disappear.”⁵ Her campaign, under the title P.A.I.N., seeks to bring visibility to this illness and to the fact that the Sackler family, an art world philanthropic giant, is a capital instigator. “To get their ear we will target their philanthropy,” she has written.⁶ “I decided to go through the museum. That’s where they live, that’s where they’ll hear us.”⁷

On March 10, 2018, Nan Goldin and a group of approximately 100 demonstrators staged an action in the Sackler Wing of the Metropolitan Museum of Art in New York. Until expelled by security, the group chanted “Two hundred thousand people dead/ Sacklers lie/ People die.” At the time of this writing, other protests will have taken place at the Smithsonian’s Arthur M. Sackler Gallery in Washington, D.C. and at New York City Hall. Thus far the Sackler family (via Purdue Pharma) has responded by stating they are “deeply concerned” about

“prescription and illicit opioid abuse” and are contributing to educational, health, and law enforcement initiatives.⁸ They have not stopped distributing opioids, however. With the influx of backlash in North America, they are now pouring energy into their international extension, Mundipharma, in order to promote pain medication in Asia, Europe, and Latin America.⁹ Goldin’s current protests tongue-tie a major philanthropic family. How can one be a true benefactor to the arts if one’s actions are in direct violation of an arts community?

The legalized drug trade occupies a unique stratum of society—government, bolstered by capital, serves at once as gatekeeper and dealer. Large pharmaceutical companies, whose conduct federal authorities deem legal, deploy enormous quantities of money to control their message, making dangerous, addictive substances easily accessible. Nan Goldin’s recent stint in rehab was not her first encounter with substance abuse treatment—she was also admitted in 1988. When she emerged then, she felt the need to face the AIDS crisis that had crept through communities and struck out lives for years, and she ultimately curated *Witnesses: Against Our Vanishing*. It ran from November 16, 1989 through January 16, 1990 at Artists Space in New York. All the artists who showed work in *Witnesses* were affected by AIDS and HIV, either infected themselves or had lost friends and family to the disease.¹⁰ The emphasis on “witnesses” was woven throughout the show: a community directly affected by the disease spoke out through work, a collective voice responding to crisis. “My work has always started from the personal;” writes Goldin. “The same is true for my advocacy.”¹¹

Artists Space has long been a non-profit venue dependent on outside sponsorship. With a budget of \$30,000, Artist Space director Susan Wyatt applied for a \$10,000 grant from the National Endowment for the Arts, the United States’ governmental arts fund, to finance Goldin’s show. When information spread that a catalogue essay by American artist and activist David Wojnarowicz vocally condemned religious leaders and the US government’s handling of the AIDS crisis, NEA Chairman John Frohnmayer withdrew funding. The essay in question referred to those in power working against AIDS healthcare as “putrid” people he wished to push off the Empire State Building. Frohnmayer



Protest against Sackler Family, Purdue Pharmaceuticals in the Sackler Wing of the Metropolitan Museum of Art (New York), March 2018.
Photo : Andrew Ruseth / ARTNEWS. Copyright © Art Media Holdings, LLC.

deemed this was violence against the government, and remembers that the only edit Wojnarowicz made to accommodate pushback was to change “fat fucking cannibal cardinal O’Connor” to “fat cannibal cardinal O’Connor.”¹² After much debate the grant was partially restored, but only to fund the exhibition and not the catalogue, which few read as a victory.

This controversy represents the clash between a government that prioritized law over the fragility and pain of a community they viewed as “deliberate, disgusting, revolting.”¹³ Crucially, this government also controlled access to life-saving drugs and treatment for those suffering from AIDS and HIV. As Wojnarowicz wrote, “it’s on the shoulders of a bunch of bigoted creeps who ... are in the positions of power that determine where and when and for whom government funds are spent for research and medical care.”

The AIDS crisis and today’s opioid crisis mark two moments in which death, often that of disenfranchised bodies, made invisible, is ignored in favour of profit. Making the private sphere public is a means to intervene in these exchanges, whether person-to-person, person-to-corporation, or person-to-government. “There are ways of framing that will bring the human into view in its frailty and precariousness,” writes Judith Butler, “that will allow us to stand for the value and dignity of human life, to react with outrage when lives are degraded and eviscerated without regard for their value as lives.”¹⁴ “To make the *private* into something *public* is an action that has terrific repercussions,” wrote Wojnarowicz. “Each public disclosure of a private reality becomes something of a magnet that can attract others with a similar frame of reference.”¹⁵

Goldin’s backdrop has consistently strayed from the studio: it takes place in the home, or in a space where a magnetic, active relationship takes place between setting and subject. During the ‘70s and ‘80s, she expressed discomfort with natural light, preferring to photograph in dimly lit homes, clubs or bedrooms—spaces that have been designated and shaped by the people who enter in and out of them.

Her photograph *Cookie on my bed, Bowery, NYC*, 1988, takes place in Goldin’s bedroom. Cookie Mueller, seated on Goldin’s bed, is opening a beer. She would succumb to the effects of AIDS a year later, but here she is surrounded by the ephemera of Goldin’s bedroom; details from Hieronymus Bosch, sketches, note scrawled by friends, masks, cigarettes. Her surroundings speak to shared identity and comfort, of the images that make up a bulk of an existence.

In *David Wojnarowicz laughing, NYC*, 1991, the artist leans into his elbow, smiling with a cigarette in his hand. He describes the same space two years earlier in his *Witnesses* essay: “The table is filled with piles of paper and objects; a boom-box, a bottle of AZT, a jar of Advil (remember, you can’t take aspirin or Tylenol while on AZT). There’s an old smiley face mug with pens and scissors and a bottle of Xanax for when the brain goes loopy.”¹⁶ This personal tableau has its own sense of coding and visibility, both in what can be seen and for those who are familiar with it.

Fifteen years later, *Dope on my rug, New York*, 2016 similarly takes place in the personal space. Spread out over Goldin’s rug is an arrangement of cigarettes, heroin, OxyContin, Adderall, and Tums—drugs of various levels of legality. These objects are on equal footing with a sleeping mask, a cell phone and a camera. In an interview she has laughed wryly at the Tums, remarking that so many don’t realize that OxyContin and Tums go hand-in-hand.

These personal effects continue to resonate, especially in their relationship with larger frameworks of power. Goldin’s depiction of drugs critiques the institutions that regulate them. What is the “law,” so carefully invoked by the NEA in 1989 and by Purdue Pharma in 2018? The law lays out, with totalizing effect, what one can and cannot do in a system. Diana Fuss’s interpretation of law as a form of hysteria can be illuminating to this point—Sigmund Freud characterized group hysteria as a message that infects a group to the point where the source is forgotten and all that is left is the message, accepted as a truth that does not require evidence.¹⁷ Why can’t we park there? Why can’t we live there? Why can’t we cross that border? The rule of law follows

the logic of hysteria, a set of codes put in place (seemingly authorless, residing in moral and common sense) to become the belief of communities.

An image is imbued with all one's experiences, a viewer never meets an image with a pristine, unencumbered gaze. "The image is a holding place of meaning, already structured by psychological processes," writes art historian and psychoanalyst Griselda Pollock. The image is "the carrier of affects, phantasies, and displaced meanings."¹⁸ To carry those beliefs to a new, perhaps unexpected, place can put injustice directly in dialogue with sources of power.

Therein lies the strength that Nan Goldin's diaristic, self- and community- motivated model harnesses. A face is put in opposition to the supposed logic of the law. As poet and theorist Fred Moten asserts, an image can resist—it can make noise, it can scream, it can move against the tide of "good" taste.¹⁹ Goldin's practice, when encountered in spaces beyond the white cube—in the pages of an arts magazine, in popular news articles, or by a spectator who passes by a protest, can do something. It absorbs viewers' opinions and gives them new meaning.

Goldin's images bring the human being into view in all its frailty and strength. Cookie Mueller and David Wojnarowicz are not obituaries or points to make about AIDS deaths, but rather humans who laugh, move through the world, embody private spaces, smoke cigarettes. Goldin's floor, as a vessel for the objects she encounters in the sanctum of her home, withdraws an opioid user from the space of law-breaker or criminal, and reminds us of the personal, the idiosyncrasy of a soft rug and hard drugs. By channelling the force of intimacy, her practice becomes a means of intervention in a mammoth, complex system of power and control.

1. Nan Goldin. *Artforum*, Jan. 2018, www.artforum.com/print/201801/nan-goldin-73181.
2. "Nan Goldin and Dr. Andrew Kolodny." Conversation with Nan Goldin, and Dr. Anthony Kolodny, The New York Times, TimesTalks Festival, 14 Apr. 2018, www.youtube.com/watch?v=kFwPufW5Mc.
3. Patrick Radden Keefe. "The Family That Built an Empire of Pain." *The New Yorker*, 12 Dec. 2017, www.newyorker.com/magazine/2017/10/30/the-family-that-built-an-empire-of-pain.
4. "Nan Goldin and Dr. Andrew Kolodny."
5. Goldin, Op cit. *Artforum*.
6. Ibid.
7. "Nan Goldin and Dr. Andrew Kolodny."
8. Nan Goldin. "Nan Goldin on Opioid Addiction, Sackler Family and Purdue." *Time*, 22 Feb. 2018, time.com/5168767/opioid-addiction-purdue-pharma/.
9. "Nan Goldin and Dr. Andrew Kolodny."
10. Elisabeth Sussman. "In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs." *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of Art, 1996, 36–37.
11. Nan Goldin. Op cit. *Time*.
12. John Frohnmayer, *Leaving Town Alive: Confessions of an Arts Warrior*. Houghton Mifflin, 1993, 78–80; Wojnarowicz, David. "Post Cards from America: X-Rays From Hell." *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, 7–10.
13. Jesse Helms in "Who's Being Disgusting on AIDS?" *The New York Times*, 9 July 1995, www.nytimes.com/1995/07/09/opinion/who-s-being-disgusting-on-aids.html.
14. Judith Butler. "Torture and the Ethics of Photography." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, 2007, 951–966. raley.english.ucsb.edu/wp-content/uploads/Butler-photography.pdf.
15. David Wojnarowicz. "Post Cards from America: X-Rays From Hell." *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, 10–11.
16. David Wojnarowicz. "Post Cards from America: X-Rays From Hell." *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists Space, 1989, 6.
17. Diana Fuss. "Sexual Contagions: Dorothy Strachey's Olivia." *Identification Papers: Readings on Psychoanalysis, Sexuality and Culture*, New York/London, Routledge, 1995, 107–140.
18. Griselda Pollock. "The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor." *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*, Malden, Blackwell, 2006, 1–29.
19. Fred Moten. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

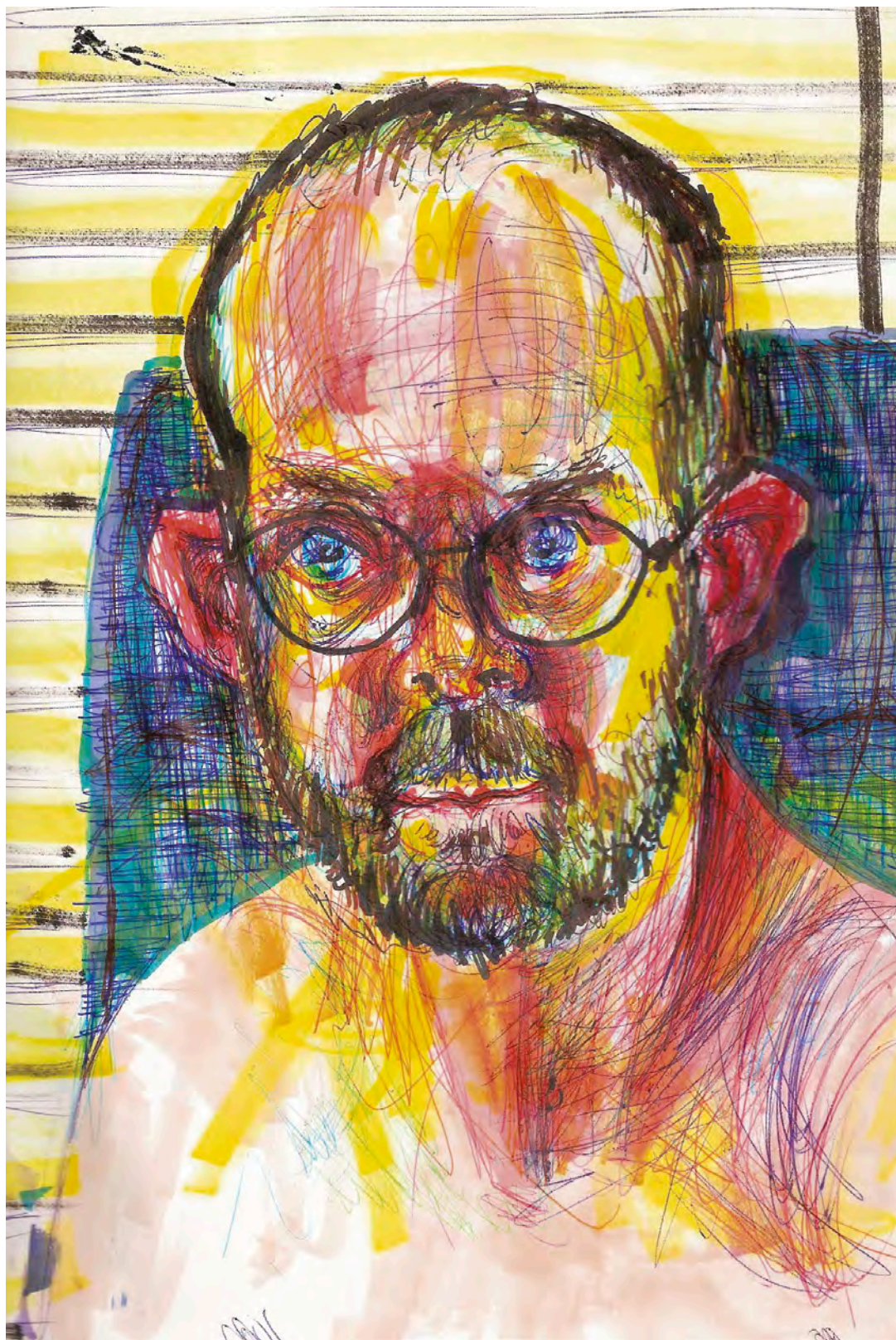
Suzie Oppenheimer is based in Chicago. She received her BA in 2011 from Smith College, Massachusetts and her MA in 2016 from the Courtauld Institute of Art, London, where she studied with Mignon Nixon. She currently works in the Department of Modern and Contemporary Art at the Art Institute of Chicago.

Expérimenter
les singularités :



les autoportraits
sous influence
de Bryan
Lewis Saunders

François Lachance-Provençal



Bryan Lewis Saunders, *Ritilin (Snorted)*, 12 août 2001.
Stylo à bille et surligneur sur papier, 20 x 28 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste.

C'est dans un cours suivi à la East Tennessee State University que Bryan Lewis Saunders fut amené à s'interroger sur le rapport de l'artiste au monde. La thèse défendue par la majorité de ses collègues était que, généralement, les représentations artistiques résultaient d'un investissement de l'individu créateur : en peignant ses paysages, Van Gogh se peint lui-même. S'opposant à cette conception classique du style, Saunders a depuis cherché à faire l'inverse et, comme il l'écrit sur son site officiel, « mettre le monde extérieur dans des représentations de lui-même ». C'est ainsi que, le 30 mars 1995, il entreprend de se dessiner quotidiennement, cherchant chaque fois à inclure une parcelle de son environnement immédiat.

Ce projet, qu'il poursuit à ce jour (on dénombre plus de 11 200 autoportraits), se décline en une douzaine de sous-séries, certaines relevant d'une catégorisation *a posteriori*, d'autres voyant Saunders instaurer des protocoles expérimentaux par lesquels il cherche à modifier son état normal¹. La première de ces situations particulières survient au gré d'un voyage lorsqu'avec un ami, il parcourt le Sentier des Appalaches, consignant ses expériences – découvertes, peurs, blessures, etc. – dans ses autoportraits quotidiens. C'est à son retour à Johnson City, au Tennessee, qu'il emménage dans le John Sevier Center, un immeuble de onze étages offrant des logements exigus à des prix dérisoires à une clientèle de vétérans, de personnes handicapées ou souffrant de troubles mentaux. Alors qu'il projette de réaliser un documentaire sur les résidents de l'immeuble, Saunders est abordé par un homme en fauteuil roulant qui, lui montrant une encyclopédie pharmacologique, se vante de pouvoir trouver au moins un échantillon de chaque substance dans l'édifice. Plutôt que de documenter la vie des occupants du John Sevier Center, l'artiste choisit donc de consommer leurs médicaments au moment de produire son autoportrait quotidien². En 2001, au début de l'expérience, il ingère dix-huit drogues différentes sur une période de onze jours. Saunders en consommera davantage tandis que des locataires de l'édifice, ayant pris connaissance du projet, se présentent chez lui avec le contenu de leur armoire à pharmacie. Au total, 91 dessins seront créés sous l'influence d'antidouleurs, d'antidépresseurs, de stimulants et même d'hallucinogènes. Ce n'est qu'à partir de 2011 que ces portraits acquièrent une visibilité médiatique, voire une certaine notoriété. Partagés par des publications web comme Vice, Wired et le Huffington Post, ils deviennent viraux, le sensationnalisme de l'ensemble piquant la curiosité d'un large public.

Même si tel n'était pas l'objectif de Saunders au moment d'entreprendre sa série, ses portraits sous influence ont en effet semblé satisfaire une représentation imaginaire fort répandue, à savoir que les artistes créent leurs meilleures œuvres dans un état d'intoxication, paralysisme vraisemblablement fondé sur la correspondance présumée entre l'intensité affective de l'expérience esthétique et le dérèglement sensoriel induit par l'ivresse. Conscients des défis techniques de leur métier et peu enclins à se départir complètement du contrôle rationnel sur l'œuvre à venir, les peintres n'ont jamais vraiment adhéré à cette représentation populaire. À quelques exceptions près, aucun artiste de métier n'a été prêt à admettre qu'une production intoxicquée pourrait se traduire en une œuvre intoxicante³. Ce qui ne signifie pas l'absence, tant s'en faut, de démarches artistiques se référant, sur le plan créatif, à l'expérience des psychotropes; nous pourrions ici mentionner les pratiques de Jean-Jacques Lebel,

Rodney Graham et Francis Alÿs. Seulement, ces pratiques ne s'appuient jamais sur la présomption d'un transfert entre l'ivresse de l'artiste et celle de l'amateur : la drogue, chez eux, est une donnée conceptuelle qui demande à être réfléchie et non revécue. Son expérience vise à ouvrir un dialogue plus large avec l'histoire de l'art et les problématiques de l'art contemporain.

Rien de tel chez Saunders, pour qui l'expérience des drogues ne reste toujours qu'une manière, au demeurant limitée, qu'à l'individu de transformer son rapport psychosensoriel au monde⁴. En réalité, la drogue n'est jamais chez lui l'objet d'un investissement conceptuel ou même fantasmatique. D'une part, il écarte volontairement toute référence aux expériences de ses prédécesseurs, comme Baudelaire, Michaux ou Huxley. Se refusant à problématiser la drogue dans son rapport à l'art, il se contente de déclarer, en guise de conclusion de ses expériences : « The most important thing I've learned is that drugs make me look ugly » (Disinfo2012). Difficile, aussi, de concevoir que la drogue ait pu servir de donnée conceptuelle permettant d'aborder une problématique actuelle (rien ne permet d'affirmer, par exemple, que Saunders ait eu quelque chose à dire de la surmédicalisation des populations défavorisées). Dit autrement, le psychotrope n'est pas pour lui objet d'imaginaire... ni réellement utilisé comme une substance productrice d'imaginaire

Pourtant, même si Saunders n'est pas préoccupé par la drogue en elle-même, il y a lieu de s'interroger sur la place des psychotropes quant à sa production quotidienne d'autoportraits. Cette démarche, l'artiste la présente comme une hygiène de vie ayant pour finalité la connaissance de soi-même. Il en irait ici, en quelque sorte, d'une auto-psychanalyse expérimentale où Saunders jouerait les rôles à la fois du cobaye et du scientifique⁵. Or, s'il y a une part d'imaginaire dans l'entreprise de l'Américain, c'est bien du côté de la scientificité de l'auto-analyse qu'elle réside. Insistant sur la rigueur du processus, il soutient, par exemple, contrôler soigneusement le contexte de ses expériences avec la drogue afin, dit-il, de « drastically limit possible outside factors that may complicate the self-perception » (Dinosaurcity). Mais, en ce qui concerne les drogues, le protocole n'a rien de scientifique dans la mesure où l'une des règles d'or de Saunders consiste à ne pas répéter les expériences en reprenant une substance qu'il aurait déjà essayée.

Plutôt que de rechercher des constantes et des cohérences, l'artiste produit des singularités, comparant d'ailleurs ses autoportraits à des flocons de neige ou à des empreintes digitales : les drogues ne servent à rien d'autre qu'à susciter des expériences uniques. Force est d'admettre qu'il ne s'agit pas ici d'un système d'introspection soutenu par une implacable méthodologie, mais d'une accumulation systématique d'expériences s'accompagnant d'une multiplication à l'infini des styles. Cette accumulation, certes, pourra éventuellement constituer des bases de données sensibles⁶ et permettre à l'artiste de prendre la mesure – au sens *statistique* – de son vécu : Saunders sait, par exemple, qu'il a été sujet à 116 migraines entre 1995 et 2011, ou encore qu'il a dessiné sous l'influence de la colère à 199 reprises. On se doute cependant que la valeur de ces informations ne sera jamais qu'idio-synchrastique, surtout en ce qui concerne la série sur les drogues.



Bryan Lewis Saunders, *Khat (Chew and Tea)*, 27 octobre 2012.
Acrylique sur papier, 20 x 28 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste.



Bryan Lewis Saunders, *Volium 20mg*, 3 août 2001.
Stylo à bille sur papier, 20 x 28 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste.

En un sens, l'intérêt et la limite de l'œuvre de Saunders sont de se présenter comme l'exacerbation du concept de Do-It-Yourself, terme qui va jusqu'à prendre chez lui les acceptions de « -to yourself, -about yourself, -for yourself ». L'artiste, d'ailleurs, ne s'en cache pas, affirmant que l'essentiel n'est pas pour lui la production d'autoportraits, mais le processus transformatif qui en est à l'origine : « [...] it is about the process or all of [the portraits] together as a tool for the transformation of my self. That is the real work of art. My self » (Artfully 2017). Cette entreprise autotélique, qui fait l'économie de prises de position critiques et produit des bricolages non commercialisables, le place en autarcie vis-à-vis des circuits officiels de l'art contemporain⁷. Mais il apparaît, en définitive, significatif que la présentation la plus exhaustive de l'expérience éminemment individuelle – pour ne pas dire *incommunicable* – des drogues survienne au sein d'une telle démarche.

1. Aux ensembles de longue durée (les migraines, par exemple) répondent des séries ponctuelles. Au mois de novembre 1998, par exemple, Saunders passe l'entièreté de ses journées dans un appartement baigné d'une lumière rouge. En octobre 2000, il fait vœu de silence. Dix ans plus tard, ce sera un mois sans entendre; épreuve qui le fera halluciner durant les dix derniers jours de l'expérience. En 2014, l'artiste produit des dessins sous les décharges d'une chaise électrique.
2. D'autres – des antipsychotiques – lui ont été fournis, à sa demande, par des psychiatres. S'il déclare, sur son site, vouloir continuer la série sur une plus longue période de temps, Saunders n'achètera pas la drogue et n'acceptera pas non plus les dons, cela afin, probablement, d'éviter les sollicitations. Se limitant aux drogues de prescription, l'artiste ne vise donc pas à l'exhaustivité.
3. C'est le cas, par exemple, de S.I. Witkiewicz, peintre polonais de l'entre-deux-guerres qui est le seul ancêtre de Saunders dans la pratique du portrait sous influence. Amèrement déçu du tournant fonctionnaliste de l'avant-garde, Witkiewicz a cherché, par une forme de boutade désespérée, à redonner à l'expérience artistique (créative et esthétique) une part de mysticisme en recourant aux drogues.
4. Si Lydia Lunch décrit Saunders comme un amalgame de William Burroughs et Antonin Artaud, lui-même ne se serait jamais présenté comme tel. Il a déclaré n'avoir jamais voulu, dans ses portraits, donner une image sensationnaliste des drogues. « It makes him miserable that his drug self-portraits have become the famous ones. He feels typecast by them and resentful – as if his whole life has been reduced to these 50 drawings » (Guardian 2012). Saunders a ainsi tenté de désamorcer cette série en clamant qu'elle n'est pas aussi originale ou intéressante que d'autres de ses expériences.
5. Dans une de ses séries les plus intéressantes, Saunders se réapproprie d'anciens tests psychologiques (des « Thematic Apperception Tests [TAT] » où le psychiatre demandait à son patient – souvent un enfant – de reconstituer le sens d'une carte représentant l'illustration d'une situation ambiguë. Plutôt que de verbaliser ses réactions aux images, Saunders recouvre l'illustration de ses dessins, devenant à la fois le patient et l'analyste. L'ensemble fut exposé au Mika Contemporary Art Gallery (Tel Aviv) sous le titre de « We Don't Need Another Doctor, We Can Run Our Own Tests ».
6. Dans sa série des tests psychologiques par l'image, Saunders affirme avoir développé une technique d'analyse statistique basée sur la fréquence des thèmes apparaissant dans ses illustrations, « We don't need another doctor, we can run our own tests », Powderzine.com.
7. Loin de s'en formaliser, Saunders a maintes fois déclaré son aversion pour ce milieu ainsi que pour toute forme de professionnalisme. Ces postures impliqueraient, pour Saunders, d'acquiescer un style et de s'y cantonner, ce qui aurait bien sûr pour effet de brimer sa créativité : « [...] I use every style, it is my rejection of style, because style is fashion and brand and marketing. So, to deny a 'style' of my own is one of my ways of denying current ideas of what people think art is in our society. My style is 'mutation' and no one can own that. That can't be diluted or consumed » (Artfully 2017).

François Lachance-Provençal est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art obtenu à l'Université de Montréal. S'intéressant à l'imaginaire artistique des drogues dans la période moderne, ses recherches portent sur l'émergence des discours artistiques sur l'ivresse au 19^e siècle et sur les pratiques picturales de l'intoxication au 20^e siècle. Il a enseigné à l'Université de Montréal, au Cégep de Sherbrooke et au Collège Rosemont.



Bryan Lewis Saunders, *Morphine IV*, 20 mars 1997.
Collage sur papier, 20 x 28 cm.
Avec l'aimable permission de l'artiste.

Damn Control:

Colleen Wolstenholme's Sculpture of Resistance

Ray Cronin



Colleen Wolstenholme, *Prozac* (bracelet),
2002. 14K white gold. Courtesy of the
artist and Galerie Art Mür.



Throughout her career, sculptor Colleen Wolstenholme has made her subject the systems that exert control over individuals. More specifically, the Nova Scotia-based sculptor is interested in the instruments through which that control is manifested, and the effects of such control on individuals. As a feminist who came of age in the 1990s, the system most often under her scrutiny has been the patriarchy and its efforts to control women, and how women have responded, whether with resistance or acquiescence. How women are represented, and in turn, how they represent themselves, has led her to look at pornography and at fashion – whether couture or religious ‘uniforms.’ How the pharmaceutical industry targets women, for instance, was an early and persistent interest. Not content to just examine the spheres of pharmaceuticals and medicine, religion and fashion, she has applied her critical approach to the efforts of control and manipulation the art world exerts. Acutely sensitive to attempts to influence, she has resisted going under for three decades.

Back in the 1980s, media critic Neil Postman theorized that our culture was “amusing itself to death.” We were all, he argued, under the influence of a medium—television—that provided content, which was often irrelevant and benign. He wrote in his 1985 book, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, that, “the best things on television are its junk, and no one and nothing is seriously threatened by it.” For Postman the problem was that it was delivered in a manner that was an existential threat to our existence as a society. The problem, he argued, was the medium, not the message. Like religion, which Karl Marx famously described as the “opium of the people,” television transforms us through how it makes us perceive, rather than through what we perceive by it. Both systems affect the “doors of perception,” and it is a matter of perspective, I suppose, whether those doors are opened or closed by them.

And then there's today, where the “opium of the people” is, well, opium, or opiates, produced by multi-national corporations, delivered by a massive civil infrastructure, and disseminated by prescription, and it is this system that has attracted Colleen Wolstenholme's attention. The opiate epidemic is unique, in a way, because it is fuelled by legal drugs, albeit often distributed illegally. But most of the pills and powders out there began as legally prescribed remedies. The system of controls has slipped, or, as some would argue, has been loosed.

The ubiquity of legal drug use among young women, specifically drugs aimed at their brains, first became apparent to Colleen Wolstenholme in the mid-1990s, when, as she has described, she realized that most of the women she knew, herself included, were

medicated. Her response was to start making silver and gold casts of these pills, ‘charms’ to be worn publicly, bringing into the open what had been hidden.

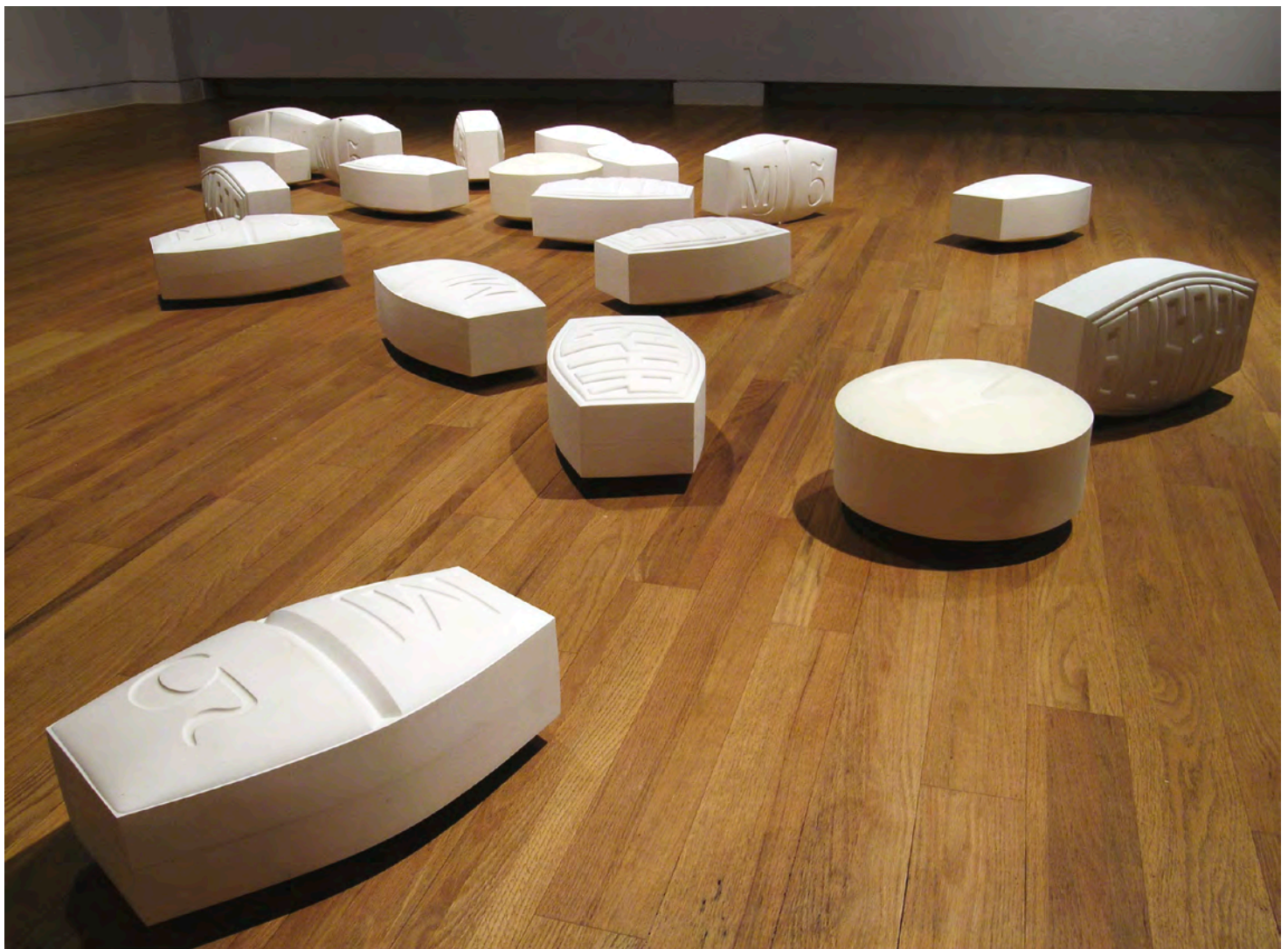
Wolstenholme, who studied fine art at NSCAD and then did an MFA in jewellery at the State University of New York in New Paltz, has always used jewellery in conjunction with sculpture, and approaches it critically. In 1998 she travelled with the music festival Lilith Fair, the brainchild of her childhood friend, singer Sara McLachlan. Wolstenholme's pill jewellery became a kind of membership badge for the artists and support staff who made this iconic, women performers only, concert series an icon of 90s pop culture. Cast from pharmaceuticals such as Valium, Xanax, Prozac, Buspar and Dexedrine, Wolstenholme's jewellery was featured on the cover of *Psychology Today* and in the pages of *The Guardian* and the *LA Times*, as well as in more traditional venues for artwork such as *C Magazine* and *Border Crossings*. Perhaps unsurprisingly, her line of work led to efforts to curtail it with cease and desist letters and other legal manoeuvrings. Threats of lawsuits from large multi-nationals lent her work certain outlaw credibility, and eventually the letters stopped coming. They never had the desired effect of regulating her behaviour—Wolstenholme has been making, and selling, silver and gold pill jewellery for the past twenty years.

In the late 1990s she began her now iconic series of large-scale pill sculptures, first carved out of plaster, such as *Valium* and *Xanax 2mg*, and then cast in bronze. Her pills, pristine, clean and beautiful, were also carefully calculated affronts to certain ideas about sculpture—to the minimalist-conceptual school of NSCAD sculpture, from which she had emerged. However, pills, as subjects, were never the sole aim of these works. Like General Idea's pill works from the early 90s (such as *Placebo* and *Pharmacopeia*), or Damian Hirst's *Pharmacy* from the mid-90s and his later works using pills as imagery, Wolstenholme's use of pills was politically motivated. These charged objects were chosen for representation because of their power to provoke. Each specific provocation was different for all of these artists, but familiar forms of medication served them all.

The object of Wolstenholme's critically engaged probing was, and remains, the oppression of women (both by exterior systems and inner habituations, by their own acceptance of the systems that oppress them). Drugs, in Wolstenholme's oeuvre, are as much a symptom as a cure. Despite what may appear to be a wide-ranging sphere of interest and media (jewellery, sculpture, painting, collage, fabric, electronics), her focus is always intensely narrowed down.



Colleen Wolstenholme, *Charmed* (bracelet), 1997. Sterling silver, diameter of 18 cm.
Courtesy of the artist and Galerie Art Mûr.



Colleen Wolstenholme, *Spill*, 2003. Plaster, 48 x 30 x 23 cm (23 elements)/23 x 41 x 41 cm (3 elements). Courtesy of the artist and Galerie Art Mür.

Wolstenholme is not a post-feminist, she does not believe that the necessary work of liberation has been completed. On the contrary, she contends, with good reason, that women remain under the influence of the patriarchy. As a result, her subjects are the systems and habits that keep that control in place. Women are prescribed mood-altering drugs – anti-depressants in particular – at a far greater rate than men. Women around the world are subject to rules and conventions that govern their behaviour, from religious laws to ideas about decorum. Pornography continues to twist human sexuality, imposing unrealistic expectations of looks, behaviour and acquiescence on women. All of this needs to be acknowledged in order to be countered.

Her series of camouflage paintings and shrouded figures of the 2000s directly examined the coercion of women through prescribed methods of dress: the habits of nuns and the burkas of certain Muslim communities. In her figurative sculptures, for instance, the women are depicted at two-thirds life size, two thirds being the equivalent value of women to men under certain forms of sharia law. The ambiguities here, that many of the women so attired are doing so willingly, were not missed by Wolstenholme. Culture itself is a system that exerts influence upon us, through our languages, our habits, our beliefs.

We are all under the influence, under many influences, and a thread that runs through them all is control, whether that control is called manners, culture or coercion.

In her newest work Wolstenholme is looking at the brain, specifically at an artistic mapping of the synapses and the impact of controls on the functions of the mind; and simultaneously at the environment, at the very large systems such as weather fronts and the earth's electromagnetic field that environmentalist and philosopher Timothy Morton terms hyperobjects. What influences them, and how that influence filters down to individuals is at the heart of her new research. Her drawings of weather systems and her large electronic sculptures of the structure of the brain and its neural activity both strive to make sense of how the individual is buffeted by forces that they cannot control, and how one remains autonomous in the face of such pressures.

As the artist says, "I am using form to try to elucidate objects and systems that are invisible to the naked eye but are nonetheless there and have huge influences on our lives." Her work over the past three decades represents a remarkable effort at exposing the influences that exert so much control over society, particularly over women's lives.



Colleen Wolstenholme, *Xanax 2MG* and *Dilaudid*, 2011. Bronze. Courtesy of the artist.

Damn control, Wolstenholme's work contends—resists even that which seems beneficial. Flirting with anarchy, perhaps, but then one can resist, and still comply, one can concede, while still disagreeing. Nietzsche contended that the aesthetic was a “species of intoxication,” a release of control. In *damning control*, Wolstenholme is attempting to cut through the fog to articulate a new vision for individual autonomy, within that species of intoxication called aesthetic activity.

Power, particularly that species of power called the patriarchy, is akin to the notion of the hyperobject—a thing so vast that we cannot see it in its entirety, cannot perceive it, only its effects, and in fact can barely conceive of it as a thing at all. Like a drug, the effects of power alter our consciousness and may impair our reason. But the effect does not wear off, and there is no ‘coming down.’ Instead, as Wolstenholme's work eloquently insists, there is resistance, however futile it may seem.

Ray Cronin is a Nova Scotia based writer and curator. A former Director and CEO of the Art Gallery of Nova Scotia, he is the founding curator of the Sobey Art Award. The visual arts blogger for *Halifax Magazine* and a frequent contributor to several Canadian and American art magazines, he is the author of the books *Alex Colville: Art and Life*, *Mary Pratt: Still Light* and *Our Maud: The Art, Life and Legacy of Maud Lewis*.

Pour une propédeutique des para-espaces dans l'œuvre de Jeremy Shaw

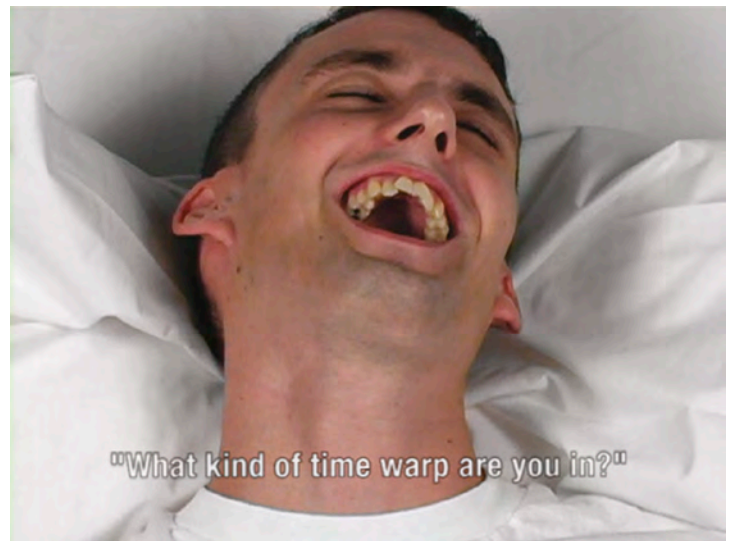
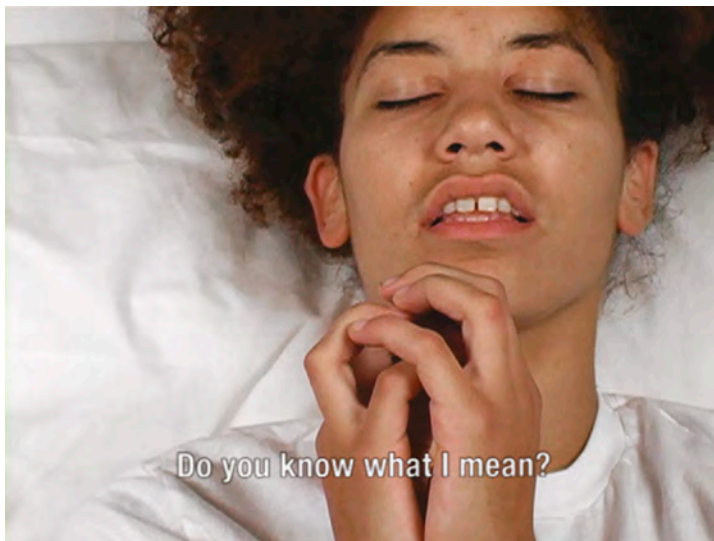
Mathieu Teasdale

Les drogues nous ennuiant avec leur paradis.
Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.
Nous ne sommes pas un siècle à paradis.

Henri Michaux, *Connaissances par les gouffres*

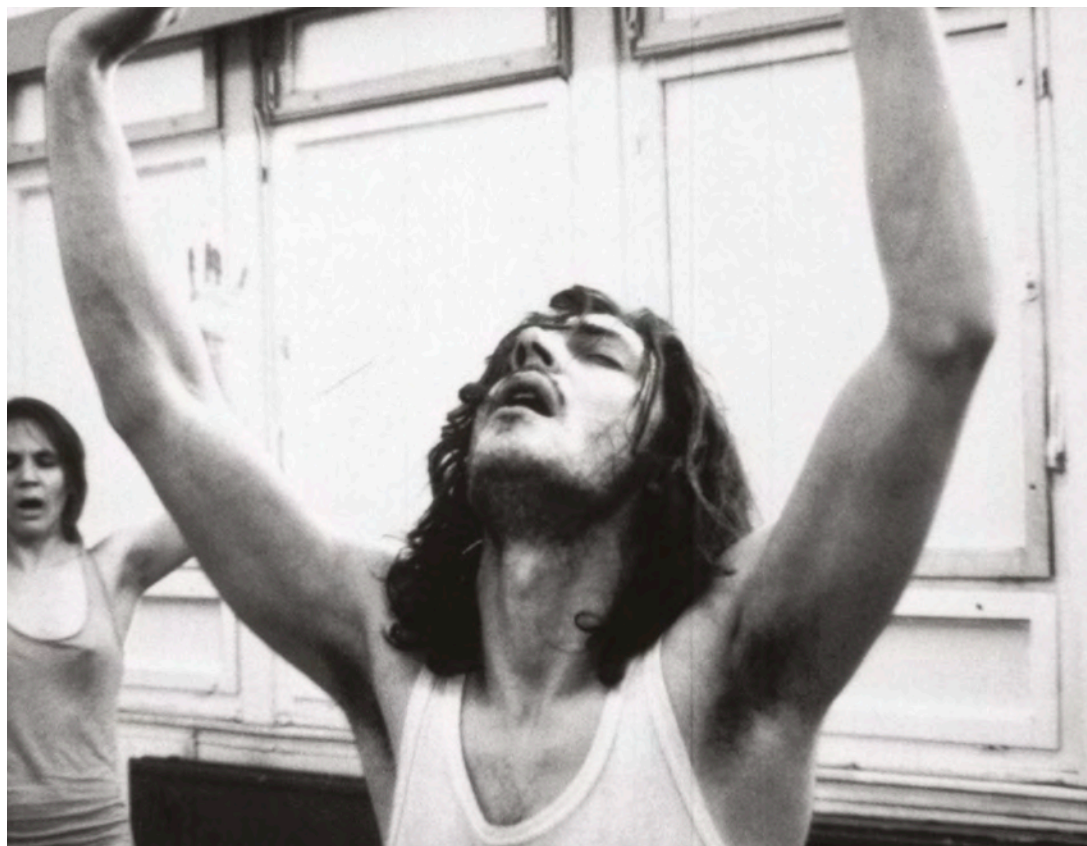
En 1516, Thomas More publie un livre dans lequel il imagine une île qu'il appelle *Utopia*. C'est dans ce livre, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, que sont consignées les mœurs et la vie politique de cette société qu'il définit comme idéale. More y dresse le portrait d'un espace qui s'inscrit comme une alternative à son époque. C'est d'un ailleurs encore inexploré dont il est question, d'une *Terra incognita* qui doit, par force de conséquence, bel et bien exister. Cette certitude de l'existence d'une terre inconnue est celle que le monde dans lequel il se trouve, aussi décevant et inachevé soit-il, ne peut être le seul possible.

La quête pour trouver cette *Terra incognita* subit, avec les travaux de Freud, un glissement important, passant d'une recherche d'un monde posé à l'extérieur à celui qui est à l'intérieur et qu'il faut atteindre. Ce glissement de l'extérieur à l'intérieur de soi implique une modification fondamentale du côté des perceptions. Le monde matériel ainsi posé ne serait alors qu'affaire de perceptions et son insuffisance ne saurait être résolue que par une modification en profondeur et de manière irrévocable des humains.



En ce sens, la transformation des perceptions doit donner naissance à une révolution, et cette révolution doit passer inexorablement par une modification de la conscience. Dès 1927, Walter Benjamin analyse la question des modificateurs de conscience dans son étude sur le Surréalisme où il voit tout sauf un projet littéraire et artistique, mais plutôt une tentative d'expériences d'illumination. Dans sa critique, Benjamin prétend que le « véritable dépassement, le dépassement créateur de l'illumination religieuse ne se trouve pas dans les stupéfiants. Il se trouve dans une *illumination profane*, dans une inspiration matérialiste, anthropologique, à laquelle le haschich, l'opium et toutes les drogues que l'on voudra peuvent servir de propédeutique.¹ » Les modificateurs de conscience comme propédeutique à une illumination profane suivent des protocoles d'expériences qui conduisent à une polysémie d'un seul et même objet matériel, à une perception labyrinthique de l'espace et à une sensibilité à la multiplicité des possibles recelés par un même lieu. Par l'altération de la conscience apparaît un monde nouveau, une hypothétique ouverture vers l'absolu en réponse à une vision désabusée et

sarcastique du monde moderne. On y voit une rencontre entre le réalisme scientifique et un message idéaliste qui amène à parler d'une qualité surnaturelle de ses impressions et dont la qualité se trouve à l'intérieur de soi, dans un lieu que Aldous Huxley localisait aux « antipodes de l'esprit.² » La mescaline, selon lui, empêcherait la production d'enzymes coordonnant les fonctions du cerveau et qui diminuerait la dose de glucose lui permettant d'exercer sa fonction de filtre. Ainsi, une expérience mystique se révèle à lui, « car l'homme qui revient après avoir franchi la *Porte dans le Mur* ne sera jamais tout à fait le même que l'homme qui y est entré. Il sera plus sage, mais moins prétentieusement sûr; plus heureux, mais moins satisfait de lui; plus humble en reconnaissant son ignorance, et pourtant mieux équipé pour comprendre le rapport entre les mots et les choses, entre le raisonnement systématique et le Mystère insondable dont il essaie, à jamais et en vain, d'avoir la compréhension.³ » L'exploration sous influence serait celle d'une essence divine, mais profane, de toute existence et fondée sur la croyance en une réalité supraterrrestre dont l'art, semble-t-il, ne serait que le médiateur.



Jeremy Shaw, *Liminals*, 2017.
Images tirées de la vidéo. Avec l'aimable
permission de l'artiste et de la galerie König.

Les modificateurs de conscience servent ainsi à explorer un espace intérieur qui permet de suppléer, par leur intensification du réel, un monde donné et limité, voire perdu, par la possibilité d'un monde autre. C'est dans cette exploration que l'artiste canadien Jeremy Shaw⁴ inscrit sa pratique. Ses œuvres se présentent comme une reconquête des affects pour l'humanité. La notion de reconquête, présente dans ses pièces, anime l'idée de la perte, celle de la capacité qu'ont eue les humains à multiplier les espaces et le temps ou encore, celle de l'interruption de la conquête des mondes possibles causée par une dégénérescence du cerveau humain. C'est par un état altéré que la reconquête des affects se produit, en sublimant le réel. Les drogues, la danse et la religion sont les moyens les plus connus d'atteindre des espaces intérieurs où le contrôle s'est évanoui dans un ailleurs, permettant du même coup l'accès vers l'absolu.

Dans un de ses premiers projets, *DMT* (2004), Jeremy Shaw s'est filmé lui-même ainsi que sept de ses amis à qui il a administré de la diméthyltryptamine (DMT) et dont la description de l'effet recueilli

a posteriori apparaît en sous-titres. La drogue, à l'effet quasi instantané et de courte durée, est un puissant hallucinogène qui entre dans la composition de certaines préparations à usages chamaniques, notamment l'ayahuasca. L'installation vidéo est constituée de huit écrans qui présentent chacun un visage en plan serré filmé pendant environ dix minutes. Les sujets filmés sont délirants et sont aux prises avec des visions intérieures altérées rendues à l'écran par des mouvements de tête désordonnés. Les commentaires de ceux dont la conscience est modifiée servent alors à établir un protocole de compréhension du fonctionnement de l'esprit, assimilable à sa cartographie. Chaque sujet décrit en ses propres mots l'expérience vécue, usant de métaphores et de superlatifs sans qu'aucune de ces descriptions concorde avec les autres. L'inadéquation du langage à représenter l'expérience intérieure vécue sous l'influence du DMT est d'autant plus manifeste que l'espace visité n'a alors aucun repère dans le monde extérieur et commun. Cet espace intérieur s'avère un ailleurs lointain où le drogué s'approche d'une sensation d'absolu, mais est incapable d'en restituer le contenu. Cette expérimentation de la drogue,



comme rite de passage, confère à Shaw le double rôle de chamane et de scientifique. À la fois comme guide et comme observateur, il documente le déroulement de l'expérience de la transcendance.

La recherche sur les états altérés, chez Shaw, s'avère autant une propédeutique, tel que le montrait Benjamin dans l'atteinte de *l'illumination profane*, et les moyens pour y parvenir sont multiples. On comprend alors qu'il existe des espaces inconnus à l'intérieur de l'humain qui sont accessibles par divers moyens et qui sont fertiles pour une modification durable de l'entendement. Dans *Best Minds Part One* (2007), il filme la foule à un concert *Straight Edge Hardcore*, à North-Vancouver, en 2005. La foule danse sur la musique de Circlesquare, le groupe formé par Jeremy Shaw dont le style psychopop aux relents industriels est couplé d'une narration de la voix très grave et épurée de Shaw qui rappelle la psalmodie presque incantatoire. Le film montre les quelques personnes de la foule, qui n'est sous l'influence d'aucune substance altérante et dont les mouvements aléatoires laissent une impression de perte de contrôle

associée à l'état de transe. Ces scènes du film tournent au ralenti, révélant un aspect surnaturel de déploiement du corps dans un espace dont les contours ne sont plus pris en compte. Ce qui est représenté ici, c'est la dissociation du corps intentionnel et en contrôle, du corps en mouvement qui répond à une autre commande, à une influence autre qui vient de l'intérieur. Ce qui ressemble à une perte de contrôle devient l'expression d'une autre forme de lieu dans lequel et à partir duquel la manière de le voir et de l'habiter confirme l'existence d'un espace autre et parallèle, et dont l'accès serait possible.

Le sujet sous influence, en état d'ivresse et d'extase, se trouve dans un monde qui est difficile à traduire, et les tentatives de décrire ce qui a été ressenti ou de rapporter la nature de cet état second passent également par des dispositifs visuels. L'extase du sujet est rapportée comme une augmentation des sens qui découle également de l'expérience mystique. La quête de l'absolu s'interprète alors par la recherche de ce qui a été perdu ou encore, par ce qui doit être atteint. L'œuvre *Liminals* (2017) est la seconde partie de trois œuvres qui



Jeremy Shaw, *Liminals*, 2017.
Vue de l'installation. Avec l'aimable permission
de l'artiste et de la galerie König.

abordent la question de la foi et du rituel comme reconquête d'une humanité. La première partie de la trilogie, *Quickeners* (2014), est un film dont l'action se déroule dans le futur, vers 2500, et met en scène des humains atteints du syndrome d'atavisme (*Human Atavism Syndrome*). Par des rites, dont les images sont tirées d'un film tourné dans une secte, les sujets cherchent à retrouver les capacités à vivre des expériences émotionnelles comme leurs ancêtres pouvaient les vivre. Le film *Liminals* est un documentaire pseudo-fictionnel tourné en noir et blanc, dont la facture imite les documentaires des années 1960 et met en scène un groupe de personnes qui, par des mouvements extatiques et ritualisés, cherchent une nouvelle voie. De la danse contemporaine à agiter frénétiquement la tête, les mouvements induisent une transcendance qui conduit les participants vers un ailleurs, un para-espace. Ce lieu est décrit par un narrateur comme étant une zone intermédiaire qui sert d'espace transitoire dans l'accession à une autre étape de l'évolution humaine. Cette zone intermédiaire, entre les mondes physique et imaginaire, se trouve sur le seuil. Ceux qui s'y tiennent sont les *Liminals* et ils cherchent à sauver l'humanité par une évolution plus rapide. Les *Liminals* affirment que ce lieu est accessible par le mélange d'une série de technologies contemporaines et de traditions anciennes. Leur engagement dans le processus, nous révèle la voix, est mesurable par une augmentation de l'activité chimique au cerveau. Plus l'individu s'engage dans cette voie, plus il se rapproche du para-espace pour enfin y accéder et atteindre un état résolu donnant prise à une unité de présence, là où le temps et l'espace s'effondrent en énergie pour faire place à une profonde expérience spirituelle.

Soudainement, le film se change et se transforme en un film de science-fiction aux effets visuels numériques de couleurs traînantes, altérant les formes, et appuyé par un ralentissement sonore. Le film opère un retournement en reproduisant l'effet de participants sur les spectateurs. Dès lors, ce sont les spectateurs qui prennent le rôle des *Liminals*. Par les images distordues, la vision est altérée alors que sont présentés des corps brouillés dans la couleur traduisant une expérience esthétique de la transcendance. Le processus enclenché par l'altération de la conscience des sujets sous influence est présenté par un désengagement vis-à-vis de la logique. Autant les logiques du langage que celle des sens sont altérées. Cette logique serait alors celle du sujet entendu comme celui qui possède toutes ses facultés; elle est alors inversée et permet au sujet d'accéder à un paradigme

autre dont l'origine se trouve quelque part à l'intérieur de lui-même. Comme dans ses autres films, Jeremy Shaw cherche à joindre les pratiques culturelles qui mènent à des états altérés tout en tentant de les cartographier empiriquement.

Ni la drogue, ni la danse, ni la religion ne sont l'aboutissement de la modification de la conscience. Elles ne sont présentées que comme des adjuvants, des véhicules menant à un lieu intérieur, utopique, qui permet d'atteindre la conscience elle-même pour non seulement en mesurer les contours, mais également pour accéder à l'humain nouveau. Les œuvres de Shaw exposent une quête de l'humanité qui procède par l'expérience de la modification de la conscience. En dressant les possibilités d'un humain autre qui ne circule plus en aveugle aux confins de sa propre conscience, Shaw montre de manière critique une vision actuelle de l'humanité toujours à la recherche d'une utopie qui concerne la question de l'être sous influence. Il s'agit de savoir sous influence de quoi. Le renversement qu'opèrent les approches expérientielles des états seconds montre que le sujet altéré se libère dès lors des influences extérieures tenues pour vraies dans un monde entendu comme réel et supporté par le langage. Mais l'idée de l'humanité demeure irrésolue et s'éloigne d'une perspective moderniste au profit de la recherche de l'île intérieure d'*Utopia* et dans laquelle elle se trouve à être autre.

La dernière partie de la trilogie de Shaw, après *Quickeners* et *Liminals*, abordera l'idée de l'influence de la cybernétique sur la conscience et l'entreprise de la reconquête des affects comme possibilité d'atteindre la *Terre incognita* et d'y rencontrer l'être de l'illumination. Ainsi, cette quête pour atteindre l'illumination, présente dans l'œuvre de Jeremy Shaw, montre de façon hypothétique que le changement d'état du sujet conduit à sa libération de l'influence extérieure pour retrouver celle qui est intérieure.

1. Walter Benjamin, *Le Surréalisme, Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 116-117.
2. Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Paris, Éditions du Rocher, 1954, p. 24.
3. *Ibid.*, p. 57.
4. Avant Jeremy Shaw, l'artiste Dan Granham avait abordé ces questions, notamment dans son œuvre *Rock my Religion* (1982-1984).

Mathieu Teasdale enseigne la littérature au cégep de Saint-Laurent. Après des incursions au théâtre et des études en politique et en littérature comparée, ce n'est que des années plus tard qu'il aborde l'espace comme récit dans un mémoire et qui constitue une suite logique dans ses opérations. Sa proximité des arts visuels le conduit à œuvrer en tant qu'interprète, notamment au MACM, dans la pièce de Tino Sehgal, *This Situation*. Mathieu Teasdale est né à Montréal en pleine guerre froide.







Force et puissance des ondes : *Inclinations* et *ÆTER* de Christian Skjødt

Louise Boisclair

Du 16 au 25 février 2018, l'artiste Christian Skjødt a participé à la 19^e édition du Mois Multi, organisée par Recto-Verso à Québec. Le studio Avatar, centre d'artistes en art audio et électronique de Québec, accueillait *Inclinations* et le studio Essai de la coopérative Méduse, *ÆTER*. Cette œuvre résultait d'une résidence dont l'artiste avait précédemment bénéficié à Avatar dans le cadre d'un partenariat ENCAC (European Network for Contemporary Audiovisual Creation) avec LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

Avec la faible luminosité des lieux, l'ordonnancement et l'appareillage des sculptures, *Inclinations* et *ÆTER* sont des installations à la fois semblables et fort différentes. D'allure ludique et cinétique, *Inclinations* s'inscrit dans un registre léger et hypnotique alors qu'*ÆTER*, de facture imposante et intrigante, relève d'un registre plus grave et contemplatif. Proposant une expérience immersive et machinique, ces deux œuvres interrogent notre rapport à l'espace. Notre lien avec l'invisible. Et Skjødt ne laisse rien au hasard. Ni le choix des matériaux (bois, cuivre, métal, papier, plastique), ni l'assemblage des composantes (capteurs, haut-parleurs, transducteurs), ni la disposition des sculptures. Son univers témoigne d'une intention artistique en étroite relation avec la forme sensible et ses effets.

1. Partie machinique entre blanc et noir : *Inclinations*

Dans la pénombre se déroule un concert performatif et sonore de boules blanches sur fond noir. Sans raquettes ni filet, une partie inédite bat son plein. Une balle s'élance, une autre redescend. Et ainsi de suite. Seize balles tracent des halos lumineux. Encore et encore. Rigoureusement alignés, autant de caissons identiques participent à une chaîne de montage sans instrumentistes ni chef. Sans début ni fin. Ni musicale ni synthétique, cette performance machinique se compose d'une suite percussive d'images envoûtantes. Sans arrêt, les balles rebondissent en laissant derrière elles de petites traînées qui émanent de leur envol. Le choc du plastique contre la surface se réverbère dans l'espace. Variations de cognements, d'envolées, de retombées. L'impulsion dynamique des basses fréquences amalgame point de vue et point d'ouïe en un tout synesthésique. Les petites coquilles vides illuminent l'air sombre de leurs mouvements étincelants. Des claquements décalés s'entremêlent aux bruissements, tintements et résonances. Réglée au quart de tour, la force des basses fréquences éjecte les petites masses. Jamais au même endroit, jamais en même temps.

À travers le clair-obscur s'immiscent des microvariations. De réfractions des ondes, de réverbérations des sons. En raison de la surface concave du haut-parleur, le point de percussion n'est jamais le même. La sonorité varie constamment, subtilement. La lancée fait dévier la balle par rapport à un axe vertical. Une dimension aléatoire fait surgir de cette production ultra organisée des figures ensorcelantes. À force de décollages et de retombées, la répétition en série induit un effet hypnotique, mi-onirique, mi-machinique. On croirait

déambuler dans une forêt de petites comètes captives, traverser un plateau de sculptures sonnantes et imagées ou circuler dans une Voie lactée où sautillent des exoplanètes miniatures. On s' imagine dans une fosse d' orchestre où des caissons propulsent de petites sphères instrumentales. Autant de variations sur un même thème. Juste pour voir et entendre, un visiteur attrape une balle au bond. La nappe sonore s' appauvrit légèrement. Aussitôt la balle remplacée, un claquement détonne avant de se fondre dans le chaos organisé. À l' autre bout de la pièce, un caisson déclare forfait. Trop déviée, la balle rebondit et roule sur le sol.

2. Capteurs de rêves électromagnétiques : *ETER*

Avec ses grands anneaux de cuivre élevés sur des trépieds, *ETER*, qui signifie « essentiel » en danois, sculpte l' espace de son grondement dense et troublant. Seize antennes rappellent la forme des capteurs de rêves dont les basses fréquences évoquent des forces telluriques entremêlées de sonorités cosmiques. Sur le sol, au centre de l' espace, on imagine les ondulations s' aplatis alors qu' en station debout, elles semblent reprendre leur courbure. En salle vide, le volume de la nappe sonore prend toute la place. D' une paroi à l' autre, les sons s' en donnent à cœur joie. En présence de visiteurs, l' acoustique multiplie les bifurcations comme si les corps humains servaient de surface d' arrêt et de rebondissement. La circulation des basses fréquences entraîne des surprises acoustiques si l' on écoute attentivement. Là où les basses fréquences du haut- parleur rencontrent celles que réfléchit l' espace s' ajoute de la puissance. Là où elles rencontrent les basses fréquences d' un autre haut- parleur, les phases s' annulent.

Pour le corps, ces modifications changent la donne. La transformation d' ondes imperceptibles en basses fréquences n' est pas sans effet. Une certaine déstabilisation peut être ressentie en raison du grondement qui provoque une pression inconfortable dans les oreilles. Lors du montage de l' installation, l' artiste a réorienté les anneaux et modulé certains paramètres pour atténuer certaines distorsions inconfortables. L' effet sonore peut affecter l' oreille, mais aussi la région du plexus où de multiples nerfs se croisent. Après quelques minutes, délesté de ses filtres et de ses hésitations, le corps écoute, vraiment. À l' intérieur de la nappe sonore tellurique s' élèvent de petits sautilllements sonores. Allègrement, les basses fréquences d' *ETER* se chevauchent d' un capteur de rêves à l' autre. Ici, on entre dans un souterrain de grondements sismiques. Là, on pénètre un espace où le vide sonore n' existe pas. Puis on s' envole à travers un anneau en fuyant la gravité. Le son prend de l' épaisseur. Il tourne les coins ronds pour échapper aux nuisances. On fabule tant qu' on veut dans cette opacité qui échappe à l' intellect. On devient une masse compacte traversée d' oscillations inusitées.

3. Corps et espace sous la pression et la poussée des fréquences

Que nous révèlent ces installations ? Sur l' espace ? Sur le corps ? Sur le son ? D' entrée de jeu, *ETER* et *Inclinations* mettent au défi notre vision dans le noir, notre ouïe inadéquate passé un certain seuil. De surcroît, elles remettent nos croyances en question. Que l' espace est vide. Qu' il n' y a rien dans l' invisible et l' inaudible. Que les ondes n' ont aucune force. Pourtant ce n' est pas parce qu' on ne voit rien ni n' entend rien qu' il ne se passe rien. Notre corps sent ce qui échappe à notre perception consciente. L' expérience esthétique d' *ETER* et d' *Inclinations* comporte aussi une dimension cognitive. Elle nous mène à l' au- delà des sens. D' abord, l' espace perçu n' est pas l' espace réel ; l' espace conçu, non plus. Si, avec les antennes du corps, l' espace vécu s' approche de l' espace réel, il ne l' est pas non plus, du moins pas dans son entièreté. Ensuite, ce n' est pas parce que l' activité bruyante s' arrête que les murmures du lieu cessent. Des bruissements chuintent dans l' air. Des ondes radio traversent l' espace. Des vibrations émanent des murs et des matériaux. Chez certains, des acouphènes permanents ou ponctuels troublent l' écoute. Sauf les chambres anéchoïques, dites sourdes, un lieu est rarement vide de son. Même le corps n' est jamais vide de son. Mis à l' épreuve d' un grondement, il ressent la pression comme une menace.

En captant et en transduisant des fréquences imperceptibles pour les oreilles, *ÆTER* ne les rend pas seulement audibles. Elle révèle des qualités de l'espace qui échappent au corps, l'imprègnent à son insu, le poussent à s'éloigner, parfois à fuir jusqu'à ses derniers retranchements. Le chaos *sonifié* interpelle les capteurs corporels. Et ce vent puissant introduit les visiteurs aux mystères de l'espace et des ondes. Le corps recherche un lieu où la puissance ondulatoire exerce le moins de pression sur ses cellules nerveuses auditives. Ainsi, *ÆTER* invite à reconfigurer son schéma corporel, à ajuster sa dynamique sensorielle pour s'adapter au plus vite. *Adapt or die*. Quant à *Inclinations*, elle ne manifeste pas la composition électromagnétique de l'espace, mais la force de propulsion des basses fréquences. Sans cette force, la balle ne décolle pas. Qui eût cru que l'émission d'un caisson aurait pu soulever une balle, même légère ? Les basses fréquences sont aussi des forces. Qu'ajoutent à cela l'effet de leur poussée et les lois inconnues qui dévient sa trajectoire ? *Keep balance or lose*. Sur le plan ludique et hypnotique avec *Inclinations*, expérimentiel et contemplatif avec *ÆTER*, le rapprochement entre art et technologie permet de connaître et de voir en acte. Le corps évolue en plein mystère. *Let go and dream*.

4. Généalogie machinique

Comme plusieurs œuvres d'art sonore, les installations de Christian Skjødtt s'inscrivent dans une généalogie matérielle, fonctionnelle et machinique. Matériellement, l'artiste détourne une balle de ping-pong, là une antenne de cuivre. La composition de ces objets révèle des strates plus anciennes qui appartiennent à la filiation du plastique et à celle du cuivre. Le celluloid de la balle est à base de nitrocellulose et de camphre. Pour sa part, le cuivre est le meilleur conducteur d'électricité et de chaleur après l'argent. Sur le plan machinique, comme le souligne l'artiste, *ÆTER* poursuit la lignée de l'ingénieur russe Léon Theremin, inventeur d'un instrument musical portant son nom en tentant de créer un dispositif de surveillance. Inspiré par cette invention, Skjødtt a fabriqué 16 antennes qu'il a reliées à des transducteurs et à des caissons de basses. Cette filiation machinique est aussi fonctionnelle dans la mesure où le dispositif, tel un appareil de surveillance, détecte des ondes dans l'espace environnant. Tant l'antenne que la détection s'embranchent sur un *phylum*, une souche généalogique ancestrale. Juste en entourant un anneau d'une main, il est étonnant de percevoir la réactivité de l'antenne de cuivre, une composante sonore étant tout de suite soustraite. Si le corps peut masquer une partie de la nappe sonore, il n'en demeure pas moins sous l'influence de celle-ci, quel que soit son état. S'immerger dans l'univers sonore de Skjødtt, non seulement modifie notre appareil perceptif, mais rend manifestes des phénomènes électromagnétiques, omniprésents mais peu connus. Si *Inclinations* convertit la puissance fréquentielle en force de propulsion, *ÆTER* sonifie l'espace en fréquences perceptibles pour l'oreille humaine. Leur écoute multisensorielle transite par cette plaque sensible qu'est le corps sous influence.

Chercheuse, critique d'art, membre de l'AICA-Canada et essayiste, **Louise Boisclair** vit à Montréal. Intéressée par l'expérience esthétique en art actuel, elle poursuit une nouvelle recherche ayant pour thème « Art et Milieu, Écologie et Climat ». Ph.D. interdisciplinaire en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal, elle a prononcé plusieurs conférences, publié de nombreux articles et essais. En 2015, elle a fait paraître *L'installation interactive* (Presses universitaires du Québec, coll. « Esthétique ») et fera paraître bientôt un ouvrage ayant pour titre *De l'expérience immersive et interactive, entre affect et émotion, à l'événement esthétique*.

Christian Skjødtt est un artiste danois qui explore les corrélations matérielles et esthétiques entre le son, les corps et la mémoire par le biais d'installations travaillant avec l'imperceptible. L'artiste met en place des systèmes autonomes *in situ* à partir desquels émergent des environnements immersifs. Il dresse ses installations selon une approche de laboratoire où les expériences techniques et physiques jouent un rôle central. Il est également le fondateur du Vinyl imprint Tonometer, outil de matérialisation de sons exploratoires et musique. Christian Skjødtt vit et travaille actuellement à Copenhague, au Danemark, et il détient une maîtrise de l'Académie royale danoise de musique.









Oswaldo Maciá, *The Opera of Cross-pollination*, 2018. Sculpture olfactive-acoustique et composition ambisonique 22.2, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Vladimir Svetlov.

RIBOCA, la toute nouvelle biennale internationale d'art contemporain de Riga

Ariane Lemieux

EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE
BIENNALE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN DE RIGA
2 JUIN - 28 OCTOBRE 2018

Ouverte au public depuis le 2 juin, la première édition de la Biennale internationale d'art contemporain de Riga (RIBOCA), en Lettonie, propose un parcours artistique en sept lieux que se partagent 102 artistes dont la plupart vivent, travaillent ou sont nés dans le nord de l'Europe. Près de la moitié des 114 œuvres présentées sont des commandes précises envisagées telles des propositions faites aux artistes à entrer en dialogue avec le contexte culturel, historique et sociopolitique de la ville et de ses environs, sans pour autant négliger toute perspective internationale.

Pour sa fondatrice, Agniya Mirgorodskaya, RIBOCA vise à confronter les pays et la région baltes au reste du monde de l'art, à stimuler et défendre la richesse de sa scène artistique et à favoriser le contact de l'art contemporain avec la population locale. RIBOCA se distingue ainsi de la majorité des grandes biennales d'art contemporain consacrées aux mêmes « grandes figures » délaissant les artistes locaux et excluant tout ancrage avec l'identité culturelle du lieu. À Riga, près 30 % des artistes participants sont originaires des trois pays baltes, tandis que 70 % sont issus de la région baltique qui inclut la Pologne, la Suède, le Danemark, la Finlande et l'Allemagne. Le nombre d'artistes en provenance d'autres régions est par conséquent limité à vingt-cinq artistes.

Le second objectif de RIBOCA est de se présenter comme un site critique d'expérimentation artistique qui met en relation l'art, la société et la politique. Pour la 1^{re} édition, le thème choisi par la commissaire invitée, Katerina Gregos, reconnue pour ses expositions socialement et politiquement engagées, ouvre sur des problématiques globales et communes à tous qui trouvent un écho singulier dans un pays libéré de l'impérialisme communiste depuis 1991. Avec le titre *Everything Was Forever, Until it Was No More*, emprunté au livre d'Alexei Yurchark au sujet de l'effondrement de l'Union soviétique, RIBOCA 2018 propose un regard artistique sur le phénomène du changement et des efforts actuels pour suivre ce



processus inéluctable et accéléré. Comme l'explique la commissaire, nous vivons désormais des changements qui modifient radicalement la façon dont nous vivons le monde. L'apparente maîtrise de l'homme sur la planète, les développements technologiques et scientifiques signifient que les changements seront encore plus considérables que ceux vécus depuis la révolution industrielle. Le monde tel que nous le connaissons et le comprenons maintenant peut ne plus exister dans un proche avenir.¹

Les artistes sélectionnés explorent, à travers leurs œuvres, ces changements selon des perspectives locale, régionale, nationale, transnationale ou mondiale. De l'impact des progrès de la science et de la technologie aux négociations constantes des crises écologiques et démocratiques, ils mettent en lumière l'ampleur de l'accélération de l'histoire, des transformations de nos modes de vie, des modifications de nos rapports aux autres, mais surtout l'inquiétante maîtrise de l'homme sur la planète à la soi-disant ère de l'« Anthropocène ». Ce dernier aspect est spécifiquement traité artistiquement dans l'ancienne faculté de biologie de l'Université de Lettonie. Quarante artistes y exposent des œuvres qui pointent

Lynn Herschman Leeson, *Infinity Engine*, 2011-2018 (détail). Installation avec des projections vidéo, des bouteilles d'ADN, de l'ADN, du papier peint, des blouses de laboratoire, des écrans interactifs, des artefacts et des fichiers de laboratoire de génétique. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Bridget Donahue, New York; Anglim Gilbert Gallery, San Francisco et Waldburger Wouters, Brussels. Photo : Andrejs Stokins.



Johannes Helden et Håkan Jonson, *Encyclopédia*, 2015-2017 (détail). Travail généré par intelligence artificielle, imprimé en tant que fiches uniques, 10,5 x 7 cm chacune. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo: Andrej Stokins.

les conséquences des développements scientifiques et technologiques, l'impact de l'homme sur l'environnement, le renouvellement constant des connaissances et les limites du progrès, ses possibilités et ses lacunes, ses opportunités, ses pièges. Ainsi, l'œuvre de Lynn Hershman Leeson invite à une réflexion sur les manipulations génétiques avec *Infinity Engine* (2011-18), une installation divisée en différentes « zones » dont la plus importante confronte le visiteur à une série d'images de cultures hybrides et d'animaux modifiés complétée par un ensemble de vidéos dans lesquelles des scientifiques soulèvent des questions d'ordre éthique. La « salle de capture » dans laquelle le visiteur peut confronter ses origines ADN par la simple prise sélective d'images de son visage et celle présentant des documents juridiques sous verre, évoquant la problématique des droits de propriété des parties du corps humain, impose une réflexion sur la réelle légitimité des manipulations génétiques quant à la notion d'identité.

L'installation de Johannes Helden et Håkan Jonson, ce duo d'artistes originaires de Suède, dont le travail explore les possibilités du langage de l'intelligence artificielle et interroge la distinction entre vie et machine, souligne, pour sa part, les mutations constitutives du monde animal aux modifications de l'environnement. Avec *Encyclopédia* (2015-2017), le visiteur évolue dans une salle recouverte de fiches de bibliothèque sur lesquelles sont imprimées des entrées encyclopédiques générées par une intelligence artificielle (AI) d'espèces animales fictives annoncées comme étant éteintes. L'ampleur du désastre futur est renforcée par un meuble, au milieu de la salle, dont les tiroirs ouvrent sur plusieurs milliers de fiches. Pointant la disparition prochaine des espèces animales pour cause de réchauffement climatique, de déforestation et d'industrialisation de la culture, *Encyclopédia* trouve une suite angoissante avec *A Tour of The Dark Museum* (2018) de Mark Dion. Réalisée spécialement pour la biennale, l'œuvre de l'artiste américain consiste en une enfilade de salles que le visiteur parcourt à l'aide d'une lampe de poche pour y découvrir les restes de ce qui semble être un ancien cabinet d'études de paléontologie. Spécimens osseux recouverts de film plastique, restes de verrerie chimique, bibliothèques vides ou chargées d'effets personnels, tels des photos et des cahiers de notes, induisant ainsi l'idée d'une catastrophe passée, d'un exil obligé. Quelques salles plus loin, les meubles-vitrines de Diana Lelonek, *Center for living thing* (2016-2018), présentent des objets contemporains recouverts de mousse végétale apparaissant alors comme les futurs vestiges de notre humanité.

La représentation visuelle de la disparition prochaine de notre ère est poussée à l'extrême avec *Melt* (2016), l'installation sonore de Jacob Kierkegaard qui plonge le visiteur dans un espace surchargé d'une fumée épaisse dans laquelle on peine à respirer alors que les bruits violents des calottes de glace se broyant l'une contre l'autre, les séquences de ruissellement et les flux de l'eau parasitent l'esprit. Composée d'enregistrements réalisés au Groenland, *Melt* confronte le visiteur aux différentes étapes de la fonte des glaces et exprime la fin du monde annoncée. Réelle mise en évidence des effets du changement climatique, *Melt* ne se laisse pas contempler, parce que trop saisissante, trop angoissante. L'installation sonore *So Far By Now* de Hans Rosenström est tout aussi explicite, mais son approche est plus mélancolique, moins anxiogène. Au milieu des étagères vides d'une ancienne salle de la bibliothèque de la faculté, deux voix échangent sur la disparition de la nature : « La châtaigne est devenue un chat; le pâturage est devenu le haut débit. Qu'avons-nous fait ? Eh bien, pas grand-chose. » Parmi ces œuvres qui s'offrent comme autant de points de vue acerbes sur l'impact de l'homme sur l'environnement, celle d'Oswaldo Maciá souligne à la fois la domestication à outrance d'espèces florales – en l'occurrence, l'orchidée – et la disparition annoncée de la biodiversité par la dissémination généralisée de produits chimiques sur les terres cultivées et donne de l'ampleur à ce chapitre particulier et fondamental de la biennale.

The Opera of Cross-pollination, une installation immersive olfacto-acoustique, place le visiteur au milieu d'un espace percé de fenêtres aux murs d'un jaune profond, évocateur des chaleurs d'été à la campagne, traversé par des sons d'oiseaux et de vols d'abeilles qui se transforment peu à peu en un fort bruit de moteur d'avion. La diffusion d'arômes faisant appel à notre mémoire participe à cette représentation mentale et sensible de ce qui était, est, et ne sera plus. Il en résulte une impression sensorielle de course accélérée vers une nature asséchée, vidée de sa suavité et de sa plénitude des origines. Une œuvre fataliste et cruelle.

À quelques kilomètres de la faculté de biologie, au cœur du nouveau quartier des affaires de Riga, l'ancienne manufacture de bonbons s'offre comme un espace de réflexion sur l'accélération de nos rythmes de vie et les modifications de nos rapports sociaux générées par le développement des nouvelles technologies d'informations. *Dear R., R., K., S., M., A., C., S., K., I., G., L., A., A., L., P., G., E., J., D., M., C., B., O., F., F., R., D., M., E., L., I., F., L., A., M., T., K., K., L., P., F., V., A., L., L.*, de l'artiste russe Taus Makhacheva retient l'attention par son esthétisation personnifiée de la communication virtuelle. L'œuvre se compose de plusieurs petits haut-parleurs, de différentes formes et couleurs, posés sur des trépieds noirs et desquels des voix calmes répètent inlassablement les premières lignes types des courriels personnels et professionnels signalant le retard – « Je suis désolé pour ma réponse tardive », « Excuse-moi du temps à répondre ». La personnification de ces messages récurrents entend souligner la condition de culpabilité et d'anxiété dans laquelle nous vivons par une matérialisation de la cacophonie des communications médiées par ordinateurs.

La perspective locale de la question du changement se pose naturellement au prisme des conséquences de l'annexion de la Lettonie à l'Union des républiques socialistes soviétiques. L'histoire et la politique du changement, des périodes de transformation radicale et de réorganisation sociale sont explorées dans l'un des endroits les plus emblématiques et historiques de Riga : l'appartement de Kristaps Morbergs (1844-1928), l'un des plus notables mécènes lettons du 20^e siècle. Situé au centre de Riga, cet appartement est à la fois un témoin des splendides intérieurs bourgeois avant l'invasion soviétique et du départ de la bourgeoisie laissant à l'abandon de nombreuses habitations. Désormais entre les mains de l'Université de Lettonie, cet appartement conserve les traces du temps passé et s'offre, pour le temps de la biennale, comme un espace de réflexion sur les baltiques soviétiques, sur l'exil et les conséquences de celui-ci sur le paysage, les monuments et les individus. L'installation vidéo *Forget me not* (2018) de Kristaps Epners, remémorant le départ soudain du poète letton Miervaldis Kalniņš vers la dure réalité de la Sibérie pour fuir le KGB, rend sensible aux impacts du changement politique de la région sur la vie des gens. Œuvre du souvenir, ce lieu consacré au labeur transpose la sensibilité artistique d'un homme qui fit de ses compagnons d'infortune des musiciens, des chanteurs et des poètes. Plus loin, *The Occupier* (2018) d'Augustas Serapinas est une mise en abyme d'une chambre de l'appartement délaissé qui interroge la façon dont l'espace commande sa propre logique et la manière dont il peut être compris pragmatiquement, émotionnellement, culturellement et localement. Cette installation in situ, dans laquelle une réplique en béton de la chambre transfigure le décor d'origine, invite à l'errance, sollicite l'imaginaire d'un temps qui n'est plus, de la fin d'une époque libérale dont le lustre s'est effrité.

RIBOCA ne présente aucune œuvre tape-à-l'œil. Nombreuses sont celles qui proposent un point de vue artistique sur l'état du monde dans lequel nous évoluons, sur l'histoire politique et sociale d'un espace géographique bouleversé et sur la nature abstraite de nos rapports à l'autre. Les conditions exceptionnelles d'exposition favorisent, de surcroît, un réel dialogue avec les propos des artistes. La commissaire

Augustas Serapiнас. *The Occupier*, 2018. Installation spécifique au site, supports mixtes et objets trouvés, dimensions variables. Avec l'aimable permission de l'artiste, Emalin, London and Apalazzo Gallery, Brescia. Photo: Andrejs Strokins.



de cette première édition, Katerina Gregos, a réalisé une exposition de contenu qui démontre que l'art est essentiel, car il est, comme elle l'expliquait lors d'une conférence, une prise de position, un acte de communication, une manière de provoquer la pensée². RIBOCA 2018, c'est une multitude de points de vue sur l'état du monde, un espace d'intelligence et de sensibilité artistique.

1. Voir « RIBOCA1 Concept. *Everything Was Forever, Until It Was No More* », communiqué de presse, p. 4-7.

2. À ce propos, voir la conférence de Katerine Gregos intitulée *Why art is important* (2014) disponible sur TEDx Talks.

Ariane Lemieux est chargée d'enseignement à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et intervenante à l'École du Louvre. Spécialisée en histoire des musées et en muséologie, elle s'intéresse plus spécifiquement à l'évolution de l'offre culturelle dans l'enceinte du musée et du rapport triangulaire musée-public-artiste. Ses recherches actuelles portent plus spécifiquement sur le possible apport des propositions des artistes à destination des collections permanentes et à la réception de celles-ci par les visiteurs. Elle a récemment contribué aux revues *Culture et Musées* et *Muséologies*.

Reconfiguration d'identités

Bénédicte Ramade

**D'AFRIQUE AUX AMÉRIQUES :
PICASSO EN FACE-À-FACE, D'HIER À AUJOURD'HUI
ET
NOUS SOMMES ICI, D'ICI. L'ART CONTEMPORAIN
DES NOIRS CANADIENS
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
12 MAI – 16 SEPTEMBRE 2018**

À un moment où la hiérarchie entre centre et périphérie semble plus que jamais révolue, du moins copieusement mise en crise de toutes parts par les artistes, le Musée des beaux-arts de Montréal amorce un cycle d'expositions sur la diversité culturelle avec *Nous sommes ici, d'ici*, un pendant de l'événement *D'Afrique aux Amériques, Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*. Dans cette exposition qui met en scène les œuvres du maître en regard des sculptures dites primitives qui le fascinèrent et l'inspirèrent, le parcours est ponctué de contrepoints contemporains d'artistes œuvrant pour la plupart sur le continent africain ou composant sa diaspora. Les choix, fins et articulés, construisent le portrait d'une communauté non plus en quête d'identité, mais en restauration de ses identités fondamentales : celle des racines et des origines, une réappropriation de ses codes africains en quelque sorte. Elle peut alors tordre le cou à une identité construite par les colons blancs, qui semblait encore, il y a quelques années, presque indélébile, et renvoyant sans cesse à ce caractère essentiel du primitif, plaquant des préjugés antédiluviens.

Évidemment, nombre de pièces sont politiques comme la salle qui précède l'introduction à Picasso. Là, Yinka Shonibare MBE, Omar Victor Diop et Mohau Modisakeng dépècent l'héritage des Lumières avec un raffinement troublant. Usant du tissu wax devenu sa signature visuelle, l'Anglo-Nigérian Shonibare MBE dresse la silhouette de Voltaire, volume de *Candide* sous le bras, avançant sans tête, d'un pas décidé, sur une jambe de bois. Le symbole aurait pu être binaire, un règlement de compte postcolonial qui coupe les têtes bien faites de ce siècle qui se bâtit sur l'esclavage. Il pose *a contrario* une fine et dense réflexion sur les appropriations culturelles, les théories raciales, l'édification des empires, le paternalisme colonial. Le Sénégalais Omar Victor Diop suit ses traces en se représentant sous les traits de Jean-Baptiste Belley selon la version peinte par Girodet en 1798. Premier révolutionnaire noir à accéder à la fonction de député à l'Assemblée, Belley a ardemment milité pour l'abolition de l'esclavage, notamment sur les territoires dont il avait l'administration. Diop le sort ainsi de l'oubli, remplaçant le buste du philosophe Raynal, placé à côté du personnage historique dans le tableau,





[illegible]

THE CONSTITUTIONAL AND POLITICAL CONTEMPORARIES OF THE AMERICAN WESTWARD EXPANSION: A RECONSIDERATION OF THE WORK OF EARLY HISTORIANS by JOHN C. COOPER, JR. This book is a study of the political and constitutional thought of the early American Westward Expansion. The author examines the political and constitutional thought of the early American Westward Expansion, and the role of the federal government in the process. The book is a study of the political and constitutional thought of the early American Westward Expansion, and the role of the federal government in the process. The book is a study of the political and constitutional thought of the early American Westward Expansion, and the role of the federal government in the process.

[illegible]

par un ballon de football, nouveau symbole d'émancipation pour la jeunesse sénégalaise. Si ces deux œuvres pouvaient encore faire sourire par le travestissement dont elles font usage, la triple projection vidéo de Mohau Modisakeng asphyxie littéralement le regard et plonge dans les affres de l'esclavage. Trois personnages, vêtus selon les usages sud-africains de la subordination, se noient progressivement dans des barques, submergés par ce même océan qui engloutit environ six millions de déportés lors des grandes traversées vers les plantations du continent américain. Densément codifié, le triptyque plonge dans les affres de l'histoire de l'Afrique du Sud, les trois corps noyés après force de postures chorégraphiées avec grâce, révélant la violence de la soumission de l'Afrique par l'Occident par la traite négrière et l'exploitation éhontée des ressources. Suivent, dans chaque salle « Picasso », des contrepoints contemporains (Emmanuel Bofala, Samuel Fosso pour les plus percutants), des mises en perspective critiques de ces visions occidentales de l'Afrique et du primitivisme. L'articulation est souvent juste, opérant une déconstruction de ce filtre « blanc » qui opacifia si longtemps identités et cultures. La création du continent africain sort de ce parcours, polyphonique, équivoque, transculturelle; elle qui a si souvent été simplement labellisée « art africain », elle s'est composée de nouvelles identités. À l'image des artistes choisis pour construire le projet *Nous sommes ici, d'ici*, conçu à l'origine par le Musée royal de l'Ontario (Toronto), l'exposition est accueillie dans une version augmentée à Montréal. Lorsqu'on aboutit à ces trois salles, à l'issue du parcours picassien, la table est parfaitement mise pour analyser la situation canadienne.

L'équipe torontoise a retenu huit artistes noirs canadiens auxquels se sont ajoutés trois artistes noirs québécois : Eddy Firmin dit Ano, né en Guadeloupe, Shanna Strauss, née en Virginie, et Manuel Mathieu, Montréalais d'origine haïtienne, choisis par Geneviève Goyer-Ouimette, conservatrice au Musée des beaux-arts, et Dominique Fontaine, commissaire indépendante. Tous ces artistes recomposent leur origine, pointent certains pans de l'histoire, sondent les récits intimes, extrapolent une identité afro-canadienne inédite et polyvalente. Firmin se représente en buste, licou de plantation en héritage, motif Louis Vuitton tatoué à l'or sur une grande partie de la faïence et de la céramique : l'homme est devenu esclave des marques, tournant son passé en accessoire de mode. Il suffit de penser au rap, à ces claudications censées rappeler la démarche de l'entravé (prisonnier ou esclave) pour en comprendre toute l'ironie. Manuel Mathieu est plus tendre dans sa grande toile en hommage à sa grand-mère, cette pionnière familiale qui quitta son île natale pour s'installer la première au Québec. Mathieu s'est approprié cette figure tutélaire pour son autoportrait au jardin, que la facture expressionniste a entouré de motifs hypnotiques. Shanna Strauss a reconstruit, de son côté, une effigie en l'honneur de son aïeule guerrière qui débouta les colons allemands de sa terre de Tanzanie au cours d'une rébellion dûment fomentée.

À ce trio québécois d'adoption, particulièrement bien senti, s'articule une sélection pancanadienne où domine la vidéo de Michèle Pearson Clarke, née à Trinidad et basée à Toronto. *Le tchip* (d'après Rashaad Newsome) met en scène une petite dizaine de performeurs noirs de tous âges, tous sexes et nuances de peau, qui exécutent le tchip. Celui-ci résonne dans toutes les salles de l'exposition, et lorsqu'on sait que ce chuinement sifflant exprime diversement la désapprobation, l'agacement, l'aversion, le mépris, la colère ou encore la frustration, tout est dit. En un son modulé avec une expertise redoutable, les diasporas africaine, antillaise et caribéenne communiquent dans nos villes selon des codes qui échappent aux non-initiés. Cette culture de la rue devient ici un art avec ses références. La double vidéo rend ainsi hommage à Rashaad Newsome, ambassadeur de la sous-culture populaire des travestis et transsexuels noirs à New York, qui a réalisé des performances entières en tchip. Ce diptyque domine toute la sélection d'œuvres qui ont, pour la plupart, recours aux images d'archives familiales, aux souvenirs, pour rebâtir une identité plurielle. Esmaa Mohamoud lui emboîte le pas avec une sculpture portable percutante. Les épaulettes et le casque de protection portés habituellement au football américain sont ainsi capitonnés par du tissu wax et lourdement lestés d'une traîne de chaînes. La sculpture et la photographie qui en montre une version revêtue interrogent la représentation et l'usage du corps noir dans le sport de haut niveau, parlent de sélection génétique selon des profils musculaires dignes des années de plantation.





L'autre point d'orgue prête d'ailleurs son titre à l'exposition. *Nous sommes ici, d'ici*, de Sylvia D. Hamilton (Néo-Écossaise basée à Grand-Pré et Halifax), déploie artefacts, liste de noms d'esclaves, de loyalistes, de réfugiés venus chercher protection en Nouvelle-Écosse. Entremêlant les références au *Book of Negroes* de Sir Guy Carleton (1783), *The Slave in Canada* écrit par T.W. Smith (1899) et le recensement des réfugiés noirs de la guerre de 1812, Hamilton a tissé une œuvre commémorative poignante à la mémoire de cette histoire oubliée. Les noms s'égrènent en une litanie triste, les yeux balaient de modestes objets datant du 19^e siècle, témoins de ces destins sans histoire.

Nous sommes ici, d'ici réussit à engager la réflexion sur la question identitaire sans angélisme ni contrition excessive comme parfois ce pays peut avoir tendance à pratiquer l'exercice de la réparation. L'exposition ne va pas sur ce terrain, préférant participer à l'édification d'une culture finement critique, analysant le côté politique par des aspects plus intimes, posant en creux des questions sur une identité canadienne tiraillée entre ses particularismes provinciaux, ses origines premières, et les apports de son immigration active.

Bénédicte Ramade est critique d'art en France et à Montréal. Chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'UQAM, elle s'est spécialisée dans l'analyse des pratiques artistiques de l'écologie et de l'anthropocène.



Myriam Yates : *Gander Islands*

Manon Tourigny

**DAZIBAO
MONTRÉAL
11 JANVIER –
10 MARS 2018**

La démarche de Myriam Yates se construit autour d'une recherche de lieux publics en mutation qui ont marqué notre récente histoire¹. Elle s'intéresse plus particulièrement à des sites qui ont un intérêt sur le plan architectural, mais qui sont, la plupart du temps, à la merci des décisions des autorités en place. Son regard est critique et agit comme devoir de mémoire de sorte à marquer le temps, les époques.

Dans sa plus récente exposition *Gander Islands*, l'artiste propose un parcours en deux temps, soit la présentation de deux œuvres consacrées à l'aéroport de Gander et une œuvre portant sur Fogo Islands, île aujourd'hui reconnue pour accueillir des résidences d'artistes. L'intérêt de Yates pour ces deux lieux est venu de la lecture de l'article « Aviation preservation² » paru dans *Dwell*. Dans le cas de l'aéroport de Gander, situé sur l'île de Terre-Neuve, elle s'est particulièrement intéressée à l'aire d'attente destinée aux vols transatlantiques, inaugurée en 1959³. Les voyageurs en transit peuvent encore aujourd'hui y admirer, entre autres, une murale de 22 mètres du peintre canadien Kenneth Lockhead, une sculpture d'Arthur Price intitulée *Welcoming birds*, fouler la mosaïque du sol dont les motifs rappellent Mondrian et utiliser le mobilier des designers Charles and Ray Eames ou encore de Arne Jacobsen. Il s'agit véritablement d'une « capsule temporelle incomparable de design moderne des années 1960.⁴ » Dans les œuvres vidéographiques consacrées à l'aéroport de Gander, on retrouve ce qui le caractérise, c'est-à-dire ses spécificités architecturales et tout ce qu'il contient. L'artiste y a passé quatre jours, dans une sorte de huis clos. L'aéroport est devenu un sujet de recherche pour l'artiste qui agit à la manière d'une scientifique. Elle prend le temps de l'observer, propose des plans rapprochés, capte différents angles de prises de vue, fait des arrêts sur des textures, etc.

Dès l'entrée en salle, le visiteur est accueilli par le diptyque *Gander Terminal*. La caméra s'intéresse à l'aire d'attente, déserte et immaculée. Dans cette œuvre, le visiteur peut se mettre à la place d'un militaire en train d'explorer le site. La caméra glisse dans le lieu pour bien capter l'esprit qui y règne aujourd'hui et témoigner d'un temps qui semble arrêté, voire figé. Les autocollants laissés par les militaires, tels que le *Maple flag 2007* (exercice aérien annuel) ou l'*eurofighter typhoon* (avion de combat) documentent leurs passages. Plusieurs avions militaires sont au sol rappelant qu'une des activités actuelles de l'aéroport est de servir de transit pour les soldats qui partent ou reviennent de mission. La bande sonore vient ponctuer l'ambiance du site (bruit de moteur, pas dans la neige, projecteur de diapositives et passage musical plus onirique).



La pièce de résistance est sans contredit le triptyque qui porte le même titre que l'œuvre précédemment décrite. L'artiste propose une forme plus expérimentale de présentation de ses vidéos. Chaque écran, devenu cadre flottant plutôt qu'installé au mur, est suspendu et disposé à une certaine distance des deux autres. Par cet accrochage particulier, le dispositif permet d'engager le visiteur dans l'expérience de Gander en proposant un parcours de l'aire d'attente. Yates offre ainsi de multiples points de vue et fragments du lieu, un peu comme des morceaux à assembler. Chaque élément qu'elle filme, par des plans rapprochés, permet de scruter les détails des œuvres citées plus haut ou des éléments du décor. L'artiste intervient davantage dans les images que dans les œuvres qu'elle a proposées par le passé. Elle y fait des incrustations ou des superpositions d'images, par touches, qui rappellent le collage. Ces morceaux assemblés échappent à la seule valeur documentaire qu'on pourrait attribuer à la recherche de Yates. Il faut comprendre que, dans ce triptyque, certaines images et certains éléments traversent chaque écran. Cette succession joue sur notre mémoire, sur notre reconnaissance du lieu, par bribes. Elle s'attarde à montrer un détail, puis le rend visible dans un ensemble.

Cette manière de procéder trouve un écho dans la monobande *Island, Lyle* (2016), qui se consacre à Fogo Islands, île faisant également partie de Terre-Neuve. Projetée au mur, l'œuvre reste la plus intimiste de l'ensemble. Lyle, le fils de l'artiste, agit comme un vecteur de l'œuvre en devenant une silhouette qui se déplace sur ce territoire. Les premières



images montrent l'arrivée en bateau, marquant l'insularité de cette région éloignée. Déjà, à partir du traversier, on sent la vastitude du paysage et l'immensité du territoire. L'artiste a choisi de filmer durant la saison hivernale pour capter la monochromie du lieu. Le paysage devient abstrait, parfois entrecoupé par les masses architecturales des résidences qui marquent la rigueur des lieux par leurs imposantes structures. La silhouette noire de l'enfant contraste entre le fond blanc du paysage, mais aussi de l'atelier. La forte présence du vent rend les lieux plutôt hostiles. Comment s'imaginer ou se projeter sur ce territoire ?

Yates capte, en partie, l'architecture de ce complexe de quatre ateliers construits sur pilotis, qui semblent avoir été déposés sur la côte rocheuse de l'île. Cet ensemble distinct a été conçu par Todd Saunders, natif de Gander. Les images permettent de saisir la signature architecturale par l'importance des lignes épurées, des arêtes et des angles. Ces masses blanches ou noires s'imposent en bloc sur ce paysage presque vierge.

Autant pour Gander que pour Fogo Islands, Myriam Yates propose un corpus d'œuvres plus abstrait en s'appuyant sur l'aspect formel des lieux et par l'utilisation du fragment comme principal élément de composition. L'artiste a travaillé les lieux sans récit linéaire, sans scénario, mais elle a rassemblé les images en s'attardant plutôt aux détails, aux couleurs, aux textures, aux formes. Elle s'est approchée des lieux par touches, pour les découvrir petit à petit. Une manière sensible de les révéler en allant au-delà du style documentaire.

1. Pensons à l'aéroport de Mirabel, au site d'Expo 1967 ou à l'hippodrome de Montréal; des infrastructures délaissées et parfois détruites sans égard à leurs valeurs historique et architecturale.
2. Karen Burshtein, 25 février 2013. <https://www.dwell.com/article/aviation-preservation-121a9ba1> Article consulté le 4 avril 2018. D'autres articles sont disponibles, notamment dans le *New York Times* (20 mars 2005), *Monocle* (numéro 68, novembre 2013) ou *Canadian Architect* (mars 2015).
3. Gander a vécu de nombreux changements dans son histoire puisqu'il a d'abord été mis en place en tant que service aérien dans l'Atlantique Nord, puis de lieu de transit entre l'Amérique et l'Europe pour le ravitaillement en essence jusque dans les années 1960, lieu d'accueil de nombreux vols lors des attentats du 11 septembre 2011 et aujourd'hui, l'aéroport continue d'accueillir des vols internationaux et partage ses pistes avec les Forces armées canadiennes.
4. Extrait du document *Sur Gander* produit par Dazibao.

Manon Tourigny est commissaire et auteure.

Elle s'intéresse à la photographie, à la performance, à l'installation et aux pratiques artistiques qui s'inscrivent dans l'espace public. Elle a rédigé des articles pour *Ciné bulles*, *CV photo*, *esse*, *ESPACE* et *Inter* et des opuscules (centres d'artistes et d'exposition, musées). Depuis plus de 15 ans, elle s'implique dans le milieu des arts visuels, notamment à VIVA! art action et au RCAAQ où elle siège au sein des conseils d'administration. Elle fait partie du collectif de commissaires N. & M. et travaille actuellement au Centre CLARK.

Marc-Antoine K. Phaneuf : *Euphorie-propagande*

Dominique Sirois-Rouveau

**GALERIE UQO
GATINEAU
28 FÉVRIER –
7 AVRIL 2018**

Artiste et auteur, Marc-Antoine K. Phaneuf marque, avec *Euphorie-propagande*, un virage important dans sa pratique. L'artiste multidisciplinaire et singulièrement prolifique qui a touché, en parallèle à sa carrière de poète, à la performance et à l'installation réinterprète ici le spectacle littéraire en explorant l'exposition d'art comme médium artistique. Après des années d'une démarche orientée sur l'accumulation, la collection et les listes, Phaneuf fait dorénavant l'expérience du vide en délaissant les objets encombrants au profit d'une mise en scène aussi éphémère que luxuriante. *Euphorie-propagande* consiste en la présentation bigarrée d'un texte peint sur les murs de la Galerie UQO. Cette intégration directe de la littérature à l'espace d'exposition des arts visuels transforme l'espace en matière signifiante. L'absurdité dramatique et insolente caractéristique de son art se voit ainsi portée littéralement par la structure institutionnelle.

« ON SE RÉJOUIT. ON S'ENCHANTE. ON VISITE UNE GALERIE D'ART. ON NE PENSE À RIEN. ON FERME SA GUEULE. ON SE RINCE LA TÊTE. ON NE FAIT PLUS LA PART ENTRE LE BIEN ET LE MAL. ON N'HALLUCINE PAS. »

Ce rapport de proximité entre l'œuvre *Euphorie-propagande* et le médium de l'exposition n'est pas étranger à la collaboration proche de l'artiste et de la commissaire, Marie-Hélène Leblanc. L'œuvre découle en effet d'une résidence à la Galerie UQO où Phaneuf a pu amorcer avec Leblanc une réflexion sur les conditions de présentation des arts textuels et visuels. À partir du poème « Intimations croquemitaines » publié par l'artiste en 2011 dans la revue *Action poétique*, ils ont amorcé un travail autour du texte comme outil de désintégration du cube blanc de la galerie et des codes de la peinture.

Dans cette perspective, Phaneuf opte pour une sélection de couleurs déconcertante. Loin des modulations fluorescentes et pastel qui spécifient les pratiques picturales actuelles, *Euphorie-propagande* présente, sur un fond bariolé de couleurs primaires, le texte peint avec des couleurs secondaires. Le lexique et l'intensité des coloris réfèrent ostentatoirement aux univers de l'enfance ou du cirque. Ces effets inattendus sont amplifiés par la succession rigoureuse des couleurs, qui annonce néanmoins un système sous-jacent au spectacle. Les larges bandes diagonales du fond imposent, par exemple, une autorité inusitée en regard des coulures désordonnées du lettrage. De même, peint de couleur or sur fond noir dans un pavillon différent de celui occupé par la galerie universitaire, le slogan « L'art c'est facile » associe une instruction cocasse à un préjugé accablant. Cette devise vestige des QQistes, défunt collectif d'artistes duquel Phaneuf était le cofondateur, avise en somme le spectateur de l'intransigeance d'*Euphorie-propagande*. Le jeu, c'est sérieux.

« ON NE SE PREND PAS POUR UN MOLINARI SUR L'ACIDE. ON CULBUTE. ON RESPIRE. ON A LA GROSSE VEINE DU COU SORTIE. ON NE VÈNÈRE PAS UN GROS GARS ROUGE ET MUSCLÉ AVEC DES CORNES QUI S'APPELLE STAN. »

Adaptée à l'espace de la galerie, la composante littéraire se fait matière première de l'œuvre et affirme le potentiel formel de la langue. Le tracé à main levée incroyablement régulier de Phaneuf oppose au fond *hard edge* des dégoûlinures faussement *painterly* et résume, en quelque sorte, l'un des grands conflits idéologiques de l'art moderne. L'opacité des couleurs éclatantes, la constance anonyme du geste et les coulées systématiques pourvoient à ce titre un caractère générique à la main de l'artiste. Phaneuf banalise sa présence physique dans l'œuvre de sorte que les mots et l'espace fusionnent au détriment de toute posture sensible.

« ON NE SE VANTE PAS D'AVOIR PERDU SON HYGIÈNE. ON NE RAPPORTE PAS DES MORPIONS DANS LE LIT CONJUGAL. ON SE REPREND EN MAIN. ON SE MUSCLE. ON SUE. ON SE PROSTERNE. ON DEMANDE UNE MÉDAILLE. ON NE QUÊTE PAS LA MAIN PLEINE. »

Cette manière d'habiter l'œuvre tout en occultant sa touche singulière matérialise avec acuité le « on » du texte. Ce « on » qui inclut son lecteur en excluant son auteur rapproche le poème du manifeste comme instrument notoire de propagande théorique des avant-gardes jusqu'à la modernité. Cette association historique des arts visuels et littéraires, autrement empreinte de récrimination et d'espoir, prend, dans le contexte fantasque d'*Euphorie-propagande*, des allures de comptine. Objet espiègle et revendicateur, le texte amalgame l'improbabilité et aplanit les contradictions avec un ton cassant. La suite rythmée de commandements et de directives engage une immersion complète dans l'imaginaire décalé de la proposition. Comme une parenthèse fantaisiste dans le monde normatif de l'art contemporain, *Euphorie-propagande* témoigne néanmoins de l'autoritarisme festif du champ artistique.

« ON NE COMMANDE PAS D'OSSO BUCO CHEZ MCDONALD'S. ON S'INDIGNE. ON FAIT DU TAPAGE. ON CASSE TOUT. ON VIDE LE JERRYCAN. ON N'EXISTE QUE DANS UN UNIVERS PARALLÈLE. ON PRÔNE L'OPACITÉ. ON DANSE AVEC LES LOUPS. ON PROTÈGE LE NÉOLIBÉRALISME. ON NE CHANGE PAS. ON CHANTE DES RENGAINES INSOLENTES. »

Des confettis multicolores tapissent à ce propos le centre de l'espace. Leur disposition reprend à l'identique la forme de la galerie et balise un parcours précis limité au pourtour du lieu. Ainsi encerclé par l'œuvre, confronté à sa propre docilité, le spectateur devient le passager du manège littéraire de Phaneuf. La lecture ludique passe par un tracé aliénant fondé sur la souveraineté fragile du matériau. Tels des vestiges festifs, les confettis ordonnés appellent néanmoins au désordre. En fait, cette tension éloquente entre la chose, son sens et sa mise en scène convoque une dissidence difficile à assouvir. L'artiste met alors en lumière le rôle et le statut du dispositif d'exposition dans l'expérience directe de l'œuvre. *Euphorie-propagande* amplifie les protocoles de l'art qui naviguent entre la rébellion et l'autocratie. Ces confettis autoritaires incarnent finalement, comme les multiples injonctions du texte, l'austérité marginale du jeu artistique où la folie fait loi à l'intérieur des cadres prescrits.

« ON S'ÉPIVARDE. ON TURLUTE. ON CAPOTE. ON S'ÉPANOUIT.
ON NE LIT PAS LE TEXTE ÉCRIT SUR LES MURS. ON SORT. »

1. Avec la permission de l'artiste, les extraits présents dans ce texte citent l'intégralité du poème *Euphorie-propagande*.

Dominique Sirois-Rouleau est commissaire et critique indépendante, ses recherches s'intéressent au rôle du spectateur dans l'ontologie de l'œuvre contemporaine et à la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles. Les observations sur les discours et les arts émergents de Sirois-Rouleau ont été publiées dans les ouvrages *Art et politique* (PUQ, 2011), *Les plaisirs et les jours* (PUQ, 2013) et *Territoires de métissage artistique* (URAV/UQTR, 2017), de même que dans divers catalogues et revues. Titulaire d'un doctorat en histoire et théorie de l'art, elle enseigne aussi à titre de chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal.



Maureen Gruben. *QULLIQ: In Darkness, Light*

Clint Burnham

**LIBBY LESHGOLD GALLERY
VANCOUVER
FEBRUARY 2 –
APRIL 22, 2018**



In Mini Aodla Freeman's 1978 Inuit autobiography, *Life Among the Qallunaat* ("qallunaat" is the Inuktitut word for white people), she offers an etymology for a word commonly and offensively used to describe the Inuit: "To me the word 'Eskimo' does not mean anything. It is an Indian word—'escheemau'—that qallunaat tried to say at one time. It is a Cree word: 'Escee,' yagh, sickening, can't stand it; 'mau,' human. At first encounter, Cree Indians got sick at the sight of the Inuit eating raw meat (and Indians do not eat raw meat). Today, the Inuit still eat raw meat and it's still yam yam as far as I am concerned." Of course, since that fateful encounter between the Cree and the Inuit so many generations ago, the term "Eskimo" has metastasized in global culture, and become not only an offensive sports team's name (the Edmonton Eskimos) and ice cream snacks, but also shows up on fashion labels or even on Urban Dictionary. Willie Thrasher, whose 1980s song *Eskimo Named Johnny* was a minor hit, more recently has released a song with the refrain "Don't call me Eskimo just because I play in an Inuit band."

Why am I thinking about this? Because of the Inuit artist Maureen Gruben's new exhibition, *QULLIQ: In Darkness, Light* at Libby Leshgold Gallery. What is most compelling is how Gruben's work is situated between traditional, land-based materials such as beluga whale intestines, moose hide, polar bear, rabbit, wolf fur and whale bones and the contemporary industrial or consumer materials of reflective tape, aluminum sheeting, bubble wrap and zap straps. Compartment to Jessica Stockholder, who relies on consumer goods as her raw material, and Brian Jungen, who takes the same materials and subjects them to a *détournement*—Gruben is closer to the latter. And so in one corner of the exhibition space is *Consumed* (2017), a work in which we see strips of beluga intestine, with "found objects"—a credit card, a condom wrapper, a label for an "Eskimo" sweater—sewn inside. Another piece, *Fresh Artifacts* (2017), reverses the logic: now a fur stretcher that Gruben's father uses to stretch fox furs for tanning is preserved inside resin. The references to the fur economy are political and not only autobiographical: a large sculpture made of fur (real and acrylic), *FUK* (2018), is in the shape of a cock and balls and has "#SEALFIE" carved into the fur, a reference to Inuit singer Tanya Tagaq's social media critique of anti-fur protests. Of course, the fur trade is a part of the global fashion economy, and not merely a matter of traditional Inuit practices: it is to Gruben's credit that even an apparently vulgar work like *FUK* unsettles such questions.

The most monumental piece in *QULLIQ* is the six-minute video *Stitching My Landscape* (2017) that curator Tania Willard first presented as part of the *LandMarks/Repères* series of works in Canada's National Parks. The video has already been shown in Gruben's first solo exhibition, *UNGALLAQ*, at the grunt gallery in Vancouver. Willard also curated *UNGALLAQ* and describes her coming to Gruben's work as a combination of Indigenous curatorial practice and digital-age serendipity. Planning a visit to Gruben's summer home in Tuktoyaktuk, Willard writes in an essay, "I did a quick Google search to see if there were interesting National Parks sites near Tuktoyaktuk and ... found the Pingo National Landmark. Part of my curatorial practice is being open to my intuition and I was floored." Willard's practice works because it meets Gruben's similarly intuitive, associative, outlook.

I offer this curatorial digression also as a way of situating what is so remarkable about the video in the *QULLIQ* exhibition. In the video, we see Gruben drilling dozens of holes in the ice in a truly spectacular

Arctic landscape. She then unrolls an immense ball of red fabric, moving from one hole to another. As the camera rises into the sky, we see a striking pattern on the ice, an enormous zigzag that seems both a scar and a stitch, ornament on cloth and mark on the land. The video's title offers one suggested viewpoint: the artist is healing her landscape, stitching it back together after a century of extractive colonialism. A century during which Inuit people were removed from the land—by forced relocation, by residential schools—all the better for resource companies or military sovereignty to triumph. Gruben's artwork is thus a rejoinder to that colonial history, a healing of that wound. But a healing that perhaps is only virtual?

Two cinematic elements of *Stitching My Landscape* complicate this reading; the drone-view of the camera, and the video's place in the gallery. We are perhaps only now becoming used to thinking of drones as agents of empire (Obama was the first drone-war president) but also of capital (the fantasy of drones delivering parcels for Amazon); here, however, is a use of the drone for neither power nor profit, but instead as an artistic riposte to same. Gruben's lens accomplishes this through its complicity with the gaze of the eye in the sky. The drone's eye view, that is, reveals not only the pattern of the red fabric on the landscape, but also tire treads, Skidoo tracks, and other marks in the snow and ice. Indeed, the ice and snow look rather more blue than white—can this video be said to be a critique of the qallunaat fantasy of the “great white north?”

Then, a video in an art gallery is seldom watched in a linear fashion as in a cinema with its fixed schedule—rather, it is recursive, you walk in at whatever point, leave at whatever point. In this temporal loop, *Stitching My Landscape* is less a “post”-colonial artwork than one that interrupts the colonial everyday. Or a post-colonial artwork not in the sense that colonialism is “over” in Canada, for it surely is not, but in the sense that the interruption Gruben's art occasions means we, the viewers, have to re-adjust our thinking. And there is little nostalgia in Gruben's exhibition: rather, we witness the antagonistic relations at work between the materials, between the land and its manufactured invasion. Like Mini Aodla Freeman's *Life Among the Qallunaat*, a “reverse ethnography” of her sojourn among exotic white people, Maureen Gruben's art unsettles the gallery, inverts our expectations, and unsettles, indeed, the “white cube” that is the Canadian art world.

Clint Burnham is a professor of English at Simon Fraser University. He has recently written on the work of Rodney Graham, Ron Terada and Walker Evans. The title of his latest book is *Does the Internet Have an Unconscious?* Slavoj Žižek and *Digital Culture* (Bloomsbury, 2018).

Hédonisme délirant. NSPSLL! de Ludovic Boney

Marie Perrault

ACTION ART ACTUEL
SAINT-JEAN-SUR-RICHELIEU
15 MARS –
21 AVRIL 2018

Connu pour ses œuvres monumentales réalisées dans le contexte de l'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture¹, Ludovic Boney complète ici un cycle de présentations en galerie échelonnées sur la dernière année, ses premières expositions individuelles à ce jour. Présentée au centre Action Art Actuel d'artistes de Saint-Jean-sur-Richelieu, l'installation *NSPSLL!*, acronyme de la consigne parentale « ne sautez pas sur les lits », s'inscrit dans la continuité de *Afin d'éviter tous ces nœuds*, exposée à Oboro en avril 2017, et de *Sous les chatons*, présentée à la Galerie Michel Guimont en décembre de la même année.

Inspirée par l'espace d'Oboro et ses planchers qui craquent, *Afin d'éviter tous ces nœuds* consiste en une plate-forme de bois que traverse un sentier étroit bordé de 2000 tiges verticales dont les têtes s'ornent de fanions de sacs de plastique. La flexibilité des planches soutenues seulement à leurs extrémités permet que l'ensemble s'anime lorsqu'on y déambule, en faisant valser cette prairie métallique comme les herbes d'un pré. Le craquement du bois, le cliquetis des tiges qui s'entrechoquent et le froissement des sacs composent alors une trame sonore en phase avec notre déambulation. En contraste avec l'alignement des lattes du plancher, les planches de cette passerelle rappellent l'arrangement de terres cultivées vues à vol d'oiseau. Ce geste sculptural monumental s'appréhende aussi en retrait comme un paysage que l'on contemple et que d'autres animent devant nous.

Présentée à la galerie Michel Guimont durant la période des Fêtes, *Sous les chatons* se déploie comme une nuée de 15 000 fleurs de bouleau en céramique suspendues au plafond. La quantité impressionnante d'éléments forme une canopée enveloppante à laquelle répond une couronne de branches de sapin déposée au plancher. Perceptible de jour comme de nuit à travers la vitrine de la galerie, l'ensemble multicolore constitue un clin d'œil monumental aux boules dont on décore les arbres de Noël et évoque l'opération de séduction commerciale à l'œuvre à cette période de l'année.

Les préoccupations pour le parcours et l'expérience du territoire servent aussi d'amorce à *NSPSLL!*. L'installation propose au spectateur de traverser l'espace longitudinal de la galerie sur un sentier de matelas entourés d'une forêt de madriers enchevêtrés, supportant une panoplie de babioles provenant de magasins à rabais. Décorations scintillantes et banderoles, fruits décoratifs, camions-jouets, jeux de plage et pataugeoire pour enfant, appelants et flottes de pêche et bottes de caoutchouc, toute une gamme d'accessoires maintenus par un attirail de matériaux explicitement exprimés allant des attaches équerre au ruban gommé, de la ficelle aux tubes flexibles de caoutchouc. Un complexe système à air comprimé, alimenté par cinq compresseurs industriels exposés en vitrine, active tout ce bazar. Chacun de nos pas actionne une soupape déclenchant des mécanismes en série, en provoquant un joyeux tintamarre composé de souffleries, de sifflements, de flûtes variées, de bouillonnements et de clapotis, ainsi que de bruits d'impact et de coups de butoir.

Ludovic Boney semble, de prime abord, imaginer cette chorégraphie cinétique de pacotille pour notre seul amusement. Ces babioles choisies pour leur caractère visuel accrocheur témoignent d'une soif d'utopies fantasmatiques soumises à une entreprise commerciale et publicitaire. L'installation comporte d'ailleurs différentes allusions à cette esthétique de l'excès et du clinquant, véhiculée par un marché qui nous vend et vante l'émancipation de l'hédonisme et du paraître. Ces figures de superficialité, accessoires d'activités de loisirs et de divertissement, portent à croire que le bonheur réside dans l'accumulation de choses en dehors de toute responsabilité morale ou sociale. Elles s'épuisent toutefois facilement et demeurent vouées à une obsolescence rapide, tant au regard du sens que de leur vie utile. Le travail colossal requis pour la réalisation de l'installation *NSPSLL!* s'affiche toutefois comme un geste de résistance à ce consumérisme. Le montage sur place a mobilisé une équipe de cinq personnes à temps plein pendant plus de sept jours. Les attaches équerre, le ruban gommé, la ficelle, les tubes flexibles et les madriers qui structurent l'ensemble, demeurent visibles et témoignent d'un patient travail d'assemblage. Cette insistance sur la production ne contribue pas au tape-à-l'œil des composantes de l'installation et constitue en cela une critique éloquent de leur dimension spectaculaire exacerbée.

Afin de maintenir la pression de l'air, les compresseurs placés en vitrine sonnent aussi régulièrement la fin de cette récréation et démarrent dans un tintamarre de moteurs impossible à ignorer, attirant notre attention vers la quantité d'énergie consommée par le système. Dans le projet *Hydro*, conçu en collaboration avec Caroline Monnet dans le contexte de l'incubateur « Déranger »², Ludovic Boney avait déjà exprimé des préoccupations similaires quant à notre surconsommation d'énergie. Retournant l'expérience ludique qu'elle propose à première vue, l'installation *NSPSLL!* décrypte et décrit les liens de cause à effet, entre la recherche de plaisirs fugaces et le gaspillage au cœur de nos habitudes de consommation.

À l'instar des œuvres *Afin d'éviter tous ces nœuds* et *Sous les chatons*, reproduisant un pré pour la première et une canopée pour la seconde, l'installation *NSPSLL!* réfère également à une expérience singulière d'un environnement naturel. Plusieurs objets qu'elle intègre renvoient d'ailleurs directement à des activités de plein air, baignade, chasse et pêche ou pique-nique, à des figures animales, canard de plastique, oie



de papier et faux poissons, ou à différentes formes de végétaux allant du bouquet de fleurs coupées à la guirlande décorative. Cet hédonisme du plein air s'avère d'ailleurs contribuer à la transformation des espaces naturels en lieux dédiés de consommation et de loisir. Tout comme les précédentes, cette œuvre récente de Ludovic Boney nous confronte ainsi à des expériences antinomiques de la nature, celle d'un territoire appréhendé simplement par le corps, opposée à celle de son imitation artificielle et de sa spectacularisation colportées par un consumérisme effréné. L'impressionnante quantité de produits et de marchandises inutiles qui s'interposent aujourd'hui entre nous et une expérience plus simple du lieu soulève de manière assez appuyée la question de la survie de notre planète. Devant cette œuvre, notre amusement s'avère donc plus anxieux qu'il n'y paraît à première vue.

1. Au cours des douze dernières années, Ludovic Boney a réalisé près d'une vingtaine d'œuvres d'art public, surtout extérieures, dont *Une Cosmologie sans genèse* pour le nouveau pavillon du Musée national des beaux-arts du Québec en 2016, et des œuvres au quai de Sept-Îles (2010), dans un parc de Rivière-du-Loup (2010) et pour des établissements d'enseignement de tous niveaux, des places publiques, des salles de spectacle et des établissements de santé, ainsi que dans le contexte de projets



autochtones avec *Palissade de perles* au Musée huron-wendat de Wendake (2008) et *Cohésion boréale* pour le Pavillon des Premiers Peuples au campus de Val-d'Or de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (2009).

2. À l'initiative du Programme français de l'Office national du film du Canada (ONF) s'est tenu, du 6 au 10 novembre 2016, à Oboro, un laboratoire intensif de création regroupant sept artistes autochtones dont Caroline Monnet, Geronimo Inuit, Sébastien Aubin, Eruoma Awashish, Meky Ottawa, Jani Bellefleur-Kaltush et Ludovic Boney.

Commissaire pigiste et consultante en art contemporain et en art public, directrice artistique des 33^e, 34^e et 35^e éditions du Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, Marie Perrault a été chargée de projets au Service d'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications. Elle s'intéresse aux technologies et aux dispositifs de vision, à leurs effets sur la perception et les conditionnements qu'ils véhiculent et aux enjeux de société qu'ils soulèvent.

Karilee Fuglem et le presque invisible

Geneviève Gendron

RÉSIDENCE (BEING HERE)

GALERIE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE

ART CONTEMPORAIN

MONTREAL

17 MARS –

28 AVRIL 2018

À la suite d'une résidence de création de quatre semaines au sein de la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, l'artiste montréalaise Karilee Fuglem propose une série d'œuvres et d'interventions délicates qui amène le visiteur à vivre des expériences perceptuelles très subtiles en lien avec le mouvement et la lumière. Son travail résulte d'une observation minutieuse des particularités architecturales du lieu – qui est muni d'une vitrine et d'un puits de jour –, des effets changeants de la lumière naturelle et des courants d'air dans la salle. Elle a stratégiquement disposé des surfaces réfléchissantes (des feuilles métalliques qui bougent avec le déplacement de l'air et des petits miroirs), dans l'espace de la galerie, afin de rediriger la lumière du jour et de créer des effets lumineux frappants et éphémères, dans l'ensemble du local, qui interagissent avec ses œuvres, devenant des éléments constitutifs importants de celles-ci.

L'exposition regroupe des installations réalisées in situ et des créations antérieures, produites entre 2013 et 2017, repensées précisément pour ce lieu. Une série de séquences vidéo, tournées entre 1995 et 2017, que l'artiste désigne comme un carnet de croquis, est également présentée dans une petite pièce plongée dans la noirceur. Intitulée *Movies*, ces trente-quatre vidéos explorent ombre, lumière et mouvement, dans le cadre du quotidien, et elles évoquent le passage du temps : des ombres d'oiseaux en vol sur un édifice, des ombres d'arbres sur le sol, les variations de la lumière sur l'eau, le mouvement d'un rideau ondulante au rythme du vent pénétrant par les fenêtres, etc. Attentive aux subtils mouvements et aux effets d'ombre et de lumière autour d'elle, l'artiste les capte pour ensuite les réinterpréter dans ses installations.

Fuglem est reconnue pour son exploration du presque invisible à travers l'installation, la sculpture, la photographie, le dessin et la vidéo. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions individuelles et collectives à travers le Canada, et a récemment fait l'objet d'une rétrospective à Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe¹. *Conditions existantes* couvrait les vingt dernières années de sa pratique artistique en plus d'exposer quelques œuvres inédites. Ses créations amenaient le visiteur à observer ce qui, sans son intervention, passerait inaperçu ou presque : un phénomène lumineux ou aérien qui attire et maintient son attention, et lui fait prendre conscience de sa présence ici et maintenant. L'artiste montréalais Andrew Forster écrivait à propos de l'art de Fuglem qu'il est comme « une passerelle entre une attention de la vie quotidienne et un univers de matière, de forces et d'énergies qui sous-tend notre notion du temps, de l'espace et de l'être² ».



Karlee Fuglem, *Résidence*, 2018. Vue partielle de l'exposition. Avec l'aimable permission de l'artiste et de Pierre-François Ouellette art contemporain. Photo : Edward Malone.

L'exposition à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain insiste également sur la conscientisation accrue de l'instant présent et sur la corrélation entre le corps et l'environnement qui l'entourent. Les œuvres et les interventions de l'artiste dirigent l'attention sur les variations de la lumière naturelle au fil des minutes, des heures et des jours et sur les courants d'air dans l'espace causés par la ventilation du local, l'ouverture et la fermeture de la porte, nos propres déplacements et ceux des autres visiteurs, des phénomènes qui, habituellement, ne sont pas considérés comme tels dans une galerie d'art. Visuellement discrètes, ses œuvres explorent aussi les seuils de perception en jouant avec les limites de la visibilité.

L'installation *Vie étendue (Feelers)* (2015-2018), par exemple, positionnée devant la vitrine de la galerie, se constitue de bandes d'acétate suspendues par des fils de nylon à de fines branches en acier sortant d'un mur recouvert d'un papier blanc qui se déploie jusqu'au sol. Les bandes transparentes tournoient doucement avec les courants d'air et reflètent aléatoirement les rayons du soleil, créant un jeu d'ombres et de lumières fugace, étonnant et envoûtant sur le papier à l'arrière-plan. Par moment, les détails de l'œuvre sont difficilement perceptibles puisque les feuilles d'acétate et les fils de nylon ne manifestent leur présence que par les effets de scintillement produits par la lumière du jour.

Dans *Interleaving (Talking to Mom) II* (2017-2018), l'artiste souligne également l'interaction entre le corps et l'environnement, et explore aussi les limites de la perception visuelle, mais cette fois, en jouant avec la matité et les nuances de blanc. Elle suspend, à de délicates tiges en acier, des bandes de papier intercalaire - un papier blanc très fin, ordinairement inséré entre des feuilles d'acétate - qui semblent flotter devant le mur blanc de la salle d'exposition. Ces bandes de papier

bougent de concert avec nos mouvements, projetant leur ombre ondoyante sur le mur. Si le papier se distingue difficilement du mur, il est ardu d'évaluer avec précision l'espace qui les sépare.

Une autre œuvre de l'exposition, intitulée *Balance* (2018), tend littéralement à s'effacer. Utilisant toujours de petites tiges en acier, l'artiste y accroche des rubans d'acétate de manière à créer des lignes courbes qui longent le mur blanc. Presque invisible, l'installation fait d'abord vivre une incertitude perceptuelle qui incite à scruter sa structure minutieusement. Des œuvres bidimensionnelles exploitent aussi le presque invisible. *Snow (Still)* (2018), par exemple, qui rappelle de la neige vue en très gros plan, est constitué d'un fin papier au fini transparent sur lequel apparaissent, selon certains angles de vue, de légères marques abstraites qui ont été produites à l'aide d'un bâton de colle. Ce paysage abstrait semble apparaître/disparaître selon nos déplacements, évoquant tout ce qui peut échapper ou non à notre vue selon la manière dont nous choisissons d'interagir avec notre environnement.

Ainsi, Fuglem réussit à insuffler une certaine beauté et un certain effet poétique à des matériaux modestes tout en soulevant des questions sur notre manière de percevoir notre environnement. L'artiste dévoile avec finesse ce qui souvent se dérobe à notre regard. Elle nous invite à prendre le temps d'observer les jeux d'ombre et de lumière, de sentir les souffles d'air et nous amène à prendre davantage conscience de notre corps dans l'espace, de sa corrélation avec le monde extérieur. Réagissant au moindre déplacement de l'air, et donc à nos moindres mouvements, ses œuvres nous incitent aussi à considérer les répercussions que peut éventuellement impliquer notre présence sur ce qui nous entoure.

Enfin, l'artiste attire également l'attention sur l'écoulement du temps. Sur le mur autour de la porte d'entrée de la galerie, elle a pris soin de noter, à l'aide d'épingles, différentes percées de rayons de lumière dans l'espace d'exposition et d'inscrire au crayon de plomb le jour et l'heure de ceux-ci. Ces annotations, non seulement révèlent les changements constants de la direction de la lumière, mais évoquent aussi les transformations continues de l'exposition qui se renouvelle au gré de ces variations lumineuses.

1. Exposition présentée par l'artiste du 27 mai au 13 août 2017.
2. Andrew Forster, *Karilee Fuglem. Conditions existantes/Existing Conditions*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2017, opuscule sur l'exposition, non paginé.

Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art, Geneviève Gendron collabore à divers périodiques culturels dans le champ de l'art contemporain. Elle a également contribué au *Dictionnaire historique de la sculpture québécoise au XX^e siècle* élaboré par la revue *ESPACE art actuel*. Son mémoire a porté sur l'usage du miroir dans les arts visuels. Elle a, plus particulièrement, étudié les enjeux perceptuels et cognitifs du miroir réel dans l'art actuel en s'appuyant sur des acquis et des hypothèses des neurosciences, de la psychologie cognitive, de la sémiotique visuelle et de la philosophie.

Lyn Carter. *11^e Rang*

Johanne Tremblay

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE
3 FÉVRIER –
6 MAI 2018

Le Musée d'art de Joliette (MAJ) accueillait, jusqu'au 6 mai, une exposition itinérante de l'artiste canadienne Lyn Carter organisée par le Textile Museum of Canada (TMC). Intitulée *11^e Rang*, en écho à la route de campagne où Lyn Carter réside et travaille, l'exposition donnait à voir un corpus de sculptures cousues par l'artiste, de dessins sur papier et d'impressions numériques sur de larges textiles industriels.

Depuis une trentaine d'années, Carter associe art et artisanat, et modèle des territoires imaginaires au confluent du familier, de l'abstraction et de l'énigmatique. Avec *11^e Rang*, elle établit un dialogue entre sa production contemporaine et les collections du TMC qu'elle a examinées à la recherche de textiles illustrant l'organisation spatiale



complexe des lignes, des bandes et des rayures. La commissaire, Sarah Quinton, conservatrice en chef du TMC, rappelle que ce sont les méandres des chemins de campagne, les bordures floues des parcelles et les tracés réguliers, omniprésents dans le paysage rural, qui ont inspiré l'artiste.

Au MAJ, *11^e Rang* avait été déployée dans une seule grande pièce rectangulaire au blanc neutre et effacé afin de permettre de jeter un regard neuf sur ce corpus d'œuvres, autrement présentée dans des espaces plus contraints. L'expérience qui en découlait se voulait plus architecturale qu'ancrée dans la découverte d'objets. Des lignes minces ou épaisses, tracées à l'encre ou charbonnées, tantôt parfaitement cernées, tantôt débordantes et tachées, ponctuaient cet espace que l'on pouvait appréhender d'un seul coup d'œil. Tout paraissait simple, voire évident, à première vue. On comprenait ici que l'artiste jouait avec la géométrie du paysage rural, dont la sobriété du dispositif d'exposition accentuait la force d'évocation.

Le motif rythmé de la rayure, élément fondamental en design textile, dont l'artiste faisait ressortir la relation graphique avec le paysage naturel et bâti, évoquait tour à tour, et parfois tout à la fois, l'horizon, l'architecture vernaculaire, le cadastre ou encore divers phénomènes physiques, dont le rythme et la perception visuelle de l'espace, des volumes et du mouvement. L'alternance du noir et du blanc ainsi que le parallélisme des lignes provoquaient des effets d'optiques qui accentuaient l'impression d'être à distance lointaine des éléments qui s'y trouvaient.

Quelques formes sculpturales de tailles diverses, suspendues ou encore posées au sol et sur les murs, étaient disposées à distance les unes des autres, mais en relation formelle. Ces volumes anonymes sans portes ni arêtes s'offraient au regard du visiteur qui glissait de l'objet tridimensionnel à son pendant bidimensionnel, sagement encadré : un détail, voire le plan ayant servi à sa construction. Tout était surface, sans être lisse, fuyant et sans poids. Le tissu couvrait des espaces personnels dans lesquels on ne pouvait entrer. Cette couverture aurait tout aussi bien pu évoquer la disparition, voire une stratégie de conservation des lieux de mémoire.

Le titre renfermait en lui-même plusieurs relations à explorer, en plus de localiser l'événement. Déjà, le chiffre 11, un symbole formé par deux lignes parallèles, sert à représenter une valeur, une grandeur, une position dans une suite. La ligne est, entre autres, une ancienne unité de mesure de longueur, soit la douzième partie du pouce. On a aussi traduit « Line » par « Rang », qui désigne également une suite d'éléments disposés en ligne, un mode de division des terres rurales et la route rurale qui relie toutes les habitations situées sur un même rang. Dans les cantons, notamment, le front d'un rang est la ligne de division qui le sépare de la rivière, par exemple, sur laquelle il est appuyé, ou encore de la ligne de division qui le sépare du rang voisin. Toutes, des plus évidentes à celles trouvées par le jeu, s'entremêlaient inévitablement dans l'idée du découpage, de la position et de l'ordonnement.

Dans ces contrées agricoles, conditionnées par la topographie et l'hydrographie, le travail humain outillé organise la nature, pour certains la page blanche, à grands traits. Les sillons creusés par des tracteurs équipés de dispositifs de géolocalisation par satellite côtoient ceux tracés

de manière artisanale. Les chemins de rang le sont en ligne droite, modulés au décor, selon la présence de collines, de cours d'eau, de lacs ou de zones humides. C'est ce à quoi nous pensions en voyant ces toiles déposées au sol, dépliées, comme si elles recouvraient des volumes déjà présents et qu'elles s'y collaient sans ambages. Dans la salle d'exposition, toutes ces lignes directionnelles donnaient l'impression de se poursuivre au sol, les rebords du tissu épousant sa terre d'accueil, tel un vêtement.

La mise en espace, réalisée par la commissaire et l'artiste, reprenait les caractéristiques de la construction en milieu rural. L'ensemble typique propose une faible emprise au sol et un bâti composé de maisons individuelles et de bâtiments secondaires aux formes reconnaissables. Le large gabarit des granges-étables et la hauteur des silos, qui dominent les maisons, constituent des points de repère. L'implantation, définie par les marges du lot, crée des intervalles qui en rythment tant l'utilisation que l'expérience visuelle.

Ce sont le bâti traditionnel et les savoir-faire qui façonnent l'image de ces territoires et en renforcent l'identité. En établissant ainsi une correspondance entre les métiers d'art, le travail manuel, mécanique et numérique, qui se retrouvent associés dans la fabrication de chacune des pièces exposées et la construction de ce paysage rural, *11^e Rang* tend une perche à la relation identitaire que nous entretenons avec un habitat que l'on fabrique, que l'on revêt et que l'on fait sien jusqu'à s'y fondre. On parle par ailleurs de tissu rural, de fabrique du paysage, ce que Carter semble avoir en partie pris au mot.

Œuvres mêlant la nature et l'empreinte qu'y a laissée l'être humain, les paysages, en particulier ruraux, expriment la longue et intime relation des peuples avec leur environnement et font référence à un ensemble dynamique où des composantes concrètes et abstraites, physiques et culturelles sont en interaction. *11^e Rang* nous rappelle que le paysage, réel ou imaginé par l'artiste, constitue moins un objet ou une collection d'objets qu'un lieu dont le caractère résulte de ces interactions.

Ainsi, cette recherche sur l'un des motifs les plus ordinaires de l'univers textile a ouvert la porte à une réflexion toujours d'actualité sur ce qui compose la ruralité et cet unique assemblage de douceur et de rugosité, d'artisanal et d'industriel, de stabilité et de mouvement qui la caractérise et qui brouille les frontières entre nature et culture, passé et futur, déjà là et construit, que l'artiste nous a invités à comprendre plus avant en le réduisant à sa plus petite expression : la ligne et l'espace qu'elle découpe et ces lieux qu'elle crée, ce faisant.

Docteure en muséologie, médiation et patrimoine, Johanne Tremblay se forge d'abord, à l'Université York, une base en sciences humaines. Après une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal, axée sur la réception des œuvres et des enjeux qui préoccupent les organismes dans lesquels elle travaille, elle s'intéresse aux aspects institutionnels et politiques qui favorisent la création et la diffusion des arts, et entre aux HEC où elle complète un DESS en gestion. Son doctorat, réalisé en France, complète ce parcours en intégrant la question du patrimoine. Elle est aujourd'hui consultante en art et patrimoine culturel.

Mark Dion: *Theatre of the Natural World*

John K. Grande

**WHITECHAPEL GALLERY
LONDON
FEBRUARY 14 –
MAY 13, 2018**



Compared to Mark Dion's *Neukom Vivarium* (2006), an 80-foot-long greenhouse structure at Olympic Sculpture Park in Seattle, where a tree existed in an art system with bacteria, fungi, insects, lichen and plants, Mark Dion's compendium of art installations in the Whitechapel Gallery's *Theatre of the Natural World* seems a little dated. The show is tinged with a sense that the events surrounding the Anthropocene have rendered all the postmodern irony Dion dabbles in so masterfully into a mere distraction from the main event. Dion is aware of this. All the works in this show raise questions about art's capacity to deal with the physics of environmental and planetary change; however, some feel out of date, lacking in drama and urgency. The theatre after all is ultimately nature's, not ours.

Mark Dion's *The Library for the Birds of London* (2018), the first thing you experience, on entering into a huge aviary cage with zebra finches flitting about, is designed to make you question your role as spectator, being just one species/object among others. There are a lot of haphazard props such as a pair of binoculars, gardener's tools and rafts of books on ornithology, philosophy, art history and geography lining the branches of a dead tree and even a framed photo of Sir Richard Attenborough! Does it make reference to the *Tree of Life* in the *Garden of Eden*? Dion's scenario is dystopian, yet, somehow his irony seems dated, out of place in an age of global warming: it is no longer very funny or ironic, although the entropic process is evident.

Mark Dion is a master of the art installation: over the years he has turned that genre into pure theatre. For Dion, the process matters a lot more than the elements on view. The hunter's blinds, one of them fallen onto the ground, enhance the theatrical sense. We are voyeur witnesses, hunters of a subject, of an art form that legitimizes the audience. Somehow we feel short changed. There is emptiness in all the calculated gestures. Earlier 1990s projects, such as *Frankenstein in the Age of Biotechnology*, *Toys 'R' Us*, *When Dinosaurs ruled the Earth* (1994) or *The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division)* (1992), effectively challenged the sanctity of Duchamp's concept driven legacy. The climactic chaos and human disruption of ecosystems, of entire systems of life, now render Dion's earlier skirmishes about art's purpose almost irrelevant, an historical footnote to the changes now transforming our planet's ecosystem.

The Naturalist's Study (2018), in the present show, is Dion's *mise en scène* of a 19th century naturalist's study. In this recreation, the art space questions aesthetic and historical systems in which all manner of natural, ecological and cultural elements were "studied." The photos of stuffed polar bears and the quasi-anthropological wallpaper with renditions of extinct wildlife species bring us to a jarring sense of where we are now as opposed to naturalists such as William Beebe (1877-1962) or Alfred Russel Wallace (1823-1913) who collected nature specimens.

Dion's deliberated pessimism and "attitude" to biological or archaeological historical collecting is supposedly intended to disembody the hierarchies of past colonial empires. Instead, we sense his focus on the historicity of art's purpose itself lacks a vision and clings a little desperately to those past archetypes.

Dion's *Hunting Blinds and Hunting Standards* (2005-2008) blend Situationist theatricality with the irony of an eternal spectator. Process art in our times needs to move on from these arcane dogmas, and step even further into theatre and performance. The inner spaces of one *Hunter's Blind* has a Dandy-Rococo pseudo aristocratic flair at odds with the Survivalist genre, for it has a chandelier, while another has hanging sausages, old boots and a table. Another hunter's blind is stocked with books, maps, binoculars, reading glasses and an array of paraphernalia. On the wall you can see brightly coloured, medieval looking stylized *Hunting Standards* with their graphic symbols.

Shadowing the methodology of archaeologists, Dion's *Tate Thames Dig* (1998-2000), originally enacted at Millbank and Bankside on the River Thames near the Tate Britain and future TateModern and also in the present show, is a taxonomy of classification systems that volunteers gathered and identified, described, named and organized, as if all the past river refuse were plants and Dion is a modern-day Paracelsus. The museum display case suggests old-fashioned power or authority, being arranged like a Victorian collector's Cabinet of Curiosities... but the objects have no commercial worth and imply a new system of values due to their seeming irrelevance. The "collection" includes clay pipes, a bottle containing a letter in Arabic script, pieces of Bellarmine pottery, a fragment of human shinbone, oyster shells, cattle teeth, plastic toys and shoes, all sorted and displayed in this giant *Wunderkammer*

(Cabinet of Curiosities). While it suggests a new order of social and ecological interpretation of “evidence,” Dion’s *Tate Thames Dig* is a haphazard, wild phenomenological collection.

The Bureau for the Study of Surrealism and It’s Legacy (2005) includes mundane to overtly sacred “things.” It is a post-Freudian found architectural installation. The exotic fragment, the unpredictable and the bizarre all meet here at *The Bureau* as a kind of manufactured nostalgia. In an age of overt commoditization and overproduction, Dion’s dystopian colonial divergence into categorizing and objectifying seems obsolete... *Wonder Workshop*, the final exhibit room in the show has 124 Day-Glo, ghost-like symbols on display screens. These include dead animal corpses and instruments. Here we truly see a symbolic display of the human, animal and wildlife victims of human intervention into ecosystems worldwide. The transition from live birds to transmogrified symbols of life suggests Dion feels a “sea change” in points of perception of the natural world. There is no irony here, just a solemn new tech signology: a carnivalesque, fun-house set design for the Anthropocene.

Where will Mark Dion’s art go from here?

John K. Grande curated *Earth Art* at the Royal Botanical Gardens for the Pan Am Games in Toronto and *Small Gestures* at the Mucsarnok / Kunsthalle, Budapest, Hungary in 2016. His recent books include *Nils-Udo*; *Sur l’Eau* (Actes Sud, France, 2015), *Nadalian* (Paradise Art Center, Persian Gulf, Iran, 2017) and *Art, Space, Ecology - Two Views Twenty Interviews* (Black Rose / U. of Chicago, 2018).



Mark Dion, *The Naturalist's Study*, 2018. Installation view of Mark Dion: *Theatre of the Natural World*. Photo: Jeff Spicer/PA Wire.



Annie Conceicao-Rivet : de concrètes abstractions

Ève Dorais

LA RENCONTRE DES MASSES : ÉTUDES ET PROTOTYPES
CENTRE D'ART DIANE-DUFRESNE
REPENTIGNY
4 AVRIL –
3 JUIN 2018

L'exposition d'Annie Conceicao-Rivet, *La rencontre des masses : études et prototypes*, se compose d'une sélection d'expérimentations provenant de deux corpus complémentaires. Des œuvres produites dans le cadre d'une résidence d'artiste effectuée en Finlande, en 2012, et une série d'œuvres réalisées par la suite en atelier à Montréal. Deux grands principes sont à la base des œuvres dont il est ici question : l'empreinte et, selon l'expression que l'artiste s'est appropriée, la matière résiduelle. Si ce syntagme est habituellement utilisé pour parler de certains types de déchets (résidus biomédicaux, pesticides, neige, etc.), pour l'artiste, au sens large de la notion de déchet s'ajoute la matière rejetée de sa propre

production artistique (chutes de papier, de plâtre, mais aussi d'œuvres antérieures). Par l'utilisation de diverses techniques rudimentaires comme la projection lumineuse et les ombres chinoises, le tracé de contours, le calque, le moulage, le frottis, le dessin d'observation à main levée et la collecte d'empreintes laissées sur les objets transformés par la préhension, elle développe une pratique complexe, analytique. Plusieurs raisons motivent ces choix, notamment des impératifs d'accessibilité de matériel (par exemple lors des résidences d'artiste) et un certain souci d'économie, mais surtout, un désir lucide d'engagement actif visant à réduire son empreinte écologique. En outre, ces choix dénotent une sorte d'obsession pour l'étude des propriétés physiques de la matière.

La rencontre des masses : études et prototypes, d'abord présentée, en 2015, à la maison de la culture Frontenac, s'est bonifiée au fil de ses escalas et a gardé toute sa pertinence. Au corpus initial se sont ajoutés des impressions 3D, des projections lumineuses et d'autres éléments picturaux, tous réalisés sur ce principe de l'utilisation des rebuts, une méthode de travail fréquente chez les artistes depuis plus d'un siècle, mais toujours aussi fascinante et d'actualité; la société de consommation, pour ne pas dire « du déchet », poursuivant son inexorable procès. Certes, des initiatives de recyclage s'ajoutent année après année, mais la matière produite et consommée s'accumule toujours davantage. Il semble que jamais nous n'épuiserons le sujet.

La série d'œuvres issues de la résidence en Finlande trouve son origine dans un contenant de lait. En arrivant à Espoo, l'artiste a remarqué l'omniprésence de ces prismes rectangulaires cartonnés, seuls contenants utilisés là-bas pour transporter le lait et les autres produits lactés. Interpellée par les problématiques de la société de consommation et engagée dans une réflexion citoyenne sur le cycle de vie des objets usuels, elle a demandé à ses voisins de résidence de lui apporter leurs contenants de lait usés. Après leur utilisation, ces objets banals se retrouvent écrasés, pliés, dans des bacs de recyclage, déformés par les mains qui les ont tenus comme autant de témoignages des usages quotidiens. Le défi était de taille. Comment rendre intéressant du point de vue de la création un objet à la fois banal et visuellement connoté ? Par la suppression de l'élément graphique, suivi du développement d'un protocole de déconstruction et de transposition des données matérielles lui étant associées (coupe longitudinale, aplatissement de la surface, tracé d'arrêtes, calque, transposition sur acétate, réassemblage volumétrique) et enfin, par la présentation des résultats obtenus. Il ne s'agit pas ici d'une pratique discursive de dénonciation écologique des effets néfastes de la société du déchet, mais un choix des méthodes de travail, d'engagement concret. En utilisant cette matière résiduelle commune dans sa production artistique, l'artiste prouve qu'elle est utile et de grande valeur dans un autre champ de compétence.

La présence du corps est fondamentale dans la pratique d'Annie Conceicao-Rivet. En performance, il est un matériau peint ou transformé par l'ajout de prothèses artisanales, prêt à se mouvoir devant public ou à être analysé et montré partiellement par l'entremise de la caméra. Ce corps de la performance est aussi morcelé, car moulé en partie, devenant ainsi la base d'une production sculpturale anthropomorphe. La matière résiduelle de cette production devient alors le matériau de nouvelles variations sur le procédé de l'empreinte tridimensionnelle, toutes effectuées selon un protocole similaire à celui utilisé pour les contenants de lait. Le corps est également au fondement du choix de l'objet de consommation utilisé pour le corpus réalisé en Finlande : les contenants de lait étant le substrat enregistrant la trace de leur ultime préhension usuelle.

Les corpus de cette exposition se complètent intelligemment. Celui de la Finlande, dont l'objet de départ reste reconnaissable, opère comme indice pour découvrir le principe générateur de l'autre corpus, provenant des déclinaisons réalisées à partir de coquilles de moules d'atelier et dont les résultats sont plus énigmatiques. De là, nous basculons vers les œuvres les plus récentes (2017-2018), dont une imposante stratification volumétrique réalisée à partir de matériaux usés provenant de l'atelier de l'artiste ainsi que des amalgames numériques dont l'hybridité recompose une sorte de chaos naturel des matières premières.

Par ces expérimentations, l'artiste s'intéresse au contenant en tant que contenu. S'y opère une sorte d'aplatissement référentiel. L'objet banal d'un point de vue usuel devient, d'un point de vue formel, un phénomène en soi fascinant. En résulte une pratique sensorielle, analytique, où chaque œuvre emprunte concrètement des formes ayant appartenu à une œuvre la précédant, laquelle lègue à son tour une partie de sa propre forme à une œuvre ultérieure, ce que Didi-Huberman appelle une « *procession des formes*, d'œuvre à œuvre, c'est-à-dire [...] une *transmission* des éléments syntaxiques en vue de leur éventuelle

*transformation*¹ ». Cet auteur, qui a de plus redonné aux techniques de reproduction associées à l'empreinte le statut qui leur revenait, écrit : « Les artistes disent souvent qu'ils ont recours à ce geste d'empreinte lorsque leur manque l'idée, l'axiome de départ. Faire une empreinte, c'est alors émettre une hypothèse technique, pour voir ce que cela donne, tout simplement. Le résultat n'est avare ni en surprises, ni en attentes dépassées, ni en horizons qui s'ouvrent. Cette valeur heuristique de l'empreinte – cette valeur d'expérimentation ouverte – me semble fondamentale [...] ». En effet, cette fascination pour la matière industrielle ou artistique et pour ses potentielles transpositions formelles, manifeste dans le travail d'Annie Conceicao-Rivet, témoigne d'une humilité louable, laquelle laisse place à l'apparition de formes surprenantes et riches en significations.

1. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2008, p. 151-152.
2. *Idem*, p. 31.

Nota bene : cet article est une version légèrement modifiée d'un texte paru en 2015 lors d'une précédente présentation de cette exposition qui eut lieu à la maison de la culture Frontenac, du 28 janvier au 1^{er} mars 2015.

Ève Dorais est commissaire, auteure, chargée de projet en art public et artiste. Parmi les expositions qu'elle a organisées, notons *Reflets et contre-formes. Œuvres de Josée Dubeau et Yann Pocreau* (maison de la culture de Verdun, 2017), *Ras le bol* (Skol, 2014), *Projet Homa II* (maison de la culture Maisonneuve et Espace Molinari, 2014), *Orange, Les Mangeurs* (Événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, 2012). Ses articles ont été publiés dans *Spirale*, *esse*, *Inter*, *Etc Montréal*. Elle est née à Alma et vit à Montréal.

Je relis tes lignes de Marie-Michelle Deschamps et Éléonore False

Raphaëlle Cormier

**DIAGONALE
MONTREAL
21 AVRIL –
9 JUIN 2018**

Marie-Michelle Deschamps et Éléonore False se sont rencontrées en 2014 à l'occasion d'une résidence effectuée à Triangle France, à Marseille. L'une multiplie les médiums et les supports en détournant habilement la matérialité première de ses trouvailles, tandis que l'autre travaille le collage dans un jeu d'échelle faisant passer des images

miniatures au grandiose. Les deux sont précises et appliquées, en maîtrisant un maniement minutieux des éléments, qui rapproche drôlement leur travail de celui du scientifique dans son laboratoire. Elles collectionnent les images et les objets – de l'ordre du rebut, de la retaille, du banal et du presque rien – qu'elles rendent précieux par l'attention, les soins et le traitement qu'elles leur portent, aux confins de l'atelier. Elles sont méthodiques, s'appliquant à la répétition d'une pratique journalière, où le quotidien, par élan de sérendipité, se laisse toutefois surprendre par maintes dérivations, en voyant éclore des découvertes inattendues. Surtout, toutes deux cultivent un intérêt pour la déambulation dans le paysage, mais aussi une soif de parcourir, à la manière du flâneur, les livres et les manuscrits, en sillonnant avidement leurs pages et leurs lignes.

Dans le titre de cette exposition bourgeoise l'idée de relecture, de retranscription, de reformulation. Se rapportant à la reliure, à la matérialité même du livre, le titre évoque également une volonté de relier, point par point, les éléments; d'établir une mise en commun qui transcende l'individualité des deux pratiques artistiques. *Je relis tes lignes*





naît du désir de faire rencontrer, une fois de plus, le travail des deux artistes – un projet qu'elles nourrissent au fil de leur relation épistolaire outre-mer alors qu'elles tentent toutes deux de déchiffrer *Le territoire du crayon*. Microgrammes de Robert Walser. Au-delà de leur amitié tangible et manifeste, le spectateur devient le témoin intime et privilégié d'une connivence qui imbrique, l'une à l'autre, les œuvres exposées, brouillant la ligne entre les deux pratiques. En effet, difficile de tirer un trait net et de déterminer avec précision là où les interventions de Marie-Michelle Deschamps finissent et où celles d'Éléonore False commencent.

Ainsi, on déambule dans l'exposition en faisant la lecture d'une correspondance dans laquelle les mots, absents, sont remplacés par un langage pictural et matériel. Dans l'œuvre *Better Times* (2017) de Deschamps, un journal est dépouillé de tout son lexique habituel, transgressant le sens même de l'objet. Plutôt que d'être saturé de nouvelles, le papier journal est délicatement recouvert d'aquarelles. Ces dernières, jouant avec l'ajout et l'absence, le plein et le vide, incorporent dans leur composition le support qui les accueille. Reprenant le rose singulier et distinctif du *Financial Times*, l'artiste favorise, par opposition, la sensualité du matériau. Un contraste avec la charge symbolique conventionnellement patriarcale de l'objet initial. Retenu au mur par un aimant, le journal en suspension est privé de son aspect tactile, empêchant également l'accès à son contenu.

Ce rapport à l'écriture, si cher aux artistes, est réaffirmé à deux autres reprises par l'apparition sporadique de lettres de l'alphabet. C (2017), une œuvre sculpturale de False, réfléchit au poids des mots. Un câble, tiré et tendu au sol par un galet rond et lisse, retient en son centre une porcelaine représentant la lettre C. Celle-ci est noircie par le feu. Plus loin encore, *M for water* (2018) de Deschamps remanie quelques dérivés de la lettre M. Le zigzag décuplé transforme le symbole en une vague continue alors que l'étirement d'une de ses pattes le pousse à l'abstraction. En aplat et dispersés, les lettres et les fragments des lettres s'inscrivent au mur comme des hiéroglyphes. False et Deschamps troublent ici la perception des signes dont le sens est reconnaissable par convention.

Les collages d'Éléonore False, qu'il s'agisse des petits comme des grands formats, possèdent un rapport fondamental au corps. Ils passent de l'évocation charnelle, par l'emploi d'une palette de couleurs et d'une gamme de textures se rapportant directement à la chair, à la reconstitution d'un visage qui, avec subtilité humoristique, se révèle au regard par l'observation soutenue et contemplative; ici, un genou en fleur; là, un immense aplat beige saumoné. Un coquillage laisse poindre un sourire sur le portrait d'un personnage dont les yeux écarquillés se composent d'un buste de femme. L'artiste, travaillant exclusivement avec des échantillons glanés dans des livres, refuse délibérément de se soumettre à la recherche numérique de contenu. Le résultat passe donc de la découverte fortuite d'images à l'orchestration adroitement planifiée de leur rencontre.

Quelques œuvres de Marie-Michelle Deschamps suggèrent la pratique de l'herbier. La série *Swan* (2018) est l'une d'entre elles. Des retailles de papier carbone sont insérées entre deux plaques de plastique à la manière des lamelles scientifiques, ces plaquettes de verre pour microscope. Par leur forme, leur transparence et leurs craquelures, les feuilles de carbone découpées et pliées rappellent ultimement les feuilles d'un arbre que l'on aurait conservées dans un cadre de verre. L'échantillonnage contraste entre l'aspect industriel d'un tel matériau et son traitement. D'un usage institutionnel, l'objet glisse vers la rareté.

Alors que les deux artistes accumulent les références aux aspects organiques, à la géologie, aux hiéroglyphes et aux herbiers, les divers dispositifs qui se déploient dans l'espace de la galerie évoquent, quant à eux, les musées d'histoire naturelle. Seulement, grâce à l'attention sensible avec laquelle elles mettent en scène les éléments, Deschamps et False favorisent une muséification qui n'enlève pas la vie; une pratique qui contraste vivement avec la manière dont les musées collectionnent habituellement, de façon mortifère, une panoplie de découvertes naturalisées, cristallisées et figées dans le temps et l'espace. En dialogue les unes avec les autres, les œuvres sont plutôt ravivées par le langage, une forme d'expression indubitablement vivante.

En parfaite symbiose avec son lieu d'accueil, *Je relis tes lignes* est une exposition lumineuse qui réinterprète de manière multiple le sens formel et conceptuel de la fibre, du papier, du fil et du tissu, en enchevêtrant avec finesse, pour le plus grand plaisir du spectateur, deux pratiques aussi sensibles qu'intelligentes.

Candidate au doctorat en sémiologie, Raphaëlle Cormier s'intéresse à l'artiste-archiviste 2.0, à la figure du flâneur baudelairien dans les mondes virtuels et à l'imaginaire de la fin du monde à l'ère numérique. Elle a, entre autres, travaillé auprès de Louise Simard pour la Triennale québécoise de 2011 ainsi que pour la revue *esse arts + opinions*. Elle est actuellement chargée de projets aux expositions à Arsenal art contemporain Montréal en plus d'être commissaire et cofondatrice de la plateforme Art Contemporain Club.

Paul Bourgault : *Transfiguration*

Ariel Rondeau

OCCURRENCE

MONTREAL

3 MAI –

9 JUIN 2018

Si le paysage occupait la première salle d'exposition d'Occurrence espace d'art et d'essai contemporains avec *Au jardin des possibles* de Jocelyn Philibert, il s'agissait plutôt de nature morte dans la seconde salle avec *Transfiguration* de Paul Bourgault. Figuraient, au sein de cette dernière, sept tableaux d'une série portant le même titre, produite par l'artiste entre 2016 et 2017. Les deux autres toiles, qui normalement complètent ce corpus, se retrouvaient presque au même moment à la Chapelle historique du Bon-Pasteur à l'occasion d'*Éloge du doute*

(5 avril – 13 mai 2018), autre exposition individuelle de Bourgault. *Transfiguration* prenait la forme d'une série d'études sur *Le Bœuf écorché* (1655), œuvre de fin de carrière de Rembrandt Harmensz. van Rijn. Accrochée à l'extérieur de la salle, une petite reproduction de l'œuvre originale, ayant servi de modèle à l'artiste, marquait d'ailleurs le début de l'exposition.

Les œuvres, déployées côte à côte sur les quatre murs de cet espace intime et disposées à la même hauteur, invitaient le visiteur à les comparer entre elles. Bien qu'elles soient de taille presque identique et qu'elles dépeignent toutes le même sujet, ces toiles se distinguent considérablement les unes des autres : une multitude de techniques picturales – *hard-edge*, empâtement, coulis, etc. – ont été employées pour chacune, créant un résultat bien distinct. Bourgault a aussi employé, notamment, dans *Transfiguration I, III et IX*, une méthode perceptible,



qu'il nomme « tissage¹ », à partir de laquelle des dizaines de bandes colorées se chevauchent et s'entremêlent, tels des fils colorés dans un métier à tisser. Par l'entremise de cette variété de techniques, l'artiste accentue parfois les lignes de force présentes dans l'œuvre de Rembrandt – pensons, par exemple, à des détails architecturaux tels que le cadre de porte ou encore cette poutre en bois à laquelle est attachée la carcasse – et en évacue d'autres. Ce fut le cas d'ailleurs de cette figure féminine, spectatrice de l'écorchement, qui ne semble réintroduite par l'artiste qu'à quelques reprises.

Le public se retrouvait alors devant un corpus éclectique, doté d'une palette vibrante et diversifiée, qui était uni par quelques techniques réitératives et surtout par ce motif du *Bœuf écorché* qui agissait comme fil conducteur. Il s'avère toutefois que celui-ci a subi une importante transformation; Bourgault a effectué un agrandissement de la toile de Rembrandt, ses neuf adaptations faisant alors environ le double de l'original. Ceci faisant, l'animal en question se rapproche davantage de sa taille réelle. Les opérations entreprises par le peintre – citation, énumération, agrandissement – fait alors vivre l'ensemble comme une expérience spatiale, d'autant plus que l'ordre déterminé des tableaux créait un jeu de lumière alternant les dominances de tonalités sombres avec les prévalences de teintes plus claires, l'un à la suite de l'autre.

Par ailleurs, à partir de cette exposition, Paul Bourgault cherche à évoquer certaines pratiques ou certains courants picturaux ancrés dans l'histoire de l'art occidental telle que nous la connaissons, et ceci à trois niveaux : le sujet, l'approche et la technique. Non seulement l'artiste cite une œuvre canonique, réalisée par un peintre lui-même canonique, mais il le fait en employant une approche décidément issue d'une tradition picturale; c'est-à-dire la réinterprétation d'un même motif réitéré formant ultimement un ensemble. Tout comme Claude Monet, avec sa série de meules de foin ou encore celle des cathédrales de Rouen, ce motif qu'est *Le Bœuf écorché* servirait-il de prétexte pour étudier un phénomène autre ?

Enfin, comme mentionné précédemment, le décuplement de techniques picturales dont s'est servi Bourgault équivaut aussi à une sorte de clin d'œil à l'histoire de la peinture; la série fait allusion, entre autres, au travail de Gustav Klimt, Jean Fautrier, Bridget Riley et plus encore. De surcroît, l'artiste amenait le visiteur à se remémorer d'autres réalisations où la figure bovine est mise de l'avant : les interprétations plus anciennes – Francisco de Goya, Chaïm Soutine, Marc Chagall, Francis Bacon, etc. –, tout comme celles plus actuelles – Anish Kapoor, Damien Hirst ou même, plus près de nous, l'artiste montréalaise Kim Waldron, dont une œuvre photographique intitulée *Veal Entrails* (2010) montre l'artiste intervenant sur une carcasse de veau, suspendue dans un lieu que l'on devine être un abattoir.

Pour ce qui est du titre même de l'exposition, la transfiguration se définit comme le « changement d'une figure, d'un aspect en un autre² »; exactement ce que fait Bourgault à partir du tableau de Rembrandt. Cependant, ce terme a également une forte connotation religieuse, plus spécifiquement en lien avec le christianisme. Pensons à la Transfiguration du Christ détaillée dans le Nouveau Testament, où celui-ci subit une transformation physique afin de révéler son appartenance au monde divin. De nombreux autres thèmes sont identifiables à cet égard : la crucifixion, le sacrifice et la mort n'en sont que quelques-uns.

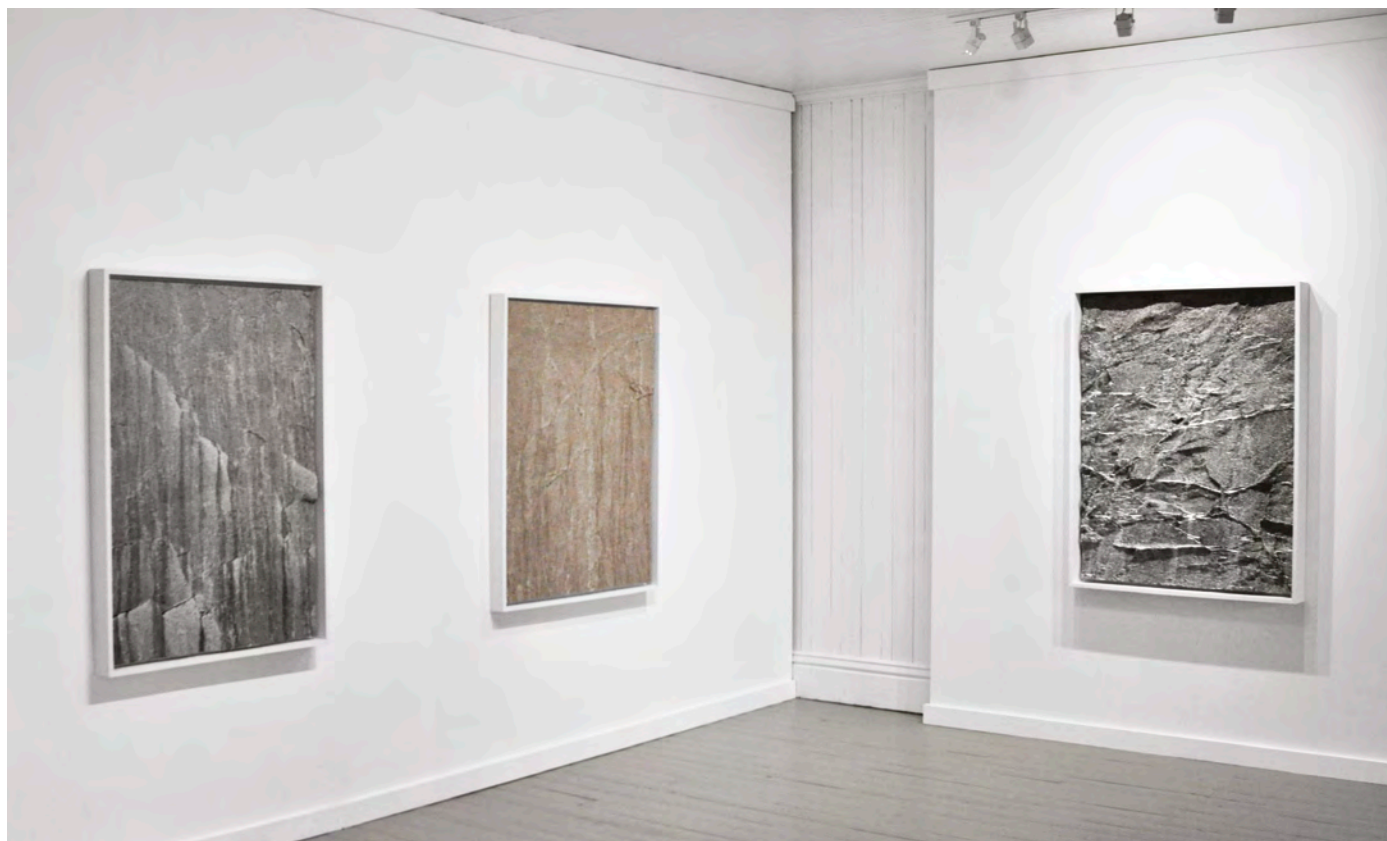
L'arche que l'on retrouve en arrière-plan dans *Transfiguration III* et *VI* va également dans ce sens. Courants chez l'artiste, ces emprunts aux codes judéo-chrétiens vont de pair avec son attrait pour l'histoire de l'art. Après tout, l'art a longtemps servi les intérêts de l'Église, son principal mécène au cours de plusieurs siècles.

Ainsi, bien qu'en apparence simple, *Transfiguration* s'avérait une exposition recelant moult références et significations que le public pouvait s'amuser à identifier et découvrir. De plus, en parcourant l'exposition, une question se posait de manière inévitable : pourquoi tenter de réactualiser la peinture ancienne ? Que lui reste-t-il à dire ? Le fait de revisiter des créations anciennes permet d'effectuer une relecture de l'original, de découvrir de nouvelles significations à la lumière d'une perspective propre à l'époque actuelle. Tout comme les natures mortes d'antan, l'image du *Bœuf écorché* nous invite à réfléchir notre rapport à la mort. Mais plus encore, ce motif peut nous paraître, aujourd'hui, comme un commentaire sur notre relation avec la nourriture que nous consommons parfois aveuglément, sans en connaître la véritable origine. D'autres préoccupations, qui à l'époque de Rembrandt n'étaient pas encore formées, émergent de cette réactualisation, telle que la critique à l'endroit de l'impact écologique de l'industrie bovine ainsi que les questions éthiques entourant le traitement des animaux. De cette façon, tout comme bon nombre d'artistes avant lui, Paul Bourgault poursuit et prolonge, à sa façon, cette longue tradition de la nature morte.

1. Paul Bourgault, entretien réalisé le 4 juin 2018.

2. Larousse, *Transfiguration* (s.d.), En ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transfiguration/79103>. Consulté le 2 juin 2018.

Ariel Rondeau détient un baccalauréat en histoire de l'art et est actuellement candidate à la maîtrise en muséologie offerte conjointement par l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et l'Université de Montréal. Occupant le poste d'assistante aux communications à la Galerie de l'UQAM, elle est également codirectrice éditoriale d'*Artichaut magazine*, revue des arts issue de la même institution universitaire.



Natura Loci

André-Louis Paré

**MAGASIN GÉNÉRAL, STUDIO INTERNATIONAL
EN CRÉATION MULTIDISCIPLINAIRE
SAINTE-MADELEINE-DE-LA-RIVIÈRE-MADELEINE
HAUTE-GASPÉSIE
7 JUILLET –
12 AOÛT 2018**

Le commissaire Paul Ardenne, auteur de plusieurs ouvrages sur l'art contemporain, dont *Un art contextuel* (Flammarion, 2002) et, très prochainement, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène* (La Muette, 2018), souhaite attirer notre attention, en intitulant l'exposition présentée au Magasin général *Natura Loci*, sur la « nature du lieu », dès lors qu'elle s'inscrit dans un contexte de développement économique devenu problématique. En rassemblant les œuvres de quatre artistes – Janet Biggs, Michel de Broin, Patrick Coutu et Séverine Hubard –, l'exposition montre en effet en quoi le pays, celui de la Haute-Gaspésie, n'est pas uniquement associé au charme bucolique qu'on lui prête, ni à l'aspect sauvage qui plaît tant aux touristes, mais à ses mutations écologiques qui relient ce territoire à des préoccupations planétaires.

Dans l'opuscule produit pour l'occasion, le commissaire mentionne que le titre fait référence à la locution latine *Genius Loci*, le génie du lieu, celui qui imprègne un territoire précis d'une certaine magie. Pendant longtemps, comme région éloignée, plutôt inaccessible, mais aussi grâce à ses forêts, ses cours d'eau, son paysage du bord de mer, sans oublier ses habitants qu'ils soient cultivateurs, pêcheurs, bûcherons ou artisans, la Gaspésie a développé ses propres charmes. Dès la fin des années 1920, le photographe Paul Strand a parcouru la péninsule gaspésienne afin de capter la vie de ses habitants dans leur environnement. Encore aujourd'hui, la Gaspésie, de plus en plus visitée, possède des atouts particuliers. Pour Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine, la « nature du lieu » a longtemps été associée à une économie basée sur l'agriculture ou la pêche, mais en 1927, l'arrivée de la papetière, construite en forêt près de la chute du Grand Sault, est venue changer la donne.

Lors d'une résidence effectuée précédemment, Patrick Coutu s'est rendu près de cette chute afin de produire trois œuvres intitulées *Flux 1*, *Flux 2* et *Flux 3*. Sur les parois du rocher, il a délimité « sur le motif » trois espaces rectangulaires dans lesquels il a déposé de la pâte à papier afin de prendre l'empreinte de la texture de la pierre. Sous différentes teintes de gris ou de brun, les œuvres exposées dans le studio du Magasin général donnent à voir les aspérités produites par l'eau sur la roche. Un peu à la manière d'un naturaliste, Coutu a voulu recueillir, comme pour une œuvre antérieure intitulée *Eaux profondes*, un instant de vie minérale afin de livrer une vision du temps qui, lentement, laisse des traces, celles de la nature mouvante, effective, qui sculpte lentement et parfois violemment la surface de la Terre,



mais qui, par le geste artistique, est ici transformée en trois œuvres aux motifs abstraits.

Intitulée *Ne pas perdre le Nord*, la sculpture de l'artiste Séverine Hubard rappelle, à sa manière, le moulin de la papetière du Grand Sault, désormais disparu. Bénéficiant également d'une résidence, elle s'est procurée plusieurs croûtes de bois récupérées dans une scierie tout près et du bois flotté ramassé sur la rive. Avec ces matériaux, elle a mis en forme une imposante structure de bois installée sur un terrain vague face à l'estuaire du Saint-Laurent. Dans l'ensemble, l'œuvre impressionne par sa dimension, mais aussi par ses diverses composantes qui ajoutent au plaisir de la voir et de l'explorer. On peut en effet y déambuler et examiner divers angles tout en s'amusant à découvrir le travail accompli dans ses moindres détails. Ici, un petit escalier qui donne sur une petite plate-forme permet d'observer de haut la sculpture; là, une forme rappelle la roue d'un moulin à eau; et puis, placé à l'écart, un petit banc aux allures délabrées permet de s'asseoir afin de prendre le temps de regarder la sculpture à distance. Si *Ne pas perdre le Nord* sous-entend

une expression signifiant ne pas perdre son chemin, maintenir le cap sur un objectif, l'aspect chaotique de l'œuvre peut aussi et surtout suggérer l'idée d'un affaissement produit à la suite d'une violente rafale.

L'œuvre *Syndrome* de Michel de Broin n'est pas sans soulever, elle aussi, une situation critique. Faite de polymère, de fibre de verre et d'acier, la sculpture rappelle, par sa forme, un pipeline de transport. Mais ici, ce soi-disant pipeline déconnecté à ses extrémités se tord sur lui-même comme s'il avait mal et souffrait. À l'image d'un nœud, la circulation du pétrole qu'il assure semble désormais impossible sinon difficile. Par ailleurs, en représentant un entrelacement, cette forme courbée n'est pas sans manifester une sensualité charnelle, mais dans le contexte de l'exposition *Natura Loci*, la sculpture de de Broin renvoie surtout à son environnement. Même si l'énergie éolienne semble avoir la cote, l'exploration pétrolière et gazière sur le territoire gaspésien est toujours envisagée. Aussi, de couleur rouille, l'œuvre de de Broin n'est pas sans rappeler la ferraille enfouie dans le sol, vestiges d'une activité industrielle laissée en plan. Dès lors, la « nature du lieu » est de moins en moins naturelle, d'autant que l'idée de la Nature, comme le pense Philippe Descola¹, est d'abord et avant tout une vue de l'esprit inhérente à l'Occident.

Dans une pièce attenante aux œuvres de Coutu, une courte vidéo de Janet Biggs, ayant pour titre *Warning Shot* (2016), sous-entend, en quelque sorte, cette idée. Dans un environnement polaire, celui de l'archipel du Svalbard, situé entre le Cap Nord, en Norvège, et le Pôle Nord, l'artiste, munie d'un pistolet d'alarme, se déplace lentement sur la glace pour enfin s'arrêter et lever le bras droit vers le haut et tirer. Projetée dans le ciel, une fusée éclairante rouge dessine une courbe et finit par retomber plusieurs mètres plus loin. L'avertissement n'est pas pour signaler le désarroi d'une personne en détresse, mais pour attiser notre responsabilité quant au réchauffement climatique alors que la fonte des glaciers, en Arctique notamment, est un signal probant des conséquences de l'activité humaine à l'ère industrielle.

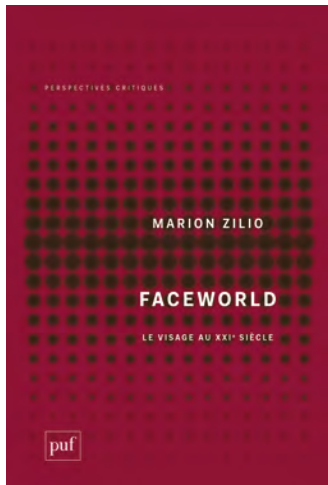
Warning Shot de Biggs est, sans aucun doute, à mille lieues d'un territoire associé à un petit village de la Haute-Gaspésie; cette vidéo situe plutôt la question du lieu dans un autre horizon, celui où nos façons d'agir transfigurent de plus en plus violemment notre vision de la « nature », ce que l'art, parfois, se propose de témoigner esthétiquement comme il peut.

1. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

André-Louis Paré est critique et commissaire indépendant, membre de l'AICA-Canada. Depuis 1990, ses textes ont été publiés dans diverses revues québécoises et dans plusieurs catalogues et opuscules. Il est depuis décembre 2013, directeur et rédacteur en chef de la revue *ESPACE art actuel*, éditée à Montréal.

Marion Zilio,
Faceworld, le visage au XXI^e siècle

Paris, Éd. P.U.F., coll. Perspectives critiques,
2018, 192 p.



Marion Zilio est théoricienne, critique d'art et commissaire d'exposition. Issu d'une thèse de doctorat, son premier livre a pour thème la notion du visage telle que nous pouvons l'appréhender aujourd'hui à l'ère des *selfies*, de nos égoportraits mis en ligne sous diverses plateformes, dont, bien sûr, Facebook et Instagram. Que ces égoportraits s'exposent aisément sur Internet en dit long sur la spécificité contemporaine de notre être en commun, de notre manière d'être ensemble. Si, pour certains, cette nouvelle façon de paraître au sein de « l'économie du flux médiatisé » participe d'une dégradation de notre humanité, de la désubjectivation du soi, pour d'autres, ce désir de s'immiscer dans l'espace social sous différentes figures contribue à « une exigence d'interactions et de communications avec le monde ». Mais la question du visage peut-elle s'en tenir à cette opposition ? Pour Zilio, la problématique entourant cette question est plus complexe, voire plus subtile. Elle engage une analyse du visage dans sa dimension « technogénétique », qui fait de lui non plus un refuge pour notre humanité, mais une surface ou une interface qui semble remettre en question sa dimension métaphysique, voire éthique, au profit d'une esthétique du visage.

Pour étayer l'idée que le visage est d'abord et avant tout une invention, l'auteure rappelle que le mot « visage » signifie en latin « ce que l'on fait voir pour (se) donner à voir ». Il est en lien avec les apparences. Aussi, chez les Grecs anciens, le visage se dit *prosôpon* et signifie masque, façade. S'appuyant notamment sur les travaux de Marcel Mauss, Zilio souligne comment ce masque, de simple mascarade qu'il est au départ, se métamorphosera peu à peu, au sein de l'aventure judéo-chrétienne, en la notion de « personne », c'est-à-dire en un « moi » intériorisé, conscient de son être spirituel. Mais cette interprétation métaphysique, idéologiquement construite, a toujours été minée par la mise en image du visage. Longtemps peu accessible, cette image de soi, faute de surfaces réfléchissantes pour la mettre en valeur, s'est rapidement divulguée, parfois avec frayeur, grâce au miroir. C'est pourquoi l'auteure stipule que la véritable époque du visage surgit grâce à la photographie au 19^e siècle. Elle est aussi favorisée par le développement de la bourgeoisie, friande de biographies et de portraits. Elle est enfin avantagée par le système démocratique qui accélère la nécessité de se présenter en public dans sa singularité. Ainsi, le visage esthétique se détourne de ce que la religion a souhaité en faire. Il est loin d'être la trace d'une transcendance au sein d'un corps mortel. Si le visage est inhérent à notre « personne », c'est qu'il est d'abord et surtout un objet technique, capable de se transformer.

En inaugurant « un procès de dévisagification du portrait », plusieurs mouvements d'avant-garde du début du siècle passé, dont le futurisme et le cubisme, ont participé à cette faillite de l'unicité de l'être que symbolise le visage. Certains artistes, par la suite, vont déjouer l'ontologie naturaliste du visage en explorant la notion d'identité personnelle de diverses manières. Zilio réfère, entre autres, à Claude Cahun, Cindy Sherman et Gillian Wearing. Ces artistes ont contribué à représenter le visage comme un « sujet polyvoque ». Toutefois, parallèlement à leurs démarches artistiques où mascarades et travestissements constituent des manières de déjouer le visage par l'image, la photographie, les nouvelles technologies d'enregistrements d'images ont rendu possible le passage de la masse où le visage se perd dans la foule, à la multitude des singularités où le visage

se montre et se distingue. L'espace public de la communauté se transforme ainsi en un « monde omnivoyeur et numérisé ». L'utilisation des *selfies* viendra bonifier cette tendance. L'autoreprésentation par le *selfie* poursuit cette logique prothétique. Autrement dit, la « facebookisation » du visage participe de la « temporalité éphémère et fluide » de nos existences, elle « encourage un usage socialisé des images de soi ». Mais peut-elle mettre un frein à la réduction du visage à des traces biométriques et informationnelles ?

Hormis ces pulsions égotiques, l'usage des *selfies* est loin d'être, au dire de l'auteure, « une nouvelle forme de servitude volontaire ». Il participe plutôt à cette idée esthétique-politique que nous sommes auteur et créateur de soi, que nous sommes acteur et curateur de notre « personne ». Ainsi, l'événement *selfie* correspond à un tournant et à une nouvelle économie basée sur une « dimension performative et créatrice du visage en ligne ». C'est en « favorisant la désubjectivation et la sortie de l'intériorité privée que l'on se rend disponible à de nouvelles possibilités d'existence ». Dans cette optique, ou bien le visage est réduit à une politique du biopouvoir et à une « grammatisation » plus subtile du visage, ou bien cette capacité de nous mettre en scène *via* les diverses plateformes nous prédispose à des stratégies qui incitent notamment à l'anonymat. Dans cette perspective, certains artistes ont développé une « éthique du caméléon comme technique de soi ». Mais si, en effet, l'usage du *selfie* ouvre sur une puissance de dissémination dont il devient urgent de percevoir, au dire de l'auteure, le paradigme à venir, que reste-t-il du visage ? Comment ce nouveau destin des visages, en dehors des projets artistiques, peut-il donner vie à une communauté, s'il est vrai que le visage, comme le rappelle également l'auteure, est toujours le visage de l'autre ?

– André-Louis Paré

**Fait main / Hand made**

Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2018, 208 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Cette très belle publication, entièrement bilingue, accompagne l'exposition *Fait main/ Hand made*, organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et présentée du 14 juin au 3 septembre 2018. Le commissaire de l'exposition, Bernard Lamarche, conservateur de l'art actuel, a conçu cette exposition afin de revaloriser le travail manuel et les savoir-faire artisanaux trop souvent négligés dans les discours portant sur le processus de création inhérent à l'art contemporain. Un seul texte, celui du commissaire, analyse et présente la thématique et les œuvres choisies. Bien documenté, le texte de Lamarche situe la question du travail manuel au sein de l'art contemporain. Il rappelle l'importance de ne pas céder aux préjugés voulant que ce qu'il nous faut appeler traditionnellement les beaux-arts est loin d'être un refus du travail fait main. Aussi, il importe de surpasser la dichotomie apparue depuis la Renaissance entre les arts majeurs et les arts mineurs. D'ailleurs, peu importe leurs statuts sur le plan esthétique, plusieurs œuvres d'art contemporain développent « une parenté discrète mais réelle » avec l'artisanat. Dans cette perspective, il nous faut revoir notre manière de regarder « la facture de l'œuvre ». À la suite de ces précisions d'ordre épistémologique, Lamarche nous présente le travail des 39 artistes québécois et canadiens retenus. Pensée, dira-t-il, comme un « étoilement » (dixit Georges Didi-Huberman), l'exposition regroupe sous cinq thèmes les œuvres : Savoir-faire/Faire savoir; Motifs de trame; Labeurs/Loisir; Lowbrow et Prolongements technologiques.

Richement illustré, le catalogue est complété d'un repère biographique et de la liste des œuvres exposées. La conception graphique a été confiée à Pata Macedo. (A.-L. P.)

Le chant des pistes / Songlines

(sous la direction de Caroline Loncol Daignault), L'Étang-du-Nord, AdMare, 2018, 164 p. Ill. coul. Fra/Eng.

Organisé par AdMare, centre d'artistes en art actuel des Îles-de-la-Madeleine, en collaboration avec la commissaire indépendante Caroline Loncol Daignault, *Le Chant des pistes* déploie, dans cette magnifique publication « aux registres textuels variés », les différentes œuvres trajectoires, déambulatoires ou performatives que l'événement-résidence organisait du 5 au 25 juin 2016. Onze artistes, originaires du Québec et des Maritimes, figurent dans les pages de l'ouvrage : Adriana Kuiper + Ryan Suter (Sackville, N.-B.), Christopher Boyne

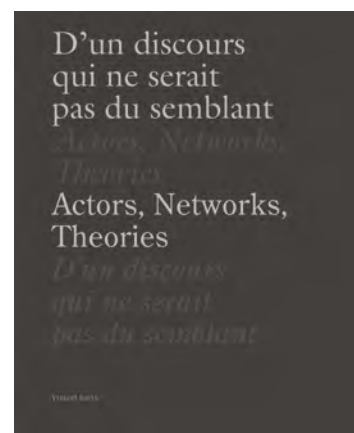


(Dartmouth, N.-É.), Maryse Goudreau (Escuminac, QC), Katia Grenier (Îles-de-la-Madeleine, QC), Lindsay Dobbin (Halifax, N.-É.), Sara Dignard (Le Bic, QC) + Marie-Line Leblanc (Îles-de-la-Madeleine, QC), Michael Fernandes (Halifax, N.-É.), Samuel Thulin (Nortondale, N.-B.) et, de la France, Jane Motin (St-Lô, France). *Le Chant des pistes* c'est aussi la « référence lointaine » au considérable ouvrage de Bruce Chatwin, mais également le « catalyseur exogène » des lignes d'exploration du projet. « N'y cherchez pas une documentation exhaustive de l'événement, mais bien un espace de réflexion venant prolonger et approfondir la portée

des œuvres réalisées », signalent Laurène Janowsky et Caroline Loncol Daignault dans leur préface à la publication. C'est que cet ouvrage est d'abord un « lieu pour mesurer les échos, pour ramener des pratiques là où elles vivent aussi, dans l'espace de la fiction et de l'analyse ». L'ouvrage comprend une « nouvelle piste » d'Anne-Marie Proulx (en conversation avec le géologue Égide Leblanc) et les traces littéraires de Manon Lacelle (contes) et de Nathaël Molaison (essais) ainsi que celles de Nigel Quinn (photographies), trois projets alors diffusés dans les médias locaux (radio et journal). La conception graphique est de Julie Espinasse (Atelier Mille Mille). (E. L.)

Vincent Bonin, D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, networks, theories

(sous la direction de France Choinière et Michèle Thériault), Montréal, Dazibao, la Galerie Leonard & Bina Ellen, 2018, 208 p. Ill. coul. Fra/Eng.



Ce vaste projet en trois volets pour le commissaire indépendant Vincent Bonin a d'abord compris une première exposition à la galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia (14 novembre 2013 au 25 janvier 2014), suivi d'une seconde exposition au centre d'artistes Dazibao (25 septembre au 22 novembre 2014) et enfin, après plusieurs années d'attente et de retards, la présente publication constitue le troisième volet et une forme de conclusion pour une recherche qui ne saurait vraiment se conclure. Grâce à une documentation photographique particulièrement réussie des vues d'installation (par les photographes Paul Litherland et Sara

A. Tremblay) et une vaste iconographie des œuvres elles-mêmes (et de leur monstration lors d'expositions précédentes), la présente publication permet, à l'instar de cet « intervalle entre le moment de l'exposition inaugurale d'une œuvre et les occurrences de ses présentations subséquentes », de prendre toute la mesure des subtilités, des nuances et des lignes de force du projet commissarial de Bonin, appuyé ici par les deux institutions, qui visait une meilleure compréhension de ce qu'a constitué la « French Theory » – soit l'import (et la traduction) d'ouvrages de philosophes français au sein des milieux de l'art anglophone au cours de la parenthèse du post-modernisme (1977-1990) – en évoquant (pour sa part) plus spécifiquement le réseau d'artistes, de critiques et de commissaires. L'important essai de Vincent Bonin, divisé en deux parties, devra faire partie dorénavant de toute étude sérieuse sur les transferts culturels, les réceptions différées, les temporalités désynchronisées. La publication comprend une importante (mais sélective) bibliographie, une liste des œuvres (pour les deux expositions), ainsi que le plan des salles. Le design graphique est de FEED. (E. L.)

Ruth Asawa

Tiffany Bell, Robert Store, New York, David Zwirner Books, 2018, 170 p. Colour ill. Eng.

Ruth Asawa (1926-2013), was a prominent figure (also withdrawn and modest) in post-war American Modern Art. While her magnificent, unique, intricate and dynamic wire forms are regularly exhibited in solo and group settings, this magnificent catalogue from a recent David Zwirner retrospective, now representing Asawa's Estate, is a timely reminder of the ever-evolving appreciation and understanding of Asawa's immense body of work. Her drawings, paintings and sculptures, with their sheer virtuosity, still garner admiration today. A key exponent of the Black Mountain College (BMC) where she was a student from 1946-1949, Asawa's personal trajectory was intertwined with the conflictual and paradoxical American experience. In 1942, she was detained along with her parents and siblings in detention and internment camps. Tiffany Bell, in her essay *Ruth Asawa: Working from Nothing*, explores this trajectory as an artist, woman, mother and activist, stressing Asawa's influences and background; focusing on her artistry developed from the BMC



teachings and philosophies of Anni and Josef Albers, Merce Cunningham and Buckminster Fuller, to name but a few, as well as her personal research and inspiration found in Toluca, Mexico with a local craftsman. Robert Storr's essay *Ruth Asawa: Sketches of the Cosmos*, reminds us of artistic relationships to other prominent artists such as Louise Bourgeois, Lygia Clark, Gertrud Goldschmidt and Ruth Vollmer among others, and to history, culture, and scientific theory. The book was published on the occasion of the exhibition *Ruth Asawa* at David Zwirner (New York), September 13-October 21, 2017. The monograph is richly documented and includes a detailed and illustrated chronology and a list of works. Book design by Michelle Nix and David Zaza (McCall Associates). (E. L.)

Serge Tousignant : exposés de recherche

(sous la direction de Marie J. Jean), Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2018, 188 p. Ill. coul. et noir et blanc. Fra/Eng.

La présente monographie est le complément essentiel à l'exposition que VOX, centre de l'image contemporaine, consacrait à Serge Tousignant d'avril à juin 2017. C'était une exposition rétrospective exceptionnelle qui permettait d'effectuer une lecture attentive de la pratique multidisciplinaire de Serge Tousignant et « de mesurer sa contribution indéniable à l'histoire de l'art du Canada ». L'exposition s'inscrivait alors dans le pertinent chantier de recherches, « Créer à rebours vers l'exposition », sur l'histoire et le devenir des expositions au Québec que VOX entend mener jusqu'en 2020. Pour l'exposition et la publication en cours, l'artiste avait alors spécifié que, justement, « toutes nouvelles



productions d'œuvres étaient réfléchies en vue d'aboutir à une exposition », ce que l'ouvrage permet d'examiner plus en détail. L'essai *Composer une exposition* de Marie J. Jean, suit donc « le fil des réalisations de Tousignant à partir d'un itinéraire étroitement lié à l'histoire des expositions au Québec »; Mona Hakim, avec son essai *Déplier et replier l'histoire*, porte davantage un regard sur les enjeux conceptuels qu'impliquent les « métissages disciplinaires » (ou interdisciplinarité) dont Tousignant est un précurseur. Finalement, Jérôme Delgado réalise un entretien dans lequel Tousignant répond à la [fameuse] question « Es-tu oui ou non un photographe ? ». Une riche section visuelle documente une sélection de dix-neuf expositions emblématiques – à partir de 1966 jusqu'à celle que VOX présentait en 2017 – qui jalonnent le parcours de Serge Tousignant. La publication comprend une biobibliographie (compilée par Claudine Roger), une bibliographie et une liste des œuvres par exposition. Le design graphique est de Dominique Mousseau. (E. L.)

Anne-F. Jacques, *Roches rencontrées*

Montréal, Le laps, 2018, 55 p. Ill. noir et blanc. Fra/Eng.

Après les livres de Daïchi Saito (2013), Simon Brown (2014) et Alexandre Saint-Onge (2017), Le laps, structure d'édition indépendante fondée en 2013 par l'artiste Marie-Douce St-Jacques, faisait paraître – coup sur coup, en mai 2018 – les quatrième et cinquième titres de son catalogue : *Roches rencontrées* d'Anne-F. Jacques et *D'un érotisme botanique* d'Émilie Mouchous. *Roches rencontrées* est constitué de deux matières différentes, soit



de courts paragraphes (lettrage blanc sur fond noir) en forme d'*inventaire d'objets et de matières* (roches, ampoules, papiers, élastiques, etc.), puis une sélection de petits dessins, fragiles croquis de carnets (ligne noire sur fond blanc), qui permettent de mieux saisir les *microcosmes d'objets têtus* qu'Anne-F. Jacques fabrique depuis plusieurs années. L'assemblage et le travail créatif de l'artiste sonore s'intéressent et se font (presque toujours) à partir de ce type d'objets et de matériaux récupérés. Ses œuvres proposent une subtile amplification sonore (très souvent en douceur) et la spatialisation des *systèmes précaires et inutiles* que l'artiste ainsi concrétise. « Je poursuis d'abord une rencontre, improbable et oblique, entre les matériaux, une certaine façon de se mouvoir les uns par rapport aux autres ». Son travail – et le petit livre ici – est tout cela : une forme d'« intervention sonore improvisée ». Pour Le laps, depuis le début, petit format (140 x 105 mm) et micro tirages (250 exemplaires), dont 25 exemplaires numérotés, incluant toujours une intervention de l'auteur/e, sont disponibles. La composition de l'ouvrage est de Baptiste Alchourroun. (E. L.)

Lumières de la ville

(sous la direction de Louise Poissant), Québec, Presse de l'Université du Québec, 2018, 320 p. Ill. couleur et noir et blanc. Fra/Eng.

Dans la collection « Esthétique » que dirige Louise Poissant aux PUQ depuis plus de vingt ans, le 14^e et récent titre porte sur les lumières de la ville, projections et installations lumineuses dans l'espace public. Le volumineux sommaire comprend 24 textes, tantôt en français, tantôt en anglais, dont une partie a déjà été présentée à l'occasion de la



5^e édition de la Biennale d'échanges artistiques Toronto/Montréal/Lille aussi intitulée *Lumières de la ville*, tenue à Montréal du 20 au 22 février 2013. L'événement avait également été le sujet d'un n° d'octobre de la même année publié sur le site de la revue électronique *Archée*. Certains auteurs/es se sont ajoutés, d'autres ont été retirés au passage, mais les cinq grandes dimensions spécifiques à la base de la rencontre initiale sont ici toujours présentes, voire reprises ou actualisées : 1) Monuments des nouvelles cités radieuses : révélation; 2) Lumière et aménagement urbain : célébration; 3) Du mur rideau à l'écran urbain : connexion; 4) De la façade à l'interface : représentation. Signe de l'évolution foudroyante depuis les cinq dernières années de ce type d'interventions lumineuses, nous ne trouverons pas ici de voix discordantes ni trop critiques sur tout cet éclairage de (et dans) l'espace public, aujourd'hui considéré à l'occasion comme une réelle pollution lumineuse. Des index onomastiques et thématiques et/ou un glossaire de termes ou concepts auraient été des compléments judicieux à l'instar de certains des autres titres de la collection. (E. L.)

Walter De Maria: The Lightning Field

John Cliett, Walter De Maria, Robert Fosdick, Jessica Morgan, New York, Dia Art Foundation, 2018, 124 p. Colour ill. Eng.

Aside from reprinting Walter De Maria's text "Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements" initially published in *Artforum* (April 1980), the historical importance and significance of this lavish book, published to mark the 40th anniversary of Walter De Maria's (1935-2013) *The Lightning Field* (1977)

lies in the publication of a considerable selection of more than 40 never-before seen or published large-format photographs by John Cliett. De Maria commissioned Cliett to document the artwork, which was completed in its physical form on November 1, 1977; the photographs were taken over two extended periods in August 1978 and from July to September 1979. The sequencing of the photographs in the book parallels a typical visit (only available 6 months per year, for 6 people at a time) in which people arrive midafternoon and depart the following midday. Taken during various atmospheric conditions,



from numerous point of views and distances from the work (and the poles), the impeccable images are probably the single most documented, detailed and informed understanding of this [still!] powerful work of art. The rest is up to the visitors since we all agree with De Maria's statement "No photograph, group of photographs or other recorded images can completely represent *The Lightning Field*." Included are texts by Jessica Morgan, Robert Fosdick and John Cliett, a "Walter De Maria Land Art Chronology" and a *Lightning Field* bibliography compiled by Liz Hirsch. Book design by Don Quaintance (Public Address Design). (E. L.)

Énigme de l'ombre et de la lumière

– Caroline Cloutier et Martin Désilets

Longueuil, Plein sud édition, 2018, 48 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Cet ouvrage a été produit dans le cadre de l'exposition de Caroline Cloutier et Martin Désilets, intitulée *Énigmes de l'ombre et de la lumière*, présentée en duo à Plein sud du 26 août au 14 octobre 2017. La commissaire de cette exposition, l'historienne de l'art Francine Paul, est aussi l'auteure du texte de



présentation. Pour la commissaire, combiner les œuvres de ces deux artistes photographes s'avère une nécessité. Le fait d'expérimenter tous les deux « le médium photographique et de se détacher des conventions de son langage » les prédisposait à se retrouver dans un même espace d'exposition. N'étant pas considérés comme des photographes du réel, présentant plutôt des œuvres « éloignées des formes habituelles de reproduction du visible », Cloutier et Désilets exploitent, chacun à sa manière, l'abstraction comme un désir insatiable d'expérimenter le processus de création de l'image. En s'appuyant sur « le concept de l'énigme de la photographie », avancé par le théoricien Michel Frizot, l'auteur rappelle l'attrait plastique de leurs œuvres qui, à force de les regarder, donne à voir des surfaces « habitées d'ombres et de lumières ». Pour y parvenir, leur pratique de la photographie expérimentale prend sa source dans le numérique, mais aussi, ajoute la commissaire, dans les logiciels de traitement de l'image et l'imprimante. En s'aventurant sur cette voie, les artistes sont entraînés dans des aventures qui sont parfois hors de leur contrôle. Toutefois, le risque de l'inconnu les conduit à créer, selon « leurs intuitions et leurs connaissances des enjeux du médium », des œuvres qui permettent de dissiper l'énigme qui se dégage de ces images. La conception graphique est sous la responsabilité de Ahora Design, en collaboration avec les artistes et la commissaire. (M. V.)

Les confidents. Les chaises-poèmes du jardin du Palais-Royal

Michel Goulet et François Massut (dir.), Alma/Dijon, Centre Sagamie, Les presses du réel, 2018, 153 p. Ill couleur et noir et blanc. Fra.

L'artiste sculpteur Michel Goulet s'est vu confier, il y a déjà deux ans, un projet de



chaises-poèmes pour le jardin du Palais-Royal à Paris. Au nombre de 20, les chaises sont assemblées en duo et sont retenues par une petite sculpture au centre représentant des objets familiers. Similaires aux chaises des jardins parisiens, leurs dossiers sont toutefois percés par des mots correspondants à des vers de poètes français, québécois, mais aussi de diverses nationalités. Le passant désirant s'asseoir peut également, s'il est muni d'écouteurs, entendre la voix d'une personnalité publique déclamer un poème. Ce projet d'art public est désormais incarné dans un ouvrage rassemblant des textes de 70 auteurs, critiques, artistes, poètes, philosophes, historiens de l'art. Ces auteurs ont proposé des commentaires, des réflexions, des poèmes, des souvenirs. Parmi ces auteurs, on retrouve Catherine Bédard, Charles Dreyfus, Lesley Johnstone, Francyne Lord et Jean-Philippe Uzel. Chacun de ces textes est accompagné d'une image montrant divers points de vue du jardin du Palais-Royal avec ou sans les chaises-poèmes. De plus, chaque exemplaire comprend une œuvre originale, une enluminure, signée et datée. (M. V.)

Graham Fagen. Complainte de l'esclave / The Slave's Lament

Montréal, Galerie de l'UQAM, 2018, 112 p. Ill. couleur. Fra/Eng.

Ce catalogue accompagne l'exposition Graham Fagen. *Complainte de l'esclave* produite par la Galerie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et présentée du 24 février au 8 avril 2017. Il a été publié en partenariat avec la Doris McCarthy Gallery de l'Université de Toronto (Scarborough) qui a accueilli l'exposition un an plus tard, soit du 7 février au 7 avril 2018. Écossais blanc né à Glasgow, en 1966, et profondément marqué par la

musique reggae, Graham Fagen s'intéresse, depuis plusieurs années, à l'héritage culturel écossais. Dans la préface, la commissaire de l'exposition, Louise Déry, également directrice de la galerie de l'UQAM, souligne l'importance de présenter *Complainte de l'esclave*, une exposition proposant quelques œuvres de cet artiste et dans laquelle les notions de colonialisme et d'esclavagisme forment l'essentiel du propos. Elle y voit aussi la pertinence de réfléchir à cette troublante situation en élargissant le problème à toutes les histoires, dont la nôtre, alors qu'un processus de réconciliation et de prise de conscience



relativement aux injustices commises doit se poursuivre. Dans son texte *Relire l'histoire*, Déry approfondit sa réflexion sur notre responsabilité à rebours quant aux personnages longtemps reconnus pour héros et qui sont désormais désavoués pour leur attitude raciste. Elle présente aussi l'ensemble des œuvres choisies sous l'horizon de cette relecture de l'histoire coloniale. Le titre de l'exposition renvoie au poème de Robert Burns, célèbre poète national de l'Écosse, écrit en 1792. Il est aussi associé à une installation vidéo dans laquelle le chanteur reggae Ghetto Priest interprète le poème, accompagné par des musiciens du Scottish Ensemble. Graham Fagen : *Opus V*, un texte d'Erica Moiah James, spécialiste de la culture visuelle des Caraïbes, complète l'analyse de l'œuvre de l'artiste dont l'approche multidisciplinaire « cherche à dissoudre les frontières perçues entre ce qui est conceptuellement imaginé comme œuvre et les personnes engagées dans sa création ». Ce catalogue est complété d'un plan d'exposition et d'une biobibliographie. La conception graphique est d'Aurélien Painnecé (Deux-Points). (A.-L. P.)

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
Pierre Chevalier, trésorier / Treasurer
André-Louis Paré, secrétaire / Secretary
Amélie Durivage, administratrice / 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 Website
Éric Legendre

Assistante à la production / Production Assistant

Mallaury Volpi

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Louise Boisclair, Clint Burnham, Raphaëlle Cormier, Ray
Cronin, Michaël DiRisio, Ève Dorais, Geneviève Gendron,
John K. Grande, François Lachance-Provençal, Éric
Legendre, Arianne Lemieux, Suzie Oppenheimer,
André-Louis Paré, Camille Paulhan, Marie Perrault,
Bénédicte Ramade, Ariel Rondeau, Bernard Schütze,
Dominique Sirois-Rouleau, Mathieu Teasdale, Manon
Tourigny, Johanne Tremblay, Mallaury Volpi

Traduction / Translation

Robin Simpson

Révision française / French Copy Editor

Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Advertising

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Marquis Imprimeur

Distribution

Magazines Canada
Les presses du réel (Europe)

La revue ESPACE art actuel présente et analyse les
pratiques artistiques du domaine de la sculpture, de
l'installation ou de toute autre forme d'art associée à la
spatialité. Ses dossiers thématiques soulèvent divers enjeux
esthétiques, politiques ou philosophiques. ESPACE s'avère
un outil de réflexion et de compréhension indispensable
pour qui veut se familiariser avec la situation de l'art au sein
d'un univers culturel en pleine mutation. Ses chroniques,
entretiens, comptes rendus d'exposition et de livres
offrent aux lecteurs de multiples perspectives sur la
spécificité de l'art actuel. / ESPACE art actuel magazine
delves into the artistic practices related to sculpture,
installation and all other forms of spatial art. Its themes
revolve around various aesthetic, political or philosophical
concerns. For those interested in familiarizing themselves
with the current state of art rooted in a rapidly transforming
cultural universe, ESPACE is an invaluable tool for reflection
and comprehension. Its reports, interviews, and reviews of
exhibitions and books offer readers multiple perspectives
on the unique nature of contemporary art.

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. / 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 indexée 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
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 120 (Automne 2018)

No. 120 (Fall 2018)

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 : 978-2-923434-43-8 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-44-5 (PDF)

ESPACE art actuel a déployé les meilleurs efforts pour
retrouver tous les titulaires des droits des photographies
et des œuvres reproduites dans ses pages. Si certains
n'avaient pas été contactés, qu'ils veuillent bien se faire
connaître auprès de l'éditeur. / ESPACE art actuel has
made every efforts to find all persons who hold the
rights to photographs and works published in its pages.
Any such rights holder who has not been contacted is
asked to get in touch with the publisher.

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 30 \$ (26 \$ étudiant/student), US 58 \$,
International 85 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student), US 105 \$,
International 150 \$

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 45 \$, US 70 \$, International 102 \$

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 60 \$, US 122 \$, International 185 \$

espace

319-5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

Tél. : 514 907-6147

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com



ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

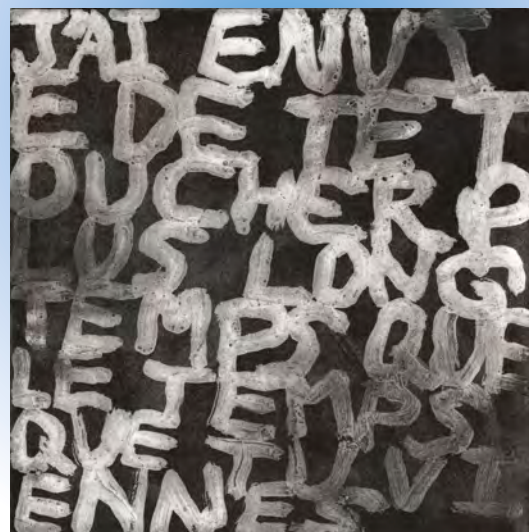
espace

À l'occasion de sa campagne de financement 2018-2019, ESPACE art actuel vous propose une œuvre d'art multiple signée et numérotée d'un ou d'une artiste. Chaque œuvre vous sera expédiée avec le dernier numéro de la revue. / For the 2018-2019 fundraising campaign, ESPACE art actuel is proposing an artwork multiple, signed and numbered by an artist. Each work will be sent to you with the most recent issue of the magazine.

Pour ce n° 120 (dossier : *Psychotrope : art sous l'influence*), une œuvre de l'artiste Guillaume Adjutor Provost, tirée à 20 exemplaires, et intitulée *Page 51* (Maude Veilleux), 2018, vous est proposée. / For issue no. 120, on the theme of *Psychoactive: Art under the Influence*, ESPACE is proposing Guillaume Adjutor Provost's work, an edition of 20 copies, titled *Page 51* (Maude Veilleux), 2018.

Au cœur de la pratique de Guillaume Adjutor Provost, on trouve un désir de réfléchir au contexte de présentation des œuvres au sein d'un espace d'exposition. Pour l'artiste ses installations ne sont pas une fin en soi, mais un lieu permettant d'agir et de réfléchir au-delà des œuvres qui y sont présentées. À travers un certain indéterminisme des formes, le travail de Adjutor Provost sonde les manifestations de l'inconscient, la notion d'usage et la construction d'idéaux. Plus spécifiquement, il est question de la périphérie de ce qui fait histoire : la contre-culture, les archives personnelles, le vernaculaire, la science-fiction et les approches psychanalytiques.

At the heart of Guillaume Adjutor Provost's practice is an interest in reflecting on the presentation context of artworks within an exhibition space. The artist sees his installations as more than ends in themselves: they are sites of action and contemplation that go beyond the presented work. Through an indeterminism of forms, Provost probes expressions of the unconscious and notions of the use and construction of ideals. More specifically, it is a matter of what lies on the periphery of history-making: the counter-culture, personal archives, the vernacular, science-fiction and psychoanalytic approaches.



Guillaume Adjutor Provost, *Page 51* (Maude Veilleux), 2018.
Encre, graphite, latex et pigment sur papier / Ink, graphite, latex and pigment on paper, 21.5 x 21.5 cm. Imprimé au jet d'encre / Inkjet print, papier / paper: Moab slickrock metallic pearl. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Hugues Charbonneau (Montréal) / Courtesy of the artist and Galerie Hugues Charbonneau (Montreal).

—
100 \$ CAD

+ taxes et frais de poste / taxes and shipping cost

—
Pour commander / To order:
espaceartactuel.com
info@espaceartactuel.com
514 907-6147



PROJECTIONS

Quand mots et musique vibrent au diapason

Assistez à cette prestation phare des
35 ANS de la revue LE SABORD !

auteurs et musiciens :

Marc-André Fortin, Ariane Gélinas, Jean-Guy Lachance,
Maureen Martineau, Michel Pleau et Ouanessa Younsi

Hélène Lemay, André Moisan, Francis Gaulin, Jimmy Lahaie,
Anne-Clémence Rouffet et Alexandre Tremblay

Avec la collaboration d'Isabelle Clermont, artiste visuelle

LE SABORD DÉJÀ
35 ANS
DE CRÉATION LITTÉRAIRE
ET VISUELLE !

4 octobre à 20 h

Billets : 25 \$

Maison de la culture de Trois-Rivières,
Salle Anaïs-Allard-Rousseau

Billetterie :

819 375-6223 (Sabord)
communication@lesabord.qc.ca

819 380-9797 | 1 866 416-9797
www.enspectacle.ca

Dans le cadre du Festival international de la poésie de Trois-Rivières



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



ÉDITIONS D'ART LE
SABORD



FIFMA

9-11 NOVEMBRE 2018

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR LES MÉTIRS D'ART

MUSÉE NATIONAL
DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC
MMAQ.COM / FIFMA.COM

GRATUIT

UNE PRODUCTION

MMAQ
MAISON
DES MÉTIERS D'ART
DE QUÉBEC

**M
N** **B
A
Q**

Musée national
des beaux-arts
du Québec
Québec

Québec

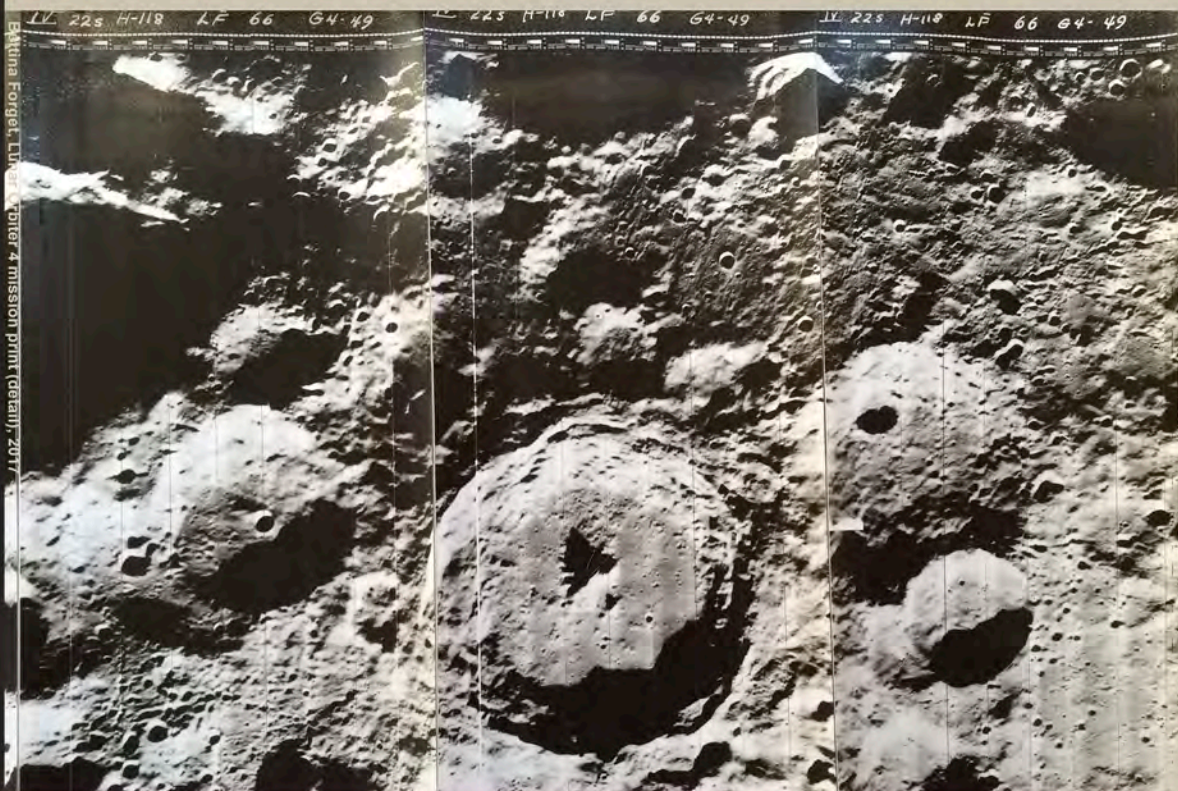
ATELIERS D'ART
DE FRANCE

Julie Magnan, *L'autre : ma torture, mon salut (détail)*, 2015. Photo : Étienne Dionne

Centre d'exposition
de l'UdeM

Exposition présentée
27.09 - 15.12.2018
Vernissage : 27.09.2018

Bettina Forget
Yann Pocreau



Résidence de recherche création
à l'Observatoire du Mont-Mégantic

iREx

INSTITUT DE RECHERCHES
SUR LES EXOPLANÈTES



centre d'exposition

Université de Montréal

2940, chemin de la Côte Ste-Catherine
Pavillon de la faculté de l'aménagement
Salle 0056
Université de Montréal
www.expo.umontreal.ca

LES CHANTIERS

2018-2020
SOREL-TRACY

CENTRE DE CRÉATION MULTIDISCIPLINAIRE EN ART CONTEMPORAIN

- Centre de diffusion
- Résidences d'artiste
- Salles d'exposition
- Salle événementielle
- Espace d'innovation
- Ateliers d'art monumental
- Ateliers d'artiste
- Ateliers d'art numérique
- Ateliers de formation

Quai Richelieu



Information: 450.855.1189
207, rue Prince, Sorel-Tracy, (Québec) J3P 4K8



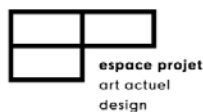
Khadija Baker, *Roots/Racines* (détail), 2016



Trajectoires

Khadija Baker, Dorothée Nowak, Lysette Yoselevitz
Commissaires : Catherine Barnabé et Ludmila Steckelberg

VERNISSAGE : Mercredi 5 septembre, 19 h
1 septembre au 14 octobre 2018



pointe-claire.ca
514 630-1254



CENTRE D'ART JACQUES & MICHEL AUGER

CENTRE D'EXPOSITION EN ART CONTEMPORAIN

PROGRAMMATION 2018 - 2019

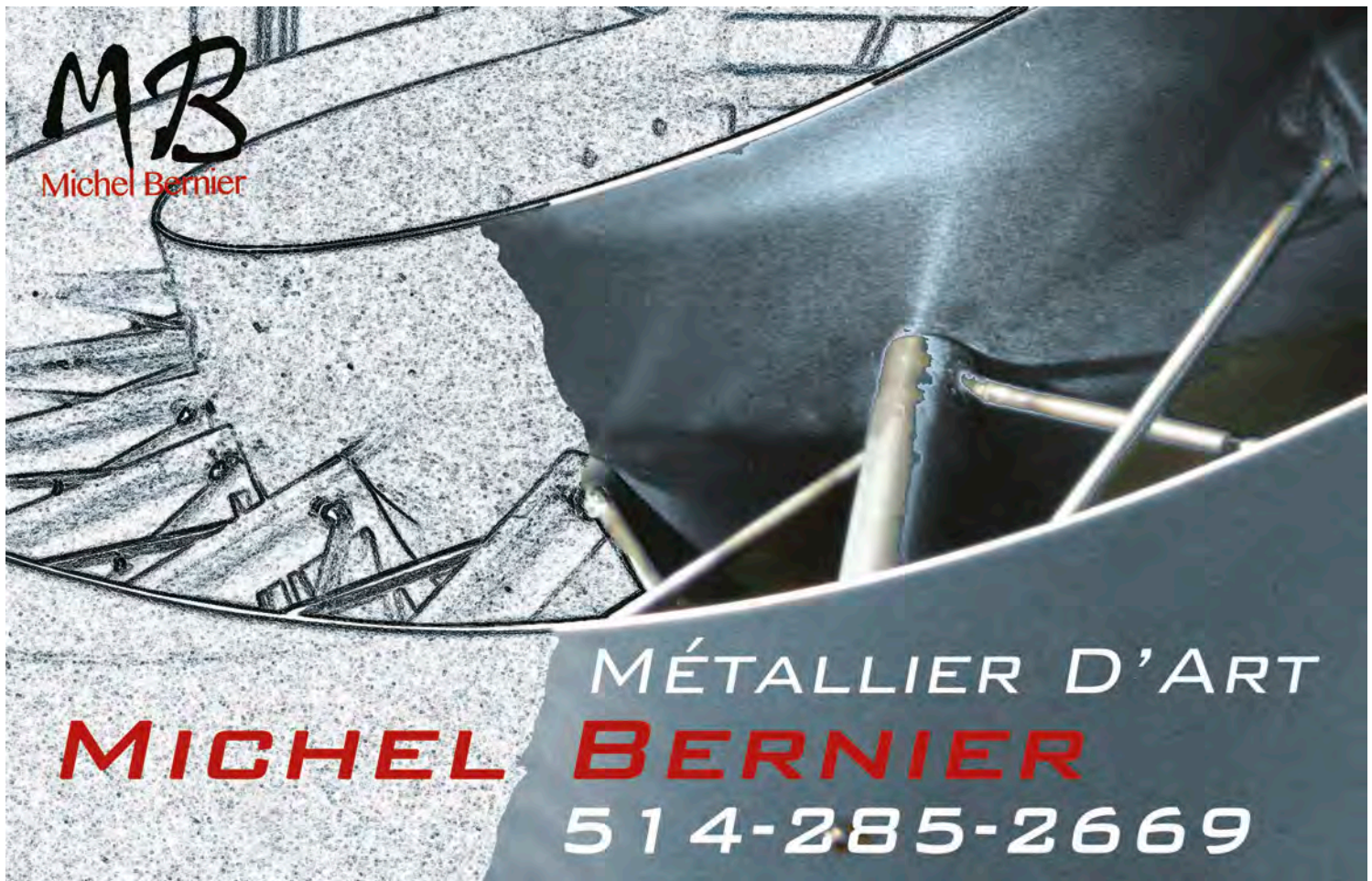
12 septembre - 13 octobre Manon DE PAUW
9 novembre - 15 décembre François MATHIEU
12 janvier - 9 février Valérien MAZATAUD
21 février - 23 mars Elisabeth PICARD
3 avril - 4 mai Barbara CLAUS
13 mai - 19 mai Installation sonore (FIMAV 2019)

© Elisabeth Picard



150, rue Notre-Dame E., Victoriaville, Québec G6P 3Z6
819 751-4517 centredartauger.com





MB
Michel Bernier

MÉTALLIER D'ART
MICHEL BERNIER
514-285-2669



DÉCHETS / Sophie CASTONGUAY



LA NUÉE EX VIVO / Laurent LAMARCHE



du 29 septembre 2018 au 7 janvier 2019

29 et 30 septembre – **SORTIR DE L'ATELIER** par le collectif *Et pourquoi pas?* formé de Soufia Bensaïd, Hélène Brunet Neumann, Robin Hutchison et Nathalie Levasseur.

27 octobre dès 19 h – Lancement d'un recueil de poésie du sculpteur Laurent Pilon

Performance sonore autour de **DÉCHETS** de Sophie Castonguay et François Marcoux avec leurs enfants et laboratoire acoustique dans **LA NUÉE EX VIVO** de Laurent Larche.

24 novembre à 15 h – Rencontres publiques avec les artistes.

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

ENTRÉE LIBRE 11 h à 17 h
tous les jours durant l'été
merc. au dim. reste de l'année
2495, rue de l'Eglise, Val-David
www.culture.val-david.qc.ca

Le Centre remercie la municipalité de Val-David pour son soutien financier. **Canada**

PIERRE LANDRY

SCULPTEUR

50 années de création
HOMMAGE À L'HOMME ET SON OEUVRE
Commissaire de l'exposition : Christiane Simoneau

AUTOMNE 2018

Galerie d'art du Parc

Centre d'exposition Raymond-Lasnier

Galerie d'art R' de l'UQTR

Trois-Rivières, Québec, Canada

• 30 septembre - 25 novembre

• 22 septembre - 11 novembre

• 30 septembre - 26 octobre



www.galeriedartduparc.qc.ca

Culture
et Communications
Québec

CALQ

TRÈS

CULTURER

CENTRE D'EXPOSITION
RAYMOND-LASNIER

R'

UQTR

PARC
D'ART

Le R>/Q soutient la **diversité**
des **nouvelles pratiques**
artistiques, celles qui
repoussent les **frontières** des
disciplines, celles qui sont
à **risque** et **garantes** de
l'avenir de l'art.

Devenez membre

Pour connaître nos membres et nos services et faire partie
d'un regroupement dynamique, visitez notre site web

raiq.ca

Regroupement des
R>/Q **arts interdisciplinaires**
du Québec

3995 rue Berri, Montréal, QC. H2L 4H2 (514)868.8011

À l'écoute du milieu des ARTS

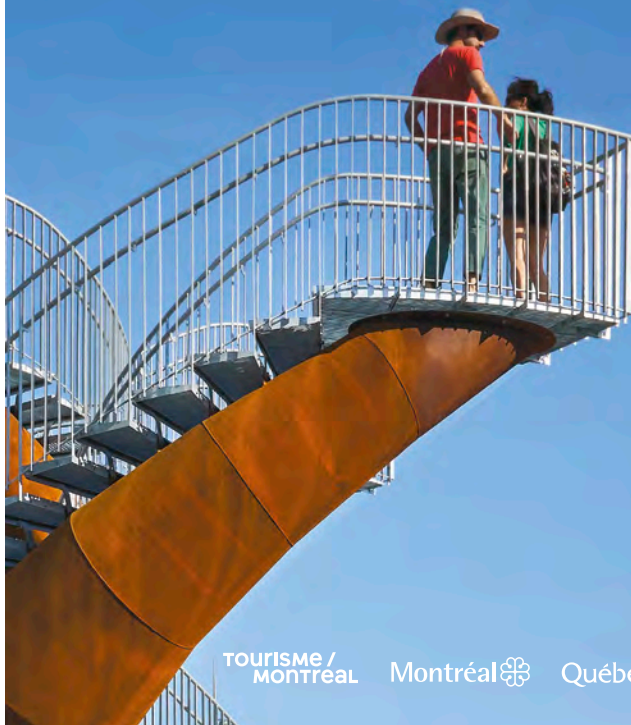
PETRIE RAYMOND

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

ART
PUBLIC
MONTRÉAL

Parcourez la ville à travers
15 CIRCUITS et découvrez
plus de **800 ŒUVRES** sur
artpublicmontreal.ca

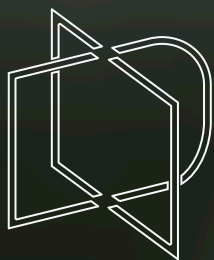


© Michèle Broin, Dénariès, 2017

TOURISME /
MONTRÉAL

Montréal

Québec



diagonale

PROGRAMMATION
2018 - 2019

— *THE GIFT OF OBLIVION*
MICHAEL ROBINSON

LA SOUPÉE #6

ACHÈTE DE L'ART
EXPOSITION-BÉNÉFICE

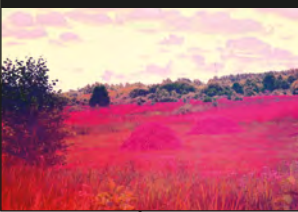
CONVERSATIONS
MONTRÉAL-LYON

(IM)POSSIBLE LABOR
- WWW³ (WORLD WIDE WEB/
WILD WO.MEN WITCHES/
WORLD WITHOUT WORK)
MARIE-ANDRÉE GODIN

5455 DE GASPÉ / #110
MONTRÉAL - CANADA
ARTDIAGONALE.ORG
T:514 - 524 - 6645

http://www.rcaaq.org

Calendrier • Éditions du RCAAQ // Offres d'emploi
 > Publications des centres d'artistes • Appels de dossiers
 > Offres de résidence > Espace livres • Liens // reseauartactuel.org // Devenir partenaire
 > Mémoires > Bulletin hebdomadaire > Actualités
 > Nouvelles > Répertoire ARCA > Expositions et événements • Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec // Formation professionnelle
 [reseauartactuel.org] Devenir membre


OPTICA
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

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



Programme d'expositions 2018-2019

7 septembre – 20 octobre 2018	19 janvier – 16 mars 2019	ateliers créatifs offerts aussi en espagnol et en portugais
Maryse Larivière <i>Under the Cave of Winds</i>	Juan Ortiz-Apuy <i>Midnight Poison</i>	
Monique Moublow et Paul Litherland <i>It sounds like someone else</i>	Lea Moison 25/09=1	Se référer à l'horaire des ateliers sur www.optica.ca
10 novembre – 15 décembre 2018	13 avril – 15 juin 2019	Projet satellite avec les tout-petits du CPE La Sourithèque (Centre-Sud)
Geneviève Chevalier <i>Bord d'attaque / Bord de fuite - Trailing Edge / Leading Edge</i>	Adam Basanta <i>Two Ways to Draw a Circle</i>	
Virginie Laganère <i>Le Prisme</i>	Jo-Anne Balcaen <i>Private</i>	Théâtre d'ombres sur une proposition de Pavitra Wickramasinghe mars-juin 2019
	Samedi ensemble en familles	Cette initiative est rendue possible grâce au Programme d'initiatives communautaire de La Fondation du Grand Montréal.
	Nouveauté : visites commentées des expositions +	

100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018 100 ans 1918-2018

EDIPLEN

DÈS LE 11 OCTOBRE 2018
DU MERCREDI AU DIMANCHE
11 H À 18 H

1700 LA POSTE



APPELS DE DOSSIERS PROGRAMMATION 2019—20

Date limite
1^{er} novembre 2018

Laboratoire-
résidence

Programmation
hors-les-murs

Villa

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

450 934-6042
info@verticale.ca

verticale.ca

Verticale — centre d'artistes est soutenu au
fonctionnement par le Conseil des arts et des lettres
du Québec et Ville de Laval.

LE RÊVE AUX LOUPS

MARY ANNE BARKHOUSE

Commissaire : Jennifer Rudder

Du 6 septembre au 6 octobre 2018

CARGO CULTE

AMÉLIE DESCHAMPS

SIMON BROWN

CÉDRIC FENET

ERIN ROBINSO

LIV SCHULMAN

Du 18 octobre au 15 décembre 2018

Commissaires :
Gentiane Bélanger et Noémie Fortin

FOREMAN

2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7

foreman.ubishops.ca

PROGRAMMATION 2018

Isabelle HAYEUR, Rawdon
LE CAMP DE LA RIVIÈRE
Photographie

31 août / 29 septembre

La Famille PLOUFFE, Longueuil
LA R'TONTISSE À DICK
Installation

5 octobre / 9 novembre

Jeffrey POIRIER, Québec
LES UNS AVEC LES AUTRES
Installation

16 novembre / 21 décembre

Centre d'artistes
Vaste et Vague

ENTRÉE
LIBRE

EXPO
SI
TION

vasteetvague.ca/2018

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada

CALO

Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Centre d'artistes
Vaste et Vague

3/edition

TORONTO INTERNATIONAL
ART BOOK FAIR

October 26-28, 2018

Metro Toronto Convention Centre

Details at editiontoronto.com

HTMLLES FESTIVAL

1 - 5
NOV
2018

édition 13

FESTIVAL
FÉMINISTE
D'ARTS
MÉDIATIQUES
ET DE
CULTURE
NUMÉRIQUE

htmlles.net

FEMINIST
FESTIVAL
OF
MEDIA
ART
AND
DIGITAL
CULTURE

production
Studio XX



ORANGE 2018

6^E ÉDITION

L'ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT- HYACINTHE — CONJUGUER LA TRAÇABILITÉ

COMMISSAIRES

Les jumelles Isabelle
et Marie-Ève Charron

14 ARTISTES

Benoit Aquin
Pascal Audet
Magali Babin
Michel Boulanger
Paul Chartrand
Andréanne Godin
Arkadi Lavoie Lachapelle
Laurent Lamarche
Diane Landry
Mériel Lehmann
Kevin Michael Murphy
Amélie Proulx
Lonnie Van Brummelen
& Siebren de Haan

UN CIRCUIT EN 4 LIEUX

- 1 EXPRESSION,
Centre d'exposition
de Saint-Hyacinthe
- 2 Chapelle des Sœurs
de Saint-Joseph
de Saint-Hyacinthe
- 3 Jardin Daniel A. Séguin
(Pavillon horticole
écoresponsable)
- 4 Cégep de
Saint-Hyacinthe
+ Une antenne
dans le Kamouraska

PROJETS INÉDITS
ET RÉSIDENCES
EN MILIEUX AGRICOLES

VERNISSAGE — DIMANCHE 16 SEPTEMBRE

Du 16 septembre
au 28 octobre 2018

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

 Ville de
Saint-Hyacinthe
Technopole agroalimentaire

CALQ
Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Québec 

 Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

L'ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE
orange

 CÉGEP DE
SAINT-HYACINTHE

 Jardin
DANIEL A. SÉGUIN

La Maison
d'Élisabeth

 avatar

 MUSÉE QUÉBÉCOIS
DE L'AGRICULTURE ET DE L'ALIMENTATION

VRILLE
ART ACTUEL

AUTOMNE 2018
GALERIE DE L'UQAM ET CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

SOULÈVEMENTS

Commissaire : **Georges Didi-Huberman**



Galerie de l'UQAM

7 septembre – 24 novembre 2018

Cinémathèque québécoise

7 septembre – 4 novembre 2018

Vernissage

Judi 6 septembre 2018, 17 h 30

Colloque *Soulèvements* : entre mémoires et désirs

Conférence inaugurale de Georges Didi-Huberman

Vendredi 7 septembre 2018, 10 h - 17 h

Journée d'étude *Des voix qui s'élèvent*

Judi 8 novembre 2018, 9 h - 17 h

Programme de films

8 septembre - 2 novembre 2018

Soulèvements est une exposition transdisciplinaire sur le thème des émotions collectives, des événements politiques en tant qu'ils supposent des mouvements de foules en lutte : il sera donc question de désordres sociaux, d'agitations politiques, d'insoumissions, d'insurrections, de révoltes, de révolutions, de vacarmes, d'émeutes, de bouleversements en tous genres.

Production :

L'exposition *Soulèvements* est organisée par le Jeu de Paume, Paris, et réalisée par la Galerie de l'UQAM en collaboration avec la Cinémathèque québécoise pour sa présentation à Montréal.



Partenaires :

Soulèvements est l'un des 200 projets exceptionnels soutenus par l'initiative Nouveau chapitre du Conseil des arts du Canada. Avec cette initiative de 35 M\$, le Conseil des arts appuie la création et le partage des arts au cœur de nos vies et dans l'ensemble du Canada.



Image :

Anonyme, *Sans titre* [Émeute au centre informatique, Sir George Williams University, Montréal], 1969. Avec l'aimable autorisation de Montreal Gazette, une division de Postmedia Network Inc.

galerie.uqam.ca cinematheque.qc.ca



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

JORDAN BENNETT

Provinces de l'Atlantique
Atlantic Provinces

KAPWANI KIWANGA
Ontario

JON RAFMAN

Québec
Quebec

JOI T. ARCAND
Prairies et Nord
Prairies and the North

JENEEN FREI NJOOTLI

Côte Ouest et Yukon
West Coast and Yukon

PRIX SOBEY POUR LES ARTS - 2018 - SOBEY ART AWARD

LES 5 MEILLEURS

Exposition des œuvres des artistes
finalistes, **3 octobre 2018 au**
10 février 2019

Musée des beaux-arts du Canada

Soirée de gala le 14 novembre 2018

TOP 5

Shortlist exhibition **3 October 2018**
to 10 February 2019

National Gallery of Canada

Gala 14 November 2018

BEAUX-ARTS.CA/SOBEY
GALLERY.CA/SOBEY

Join the conversation
Prenez part à la conversation
@PrixSobeyAward



Canada

Financé par/
Funded by **FONDATION SOBEY
POUR LES ARTS**

Salle
Alfred-Pellan
ESPACE DE DIALOGUES



triennale banlieue!

LÀ OÙ
SE PRÉPARE
LE FUTUR

Événement d'art actuel à Laval
Jusqu'au 4 novembre 2018

Commissaires:

Julie Alary Lavallée, Jasmine Colizza, Nicole Thibault

1395, boul. de la Concorde Ouest, Laval
Métro Montmorency

maisondesarts.laval.ca — 450 662-4440

Sonny Assu
Bécharud Hudon
Catherine Bolduc
Eveline Boulva
Natacha Clitandre
Parisa Foroutan
Robert Hamilton
Emmanuelle Léonard
Julie Lequin
Marion Lessard
Juliana Léveillé-Trudel
Jean-Philippe Luckhurst-Cartier
Mahmoud Obaidi
Rajni Perera
Marc-Antoine K. Phaneuf
La Famille Plouffe
Henry Tsang


**Maison
des arts**
DE LAVAL



Québec 

En kiosque jusqu'au/
On newsstands until 11/01/2019
Poste publication 40009185



7 74470 86368 6 03