

Automne
Fall
2013
8,50\$

Espace

sculpture

LOO

Café Cléo

Automne
Fall
2013
8,50\$

Espace

sculpture

LOO

Café Cléo

Automne
Fall
2013
8,50\$

Espace

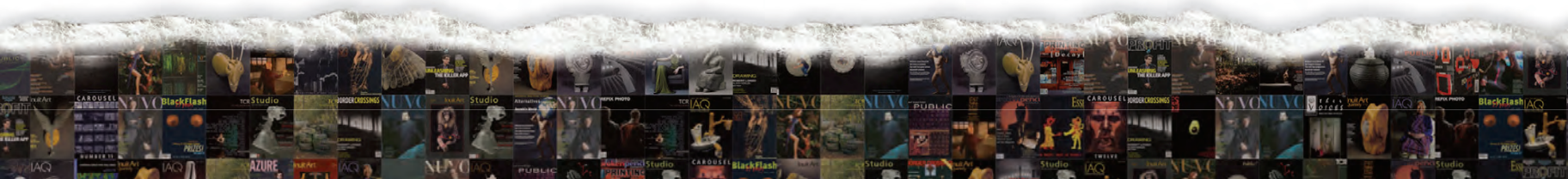
sculpture

LOO

Café Cléo



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



Espace sculpture

105

5

Du spectacle, du spectaculaire, de la fête!
Of the Spectacle, the Spectacular, the Party!

Serge FISETTE

LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE THE SOCIETY OF THE SPECTACLE

9

Le spectacle de l'art / *The Spectacle of Art*

Laurent VERNET

15

Intersection articulée et le système spectaculaire
Articulated Intersect and the Spectacle System

Josianne POIRIER

20

Au centre de la scène : récupérer l'objet dans le discours de
Guy DEBORD

Center Stage: Recuperating the object in Debordian discourse

Julie BOIVIN

24

René BLOUIN : La fin d'une comète ? Entretien
The End of the Comet? Interview

Catherine LALONDE

ENTRETIEN

27

Denis ROUSSEAU : de l'infiniment petit, de l'infiniment grand

Serge FISETTE

30

CIRCA 25 ANS

Lise LAMARCHE



COUVERTURE / COVER :
Alanna KRAAIJEVELD, 17A, 2012.
Marie Claire Forté en répétition
pour la pratique chorégraphique
intitulée *Spectacle continu* à
Artexte, Montréal. *Spectacle conti-*
nuel a été présenté à l'automne
2012 dans le cadre de l'exposition
2 rooms equal size, 1 empty, with
secretary, organisée par Sophie
Bélair Clément à l'invitation du
commissaire Eduardo Ralickas.
Voir / See article p. 9.

ÉVÉNEMENTS / EVENTS

36

Biennale de Venise. Quand l'obsession prend forme

Natasha HÉBERT

40

Ghost stories. ...

Denis LONGCHAMPS

43

Clint Neufeld: *Pipe Dreams of Madame Récamier*

Gil McELROY

46

Veronika HORLIK : *BURN BABY BURN*

Julie HÉTU

48

Patate indécise dans l'atelier de Manuela LALIC

Cynthia GIRARD

51

Made to Measure: *and more ideas on space*

Margaret RODGERS

PARUTIONS

53

Emmanuel GUY et Laurence LE BRAS (sous la direction de),
Guy Debord. Un art de la guerre.

André-Louis PARÉ

Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste.*

Une histoire intellectuelle.

André-Louis PARÉ

Jacqueline BEAUDRY DION, Jean-Pierre DION, Wanda Rozynska, Stanley
Rozynski, *au cœur de la céramique en Estrie*

Serge FISETTE

Francine COUTURE (sous la direction de)

Variations et pérennité des œuvres contemporaines?

Jocelyne CONNOLLY

Joëlle ZASK, *Outdoor Art.*

La sculpture et ses lieux

Serge MURPHY

Laurent PILON, *Résine et complexité matérielle*

Serge FISETTE

Léopold L. Foulem, *Singularités/Singularities*

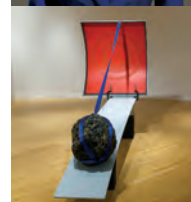
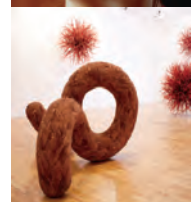
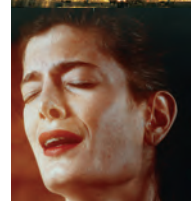
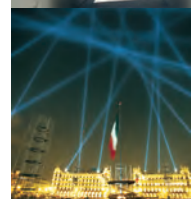
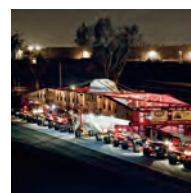
Serge FISETTE

55

LIVRES ET DOCUMENTS REÇUS

Le Musée d'art de Joliette (Sous la direction de Gaëtane VERNA)

Marie PERRAULT, Pascal Dufaux. *Œuvres vidéo-cinétiques/Video-kinetic Works 2005-2013*



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

Conseil d'administration / Board of Directors

Isabelle DURAND, présidente du Conseil /
Chair

Serge FISETTE, vice-président / Vice-president

Christian COUTURE, trésorier / Treasurer

François FORGET, secrétaire / Secretary

André-Louis PARÉ, administrateur / Administrator

Directeur et rédacteur en chef / Editor

Serge FISETTE

Comité de rédaction / Editorial Committee

Gilles DAIGNEAULT, Peter DUBÉ,

Nycole PAQUIN, André-L. PARÉ

Rédacteurs / Contributors

Julie BOIVIN, Jocelyne CONNOLLY,

Cynthia GIRARD, Natasha HÉBERT,

Julie HÉTU, Catherine LALONDE,

Lise LAMARCHE, Denis LONGCHAMPS,

Gil McELROY, Serge MURPHY,

André-Louis PARÉ, Josianne POIRIER,

Margaret RODGERS, Laurent VERNET

Révision-correction en français / French Copy Editor

Janou GAGNON

Révision en anglais / English Copy Editor

Janet LOGAN

Traduction / Translation

Peter DUBÉ, Bernard SCHÜTZE

Design graphique / Graphic Design

Claude GUÉRIN

(514) 499-0585

cggra@sympatico.ca

Publicité-abonnements / Advertising-Subscriptions

Alexandre NUNES

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

espace@espace-sculpture.com

Imprimeur / Printer

Marquis Imprimeur

Site Web / Web Site

Alexandre NUNES

Distribution

Les Messageries de Presse Internationale inc,
Magazines Canada.

ESPACE est publié avec l'appui du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec (Aide aux périodiques) et du Conseil des arts de Montréal. Nous reconnaissons l'aide financière accordée par le gouvernement du Canada pour nos coûts rédactionnels et de production par l'entremise du Fonds du Canada pour les magazines. / ESPACE is published with the support of The Canada Council for the Arts, Conseil des arts et des lettres du Québec (Aide aux périodiques), Conseil des arts de Montréal. We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Magazine Fund toward our editorial and production costs.

ESPACE est un périodique trimestriel qui se consacre à la promotion et à la diffusion de la sculpture. Les opinions exprimées sont celles de leurs auteurs. Nous nous réservons le droit de retarder ou d'annuler la parution d'un article selon l'avis du comité de lecture. ESPACE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada. ESPACE est indexé dans Repère, Micromedia LTD Periodical Indexes (Toronto), Index de périodiques canadiens (CPI: gale_cpi@yahoo.com), www.quebec-moteur.com et www.colophon2007.com, National Directory of Magazines, Standard Periodical Directory, www.mediaFinder.com, Scopalto.com (www.scopalto.com/revue/espace) / ESPACE is published quarterly, and is dedicated to the promotion of sculpture. The opinions expressed in published articles are the sole responsibility of the authors. ESPACE reserves the right to delay or to cancel the publication of any article, depending upon the decision of the editorial advisory committee. ESPACE is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada. ESPACE is indexed in Repère, Micromedia LTD Periodical Indexes (Toronto), Canadian Periodical Index (CPI: gale_cpi@yahoo.com), www.quebec-moteur.com, and www.colophon2007.com, www.Media

Finder.com, Scopalto.com (www.scopalto.com/revue/espace)

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

Imprimé au Canada / Printed in Canada.

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

Mois de parution / Month of Publication

Septembre / September 2013

ESPACE remercie de leur soutien financier / ESPACE wishes to acknowledge the generous financial support of:

Christian COUTURE, Maurice FORGET,
André FOURNELLE.

ESPACE

4888, rue Saint-Denis

Montréal (Québec)

H2J 2L6 Canada

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

espace@espace-sculpture.com

www.espace-sculpture.com



Centre d'artistes
Vaste et Vague
vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec

13 sept. au 18 oct. 2013 EXPOSITION

Francis Arguin - Québec
Constructions discutables

22 sept. au 6 oct. 2013 RÉSIDENCE

Laura Kavanaugh et Ian Birse - Hull
The Warm War

28 oct. au 8 nov. 2013 RÉSIDENCE
9 nov. au 15 déc. 2013 EXPOSITION - COLLECTIF

France Trépanier - Commissaire
MAWITA'JIG
ART ET VISION AUTOCHTONES
Territoires partagés / Shared Lands
Jordan Bennett - Mi'kmaq
Hannah Claus - Mohawk
Nadia Myre - Algonquienne
Sonia Robertson - Ilnue

Logos: Conseil des arts de Québec, Conseil des Arts du Canada, Canada Council for the Arts, CLD, CREGIM, Carleton-sur-Mer, D'AVIGNON

GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

1^{ER} SEPTEMBRE AU 6 OCTOBRE 2013
L'estampe aujourd'hui
Membres de l'Académie royale des arts du Canada—Québec et Ontario
Vernissage: le mercredi 4 septembre, à 19 h

19 OCTOBRE AU 1^{ER} DÉCEMBRE 2013
La nouvelle collection 2014 de l'Artothèque
Dessins – Peintures – Photographies – Estampes – Techniques mixtes
Plus d'une centaine d'œuvres d'artistes de la région
Vernissage: le dimanche 20 octobre, à 14 h

7 DÉCEMBRE 2013 AU 19 JANVIER 2014
Déclic 70
Réalisé par Art Souterrain et le Conseil des arts de Montréal en tournée
Vernissage: le dimanche 8 décembre, à 14 h

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

HEURES D'OUVERTURE: lundi au dimanche de 13 h à 17 h; mercredi de 13 h à 21 h;
fermé le samedi en juin, juillet et août / ENTRÉE LIBRE / ACCESSIBLE PAR ASCENSEUR

Du spectacle, du spectaculaire, de la fête! *Of the Spectacle, the Spectacular, the Party!*

Serge FISETTE

Qu'en est-il de la *Société du spectacle* lorsque le concept élaboré par Guy Debord est appliqué à l'univers des arts visuels? C'est le thème du dossier de ce numéro supervisé par Laurent Vernet: «Les formes que prend aujourd'hui le spectacle, note-t-il, sont variées et son champ d'action s'élargit. Le milieu des arts visuels lui-même semble devenir sa cible: le développement accru du circuit international des foires, la création d'un gala québécois, la valorisation d'une jeune génération de collectionneurs et les nouvelles déclinaisons du lien arts-affaires sont-ils les signes que le milieu est en train de devenir une industrie du spectacle?» Divers points de vue sur la question sont aussi abordés par les collaboratrices au dossier: Josianne Poirier, Julie Boivin et Catherine Lalonde.

SÉJOUR TEMPORAIRE/ALTÉRATION PROVISOIRE

Sans doute faut-il invoquer une certaine idée de *spectacle* lorsqu'une manifestation estivale en art actuel se tient à l'extérieur, les œuvres étant appelées à s'infiltrer dans la dynamique urbaine tout en signifiant leur présence au sein de l'agitation environnante, du brouhaha, bref de l'incessant... *spectacle de la rue*! C'est le défi que devaient relever les participants à l'événement *Séjour temporaire / altération provisoire*, à Carleton-sur-Mer, du 24 juin au 7 septembre dernier. Huit artistes—parrainés par huit centres d'artistes autogérés à travers le Québec¹—

What becomes of the *Society of the Spectacle* when the concept that Guy Debord forged is applied to the world of the visual arts? This is the theme of this special issue overseen by Laurent Vernet: "The shape that spectacle has taken on nowadays, he notes, is varied and its field of action is widening. The visual art milieu itself seems to be becoming its target: are the mushrooming of international art fairs, the establishment of a Quebecois visual arts gala, the valorization of a young generation of collectors and the new inflections of the art-business nexus, signs that the milieu is in the process of becoming a spectacle industry?" Various viewpoints regarding this question are also discussed by the contributors to this issue: Josianne Poirier, Julie Boivin and Catherine Lalonde.

SÉJOUR TEMPORAIRE/ALTÉRATION PROVISOIRE

A certain idea of the *spectacle* must undoubtedly be put forth when a summer event of contemporary art is held outdoors and where works are called on to infiltrate the urban dynamics all the while making their presence known in the surrounding hustle and bustle of the ceaseless... *street spectacle*! This is the challenge that was met by the participants of *Séjour temporaire / altération provisoire*, the event held in Carleton-sur-Mer from June 24 to September 7, 2013. Eight artists—proposed by eight artist-run centres throughout Quebec¹—who according to the

Marc DULUDE,
Souvenir, 2013.
Photo : Nancy CORMIER.





invités, au dire de la commissaire Marie-Hélène Leblanc, à «traiter de l'occupation d'un territoire sur une période transitoire dans un processus d'appropriation artistique localisé².» Tantôt flamboyantes, tantôt plus discrètes et intimistes, les installations investissaient «des lieux porteurs et fréquentés, directement liés aux activités et aux déplacements de la population locale et touristique³» qui allaient de la marina à la cour du cégep, de la Pointe Tracadigash à l'hôtel de ville et au marché d'alimentation de la rue principale—alors que la sculpture *nomade* de Marc Dulude était déplacée en divers endroits tout au long de l'été.

Muni d'une *carte géographique* qu'il pouvait notamment se procurer au Centre d'artistes Vaste et Vague transformé pour l'heure en *office de tourisme culturel*, le visiteur arpenterait la ville, découvrirait des sites paysagers ou patrimoniaux transformés, «permettant ainsi une interprétation, et parfois une réinterprétation, du territoire que l'on habite ou que l'on visite⁴.»

Marie-Claude Bouthillier est intervenue dans et autour de la grotte que les religieuses ont édifée en 1867 en réplique à celle de Massabielle à Lourdes où la Vierge est apparue à Bernadette Soubirous. S'inspirant de la *conversation* qu'entretiennent Marie et la jeune fille agenouillée devant elle, l'artiste reprend l'idée d'échange, de dialogue, lui fait écho sur un mode qui relève à la fois du privé et du public, du géographique et du

curator Marie-Hélène Leblanc were invited to “focus on the occupation of a territory over a transient period of time in a process of localized artistic appropriation.”² At times flamboyant, and at others more on the intimate and discreet side, the installations took over “frequently visited key places directly linked to the everyday movements of residents and tourists,”³ who made their way from the marina to the Cégep, from Pointe Tracadigash to City Hall and the shopping centre on the main street—while Marc Dulude's *nomad* sculpture was moved to various spots throughout the summer.

Provided with a *geographic* map—available at the artist-run centre Vaste et Vague, for the time being becoming the official tourist office—visitors could then view the city and discover the transformed landscapes and heritage sites, thus “enabling an interpretation, and sometimes a reinterpretation of the territory one is visiting or in which one lives.”⁴

Marie-Claude Bouthillier intervened in and around a grotto that nuns had build in 1867 as a replica of the one at Massabielle in Lourdes where the Virgin appeared to Bernadette Soubirous. In taking inspiration from the *conversation* that Mary and the young girl kneeling before her were engaged in, the artist revisits the notion of exchange and dialogue by echoing it in a mode that draws at once from the private and the public, the geographic and the territorial: “A conversation between two women,”



Jean-François CAISSY,
La bête au village, 2013.
Photo : Nancy CORMIER.

→
Pierre-Olivier FRÉCHET-
MARTIN, *Flottement*,
2013. Photo : Mériol
LEHMANN.

←
Sofian AUDRY, *Plasmose*,
2013. Photo : Nancy
CORMIER.

territorial : «Une conversation entre deux femmes, précise-t-elle, une conversation entre la mer et la montagne, une conversation avec un lieu et son histoire, des conversations avec les gens de Carleton, une conversation avec mon père.»

Certains artistes conféraient à leur œuvre une dimension onirique, métaphorique, comme Jean-François Caissy avec *La bête au village*, une installation photographique où un cerf de Virginie surgit de manière incongrue au bout du quai ; et Pierre-Olivier Fréchet-Martin qui, dans *Flottement*, utilise un dispositif d'animation *low-fi* pour faire défiler «des projections abstraites inspirées par la mer». Autre recours à la technologie pour *Territoire subtil* de Donna Legault, qui métamorphosait le lieu en champ sonore permettant de vivre *une expérience acoustique de la vie quotidienne* ; et *Plasmose* de Sofian Audry qui, immergée dans l'eau et munie de senseurs, interagissait avec le milieu aquatique.

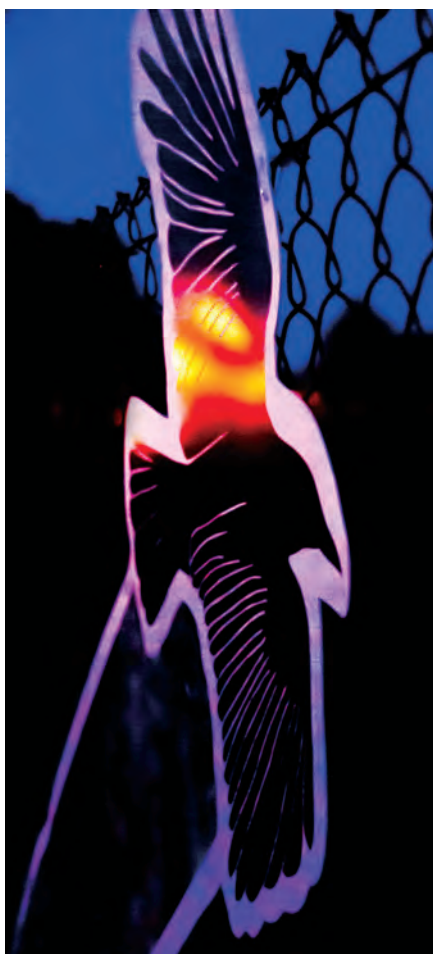
Une interaction avec le territoire chez Sylvie Crépeau, son *Opération migratoire* juxtaposant des images de la faune et de la flore de Carleton-sur-Mer à d'autres captées à Rouyn-Noranda, des images d'oiseaux et de paysages où sont fusionnés espace forestier et espace maritime, régions gaspésienne et abitibienne. Références territoriales également avec *Drapeau* de Milutin Gubash. Flottant sur des mâts érigés devant l'Hôtel de ville et l'Hostellerie Baie Bleue aux côtés des drapeaux *nationaux* du



she explains, “a conversation between the ocean and the mountains, a conversation between a site and its history, conversations with the people of Carleton, a conversation with my father.”

Some artists endowed their work with a dreamlike, metaphoric dimension, a case in point being Jean-François Caissy's *La bête au village*, a photographic installation in which a Virginia deer looms bizarrely at the end of the wharf; and Pierre-Olivier Fréchet-Martin's *Flottement* that uses a *low-fi* animation technique to display “abstract projections inspired by the sea.” Donna Legault also employed technology for her work *Territoire subtil* in which the site is metamorphosed into a sound field that invites one to participate in *an acoustic experience of everyday life*; and Sofian Audry's *Plasmose*, a work equipped with sensors that was submerged in the sea where it interacted with the aquatic environment.

In *Opération migratoire*, Sylvie Crépeau interacted with the environment by juxtaposing images of flora and fauna from Carleton-sur-Mer with others taken in Rouyn-Noranda: images of birds and landscapes in which forested spaces and maritime expanses fuse and effectively mix the Gaspésie and Abitibi regions. Milutin Gubash also made references to territorial issues with *Drapeau*. Fluttering on masts set up before City Hall and the Hostellerie Baie Bleue (next to the *national* flags of Quebec and



Québec ou du Canada, ses impressions sur tissu ne désignant aucun pays questionnaient l'identité, l'invasion, la frontière.

Autre questionnement chez Marc Dulude, cette fois concernant un événement historique survenu à Carleton : le déménagement forcé du cimetière à proximité de l'église Saint-Joseph pour faire place à la route 132. L'artiste interroge cette altération du paysage et du patrimoine en installant sur une remorque une sculpture faite de ce qui semblait être une parcelle de terrain sur laquelle on retrouvait des végétaux et des animaux empaillés emprisonnés dans des plexiglass. Arrachés à leur emplacement, sortis de leur contexte, les éléments symbolisaient le déracinement.

À Carleton-sur-Mer, des artistes sont venus parler de flottement et de conversation, de souvenir et d'opération migratoire! Ils ont présenté des œuvres qui, tout en se donnant à voir, donnaient à voir leur lieu d'inscription. Au spectacle fabuleux de la Baie des Chaleurs ou du barachois, à celui des résidents ou des vacanciers, à celui encore des sites ancestraux ou des aires de passage, ils ont greffé, le temps d'un été, le—non moins fabuleux—spectacle de l'art!

UN ANNIVERSAIRE

On notera également dans cette édition une section spéciale consacrée au Centre d'exposition Circa qui célèbre son 25^e anniversaire. Un quart de siècle où, comme dans ESPACE, on a fait la part belle à la sculpture contemporaine. Pour l'occasion, Lise Lamarche a été invitée à commissarier l'exposition qui se tiendra chez Circa du 7 septembre au 12 octobre 2013. ←

Canada) these fabric prints designated no country whatsoever and thus questioned notions of identity, invasion and borders.

Marc Dulude also engaged in a questioning process, in this case with regard to an historical event that took place in Carleton: the forced moving of the cemetery near Saint Joseph church to make way for highway 132. In installing a sculpture—made up of what appears to be a parcel of land replete with plants and stuffed animals imprisoned in plexiglas—on a trailer, the artist calls this alteration of the landscape and heritage site into question. Torn from their location and removed from their context, these elements symbolize uprooting.

At Carleton-sur-Mer, artists spoke to us about floating, fluttering and conversation, about remembrance and migratory operations! They presented works that while being displayed in their own right, also brought the site of their placement into full view. To the fabulous spectacle of the Baie des Chaleurs or that of the lagoon, to that of the residents or vacationers, or that of the ancestral sites or transit places, for the brief time of a summer, they grafted the no less fabulous—spectacle of art!

AN ANNIVERSARY

This edition also includes a special section devoted to centre d'exposition Circa, which is celebrating its 25th anniversary. A quarter of a century during which, much like at ESPACE, contemporary sculpture as been honoured. For the occasion, Lise Lamarche has been invited to curate the exhibition to be held from September 7 to October 12 at Circa. ←

Translated by Bernard SHÜTZ

NOTES

1. Avatar (Québec), Clark et Perte de Signal (Montréal), Daimôn (Gatineau), L'Écart (Rouyn-Noranda), Praxis (Sainte-Thérèse), Sagamie (Alma), Vaste et Vague.
2. Communiqué de presse./Press release.
3. Extrait de *La carte touristique* publiée par Vaste et Vague./Excerpt from *La carte touristique* published by Vaste et Vague.
4. *Ibid.*

Milutin GUBASH,
Drapeau, 2013.
Photo : Nancy CORMIER.

←←
Marie-Claude BOUTHILLIER,
Conversation, 2013.
Photo : Nancy CORMIER.

←
Sylvie CRÉPEAU,
Opération migratoire, 2013.
Photo : Robert DUBÉ.

Le spectacle de l'art *The Spectacle of Art*

Laurent VERNET

On a beaucoup dit que la « société du spectacle » était dépassée dans un monde dominé par les réseaux interactifs et le virtuel, par les référentiels de l'authenticité et de la transparence. Ce diagnostic est manifestement inexact.

— Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'esthétisation du monde* (2013).

Le spectacle que dénonce Guy Debord, dans l'essai *La Société du spectacle* (1967), a poursuivi son insidieux essor au cours des quarante-cinq dernières années. Rappelons que Debord critique, dans l'esprit de la pensée marxiste, que la vie quotidienne et les rapports sociaux sont dominés par la marchandise. « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image¹ » ; c'est l'illusion créée par la société de consommation qui opère une séparation entre la représentation et la réalité. Cette division perpétuellement reproduite, qui rappelle que le spectacle est « à la fois le résultat et le projet du mode de production existant² », décrit l'aliénation qui est au cœur de sa théorie. Des médias de masse à l'aménagement du territoire, en passant évidemment par les biens de consommation : le champ d'action du spectacle est, selon Debord, infini.

Si cet ouvrage continue d'avoir une considérable portée critique, il est ici question d'envisager sa pertinence aujourd'hui dans le milieu des arts visuels. La prémisse de ce dossier est que l'art et les artistes sont devenus

It has often been said that the “society of the spectacle” is outmoded in a world dominated by interactive networks and the virtual, by reference points for authenticity and transparency. This diagnosis is manifestly wrong.

— Gilles LIPOVETSKY and Jean SERROY, *L'esthétisation du monde* (2013).

The spectacle that Guy Debord denounced in his book *The Society of the Spectacle* (1967) has pursued its insidious development over the last forty-five years. Let us recall that Debord made a critique, informed by Marxist thought, of the ways in which daily life and social relationships were dominated by the commodity. “The spectacle is *capital* to such a degree of accumulation that it becomes an image;”¹ this consumer society-created illusion deploys a separation of reality and representation. This perpetually reproduced division, which reminds us that the spectacle is “both the result and the project of the present mode of production,”² delineates the alienation that is the central issue of his theory. Mass media lays out the territory, obviously using consumer goods: for Debord, the spectacle's field of action is infinite.

If this treatise continues to carry considerable critical weight, our concern here is to envisage its contemporary pertinence to the visual arts scene. The premise of this collection of articles is that the arts and artists have become as much the weapons as the targets of the spectacle. In



Michael HEIZER, *Leviated Mass: The Transport*, 2012. En route vers Ontario, CA, lors de la seconde nuit de transport vers le Los Angeles County Museum of Art, 1^{er} mars 2012/ En route to Ontario, CA, during the second night of transport to the Los Angeles County Museum of Art, March 1, 2012, © Michael Heizer. Photo: Tom VINETZ. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). www.facebook.com

tant les armes que les cibles du spectacle. Dans leur récent ouvrage, Lipovetsky et Serroy démontrent l'émergence d'un capitalisme «artiste»: intégrant l'esthétisme à l'ensemble des activités du système capitaliste, ce nouveau paradigme de la production et de la consommation repose sur l'exacerbation de la créativité et de l'expérience des individus. Dans ce contexte, ils énoncent que le rôle de l'art s'est radicalement transformé depuis les avant-gardes:

Ce qui caractérise l'art contemporain, ce n'est plus la transgression, mais sa mise en conformité avec les règles du marché mondialisé et de ses mécanismes financiers. Le système productif du capitalisme intègre l'art, tandis que celui-ci devient art business, stratégie d'investissement, support de spéculation, produit de placement jugé selon des performances de rendement³.

Les arts visuels sont représentés aujourd'hui comme une industrie. L'intérêt accru pour le circuit international des foires, l'obsession médiatique pour les records aux enchères, la création d'un gala des arts visuels québécois par les acteurs du marché, la valorisation des collections privées, les nouvelles déclinaisons du lien arts-affaires... Tant de signes qui démontrent que l'on cherche à inscrire les arts visuels dans le rationnel système économique.

Comment, du point de vue des relations sociales, ces dynamiques spectaculaires influencent-elles la création des œuvres, leur présentation, leur expérience et, par extension, leur contenu? Le spectacle conditionne et caractérise les liens entre les individus, comme l'affirme l'historienne de l'art Claire Bishop:

In short, spectacle today connotes a wide range of ideas—from size, scale, and sexiness to corporate investment and populism. And yet, for Debord, “spectacle” does not describe the characteristics of a work of art or architecture, but is a definition of social relations under capitalism (but also under totalitarian regimes).⁴

Public, co-créateur, objet de recherche, participant: l'être social est au cœur des débats de la création actuelle. Dans ce contexte, s'il apparaît que l'art peut conforter le spectateur dans la rhétorique spectaculaire, il y a lieu de soutenir que son rôle devrait être d'exprimer une tension entre l'art et la vie. Les fragments qui suivent tendent à problématiser ces questions; ils se succèdent, à la manière des thèses debordiennes, pour illustrer que le spectacle est trop surnois et complexe pour être circonscrit.

COMMENT YOUTUBE ET FACEBOOK ONT ANNIHILÉ L'ESSENCE DE L'ART

La réalisation de *Leviated Mass* (2012) de Michael Heizer se décrit de manière quantitative: il s'agit d'un mégalithe de granit de 340 tonnes, qui a parcouru 106 miles avant d'être posé, au Los Angeles County Museum of Art, sur une tranchée de 456 pieds de long et de 15 pieds de profond, ce qui a nécessité 10 millions de dollars de fonds privés et 43 ans d'attente⁵. Son expérience est, quant à elle, de nature médiatique: ladite roche aura fait l'événement tout au long des 11 nuits qu'aura nécessitées son transport, attirant des foules importantes, mais a surtout été suivie mondialement via les médias de masse, ainsi qu'à travers les photos, commentaires et vidéos publiés par les citoyens sur les réseaux sociaux⁶. La mise en œuvre de *Leviated Mass* se construit par cette expérience médiatisée qui instrumentalise tant l'objet que son public, et qui sert de campagne de publicité gratuite. En effet, plus nécessaire de se déplacer pour voir ces œuvres qui interviennent sur le paysage ou qui l'utilisent comme matériau. Comme l'écrit Debord, la représentation se substitue à la chose réelle:

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher [...]⁷.

Du coup, l'idée de faire le voyage au Nouveau-Mexique pour vivre l'expérience du *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria, prend des

their recent book Lipovetsky and Serroy illustrate the emergence of an “artistic” capitalism; this new paradigm of production and consumption, integrating aestheticism into the ensemble of the capitalist system's activities, rests on the exacerbation of creativity and individual experience. In this context, they state that the role of art has changed radically since the avant-garde:

What characterizes contemporary art is no longer transgression, but its entering into conformity with the rules of the globalized market and financial mechanisms. The productive system of capitalism integrates art, so this becomes art business, an investment strategy, a support for speculation, a financial product judged on its profit performance.³

The visual arts are now represented as an industry. The growing interest in the circuit of international art fairs, the media's obsession with auction records, the creation of a Quebec visual arts gala by people in the art market, the valorisation of private collections, the new declensions of the ties between the art and business worlds... So many signs demonstrate an attempt to make the visual arts part of the rationale of the economic system.

How, from the point of view of social relations, do the dynamics of the spectacle influence the creation of works, their presentation, how they are experienced and, by extension, their content? The spectacle shapes and characterizes the ties between individuals, as art historian Claire Bishop affirms:

In short, spectacle today connotes a wide range of ideas—from size, scale, and sexiness to corporate investment and populism. And yet, for Debord, “spectacle” does not describe the characteristics of a work of art or architecture, but is a definition of social relations under capitalism (but also under totalitarian regimes).⁴

Public, co-creator, research object, and participant: the social being is at the heart of the debates about contemporary creation. If it seems, in this context, that art can reinforce the viewer caught in the rhetoric of the spectacle; there remains room to insist its role should be to express a tension between art and life. The fragments that follow tend to problematize these questions: they succeed one another, in the manner of Debordian theses, in order to illustrate that the spectacle is too sly and too complex to be circumscribed.

HOW YOUTUBE AND FACEBOOK ANNIHILATED THE ESSENCE OF ART

The creation of Michael Heizer's *Leviated Mass* (2012) can be described in a quantitative way: it is a granite megalith weighing 340 tonnes that travelled 106 miles before being placed, at the Los Angeles County Museum of Art, in a trench 46 feet long and 15 feet deep, and which required ten million dollars in private funding and a 43-year wait.⁵ As for the experience of it, it is the mediatised kind: over the course of the 11 nights that its transportation required, the aforementioned rock became an event. It attracted large crowds, but above all it was followed by mass media around the world, and in the photos, comments and videos published by members of social networks.⁶ The setting up of *Leviated Mass* was constructed as a media experience, one that exploited both the object and its audience, and served as a free advertising campaign. In fact, one no longer needs to move in order to see works taking place in the landscape, or which use it as a material. As Debord wrote, representation is substituted for the real thing:

When the real world is transformed into mere images, mere images become real beings—dynamic figments that provide the direct motivations for a hypnotic behaviour. Since the spectacle's job is to use various specialized mediations in order to show us a world that can no longer be directly grasped, it naturally elevates the sense of sight to the special pre-eminence once occupied by touch [...]⁷

Consequently, the idea of a trip to New Mexico in order to experience Walter de Maria's *Lightning Field* (1977) first-hand seems old-fashioned, especially since photographing the work is forbidden. (How would one show one's Facebook friends one was there?)

→
Michael HEIZER,
Leviated Mass, 2012.
Los Angeles County
Museum of Art. ©
Michael Heizer. Photo:
LACMA.





Marie Claire FORTÉ,
Spectacle continuuel, 2012.
Photo : Alanna KRAAIJEVELD.

allures passéistes, surtout que la photographie de l'œuvre est interdite (comment exhiber à ses amis Facebook que l'on y était?).

UN SPECTACLE PEUT-IL RÉSORBER LE SPECTACLE ?

La performance *Spectacle continuuel* (2012), de Marie Claire Forté, a mis en scène une tension entre deux icônes du Quartier des spectacles (QdS). D'un côté se trouve le «2-22», cet édifice-phare de la réalisation du QdS (les représentations ont eu lieu dans la salle de réunion d'Artexte). De l'autre, il y a le Café Cléopâtre, incarnation du *Red Light* et de l'industrie du sexe, où un public averti peut aller voir des «spectacles continuels» (comme l'indique la devanture) : ce commerce est devenu un symbole en résistant aux développeurs qui ont tenté de l'évacuer du quartier.

La chorégraphe porte dans ce solo un une-pièce fétichiste en vinyl blanc qui arbore des fermetures éclair stratégiquement placées : son corps tranche ainsi avec l'atmosphère aseptisée du local. La structure de la performance repose sur une série d'actions en apparence anecdotiques (ajuster le niveau des toiles, faire rouler les tables au centre de la pièce, boire un verre d'eau), et est portée par le souffle d'une œuvre textuelle de Adrian Piper intitulée *Piece for Larry Weiner*⁸.

Le spectacle met en lumière ce corps féminin qui a rythmé, pendant des décennies, le quotidien du quartier. En marchant derrière les toiles, Forté rappelle ces ombres que l'on pouvait voir au 2^e étage de l'édifice qui a laissé sa place au 2-22, et qui servaient à annoncer des spectacles érotiques. L'interprète observe ensuite l'action devant le Cléopâtre, puis s'approprie les gestes des employées du Café qui sont au même moment en pause-cigarette.

À travers le corps de l'interprète, les corps d'autres danseuses se révèlent. La performance calque de la sorte la mécanique du spectacle et sa critique que Debord formule ainsi :

CAN A SPECTACLE ABSORB THE SPECTACLE?

Marie Claire Forté's performance *Spectacle continuuel* (2012) presented the tension existing between two icons of the Quartier des spectacles (QdS). On one side was the «2-22», that flagship building for visual art in the QdS. (The performances took place in the meeting rooms of Artexte.) On the other is Café Cléopâtre, the incarnation of the «red light» district and the sex industry, where an in-the-know public can see «non-stop shows» (as the signage suggests); this business has become a symbol of resistance to the developers who are attempting to empty out the neighbourhood.

In this solo, the choreographer wears a one-piece fetish outfit of white vinyl, bearing strategically placed zippers: her body stands out sharply in the aseptic atmosphere of the space. The structure of the performance rests on a series of trivial-seeming actions (adjusting the level of the canvases, rolling the tables to the centre of the room, drinking a glass of water) and is inspired by Adrian Piper's textual work entitled *Piece for Larry Weiner*⁸.

The show casts light on the female body, which for decades has animated the daily life of the neighbourhood. By walking behind canvases, Forté recalls the shadows promoting erotic shows that one once saw on the second floor of the building that ceded its space to the «2-22.» The performer then observes the action in front of the Cléopâtre, and appropriates the gestures of the Café employees who, at that moment, are enjoying a cigarette break.

The bodies of other dancers are revealed through the performer's body. The performance thus reproduces the mechanics of the spectacle and its critique. As Debord formulates it:

Considered in its own terms, the spectacle is an *affirmation* of appearances and an identification of all human social life with appearances. But a critique that grasps the spectacle's essential character reveals it to be a visible *negation* of life—a negation that has taken on a *visible form*.⁹

Forté formulates a feminist critique of the neighbourhood's development into an entertainment district, which is seeking to strip these women of the consumer's gaze.

I ALIENATE YOU (ME, NEITHER)

According to Nicolas Bourriaud, we have moved from the society of the spectacle to a society of extras: «[...] the individual has moved from a passive status, purely receptive, to minimal activities dictated by mercantile imperatives.»¹⁰ If the author cites video games in connection with this, nothing is more false in *This Is No Game* (2008—...) by *Projet EVA* collective, made up of Étienne Grenier and Simon Laroche. The audience who participate in this game hold a controller in their hands, which allows them to command the artists. The latter have their sight blocked, but the cameras on their helmets transmit their actions. The players, who give themselves over to this simulacrum, can end up flouting the real nature of the environment in which the artists move: a stick found during the performance can be used to strike a passer-by who is unaware of the game context. In blocking contact with reality even as they intervene in it, *This Is No Game* becomes a struggle against the alienation that



Nicolas MAVRIKAKIS, *Pourquoi je suis comme je suis*, 2012. Mère de l'artiste, petit chien de la mère de l'artiste, meilleure amie de la mère de l'artiste avec son chien, petits gâteaux, tisane, théière, tasses, tapis, canapé et fauteuil «Louis XVI», magazines, tables, chaises, tabouret, cassette de la France encadré, photographie du chien, canapé, haut-parleurs, estrade, registre de rendez-vous, galeriste, amie de l'artiste, expert en art public, ami de l'artiste, historienne de l'art travaillant à la Galerie, artiste qui travaille à la Galerie, muséologue travaillant à la Galerie, artiste performeuse filmant l'œuvre; artiste./ Artist's mother; artist's mother's small dog; artist's mother's best friend with her dog; small cakes; herbal tea; teapot; cup; carpet; couch and "Louis XVI" armchair; magazines; table; chairs; stool; framed puzzle of France; photograph of the dog; gallery director, friend of the artist; expert in public art; friend of the artist; art historian who works at the Gallery; artist who works at the Gallery; museologist who works at the Gallery; performance artist filming the piece; speakers; podium; appointment book. Dimensions variables/ Variable dimensions. Photo: Céline B. LATERRER. Avec l'aimable autorisation de Nicolas Mavrikakis et de la Galerie Joyce Yahouda. / Courtesy Nicolas Mavrikakis and Joyce Yahouda Gallery.

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie; comme une négation de la vie qui est *devenue visible*⁹.

Forté formule une critique féministe du développement spectaculaire du quartier, qui cherche à dérober ces femmes du regard des consommateurs.

JE T'ALIÈNE (MOI NON PLUS)

D'après Nicolas Bourriaud, nous sommes passés de la société du spectacle à la société des figurants: «[...] l'individu est passé d'un statut passif, purement réceptif, à des activités minimum dictées par des impératifs marchands¹⁰.» Si l'auteur cite à ce titre les jeux vidéos, rien n'est plus faux dans *This Is No Game* (2008 -...) du collectif Projet EVA, formé d'Étienne Grenier et Simon Laroche. Le public qui prend part à ce jeu tient dans ses mains un contrôleur qui lui permet de commander les artistes. Ces derniers ont la vue bloquée, mais des caméras sur leurs casques retransmettent leurs actions. Les joueurs qui s'abandonnent à ce simulacre peuvent finir par faire fi du caractère réel de l'environnement où les artistes évoluent: un bâton trouvé durant la performance peut servir à donner des coups à un passant qui ignore toutefois le contexte du jeu. En conditionnant une perte de contact avec la réalité tout en y intervenant, *This Is No Game* devient un combat contre cette aliénation que décrit Debord:

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit [...]. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente¹¹.

Par ailleurs, artistes et professionnels sont-ils conscients de leur rôle dans ce système spectaculaire? Dans *Pourquoi je suis comme je suis* (2012),

Debord described:

The alienation of the spectator, which reinforces the contemplated objects that result from his own unconscious activity, works like this: The more he contemplates, the less he lives... The spectacle's estrangement from the acting subject is expressed by the fact that the individual's gestures are no longer his own; they are the gestures of someone else who represents them to him.¹¹

Moreover, are artists and professionals aware of their role in this system of the spectacle? In *Pourquoi je suis comme je suis* (2012), Nicolas Mavrikakis shows us his mother. But who understood that the art critic was giving life to a metaphor about the art world? By making an appointment, the public (largely people from the art world) could come to meet the matriarch and take part in a constructed situation of which I was part. My role, like that of a cultural agent or mediator, consisted of ensuring that the work operated properly, of welcoming visitors and of making conversation. For her part, the dealer Joyce Yahouda served tea and biscuits; she "nourished" the work and made herself available to visitors. As foreseen, the attention was directed to Denise, "the mother of...," in so doing, the complexity of the setting we incarnated was diminished in favour of appearances. In the end, social illusions: a play with seeming?¹²

THE SPECTACULAR SPECTRE

The texts in this collection of essays point to manifestations of art as spectacle, or towards critical and artistic methods for diverting it. Josianne Poirier questions the meaning of Rafael Lozano-Hemmer's work presented as part of the 2011 *Triennale québécoise* at the Musée d'art contemporain de Montréal, considering its presentation space and its mechanics. In regard to Cynthia Dinan-Mitchell's installations, Julie Boivin offers an argument, aiming to rehabilitate consumer products, which are not, she reminds us, the cause of alienation. An interview with art dealer René Blouin by Catherine Lalonde explores the issue of



←
Projet EVA (Étienne GRENIER, Simon LAROCHE), *This Is No Game*, 2008. Photo : Nicolas PFEIFFER, 2011.

← ←
Projet EVA (Étienne GRENIER, Simon LAROCHE), *This Is No Game*, 2008. Photo : GRID-SPACE, 2011.

spectacle production in the art world and in culture generally. Capping off this reflection, André-Louis Paré provides considerations of two recent works about Guy Debord and the situationists in our publication reviews section. ←

Translated by Peter DUBÉ

Laurent VERNET is a doctoral candidate in urban studies at the Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. His research concerns the social issues of art works in Montreal's public spaces. Since 2009, he has been a cultural development agent at the Bureau d'art public of the City of Montreal.

Nicolas Mavrikakis donne à voir sa mère. Mais qui comprend que le critique fait vivre une métaphore du milieu de l'art? Sur rendez-vous, le public (surtout des gens du milieu) vient rencontrer la matriarche et prend part à une situation construite dont je fais partie. Mon rôle, semblable à celui d'un agent culturel ou d'un médiateur, consiste à m'assurer du bon fonctionnement de l'œuvre, en faisant l'accueil et la conversation. Pour sa part, la galeriste Joyce Yahouda sert le thé et les biscuits; elle «nourrit» l'œuvre et se met à la disposition des visiteurs. L'attention va, comme prévu, vers Denise, «la mère de...»; ce faisant, la complexité du dispositif que nous incarnons s'efface au profit des apparences. Au final, qui se joue du *paraître*; des illusions sociales¹²?

LE SPECTRE SPECTACULAIRE

Les textes de ce dossier pointent des manifestations de l'art comme spectacle, ou encore des manières critiques et artistiques de le détourner. Josianne Poirier questionne le sens de l'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer qui a été présentée dans le cadre de l'édition 2011 de la Triennale québécoise du Musée d'art contemporain de Montréal, en regard de son lieu de présentation et de sa mécanique. À partir d'installations de Cynthia Dinan-Mitchell, Julie Boivin propose un argumentaire qui vise à réhabiliter l'objet de consommation qui n'est pas, rappelle-t-elle, la cause de l'aliénation. Un entretien de Catherine Lalonde avec le galeriste René Blouin explore la question de la spectacularisation dans le milieu des arts et de la culture. En point d'orgue à cette réflexion, André-Louis Paré fait, dans la section «Parutions» de ce numéro, le compte rendu de deux ouvrages récents qui traitent de Guy Debord et de l'univers situationniste. ←

Laurent VERNET est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics montréalais. Depuis 2009, il est agent de développement culturel au Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

NOTES

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p. 32./Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Detroit: Black and Red, 1977, thesis no. 34.
2. *Ibid.*, p. 17./*Ibid.*, thesis no. 6.
3. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, p. 60. (Translation mine.)
4. Claire Bishop, «Participation and spectacle: where are we now?» Dans *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2001*, sous la direction de Nato Thompson, Cambridge, The MIT Press, p. 36./Claire Bishop, «Participation and spectacle: where are we now?» in *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2001*, Nato Thompson ed., Cambridge, The MIT Press, p. 36.
5. Voir: Observatoire du land art, «Le rocher en chiffres», en ligne: <http://obsart.blogspot.ca/2012/11/levitated-mass-2012-rock-list.html> (consulté le 27 mai 2013)./See: Observatoire du land art, «Le rocher en chiffres», web: <http://obsart.blogspot.ca/2012/11/levitated-mass-2012-rock-list.html> (retrieved May 27, 2013).
6. Voir: Claudine Mulard, «Au Lacma de Los Angeles, un mégalithe en «lévitation» délie les langues du public», *Le Monde*, 5 juillet 2012, en ligne: http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delimie-les-langues-du-public_1729662_3246.html (consulté le 27 mai 2013)./See: Claudine Mulard, «Au Lacma de Los Angeles, un mégalithe en «lévitation» délie les langues du public», *Le Monde*, July 5, 2012, web: http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/a-los-angeles-un-megalithe-en-levitation-delimie-les-langues-du-public_1729662_3246.html (retrieved May 27, 2013).
7. Guy Debord, *op. cit.*, p. 23./Debord, *op. cit.*, thesis 18.
8. Piper a écrit cette œuvre (que Forté a enregistré) alors qu'elle était à la réception de l'exposition d'art conceptuel *January 5-31*, commissariée en 1969 par Seth Siegelaub, et qui ne regroupait que des hommes. Il faut savoir que la performance de Forté s'est inscrite dans le cadre de l'exposition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*⁽⁹⁾ imaginée par Sophie Bélair Clément, à partir d'une photo montrant Piper assise à l'accueil de l'exposition. Bélair Clément avait été invitée par Artexte à participer à un projet sur la transmission et la délégation, pour lequel elle a voulu interroger le rôle d'une salle d'exposition dans le contexte d'un centre de documentation. Bélair Clément a invité des artistes à répondre à ladite photo, dont Raphaël Huppé Alvarez qui a reproduit le mobilier qu'on peut y voir; la facture de ces meubles, qui les rend difficiles à photographier et à documenter, a directement inspiré le costume de Forté./Piper wrote this work (recorded by Forté) when she was at the reception for the conceptual art exhibition *January 5-31*, curated by Seth Siegelaub in 1969 and which featured only men. One should know that the performance by Forté was part of the exhibition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary* imagined by Sophie Bélair Clément on the basis of a photo showing Piper seated at the entry to the exhibition. Bélair Clément was invited by Artexte to take part in a project about transmission and delegation, for which she wanted to investigate the role of exhibition spaces in the context of a documentation centre. Bélair Clément invited artists to reply to the photo in question, among them Raphaël Huppé Alvarez who reproduced the furniture seen in it. The construction of these furnishings, which is difficult to photograph and document, directly inspired Forté's costume.
9. *Ibid.*, p. 19./Debord, *op. cit.*, thesis 10.
10. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 117. (Translation, mine.)
11. Guy Debord, *op. cit.* p. 31./Debord, *op. cit.*, thesis 30.
12. *Ibid.*, p. 22./*Ibid.*, thesis 17.

Intersection articulée et le système spectaculaire Articulated Intersect and the Spectacle System

Josianne POIRIER

Cet article propose un exercice improbable, l'analyse d'une œuvre d'art à travers la lentille de *La Société du spectacle*¹. L'exercice est improbable puisque l'ouvrage de Guy Debord n'a certainement pas été formulé pour être appliqué ainsi aux objets du monde de l'art, au contraire: la culture y est présentée comme un «objet mort», l'art comme une partie prenante du «spectacle marchand», et la critique d'art comme un élément «de la pensée spécialisée du système spectaculaire». Malgré cet aphorisme—le monde de l'art actuel est assujéti au spectacle—, il me semble que certaines œuvres arrivent à transcender leur condition d'objet spectaculaire, tandis que d'autres s'y complaisent. Afin de départager les deux positions, le recours aux écrits de Debord est incongru, mais forcément éclairant. C'est à partir de cette prémisse que je vais m'avancer sur le terrain de l'analyse du contenu et du contexte de présentation de la sculpture lumineuse de Rafael Lozano-Hemmer, *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18* (2011).

This article proposes an improbable exercise: the analysis of a work of art through the lens of *The Society of the Spectacle*.¹ The exercise is improbable because Debord's book was certainly not conceived in view of applying it in this manner to art world objects, quite to the contrary: within its pages culture is presented as a “dead object,” art as a complicit component of the “commodity spectacle,” and art criticism as an element of “the spectacular system's specialized thought branch.” Despite this aphorism, and given that today's art world is evidently at the service of spectacle, it appears to me that some works succeed in transcending their condition as an object of spectacle, while others fully embrace it. In order to differentiate the two positions, recourse to Debord's writings is incongruous, but inevitably illuminating. Taking this premise as a point of departure, I will venture into the field of content analysis and the presentation context of Rafael Lozano-Hemmer's light sculpture titled *Articulated Intersect. Relational Architecture 18* (2011).

Rafael LOZANO-HEMMER,
Articulated Intersect,
Relational Architecture
18, 2011. Triennale
québécoise (commis-
saire/curator: Marie
Fraser), Musée d'art
contemporain de
Montréal, Montréal,
Québec, Canada.
Photo: James EWING.



Présentée dans le cadre de la Triennale québécoise 2011, l'œuvre de Lozano-Hemmer a été déployée sur la place des Festivals, un espace public adjacent au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), à l'automne 2011. Composée de dix-huit projecteurs de 10 000 watts chacun, elle permettait au public de contrôler la trajectoire des faisceaux lumineux par la présence de six leviers disposés au nord et au sud de la place.

Intersection articulée. Architecture relationnelle 18 s'inscrit dans une série d'installations monumentales interactives mettant en scène des projecteurs dans l'espace urbain, que l'artiste a entreprise en 1999 au Zocalo Square de Mexico. Des déclinaisons de cette proposition ont par la suite été montrées, notamment à Lyon (2003), Dublin (2004), Toronto (2007) et Vancouver (2010). Les projecteurs utilisés pour ces interventions sont les mêmes qu'utilisent les États-Unis pour surveiller leur frontière commune avec le Mexique. Par ce détournement de technologies de surveillance, ces œuvres sont souvent perçues comme une invitation à se réapproprier l'espace public. Le titre de la série, *Architecture relationnelle*, introduit également l'idée d'un rapport entre les gens et les choses. Alors que dans les œuvres précédentes de la série l'action du public sur l'installation était médiatisée par un appareil (ordinateur, téléphone portable, etc.), la version montréalaise proposait une action physique. Il fallait être sur le site pour contribuer à l'œuvre. De cette nouvelle proposition, l'artiste dit : « Ce que je cherche à faire pour la première fois, c'est de matérialiser cette matière si fugace qu'est la lumière dans quelque chose de sculptural, plus proche du corps humain [...] J'aime représenter, jouer, pour que les gens, sur un espace public, s'arrêtent, cessent leurs activités quotidiennes et se parlent². »

Dans son ouvrage de 1967, Debord aborde la question de l'« être ensemble » dans une société qu'il perçoit dominée par le spectacle : « Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irrévocable au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*³. » Cette observation appliquée à *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18* porte à réfléchir à la dimension proprement relationnelle. En effet, est-il possible qu'elle propose une expérience où les spectateurs qui prennent part à l'œuvre ne sont réunis « qu'en tant que séparés » ? Sur le site, les participants apparaissaient complètement obnubilés par le contrôle des immenses faisceaux lumineux. Tête tournée vers le ciel pour observer leur propre action, ou prenant la pose pour la photo immortalisant le moment, peu d'entre eux semblaient porter attention aux autres postes de commande ou à l'image d'ensemble déployée dans le ciel. Observée à distance, l'œuvre était bel et bien le résultat d'une action collective. Observée depuis son origine, cette situation où « les gens se parlent » demeurerait introuvable.

L'usage de projecteurs dont la vocation principale est de surveiller la frontière entre les États-Unis et le Mexique donnait une charge symbolique forte à *Élévation vectorielle*, qui fut présentée au Mexique au tournant du millénaire. Des gens provenant de quatre-vingt-neuf pays différents ont pris part à son animation grâce au site Web créé spécialement à cette fin, accentuant ainsi le questionnement sur les notions de frontière, de séparation et de rencontre. Lorsque présentées en Europe, des œuvres de la même série ont été interprétées comme des références à la « cathédrale de lumière » créée par Albert Speer, l'architecte en chef

Lozano-Hemmer's work, presented as part of the Triennale québécoise 2011, was displayed at the Place des Festivals, a public space adjacent to the Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), during the fall of 2011. It was comprised of eighteen searchlight projectors (each emitting 10,000 watts), and allowed visitors to control the direction of the projectors by way of six lever-controls put at the public's disposal at the north and south side of the Place.

Articulated Intersect. Relational Architecture 18 is part of a series of monumental interactive installations that display searchlights in urban space; a global project that the artist initiated in 1999 at Zocalo Square in Mexico City. Various versions were subsequently shown in Lyon (2003), Dublin (2004), Toronto (2007) and Vancouver (2010). The searchlights selected for these interventions are the same ones that the US government uses to patrol its shared border with Mexico. Through this *détournement* of surveillance technologies, these works are often viewed as an invitation to re-appropriate public space. The title of the series *Relational Architecture*, also introduces the idea of a relation between people and



things. While the public's action was mediated through a device in the preceding works of the series (computer, cell phone, etc.) the Montreal version proposed a physical action. One had to be onsite to contribute to the work. In commenting on this approach the artist said: "What I sought to do for the first time was to materialize this fleeting matter that is light into something sculptural, something closer to the human body [...]. I like to represent, to play, so that people, who are in a public place, stop, forget their everyday activities and speak to one another."²

In his 1967 book, Debord addresses the question of "being together" in a society that he views as being dominated by spectacle: "Spectators are linked solely by their one-way relationship to the very center that keeps them isolated from each other. The spectacle thus reunites the separated, but it reunites them only *in their separateness*."³

Applied to *Articulated Intersect. Relational Architecture 18*, this observation stimulates reflection on the specifically relational dimension. Is it in fact possible that it provides an experience in which viewers who partake in the work are united "only in their separateness"? On the site

→ Rafael LOZANO-HEMMER, *Articulated Intersect, Relational Architecture 18*, 2011. Triennale québécoise (commissaire/curator: Marie Fraser), Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Québec, Canada. Photo: James EWING.



du parti nazi. À l'occasion des défilés nocturnes du parti, Speer avait positionné autour de l'esplanade du Zeppelin cent trente projecteurs militaires, créant une immense voute lumineuse qui révélait tout autant qu'elle camouflait la réalité de son organisation. Dans le contexte mont-réalais, quelles significations habitent l'œuvre de Lozano-Hemmer? Le site Web du MACM nous indique qu'elle a été «spécialement conçue pour la place des Festivals⁴», lieu de rassemblement phare du Quartier des spectacles (QDS). Ici, les projecteurs feraient peut-être davantage référence au feu de la rampe, mais que donnent-ils à voir?

Rappelons brièvement l'histoire de ce secteur de la ville. En 1893, l'ouverture du Monument National sur le boulevard Saint-Laurent coïncide avec le développement du *Red Light* de Montréal. Dans les décennies suivantes, le Faubourg Saint-Laurent est réputé pour ses maisons de jeu, ses cabarets et, bien entendu, ses bordels. La situation perdure jusque dans les années 1950, moment où l'administration Drapeau entreprend d'assainir la ville et ferme un grand nombre de ces lieux. La Place des Arts est inaugurée en 1963, non sans soulever de nombreux débats sur son caractère élitiste⁵. Puis, dans les années 1980-1990, le secteur entourant la Place des Arts s'affirme comme un lieu de création important. Les édifices Wilder et Blumenthal, le 10, rue Ontario Ouest et le 1591, rue Clark, entre autres, abritent des centaines d'ateliers d'artistes et de bureaux d'organismes culturels. Toutefois, en 2003, au moment où est officiellement créé le QDS, les occupants des quatre édifices susmentionnés sont évincés. Dans ce que l'on présente aujourd'hui comme le «cœur de la métropole culturelle», il n'y a pratiquement plus de création comparative à dix ans plus tôt et l'on cherche toujours à faire disparaître les dernières survivances du *Red Light*. Considérant que le spectacle a pour fonction «de faire oublier l'histoire dans la culture⁶», les projecteurs que met en scène la sculpture lumineuse, s'ils ne donnent rien à voir, ne sont en rien inefficaces. Au contraire, ils contribuent à maintenir dans l'ombre l'histoire du lieu qui les accueille. De surcroît, ils confirment sa nouvelle programmation dédiée au divertissement.

Il apparaît que l'œuvre conçue spécifiquement pour la place des Festivals n'a malheureusement pas une force critique aussi riche que les œuvres précédentes de la même série et qu'elle opère entièrement à l'intérieur du système spectaculaire. Face à ce constat, on peut questionner la décision du MACM d'acquérir l'œuvre, notamment pour être en mesure de la présenter à nouveau et de la prêter à d'autres institutions.

La volonté du musée de sortir de ses murs pour aller à la rencontre d'un public plus large est certainement à saluer. Les enjeux du renouvellement des publics et de la démocratisation des institutions culturelles ne datent pas d'hier et demeurent brûlants d'actualité. Là où le bât blesse demeure toutefois la qualité des contenus. Jusqu'où l'institution peut-elle aller dans la diffusion d'œuvres plus facilement accessibles sans compromettre son mandat de soutien aux principales tendances de l'art contemporain. Les récents changements au sein du personnel et

the participants seemed to be completely obsessed by the control of the immense searchlight beams. Heads turned skyward to observe their own actions, or a pose struck for a photo to immortalize the moment, few among the participants seemed to pay attention to the other lever-control stations or the overall image unfolding in the sky. Viewed from a distance, the work was undoubtedly the result of a collective effort. Viewed from its origin, this situation where people “speak to one another” was nowhere to be found.

The use of the projectors, the main function of which is to monitor the border between the US and Mexico, added a strong symbolic charge to *Vectorial Elevation*, which was presented in Mexico City at the turn of the millennium. People hailing from eighty-nine countries participated in its unfolding thanks to a specially designed website, which contributed to this questioning of notions related to borders, separation and encounter. When works from the same series were presented in Europe,



they were compared to the “cathedral of light” developed by Albert Speer, the head architect of the Nazi party. During the party’s night rallies, Speer positioned 130 military searchlight projectors along Zeppelin esplanade, thereby creating an immense dome of light which both revealed and camouflaged the underlying reality guiding its organization. In the context of Montreal, what meaning resides in Lozano-Hemmer’s work? The MACM website indicates that it “was specially designed for the Place des Festivals,”⁴ a central assembly spot of the Quartier des spectacles (QDS). In this case the searchlights could perhaps be seen as a reference to show spotlights, but what do they bring to view?

Let us take a brief look at the history of this area. In 1893, the opening of the Monument National coincided with the emergence of Montreal’s Red Light district. In the following decades, the Faubourg Saint Laurent became renown for its gambling salons, cabarets and of course, its brothels. This state of affairs continued until the 1950’s, when the

Rafael LOZANO-HEMMER, *Vectorial Elevation*, Relational Architecture 4, 1999. O’Connell Street, Expansion of EU Celebrations, Dublin, Ireland, 2004. Photo: Antimodular Research.

du conseil d'administration du MACM pointent vers une volonté de présenter des expositions plus grand public⁷, à l'instar du tournant qu'a pris le Musée des beaux-arts de Montréal depuis quelques années dans ses expositions temporaires. Dans ce contexte, *Intersection articulée* s'inscrit dans une tendance qui semble appelée à grandir, pour le meilleur et pour le pire. ←

Rafael LOZANO-HEMMER, *Intersection articulée*.
Architecture relationnelle 18, 2011
 Musée d'art contemporain de Montréal
 Triennale québécoise 2011

Rafael LOZANO-HEMMER, *Vectorial Elevation, Relational Architecture* 4, 1999. Zocalo Square, Mexico City, México. Photo: Martin VARGAS.

Josianne POIRIER vit et travaille à Montréal. Candidate au doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, elle détient un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et une maîtrise en études urbaines de l'Institut national de la recherche scientifique. Elle s'intéresse à la relation entre l'art, la culture et l'espace urbain, privilégiant des thématiques telles que les quartiers culturels, l'art public et l'image des villes.

Drapeau municipal government set out to clean up the city and shut down many of these venues. The Place des Arts was inaugurated in 1963, an event that triggered numerous debates about its perceived elitist character.⁵ Then in the years 1980 to 1990 the area surrounding Place des Arts came into its own as a major site for creative activities. The Wilder and Blumenthal buildings, those at 10 Ontario and 1591 Clark, among others, housed hundreds of artist studios and the offices of cultural organizations. However, in 2003, at the time the QDS was set up officially, the residents of the above mentioned buildings were evicted. In what is now presented as the "centre of the cultural metropolis," there is scarcely any creative activity left in comparison with the prior decade, and there is an ongoing effort to rid the area of the last vestiges of the Red Light district. Given that spectacle's function is to "*bring history to be forgotten in culture*,"⁶ the searchlights that the light sculpture displays, though they bring nothing to view, are nevertheless not at all ineffective. Quite

to the contrary, they contribute to keeping the history of the site that hosts them in the shadows. What's more, they confirm its new program resolutely oriented to entertainment.

It appears that the work, which was specifically designed for the Place des Festivals, unfortunately does not have as strong a critical force as previous works in the series and that it operates entirely within the system of spectacle. Given this situation, one can question the MACM's decision to acquire the work, notably so as to present it anew and to loan it to other institutions.

The efforts of the museum to go beyond its walls and encounter a broader public is undoubtedly praiseworthy. Issues pertaining to audience renewal and the democratization of cultural institutions are hardly new and continue to be a pressing current concern. However, the shoe pinches in regard to the quality of the contents. Just how far can the institution go with respect to presenting works that are more accessible without compromising its mandate to support the main tendencies in contemporary art. The recent changes in the MACM's staff and board of directors indicate a desire to present exhibitions to a broader public,⁷ following the change the

Montreal Museum of Fine Arts has taken in the last few years with its temporary exhibitions. In this context, *Articulated Intersect* is part of what seems to be a growing trend, for better or for worse. ←

Translated by Bernard SHÜTZ

Rafael LOZANO-HEMMER,
Intersection articulée.
Architecture relationnelle 18, 2011
 Musée d'art contemporain de Montréal
 Triennale québécoise 2011

Josianne POIRIER lives and works in Montreal. A doctoral candidate in art history at Université de Montréal, she holds a BA in art history and an MA in urban studies from the Institut national de la recherche scientifique. She is interested in the relation between art, culture and urban space as viewed through themes such as cultural neighbourhoods, public art and the image of the city.

NOTES

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), 209 p./Guy Debord, *The Society of the Spectacle* [1967], trans. Ken Knabb, Rebel Press (London), 2004, 119 p.
2. Éric Clément, «Triennale d'art contemporain: Lozano-Hemmer ouvre les célébrations», *La Presse*, 1^{er} octobre 2011.
3. Guy Debord, *op cit.*, p. 30./*Op cit.*, *The Society of the Spectacle*, p. 29.
4. <http://www.macm.org/expositions/rafael-lozano-hemmer/>, consulté le 28 avril 2013/Accessed on April 28, 2013.
5. À ce sujet/For more on this subject see: Jonathan Cha, «La construction et le mythe de la Place des Arts: Genèse de la place montréalaise», *JSSAC*, vol. 31, n° 2, p. 37-64.
6. En italique dans le texte. Guy Debord, *op cit.*, p. 186./In italics in Guy Debord's original text, *op cit.*, p. 107.
7. Leah Sandals, «MAC Montreal Rocked By Staff Departures & Plans To Cut More», *Canadian Art*, 5 avril 2013, en ligne/5 April 2013, online at: <http://www.canadianart.ca/news/2013/04/05/three-depart-macm-with-staff-cuts-en-route/>, consulté le 4 mai 2013.



Au centre de la scène: **recupérer l'objet** dans le discours de Guy DEBORD *Center Stage: Recuperating the object* in Debordian discourse

Julie BOIVIN

La critique que fait Guy Debord de l'aliénation de notre société de consommation, aux prises avec l'illusion d'une vie axée sur la marchandise et les désirs fantasmés, permet de comprendre plusieurs des malheurs et des erreurs engendrés par un tel système. Mais c'est également une critique, je crois, qui vilipende les objets et empêche une meilleure compréhension de la relation que nous entretenons avec eux. Son livre, par exemple, *La Société du spectacle*, déplore que le monde capitaliste moderne ne soit qu'un spectacle illusoire de la vie réelle, où les interactions entre les personnes ont été réduites à de simples médiations passant par les images et les objets¹.

Debord explique, en outre, comment cette vie spectaculaire nous est imposée par le marché des biens de consommation, qui n'est pas un reflet de la vie réelle ou des besoins réels, mais plutôt une vision faite

Debord's critique of our alienated consumer society, which is caught within the illusion of a life of merchandise and fantasy desires, is useful for understanding the many woes and wrongs that this system engenders. But, I believe it is also a critique that vilifies objects and hinders a better comprehension of our relation with them. For instance, *La Société du spectacle* deplores how modern capitalist society projects an illusionistic spectacle of real life in which all interactions between persons have been reduced to mediations by images or objects.¹

Debord also explains how the commodity market thrusts spectacular life at us: this is not a reflection of real life or actual needs but a vision made to enslave people in

Cynthia DINAN-MITCHELL,
Saloon Story III, 2011. Galerie
L'Œil de Poisson, Québec.
Photo: ASSELIN.



pour obnubiler les gens et les enfermer dans leurs conditions, les privant de toute distance critique². En bref, Debord accuse les produits d'isoler les individus et déplore le manque de relations possibles que nous pourrions avoir mutuellement, et cela à cause de la marchandisation³. Il ressort donc du projet de Debord une véritable haine des objets, toujours perçus comme des biens de consommation ou des produits issus de l'univers capitaliste.

Bien qu'elle recèle des points valables—et je ne cherche pas à glorifier les actions des agressifs marchés néocapitalistes—, la théorie de Debord induit un certain mépris, voire une peur de la matérialité et de l'objet. Assurément, nos rapports avec les objets ont toujours été importants : ils furent nos outils et nos prothèses, et même des extensions de nous-mêmes (pensons aux lances et aux flèches). Le produit, quant à lui, est un objet dépendant des aspects économiques du marché. Dès lors, je me demande si l'objet et les relations que nous entretenons avec lui ne pourraient être soustraits au rôle qu'ils jouent sur la scène du spectacle debordien. Une telle perception péjorative des objets, perçus en opposition aux sujets, ne permet pas une conception de l'existence qui serait plus proche de l'agencement deleuzien⁴. Je désire donc «complexifier» la notion de Debord qui veut que nous soyons totalement aliénés par l'objet.

La position de Debord quant à notre aliénation collective sous-tend une hiérarchie dans les rapports : ceux entre humains seraient au sommet, alors que ceux que nous avons avec des objets inanimés seraient tout en bas de l'échelle. Par conséquent, un autre problème avec *La Société du spectacle* est qu'elle privilégie le sujet et, ce faisant, elle instaure une forte polarisation objet/sujet. Dans une autre perspective, la théorie de la *matière vibrante* proposée par Jane Bennett dans *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* gomme une pareille division en redonnant un pouvoir d'action au non-humain, et vient

their current condition and hypnotize them from having any critical distance.² In short, Debord blames products for isolating people and deplores the lack of any possible relations we may have with each other due to merchandising.³ Thus from Debord's project emerges a distinct loathing for objects since these are always understood as commodities or products caught up in the capitalist market.

Albeit these are valid points and I am not lauding the actions of aggressive neo-capitalist markets, Debord's theory instills a certain disregard and even fear of materiality and objecthood. Yet our relations with objects have always been strong. Objects have been our tools and prostheses and even self-extensions (think of a spear or arrow). The product, on the other hand, is the object caught up in the economics of the market. Therefore, I want to ask, can the object and our relation to it be saved from playing a part on the stage of Debordian spectacle? Such a pejorative view of objects as being opposed to subjects does not allow for a conception of being that is closer to a Deleuzian assemblage.⁴ I therefore want to complicate Debord's notion that we are completely alienated by the object.

Debord's critique of our alienation from each other in fact creates a hierarchy of relations, locating human to human ones at the top and those with inanimate things at the bottom. Therefore, another problem with *La Société du Spectacle* is that it privileges the subject and is, in fact, very much a polarization of the object/subject. On the other hand, the theory of vibrant material that Jane Bennett proposes in *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* erases such a divide by reinstating agency to the non-human and consequently validating potential relations we may have with it.⁵ Unlike Debord, Bennett proposes that relations and affects between innate matter and animate matter are just as important as between human and human, a proposition in my view that is much more horizontal than hierarchical.⁶

Bennett suggests that instead of viewing the subject as the only affecting agent, we should consider a "swarm of vitalities," made up of all things that interact together to form a group or whole, where each element is an actor with some capacity to affect the other parts to which it relates.⁷ If we consider objects as part of our extended selves, our relation to these will not necessarily be one of consumer/commodity and can instead become a positive one. It is therefore useful to recognize that objects have a certain amount of agency or power of affect that causes other things to react as this helps us understand the roles objects play in our assemblage or make up.⁸ This is why it is also important to bring to our attention the objects and images that make up and are a part of our environment because these can help us forge meaningful socio-spatial relationships and even aid in creating our identities.

Quebec artist Cynthia Dinan-Mitchell's installations do just this: they bring to the forefront a slew of images and objects, which construct decorative environments that encourage us to question our relation to objects and spaces. For instance, if we consider her installations *Saloon Story III* (2011) and *Western Wasabi* (2012) we can observe this play between autonomous individual parts and assemblage of wholes.⁹ The autonomy of the parts resides in the difference we notice between the elements such as the various media employed (pottery, print, decorative objects), the textures (from paper to textiles and flocking), the degrees of shades and patterns (bright citrus yellow to gold



Cynthia DINAN-MITCHELL, *Saloon Story III*, 2011. Galerie L'Œil de Poisson, Québec.
Photo : ASSELIN.

donc valider les possibles relations que nous pouvons avoir avec lui⁵. Contrairement à Debord, Bennett avance que les rapports et les affects entre matière inerte et matière animée sont aussi importants que ceux entre humains; une proposition qui, à mon sens, est beaucoup plus horizontale que hiérarchique⁶.

Selon Jane Bennett, au lieu de voir le sujet comme le seul agent en cause, nous devrions considérer un «essaim de vitalités» constitué de toutes les choses qui interagissent entre elles pour former un regroupement ou un tout; un tout où chaque composante est active et a le pouvoir d'affecter les autres parties avec lesquelles elle est en relation⁷. Si nous considérons les objets comme des extensions de nous-mêmes, notre rapport à eux ne se définira pas nécessairement comme en étant un consommateur/marchandise et pourra, au contraire, se révéler positif. Il convient donc de reconnaître que les objets ont un certain potentiel d'action—ou puissance d'affect—qui mène d'autres choses à réagir, ce qui nous aide à mieux comprendre les rôles que jouent les objets dans notre assemblage ou notre composition⁸. C'est pourquoi il est important de considérer les objets et les images qui constituent notre environnement et y participent, car ils peuvent nous aider à créer des relations socio-spatiales significatives, voire à façonner notre identité.

C'est exactement ce que font les installations de l'artiste de Québec Cynthia Dinan-Mitchell: elles mettent à l'avant-plan un flot d'images et d'objets qui construisent des environnements décoratifs, lesquels nous aident à questionner notre relation avec objets et l'espace. Dans *Saloon Story III* (2011) et *Western Wasabi* (2012), par exemple, nous pouvons observer ce jeu entre les parties individuelles autonomes et les assemblages globaux⁹. L'autonomie des parties réside dans cette différence que nous percevons entre les éléments, comme les divers médiums utilisés (poterie, impression, objets décoratifs), les textures (du papier au textile et au flocage), les degrés de tons et les variétés des motifs (du jaune citron brillant au doré et du vichy aux motifs floraux) aussi bien que les rôles dévolus aux divers objets. Toutes ces différences confèrent aux éléments une distinction sémantique et une singularité. Ici, nous sommes obligés de mettre en œuvre un jeu avec les objets, un jeu qui incite le regard à percevoir à la fois l'altérité et les similitudes entre les éléments¹⁰. En effet, nous percevons les interrelations entre ces éléments à cause du fond jaune unificateur, ainsi que du vocabulaire formel occidental/oriental qui, à la manière des ensembles décoratifs que l'on trouve sur le marché, définit un style qui a infiltré l'ensemble des éléments. Ultimement, bien que nous percevions les différences, les oppressants liens entre les éléments en viennent à mettre l'accent sur les assemblages dont ils font partie.

Grâce à ces installations, non seulement prend-on conscience qu'il existe une relation entre tous ces objets, mais qu'il est aussi possible d'observer leur «affect». On trouve dans les détails des objets et des imprimés cette même tension que dans la juxtaposition incongrue Orient/Occident, ainsi que dans le jumelage inhabituel et déconcertant où des cowboys se mêlent aux samourais et aux geishas. La tension issue de ces personnages divergents, que l'on peut observer dans le détail des motifs décoratifs, est un puissant rappel que, dans chaque relation entre des éléments, il y a une histoire qui se déploie—et qu'elle relève de l'affect.

De plus, Dinan-Mitchell transforme la galerie en une sorte d'espace habité «commissarié» où l'on ne peut plus observer de distinction sémiotique et de différence spatiale entre l'œuvre et le mur de la galerie ou le spectateur. Au contraire, cela forme un environnement qui métamorphose la galerie, enveloppe et incorpore le spectateur, accentuant

and gingham to flowery prints) as well as the various objects' intended functions. All these differences bring a semantic distinction and individuality to the elements. Here we are forced to play a game with the objects, one that invites the gaze to spot both alterity and similitudes between elements.¹⁰ Indeed, we perceive the interconnections between elements due to the unifying yellow background and the Western/Eastern lexicon formed into a pattern that, in the hallmark of true decorative sets, finds its way onto all the elements. Ultimately, though we spot the differences, the overwhelming connections between the elements come to highlight the assemblage they are all part of.

Through Dinan-Mitchell's installations, not only do we become aware that there is a connection between all these objects but we can also observe the affect of objects. We find in the details of objects and prints a certain analogical tension in the representation of the incongruent juxtaposition of East meets West and this baffling unfamiliar mixture of cowboy meets samurai/geisha. This tension between battling characters at the micro level of the decoration is a potent reminder that in each relation between elements there is a story that deploys, one of affect.

Furthermore, Dinan-Mitchell transforms the gallery space into an almost curated home space where the work no longer has a distinct semiotic and spatial difference from the gallery wall or the viewer. Instead, it forms an environment that envelops and incorporates the viewer and transforms the gallery, stressing the fact that we are part of these intimate relations. The relation is no longer one of a passive viewer looking at a work from a distance,



Cynthia DINAN-MITCHELL, *Western Wasabi*, 2012. Galerie Plein Sud, Longueuil. Photo: Guy L'HEUREUX.

Cynthia DINAN-MITCHELL, *Western Wasabi*, 2012. Galerie Plein Sud, Longueuil.
Photo : Guy L'HEUREUX.



le fait que nous sommes partie prenante de ces intimes relations. La relation n'est plus celle d'un visiteur passif observant une œuvre à distance, mais plutôt de quelqu'un qui est inclus dans l'œuvre et dans tout l'ensemble. Bref, dans une telle installation, nous pouvons reconnaître que, à l'instar des objets avec qui nous partageons l'espace, nous faisons tous partie d'assemblages.

Les installations de Dinan-Mitchell ramènent notre attention sur l'objet et la matérialité mais, à l'inverse de Debord, ce n'est pas une relation où sont accentuées les dichotomies entre objet et sujet. Ses installations favorisent plutôt une certaine prise de conscience de l'espace environnant : elles constituent et construisent cet environnement. En jouant sur la sérialité, l'artiste accentue intentionnellement les liens entre les éléments dans un lieu donné ; elle nous rappelle que ceux-ci non seulement s'influencent les uns les autres, mais qu'ils ont aussi le pouvoir de nous affecter personnellement. Elle nous rappelle ultimement que les espaces sont créés et que nous en faisons partie autant qu'ils font partie de nous. Dans l'ensemble des relations qui prennent place dans un tel environnement décoratif, nous sommes tous acteurs et objets ; nous sommes tous, pour reprendre les termes de Bennett, de la *matière vibrante*.

L'objet de consommation décoratif produit sans doute des divisions sociales en renforçant l'écart entre les classes, ainsi que l'aliénation de la marchandise face à la personne qui la fabrique. Mais, en même temps, il faut admettre que les objets peuvent engendrer des espaces et des rapports intimes avec leurs propriétaires. Bien que, dans ces installations, ils ne soient pas nécessairement spécifiques aux expériences personnelles des visiteurs, les images et les objets sont néanmoins des témoins d'un vocabulaire familier relié à la décoration intérieure. C'est pourquoi les installations de Dinan-Mitchell peuvent évoquer nos relations intimes avec les objets dans l'espace. Peut-être sont-ce des espaces spectaculaires—dans le sens où les espaces intérieurs peuvent révéler des constructions identitaires—, mais ils ne sont pas spectaculaires au point d'être dénués de relations significatives. ←

Traduction : S.F.

Julie BOIVIN vit à Barcelone, Espagne. Doctorante en histoire de l'art à l'Université de Toronto, elle détient un baccalauréat et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia, à Montréal. Elle s'intéresse à l'ontologie de l'ornement et aux relations entre espace, identité et perception.

but instead one of being incorporated into the work and the whole ensemble. In short, such an installation can bring to our attention the fact that we, along with objects in our space, are all part of assemblages.

Dinan-Mitchell's installations draw our attention to the object and materiality, but, unlike Debord, it is not a relation of dichotomies stressed between object and subject. Rather, her installations bring a certain awareness of the space surrounding us and in fact they work to make up and construct that environment. By playing with seriality, she intentionally stresses the connections between elements in a given environment and reminds us that these not only affect each other but also have the capacity to affect us. Ultimately, we are reminded that spaces are created and that we are as much a part of them as they are a part of us. In the relational whole of the decorative environment, we are all actors and all objects, we are all, to borrow Bennett's term, vibrant matter.

The decorative commodity can indeed divide society by strengthening the separation between classes and the alienation of the product with its maker. But at the same time, objects can create intimate spaces and intimate relations with their owners. Though the images and objects in these installations may not be specific to a viewer's personal experiences, they bespeak a familiar vocabulary of interior decoration. This is why Dinan-Mitchell's installations can recall our intimate relations with objects in space. Perhaps these are spectacular spaces in the sense that interior spaces can display identity constructions, but they are not so spectacular to be devoid of meaningful relations. ←

Julie BOIVIN lives in Barcelona, Spain and is a PhD candidate in art history at the University of Toronto. She holds both a Master's and BA degree in art history from Concordia University, Montreal. She is interested in the ontology of ornament, and relations between space, identity and perception.

NOTES

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, [Paris : Gallimard, 1992 (1967)], p. 21-22.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. *Ibid.*, p. 37-38.
4. Voir/See : Claire Colebrook, *Gilles Deleuze: A Critical Reader* (London; New York : Routledge, 2002), p. 55-61. Pour une discussion du concept d'agencement chez Deleuze dans le contexte de cet article, voir aussi/ For a discussion of the use of Deleuze's concept of assemblage in the context of this article see also Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC : Duke University Press, 2010), p. 22-24.
5. Bennett, *Vibrant Matter*.
6. Bennett, *Vibrant Matter*, p. 6. Expérimenter de manière non hiérarchique la relation entre les personnes et les autres «matérialités», c'est commencer à avoir une sensibilité plus écologique, ce qui constitue tout le propos de Bennett et l'amène à restaurer le potentiel d'action de la matière./To experience the relationship between persons and other materialities as non-hierarchical is to begin to have a more ecological sensitivity, which is Bennett's whole point and is why she restores agency to materiality. Voir/See: Bennett, *Vibrant Matter*, p. 10.
7. Bennett, *Vibrant Matter*, p. 32. Pour Bennett, un actant n'est ni un sujet ni un objet, mais un intervenant. Le terme est emprunté à Bruno Latour./For Bennett an actant is neither a subject nor an object but an intervenor. The term is borrowed from Bruno Latour. Voir/See Bennett, *Vibrant Matter*, p. 9.
8. Patricia Ticineto Clough, "Introduction," in *The Affective Turn: Theorizing the Social*, eds. Patricia Ticineto Clough, and Jean Halley (Durham: Duke University Press, 2007), p. 10.
9. *Saloon Story III* a été présentée en 2011 à L'Œil de Poisson (Québec) ; *Western Wasabi* a été présentée en 2012 à Plein Sud (Longueuil)./ *Saloon Story III* was shown in 2011 at L'Œil de Poisson, Quebec City and *Western Wasabi* was shown in 2012 at Plein Sud, Longueuil.
10. Mimi Hellman parle du potentiel de la sérialité dans l'ameublement et les objets décoratifs du XVIII^e siècle en France pour inciter le regard scopique à déceler les différences et les similitudes entre les choses./Mimi Hellman discusses the potential of seriality in furniture and decorative objects of 18th century France to invite the scopie gaze to spot the differences and similitudes between things. Voir/See Mimi Hellman "The Joy of Sets: The Uses of Seriality in French Interior," *Furnishing the Eighteenth Century What Furniture Can tell US about the European and American Past*, eds. Dena Goodman and Kathryn Norberg (New York, NY: Routledge, 2007), p. 142-143.

René BLOUIN

La fin de la comète ? *The End of the Comet?*

Entretien de Catherine LALONDE / Interview with Catherine LALONDE

Amoureux fou des arts visuels, René Blouin y navigue depuis les années 1970. En tant que propriétaire de galerie, il est également un rouage du grand marché de l'«industrie culturelle». Il hait l'expression, mais sait, lucide, qu'elle le touche. Contradiction? C'est dans l'édifice Belgo, rue Sainte-Catherine, à Montréal, que la Galerie René Blouin gagne dès 1986 ses galons. Le lieu est alors pionnier, avec la Galerie Chantal Boulanger, de cette adresse désormais incontournable des arts visuels. Nouveau chapitre: René Blouin vient de déménager pénates, sculptures et tableaux sur la rue King du Vieux-Montréal, après un court passage à l'Arsenal. Il recommence, excité par sa nouvelle collaboration avec la jeune Sarah Pépin, âme sœur et fille de cœur. Il a promu les œuvres de Betty Goodwin, Kiki Smith, Jana Sterbak, Rober Racine et Chris Kline, parmi tant d'autres. L'homme a du métier: il a été du centre d'artistes Véhicule Art, du Conseil des Arts du Canada, d'Aurora Boréalis et brièvement du Musée d'art contemporain de Montréal. Entretien avec un galeriste qui préfère encore le contact intime, presque silencieux, avec les œuvres.

C.L. Pensez-vous que les arts visuels cèdent à une tentation du spectacle?

R.B. Le monde des arts visuels doit composer avec le diktat du divertissement et de la spectacularisation, comme tous les champs de la création. La voie a été tracée quand les fonctionnaires se sont mis à cette pensée perverse qu'est l'«industrie culturelle». J'ai senti la pression au début 1980, qu'il n'y aurait plus d'investissements généreux dans la culture et

A passionate lover of the visual arts, René Blouin has been part of the art scene since the 1970's. As a gallery owner, he is also a big wheel in the “cultural industry.” He hates the expression, but being realistic knows that he is involved in it. A contradiction? Galerie René Blouin earned its stripes in the Belgo building on St. Catherine Street in Montreal. The space was a pioneer along with Galerie Chantal Boulanger in what is now an essential address for the visual arts. A new chapter: René Blouin has just moved house, sculptures and paintings to King Street in Old Montreal after a short time at the Arsenal. He begins anew, excited about his new collaboration with young Sarah Pépin, a kind of sister spirit and spiritual daughter. He has promoted the work of Betty Goodwin, Kiki Smith, Jana Sterbak, Rober Racine and Chris Kline among many others. The man has experience: he was part of the artist-run centre Véhicule, worked at the Canada Council for the Arts, was a curator for *Aurora Boréalis* and, briefly, at the Musée d'art contemporain de Montréal. An interview with an art dealer who still prefers an almost silent, intimate contact with works of art.

C.L. Do you think the visual arts are yielding to the temptation of spectacle?

R.B. The visual art world must deal with the demands of entertainment and the production of spectacle, as must every creative field. The path was laid out when bureaucrats started using the perverse term, “cultural industry.” I first felt the pressure around the beginning of 1980; there would be no further generous investment in culture, and the margins were beginning to be whittled away. Programmes like *Explorations*, which enabled artists to explore other disciplines or to intervene at the social or community levels, began to disappear.

Other examples?

I stormed out of the Musée d'art contemporain because they held a fashion show in my exhibition without warning me... More recently, there is the Quartier des spectacles. Although conceived by a good architect, it is the most hideous and insidious thing to be created in Montreal in the last 30 years. We are emptying out a neighbourhood. Junk food and low-end retail outlets are becoming the only businesses that can survive, to the benefit of festivals and big events. The poor Musée d'art contemporain is overshadowed, lost in the plethora of festivals held on its site six months of the year. I went to an opening during one of these festivals, which had installed fifteen portable toilets in a line in front of the museum's entrance. A lovely welcome. This says a lot about our priorities.

In your opinion, what must one do today to make a place in the art world?

One needs a huge audience and endless media exposure, without this one is nothing. So, artists having a commercial success, like Corno, pass through the period and one hears that the Quebec delegate in

→
Vues de l'exposition Patrick Coutu / Patrick Coutu exhibition view, 2013. Galerie René Blouin. Photo: Richard-Max TREMBLAY.



René BLOUIN, 2010. Photo: avec l'aimable autorisation de la Galerie René Blouin / Courtesy of the gallery.



qu'on commençait à grignoter dans les marges. Des programmes comme *Explorations*, qui permettaient aux artistes d'explorer une autre discipline ou d'intervenir au niveau social ou communautaire, se sont mis à disparaître.

D'autres exemples?

J'ai claqué la porte du Musée d'art contemporain parce qu'ils avaient fait un défilé de mode dans mon exposition sans me prévenir... Plus récemment, il y a le Quartier des spectacles. Pensée par un bon architecte, c'est la chose la plus hideuse et insidieuse réalisée à Montréal depuis 30 ans. On est train de vider un quartier. La malbouffe et les commerces bas de gamme deviennent les seules entreprises qui peuvent y survivre, au profit des festivals et des événements. Ce pauvre Musée d'art contemporain se trouve occulté, perdu six mois par année dans la pléthore de festivals que l'on tient sur son site. Je suis allé à un vernissage pendant l'un de ces festivals qui avait installé quinze toilettes portables alignées devant la porte du musée. Très bel accueil. Ça dit beaucoup sur nos priorités.

Selon vous, que faut-il désormais pour percer en arts visuels?

Un vaste public et des médias à n'en plus finir, sans quoi on n'est rien. Ainsi, des artistes aux succès commerciaux comme Corno passent à travers l'époque, et on entend le délégué du Québec à New York, grand fan, se demander pourquoi ses œuvres ne sont pas dans les musées. Voilà un effet de la société du spectacle, cette confusion avec un succès de communications. Il est fort correct que Corno fasse ce qu'elle fait, mais on ne peut prétendre que c'est de l'art de pointe. Par ailleurs, certains artistes à la démarche solide, avec une force conceptuelle très forte, sont assez pervers pour jouer sur les codes des médias. Je pense à Michel de Broin, ou à Christian Marklay avec le film *The Clock*. Les codes du spectacle se mêlent facilement au cinéma. En arts visuels, c'est

New York, a big fan, asks why her works aren't in the museums. This is one effect of the society of the spectacle—this confusion with media success. It's perfectly all right that Corno makes what she makes, but one can't claim that it's cutting edge art. In other respects, some artists having a solid art practice, with great conceptual strength, are perverse enough to play with media codes. I'm thinking of Michel de Broin, or Christian Marklay with the film *The Clock*. The codes of the spectacle blend easily in cinema. In visual art, it's rougher, but still very possible for those who work with moving images.

Media impact has become essential, but the place of visual art in the media, especially mass media is shrinking.

The production of spectacle is everywhere: in politics, in social issues and in the media as well. It's tough to show up on Catherine Perrin's TV show and explain what contemporary art is in 10 minutes. A while back, there were people like Marcel Brisebois, Nicolas Mavrikakis when he was on radio, Gilles Daigneault, an extraordinary storyteller, who could *narrate* an exhibition for you. But since Radio-Canada has become an imitation of TVA, those programs have disappeared. The media no longer wants to ask questions that take time to formulate. Visual art isn't fast. It shows up with its slow images, that we want and will look at for years, which are cumulative. We need to build little bridges so people can reach artists. It takes narration.

Narration? Isn't that already a kind of staging? As an art dealer, isn't it your job to, literally, puff up the artwork?

There is, in fact, an aspect where one necessarily "shows off" the creation. How can one avoid entertainment for entertainment's sake? Good question. I have very few openings. In the gallery, I never explain the works. I put them in context, I don't attempt a staging and I don't try to seduce.

plus r che, mais fort possible pour ceux qui travaillent l'image en mouvements.

L'impact média est devenu essentiel, mais la place des arts visuels dans les médias, surtout grand public, se réduit.

La spectacularisation est partout : politique, sociale et aussi médiatique. C'est dur d'arriver à l mission de Catherine Perrin et d'expliquer ce qu'est l'art contemporain en dix minutes.   l poque, il y avait des gens comme Marcel Brisebois, Nicolas Mavrikakis quand il était à la radio, Gilles Daigneault, raconteur extraordinaire qui pouvait vous *narrer* une exposition. Mais depuis que Radio-Canada est devenu une imitation de TVA, ces espaces ont disparu. On ne veut plus dans les médias poser des questions longues à formuler. L'art visuel n'est pas rapide. Il arrive avec ses images lentes, qu'on veut et va regarder pendant des années, qui sont cumulatives. Il faut construire de petites passerelles pour que les gens se rendent aux artistes.  a prend une narration.

Une narration ? N'est-ce pas déjà une mise en scène ? Comme galeriste, votre métier n'est-il pas, littéralement, de mousser des  uvres ?

Il y a effectivement et nécessairement un aspect où l'on « donne à voir » la création. Comment évite-t-on alors le divertissement pour le divertissement ? Belle question. Je fais très peu de vernissages. Dans la galerie, je n'explique jamais les  uvres. Je fais une mise en contexte, pas une mise en scène ni une tentation de séduire. Mon rôle est de créer un espace pour que la lecture soit faite dans les meilleures conditions possibles. Je raconte de petites anecdotes autour de l'œuvre et sur l'artiste.

Ne risque-t-on pas, avec ces anecdotes et en parlant de l'artiste, de nourrir un culte de la personnalité ?

Non. Pour moi, l'art c'est l'artiste. L'œuvre est la cartographie de sa pensée. Et peut-être qu'un jour quelque chose s'en détache, devient iconique et parle à un vaste registre de gens. Geneviève Cadieux, par exemple : elle était dure à 18 ans, son frère s'est suicidé, ses parents étaient fragiles, il y a eu des interventions psychiatriques... Son travail très, très dur, toujours à la limite, est pour moi indissociable de la personne. Prenez Van Gogh ou Giacometti, qui ont fait des chefs-d'œuvre. Quand on lit leurs biographies, on pleure, ça nous donne la chair de poule et ça s'inscrit chaque fois qu'on revoit les pièces.

Quelle solution voyez-vous pour sortir du courant de spectacularisation ?

Les jeunes. La relève. On est dans une période qui me rappelle beaucoup la fin des années 1950, avec une droite et un côté réactionnaire parfois très violents. Je crois qu'on est à la queue de la comète, qu'on va bientôt, comme alors, bazarder plein de choses. Je vois les jeunes qui ne peuvent plus tolérer la situation. Ils ont compris qu'ils n'ont pas à déconstruire violemment ce que les autres ont fait. Ils font le Eastern Bloc, des trucs non formalisés, *undergrounds*, de nouveaux types de galeries. Puisqu'on ne leur a pas laissé de place, ils créent une nouvelle architecture et de nouveaux réseaux. Et ça, c'est formidable.  

Catherine LALONDE est journaliste en culture, danse et littérature au quotidien *Le Devoir*. Elle est aussi poète et a signé, entre autres, *Corps  tranger* (Québec Amérique/La Passe du vent).



My role is to create a space where the work can be viewed in the best possible conditions. I tell little anecdotes about the work or the artist.

With anecdotes and talk about the artist, doesn't one risk feeding a cult of personality?

No. For me, art is the artist. The work is cartography of his or her thought. And perhaps one day, something will stand out, become iconic and speak to a vast range of people. Genevi ve Cadieux, for example: she was tough at 18; her brother committed suicide, her parents were distraught, there were psychiatric interventions... Her very, very tough work, always right at the limit, for me, it's an integral part of who she is. Take Van Gogh or Giacometti, who made masterpieces. When we read their biographies, we cry. It gives us goose bumps and it happens every time we see the works.

What solution do you see that might let us to escape from this wave of spectacle production?

Young people. Emerging artists. We're in a period now that reminds me a great deal of the end of the 1950's, with the right and a reactionary wing that are sometimes quite violent. I believe we are on the tail of the comet and that we will soon, as before, toss a lot of things aside. I see young people unable to tolerate the situation. They've recognized that they don't need to violently take apart what others have made. They've created the Eastern Bloc, informal things, undergrounds, new kinds of galleries. Because we haven't made space for them, they're producing new structures and networks. And that's wonderful.  

Translated by Peter DUBÉ

Catherine LALONDE is a journalist, who writes on culture, dance and literature for the daily newspaper *Le Devoir*. She is also a poet and has published, among other works, *Corps  tranger* (Québec Amérique/La Passe du vent).

Genevi ve CADIEUX,
Hear Me with Your Eyes,
1989. Triptyque.  dition
de 3. Agrandissements
photographiques couleur
et noir et blanc, montés
sur écran de bois / Trip-
tych.  dition de 3. Photo-
graphic enlargments in
colour and black and
white, mounted on wood.
249 x 310 cm ch/ea.
Photo : Louis LUSSIER.

Denis ROUSSEAU : de l'infiniment petit, de l'infiniment grand

Entretien de Serge FISETTE

S.F. Depuis quelques années, vous exposez des installations cinétiques où des formes biomorphiques, le plus souvent souples et sinueuses, s'agitent dans l'espace, évoquant tour à tour les thèmes de la naissance et de la mort, ceux encore du sacré ou de la sexualité. Gorganciel, votre dernière exposition à la Galerie Joyce Yahouda¹, se présentait d'une manière différente, notamment du fait du mouvement dans les sculptures qui était cette fois suggéré, au lieu d'être produit à l'aide de moteurs. Peut-on parler de « rupture » dans votre travail ?

D.R. L'expression du mouvement dans mes sculptures s'appuie sur l'utilisation de toutes sortes de moyens tels que la lumière, le son, les articulations mécaniques et électroniques. Cette approche est arrivée dans ma pratique il y a plus de trente ans et me permet de rendre à ma façon l'idée du

vivant, du monde. L'esthétique des formes sinueuses ou allongées renforce cette intention.

Dans mes œuvres cinétiques interactives, je cherche à aller à la rencontre du spectateur et à susciter sa réaction immédiate. Avec le mouvement suggéré, le rythme lent et les effets d'apesanteur utilisés dans *Gorganciel*, le spectateur doit plutôt aller vers l'œuvre, en ressentir le mouvement, et l'interpréter. La communication avec le public prend donc plusieurs formes ou obéit à différentes stratégies. Toutefois, les moteurs et les capteurs de mouvement pourront revenir dans la réalisation de mes futurs projets.

Dans cette récente exposition, j'ai voulu proposer une contemplation de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, un univers sensoriel au-delà de nos frontières perceptives habituelles, un voyage dans la légèreté

où l'horizon se fond dans l'infini. Je ne crois pas qu'il y ait rupture dans mon travail, mais plutôt la poursuite d'un cheminement amorcé il y a plusieurs années. Si l'on se reporte à des œuvres réalisées précédemment et que l'on peut revoir sur mon site www.denisrousseau.com, on constatera que ces préoccupations étaient présentes dans des œuvres telles que *Nocturne* (1992), *Diurne* (1993), *Sondes* (1994) ou encore *Être* (2005). Cette dernière s'accompagne d'une vidéo dans laquelle le traitement du mouvement, de l'espace et de l'image rejoint nettement l'esprit de l'exposition *Gorganciel*.

À cet égard, que signifie le terme *Gorganciel* ?

J'ai choisi ce titre par amour pour la richesse, la souplesse, les nuances, les colorations de la langue française, pour les jeux, l'inventivité et les niveaux de lecture qu'elle peut offrir. Il m'est souvent arrivé de créer des

Denis ROUSSEAU, *La Nébuleuse des tripodes*, 2010-2011. Polyuréthane, 520 x 251 x 30 cm. Photo : Normand RAJOTTE.



néologismes ou des mots-valises pour désigner les enjeux dont je traite dans mes œuvres ou pour choisir des titres d'expositions, soit pour suggérer un sens, soit encore pour inviter les spectateurs sur la voie de l'imaginaire et de l'intrigue. Par exemple, l'installation intitulée *Œuvre politique sans titre*, que j'ai réalisée en 1985, comporte deux éléments interreliés : le premier est une photographie grand format, présentée dans un lourd cadre de type muséal, représentant la nageoire caudale ouverte en éventail d'une baleine plongeant vers les profondeurs de la mer ; le deuxième élément consiste en un petit cadre éclairé dans lequel on peut lire les mots *Cétacé clair*. Au spectateur de tirer ses propres interprétations. Il y en a quelques-unes, n'est-ce pas ? Il lui faut cependant être attentif et bien vouloir se prêter au jeu de l'observation, de la fouille, de la mise à jour des différentes couches de sens ou du décryptage avec ses propres références.

Mes œuvres traitent de plusieurs thèmes, dont celui de la quête identitaire, et peuvent être qualifiées de travail engagé. Il y a quelques années, lors d'une collaboration avec une commissaire pour attribuer un titre à une exposition que nous avions montée ensemble, nous avons opté pour *Langagement* qui a été créé par la contraction des termes « langage » et « engagement ». Dans le même ordre d'idées, mais sur un autre plan, j'ai souvent utilisé la langue comme objet physique ou élément sculptural.

Il faut aussi mentionner que l'artiste visuel Marcel Duchamp m'a marqué par les jeux qu'il a pratiqués avec la langue française avec ses œuvres telles que *LHOQ* ou encore *Rose Sélavy*.

Gorganciel provient de la contraction de deux mots, soit *Gorgones*, le titre de l'une des sculptures représentant trois méduses, et « ciel » qui fait référence à l'œuvre murale intitulée *La Nébuleuse des tripodes*, qui suggère une inversion des couleurs du ciel. Le néologisme *Gorganciel* se veut une invitation à vivre l'imaginaire du monde inventé pour cette exposition.

J'ajouterai qu'il y a aussi en filigrane un clin d'œil au professeur François Rabelais de l'Université de Montpellier pour son œuvre *Gargantua et Pantagruel*. Rabelais est à mes yeux un grand personnage de la littérature française, à la verve lexicale riche, imaginative et souvent crue, qui ne faisait pas dans le dogme ni dans la censure et qui appréciait la

culture populaire. La consonance du mot résultant d'une contraction des deux mots *Gargan(tua)* et *(Panta)gruel* s'apparente à *Gorganciel*. Rappelons que l'œuvre de Rabelais traite du monde du gigantisme et de celui du très petit. Donc, mon hommage à Rabelais se situe tant sur le plan du titre de mon exposition que sur celui d'un aspect de son contenu. **Votre exposition regroupe des sculptures et des photographies. Qu'en est-il des unes et des autres, et des liens qui se tissent entre elles ?**

Mes sculptures explorent l'espace, les formes, les textures, le mouvement et portent sur des thèmes choisis. La photographie a toujours fait partie intégrante de ma démarche artistique, mais mon rapport à ce médium s'est transformé au fil des ans. La sculpture prend du temps, alors que la photo offre l'instantanéité et, par conséquent, l'émerveillement survient à un moment différent. Comme je l'ai déjà mentionné dans un entretien publié dans un opuscule portant sur une de mes expositions tenue à la galerie Dazibao² au milieu des années 1990, la photographie, c'est un peu le dessin de la sculpture. La rapidité et l'efficacité des essais photographiques me permettent d'explorer l'espace, et j'en suis venu à vouloir établir un dialogue entre ces deux médiums.

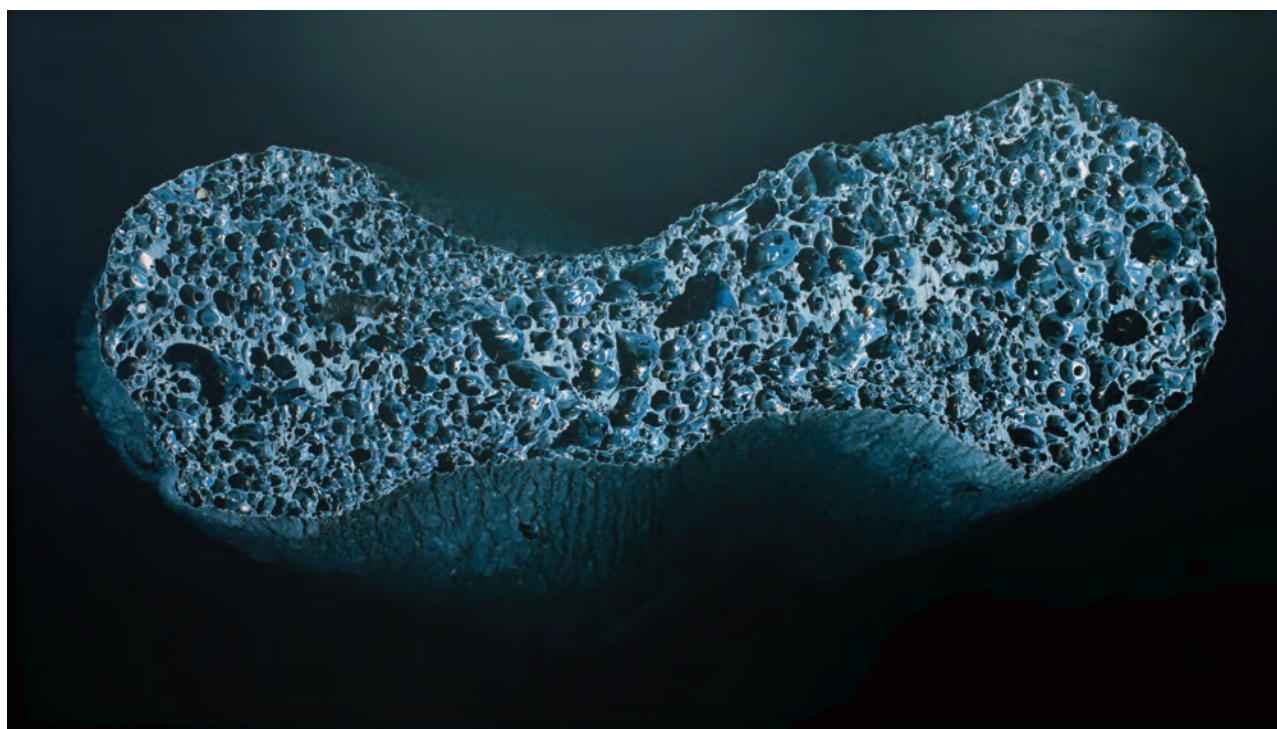
C'est au moyen de la photographie que je suis arrivé à la sculpture, mais je ne l'ai jamais délaissée. Plutôt, je visais à travailler l'image de façon à éclater sa composition afin de sortir du cadre. Graduellement, je me suis dirigé vers le tridimensionnel par l'utilisation du bas-relief. Je suis passé de la création d'images photographiques proprement

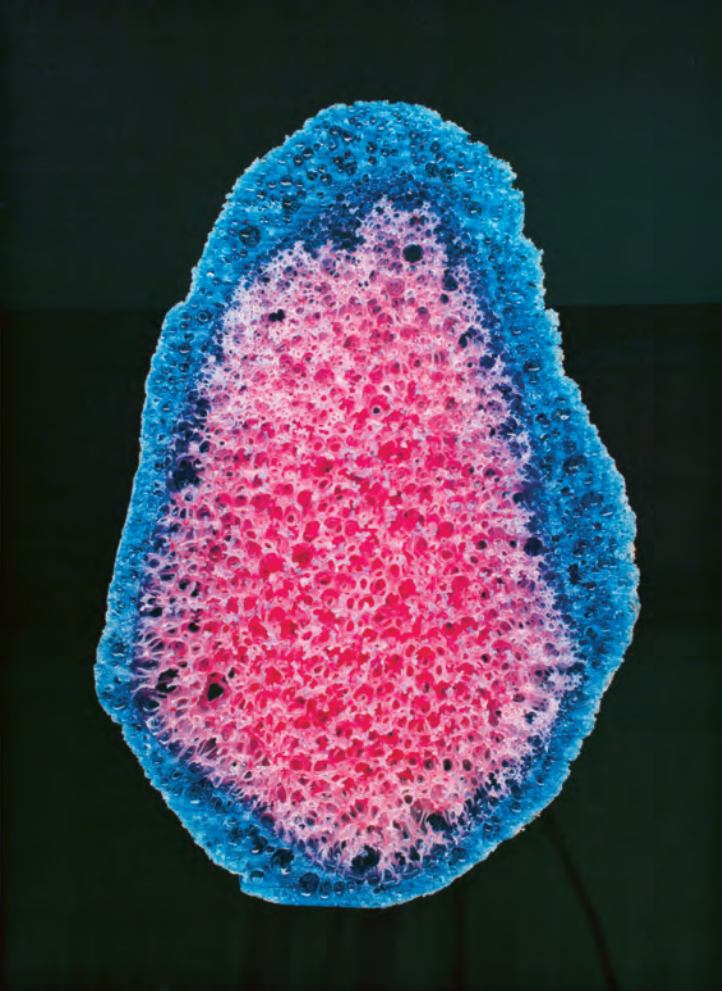
dites à leur impression sur des objets, des formes ou des matériaux tels que le contre-plaqué. Puis, j'ai voulu utiliser l'image photographique provenant de la vidéo en me servant du pointillisme des pixels. Cette démarche m'a amené à utiliser des photographies mises en relation avec des sculptures dans l'espace ou l'environnement et à suggérer des rapports de sens, de lecture, qui sont également appuyés par le titre des œuvres. Présentement, j'ai recours à des outils tels que les scanners comme appareils de prise de vue afin de décortiquer et de magnifier des sujets, d'aller vers l'invisible des objets, vers la structure ou la composition interne des volumes sculpturaux, au-delà de leur surface, de leur enveloppe.

Les œuvres photographiques de l'exposition *Gorganciel* posent un regard sur la représentation physique des matériaux utilisés, et même sur la réaction chimique créée lors de la réalisation des sculptures. Elles proviennent des objets que je moule et qui servent de prémisses ou de déclencheurs à mes grands projets. Ces images évoquent à la fois ce qui est loin de nous et ce qui est très près, qu'il s'agisse d'éléments monocellulaires, de virus, de météorites ou de matières minérales vitrifiées par une chaleur excessive. Elles nous révèlent ce qui est invisible à l'œil nu. Il en surgit des paysages insolites, des zones cristallisées ou spongieuses, des mondes inventés ou cachés, comme ceux que nous font connaître les recherches des nanophysiciens ou des microbiologistes. Mais surtout, ils nous transportent dans des lieux de profondeur ou dans des espaces, petits et grands.

Denis ROUSSEAU, *Le grand vaisseau*, 2013.
Photographie : impression à jet d'encre. 230 x 130 cm.
Photo : Normand RAJOTTE.

➔ Denis ROUSSEAU, *Rose-Aimée De Nano*, 2013.
Photographie : impression à jet d'encre. 102 x 135 cm.
Photo : Normand RAJOTTE.





Pour tout créateur, une exposition solo constitue un événement d'importance, un point déterminant dans sa démarche artistique. Si, comme vous le précisez plus haut, Gorganciel ne marque pas tant une rupture que la poursuite d'un cheminement, peut-on dire qu'elle vous a également permis d'entrouvrir de nouvelles pistes pour le travail à venir? Quel sera ce travail à venir?

À la fin d'une exposition, j'éprouve des sentiments mitigés. Il y a avant tout le plaisir d'avoir pu présenter mes dernières œuvres, de pouvoir dire ce que j'ai à dire, de communiquer avec le public, d'échanger. Puis, je reviens dans mon atelier, les œuvres reviennent elles aussi, il faut réorganiser l'entrepôt, faire le ménage des lieux et des idées. Je vis alors une période de transition. Pendant quelques semaines, je fais le vide, je m'adonne à d'autres activités. J'ai besoin d'une période de réflexion afin de pouvoir continuer. Quand je reprends le processus de création, je jette un regard sur les pistes

prises de côté temporairement et je fais un choix final, je les retiens ou je les abandonne. Mais je ne travaille pas à partir d'un plan ou d'une maquette, j'explore d'autres sentiers, l'inconnu, je mets la main à la pâte et c'est ainsi que les œuvres prennent forme.

Il y a actuellement des pistes qui s'ouvrent, mais apporteront-elles des œuvres, je n'en sais rien. Ça se passe dans l'atelier en tirant profit des acquis, de l'instinct et des hasards. Quand on explore, qu'on cherche, on ne peut présumer de ce qu'on trouvera. Mais j'aspire à trouver. À ce jour, la vie a été généreuse avec moi, puisqu'elle m'a permis de cheminer dans ma passion en surmontant les angoisses de l'artiste. ←

NOTES

1. L'exposition *Gorganciel* s'est tenue du 21 février au 30 mars 2013.
2. Johnstone, Leslie, *Denis Rousseau-Cabrials* (opuscule), Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal, Québec, 1996.



Denis ROUSSEAU,
Gorganciel, 2013.
Vue d'ensemble (*Les Gorgones et Le cuirassé de Spire*). Galerie Joyce Yahouda. Photo: Normand RAJOTTE.

Le VINGT-CINQUIÈME du centre d'exposition CIRCA

À suivre

Lise LAMARCHE

La revue *Espace* nous ouvre amicalement ses pages à l'occasion du quart de siècle de l'activité du centre d'exposition Circa. La revue qui suit fidèlement les activités du centre depuis ses débuts (on pourrait dire leur début puisque *Espace* vient tout juste de saluer son propre 25^e anniversaire) ne se dédit pas aujourd'hui. Les deux institutions (n'ayons pas peur des mots...) ont en commun une passion pour «la sculpture dans le champ élargi»—pour reprendre l'expression de Rosalind Krauss: une sculpture qui ne craint pas les matériaux classiques tout en utilisant aussi des matières dites moins nobles, qui s'échappe parfois de façon tentaculaire dans l'espace, qui joue du *in situ* avec maestria, qui se pose sans rougir sur un socle, ou tremble dans l'espace, qui colle aux parois silencieusement, qui quelquefois grince ou parle.

Le dossier que nous proposons dans ces pages n'a pas la prétention de constituer le fin mot de l'histoire de Circa: quelques extraits de textes de la critique montréalaise parus à l'occasion de l'ouverture du centre et de quelques événements ou anniversaires notables, certaines illustrations puisées dans les archives de Circa et mettant en lumière des œuvres ou des expositions de la plupart des membres du conseil d'administration depuis 1988*. D'autres textes seront disponibles dans la salle de documentation du centre ouverte à l'occasion de l'exposition anniversaire intitulée *La sculpture en temps et lieux*. Sans oublier le site Internet de Circa qui se développe au gré du temps, des subventions et des compétences des uns et des autres assistants du directeur fondateur Maurice Achard à qui succède depuis l'été 2013 une nouvelle directrice, Geneviève Goyer-Ouimette.

L'exposition anniversaire présente une coupe à blanc dans la forêt touffue des très nombreuses expositions individuelles et

collectives tenues entre 1988 et 2013. Près de 500 artistes ont exposé dans le vaste espace du centre Circa. Chacune des expositions est en général accompagnée d'un texte, parfois même d'un opusculé, signé par l'artiste lui-même ou un auteur invité.

Comment ne pas être injuste, partielle, détestable! Un fil a été tiré qui consiste à faire voir comment plusieurs artistes ont travaillé cet art protéiforme appelé encore sculpture. Puisque nous savons bien ce qu'est la sculpture, disait aussi Krauss, il s'agit maintenant d'en montrer les multiples facettes. Des malins parlent de trois dimensions et pensent ainsi s'en tirer! Faisons parler les murs, les planchers, les fenêtres. Aussi les colonnes

et les grands espaces vides. Faisons aussi entendre le bruissement de la feuille ou le grincement du métal en mouvement. ←

NOTE

* Profitons de la circonstance pour saluer tous les membres du conseil d'administration depuis 1988. Membres fondateurs: Maurice Achard, Monique Giard, Yves Louis-Seize; Membres du C.A.: Catherine Bolduc, Yvon Cozic, Lalie Douglas, Anne Fauteux, André Fournelle, Sylvie Fraser, Andréanne Godin, Michel Goulet, Marie-Josée Laframboise, Guy Laramée, Lisette Lemieux, Janet Logan, Jennifer Macklem, David Moore, Jean-Pierre Morin, Élisabeth Picard.

Lise LAMARCHE, historienne de l'art et professeur honoraire de l'Université de Montréal, est commissaire de l'exposition *La sculpture en temps et lieux* qui salue en quelques œuvres le travail du centre d'exposition montréalais Circa.

→ Michel GOULET,
*Les choses du temps
étant ce qu'elles sont*,
2006. Photo: Richard-Max
TREMBLAY.



Monique GIARD, *Maelström
des anges. L'ADN de l'âme*, 2008.
Photo: Guy L'Heureux.

LA TERRE... UNE SAISON... DES ARTISTES...

Le Centre d'Exposition d'Art Céramique Contemporain (CIRCA) a ouvert ses portes au public, le 11 septembre 1988, sur une exposition inaugurale, «Dix artistes... la terre», qui illustre une déclaration liminaire sans équivoque de son directeur et fondateur Maurice Achard : «(Exposer) Toute œuvre, installation, performance ou manifestation dont la thématique, la référence ou l'inspiration soit la terre comme matériau, matière, élément ou entité planétaire.»

Déclaration courageuse, l'ordre des mots a en effet son importance et nomme la réalité du risque pris. Car il ne s'agit pas seulement, par le biais de cette nouvelle entreprise, de faire déboucher les métiers de la terre sur la production artistique mais il s'agit aussi de partir de l'autre extrémité du spectre, d'ouvrir la céramique aux interrogations d'artistes venus d'autres horizons techniques, de l'exposer à des regards neufs et de prendre le risque donc d'en voir peut-être bouleverser les valeurs et remettre en question les acquis et les nécessités. D'en voir transgresser non seulement l'usage mais le métier lui-même...

«On va voir ce que la terre a à offrir sur le plan conceptuel et expérimental», dit Maurice Achard. Au service de cette ouverture d'esprit et de cette curiosité il faut bien sûr compter la vitrine exceptionnelle que constituent en plein cœur de Montréal, les 3 500 pieds carrés et les facilités du centre d'exposition, mais aussi, par le truchement de l'étroite collaboration que CIRCA entretient avec le Centre de céramique Bonsecours, l'appui technique, si nécessaire, d'un métier qui tire son savoir à la fois de la tradition la plus ancienne et des recherches les plus contemporaines.

—Jean DUMONT, août 1989 (extraits d'un tapuscrit, *Dossier visuel 1988 à 1995*, Circa)

JEAN DUMONT, [1927-2004,] INGÉNIEUR, CRITIQUE D'ART ET COMMISSAIRE.





Lisette LEMIEUX,
Scopie, 2007. Photo :
Michel DUBREUIL.

Pour inaugurer son tout nouvel espace, [le] Centre d'exposition Art céramique contemporain avait demandé à dix artistes de produire une œuvre à partir de la terre. L'initiative s'est avérée des plus heureuses puisqu'elle a permis de voir éclater le médium en lui enlevant ses connotations d'art mineur, d'objet artisanal, de bibelot d'art... Au contraire de cela, les propositions lorgnaient délibérément vers la contemporanéité et rejoignaient plusieurs des tendances qui ont cours en sculpture aujourd'hui : monumentalité, appropriation du territoire, assemblage et bricolage, fragmentation de l'objet proche de l'installation... Transcendant le matériau, les artistes ont su l'intégrer à leur propre démarche personnelle. Les œuvres réussissaient à faire oublier la céramique elle-même (elle devenait un moyen et non plus une fin), à l'investir d'une portée plus vaste, celle de traduire une pensée, d'articuler un propos de pure sculpture.

Serge FISETTE, «Incontournable, la sculpture», *Espace*, vol. 5, n° 2, hiver 1989, p. 8.

SERGE FISETTE, DIRECTEUR DE LA REVUE ESPACE, COMMISSAIRE ET AUTEUR.



COZIC, *De la possibilité d'un baiser.*
Acte III: Tetraktys, 2004.
Photo : Marie Claude VALLERAND.

Jean-Pierre MORIN,
Herbes folles, 2001-2006.
Photo : avec l'aimable
autorisation de CIRCA.



André FOURNELLE,
L'aveuglement, 2000.
Coll. Centre culturel de
l'Université de Sherbrooke.
Photo : Guy L'HEUREUX.

Pourquoi privilégier la formule du centre d'artiste et non celle de la galerie d'art ? Quelle différence y a-t-il entre les deux ? Quels avantages y voyez-vous ?

Il y a des avantages et une nécessité. La nécessité est que pour être subventionné, il faut répondre aux exigences des programmes de subvention existants. Quant aux avantages, ils sont reliés au type d'art que l'on y présente, soit un art de recherche. Les centres d'artistes qui font de la diffusion défendent et font la promotion de cet art qui est en constante évolution et en continuelle quête d'expressions nouvelles. Contrairement aux galeries d'art, ils n'ont pas une vocation commerciale et constituent des laboratoires et des pépinières pour les artistes en art actuel. [...]

« Circa 1988-2008 », entretien de Serge Fiset avec Yves Louis-Seize, *Espace*, n° 87, printemps 2009, p. 28.

YVES LOUIS-SEIZE, SCULPTEUR, MEMBRE FONDATEUR ET PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE CIRCA.



Yves LOUIS-SEIZE, *Le regard absorbé... À Aurélien*, 2007.
Photo: Guy L'HEUREUX.

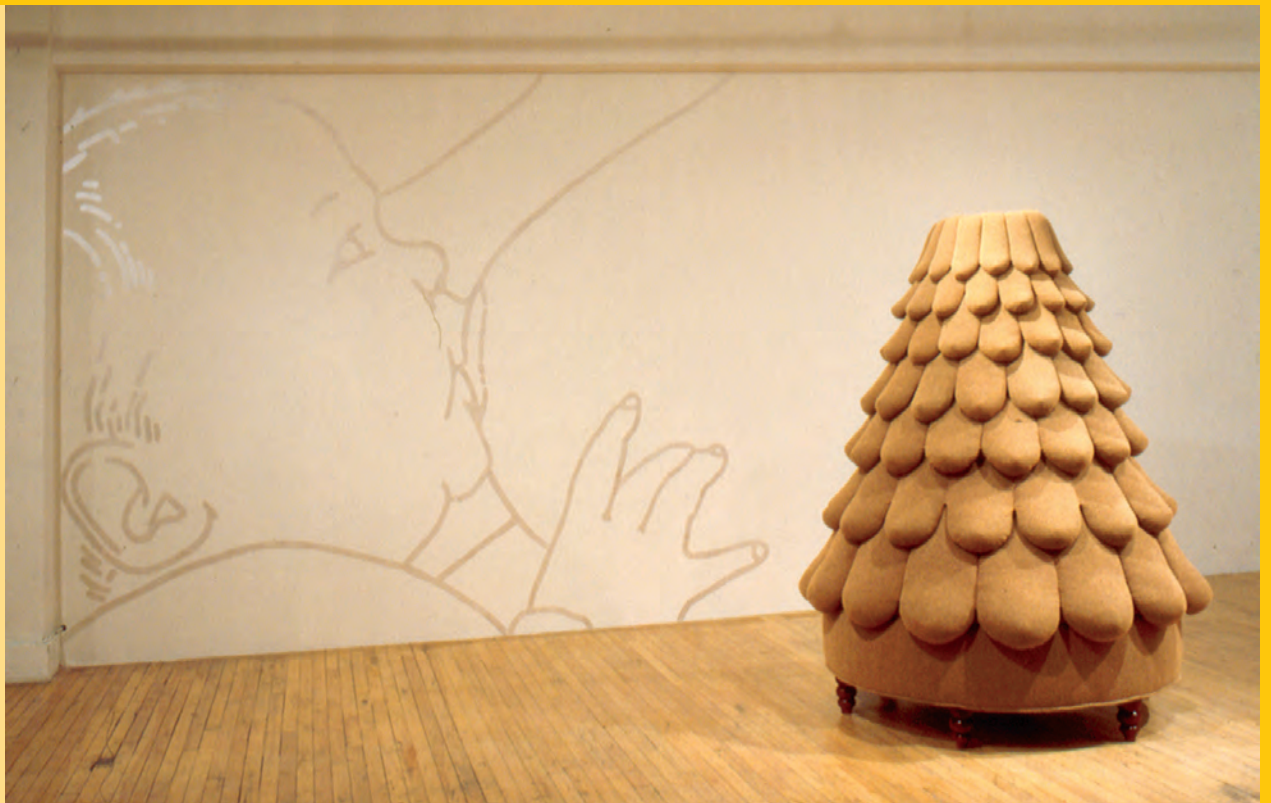


Élisabeth PICARD, *Macro-organisme: Radiolaire*, 2011-2012.
Photo: Michel DUBREUIL et SODEC.



Janet LOGAN, *Paysages, etc.*, 2009. Photo: Gabrielle MARGINEAU.

Lalie DOUGLAS,
A Sense of Well-Being, 2002.
Photo : Guy L'HEUREUX.



JOYEUX ANNIVERSAIRES. CIRCA, 10 ANS, ET LA CENTRALE, 25 ANS

Sortez tambours et trompettes, une autre galerie de Montréal célèbre cette année ses noces de diamant avec les collectionneurs et le public. Après les René Blouin, Trois Points/Éric Devlin, Christiane Chassay, un peu avant Occurrence l'an prochain, c'est au tour de Circa, désormais centre d'artistes et autrefois galerie d'art à part entière associée au Centre de céramique Bonsecours, de festoyer. L'affaire n'est pas banale.

Après s'être fait couper de façon draconienne les fonds subventionnés il y a près de trois ans, la galerie a pu survivre en transformant sa structure d'exploitation pour calquer celle des centres autogérés. Il y a deux ans, Circa instaurait une nouvelle formule particulièrement intéressante, demandant à de jeunes artistes d'inviter des artistes vétérans à occuper les lieux d'exposition avec eux.

—Bernard LAMARCHE, *Le Devoir*, 26-27 septembre 1998, p. D9.

BERNARD LAMARCHE, CRITIQUE D'ART AU JOURNAL LE DEVOIR, COMMISSAIRE, MAINTENANT CONSERVATEUR DE L'ART ACTUEL AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.



Jennifer MACKLEM,
L'hiver. Volet 1, 2010.
Photo : Guy L'HEUREUX.

Biennale de Venise. Quand l'obsession prend forme

Natasha HÉBERT

Dans les moments délicats et difficiles, le passé se révèle être une source d'inspiration fertile, tout en offrant une perspective différente sur nous-mêmes et ce qui nous entoure. Même si le contexte diffère, la nature humaine, elle, change très peu et lorsque le futur s'obscurcit, le phare de l'histoire peut apporter un certain réconfort. Dans le contexte actuel où l'art est épuisé à la fois par le mercantilisme et la multiplication des collectionneurs, la chasse à la fréquentation massive des musées, l'aveuglement des années frivoles de bling-bling et de globalisation, l'insatiable faim pour le sang neuf et

les durs resserrements budgétaires, la lassitude et la nostalgie commencent à poindre à l'horizon.

Après quelques précédentes Biennales de Venise, aux titres prétentieux et aux allures de stands de foire de Bâle, un revirement de situation était nécessaire pour restimuler l'intérêt et redonner une certaine profondeur. Le temps était venu de faire une pause, de regarder le passage du temps et d'interroger ses ancêtres. Il y avait donc dans l'air de Venise, cette année, un important regard en arrière et un désir de réviser l'abécédaire de l'art contemporain.

La surenchère d'art contemporain, de musées, d'expositions, de

foires, de ventes publiques et de jeunes artistes, tant sur la terre ferme que sur Internet, semble provoquer un sentiment de distanciation et de déconnexion. Voilà pourquoi, d'une manière souvent intuitive, plusieurs des expositions proposées à Venise cette année ont cherché à créer des ponts vers le passé et à reconnecter avec les sources de l'art actuel. Ces conversations temporelles questionnent notre attitude et notre perception au présent. Elles signalent des pistes oubliées par lesquelles nous pouvons envisager le monde en général—et plus particulièrement celui de l'art—with un regard plus large. Ce sont des expositions qui mettent en scène des artistes et des

amateurs, en parallèle avec des commissaires et des collectionneurs. Dans ce contexte, le passage du temps accompagné par les regards, les attitudes et les obsessions de l'être humain se transforme en accumulations, en collections et héritages.

LE PALAIS ENCYCLOPÉDIQUE. 55^e BIENNALE DE VENISE

Il était peut-être attendu, du commissaire Massimiliano Gioni, une pléiade de jeunes artistes, une exposition chaotique, colorée et bruyante, ornée de documentation et de mondes virtuels. Étant le plus jeune commissaire que la Biennale ait connu, on aurait pu croire en effet que la Biennale voudrait « faire

Oliver CROY et Oliver ELSER, *The 387 Houses of Peter Fritz* (1916–1992), *Insurance Clerk from Vienna*, 1993–2008. Sur le mur du fond: Jack WHITTEN, *9-11-01*, 2006. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.





Duane HANSON, *Bus Stop Lady*, 1983. Polyvinyle peint à l'huile, matériaux mixtes avec accessoires. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

→ **Charles RAY**, *Fall '91*, 1992. L'Arsenale. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

→ **Jimmie DURHAM**, *Jesus. Es geht um die Wurst*, 1992. Bois, fer, acier, encre, papier, acrylique, boue, colle. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

→ **Peter FISCHLI et David WEISS**, *Plötzlich diese Übersicht* [Suddenly This Overview], 1981-. Argile non cuite ; approx. 180 sculptures. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

jeune». Au contraire, il y avait plusieurs années que l'exposition principale de la Biennale n'avait eu un ton aussi réfléchi et discipliné. Gioni s'est montré organisé, méthodique, studieux, cultivé et déterminé. Loin de vouloir faire un étalage des artistes les plus à la mode ou prétendre montrer un parfait éventail international de la pratique actuelle de l'art, il s'est attardé à un concept simple lié à l'art et de la création, mais fondamental dans la pratique : l'obsession.

S'appuyant sur l'idée utopique du Palais encyclopédique, tel que conçu –et patenté au États-Unis en 1955– par l'artiste Marino Auriti, le commissaire s'est inspiré non pas de cette encyclopédie totale, mais de l'obsession de Auriti, son créateur, à vouloir tout accumuler en un seul lieu. C'est le croisement entre la création et l'accumulation d'images, la fonction de l'imagination et la nature obsessive de l'humain qui posent les fondations de cette exposition. Ce qui implique donc les rêves, les hallucinations, les visions, les méditations, le chamanisme, l'occultisme, la schizophrénie, l'autisme, la dépression, la démence, l'exorcisme, l'extrémisme, la superstition et la collection. Attitudes obsessives, gestes magiques, tentatives de guérison et désirs d'omniscience. Les artistes participants sont autant amateurs

que professionnels, scientifiques, prophètes ou tout simplement anonymes. Presque la moitié des œuvres proviennent d'artistes décédés (plus d'un quart d'entre eux) ou de plus de 65 ans. La jeune relève est rare, mais l'accumulation et la collection se construisent idéalement dans la longue durée.

Contrairement aux Biennales antérieures, celle-ci offre de longues successions d'objets, de peintures, de dessins, de sculptures, d'objets trouvés et de vidéos. On y trouve très peu d'installations dans l'espace ou d'œuvres monumentales. Ce qui rappelle bien que nous sommes malgré tout à l'ère des expositions «archivistiques» basées sur l'étalage exhaustif de documentation. La plupart des œuvres ont des allures de talismans magiques ou de fétiches, tels la collection de roches de l'ex-surréaliste français Roger Callois, les sculptures-reliquaires de l'Américain Jimmie Durham, les totems minimalistes d'or de James Lee Byars, les maquettes architecturales de Croy et Elser, les éclectiques sculptures d'argile des Suisses Peter Fischli et David Weiss, en plus des œuvres de Richard Serra, Otto Piene, Duane Hanson, Sarah Lucas, Matt Mullican, Paul McCarthy, Roberto Cuoghi ou Vlassis Caniaris.

Pour renforcer la mise se trou-

vent aussi des bannières Vaudou haïtiennes, des dessins des Shakers américains, des dessins tantriques anonymes, des ex-voto du Sanctuaire italien de Romituzzo (16^e–19^e siècles) et d'énigmatiques sculptures anthropomorphiques du Japonais Shinichi Sawada, atteint d'un autisme sévère. Les mystérieuses figurines fantastiques de la Canadienne Shary Boyle auraient pu s'insérer avec beaucoup plus d'aisance dans ce parcours fabuleux que dans le difficile Pavillon canadien. Les restes de l'église coloniale catholique installés par l'artiste vietnamien Danh Vo créent un espace fort de méditation sur le passage du temps et sur l'histoire, tandis que le point final et culminant de l'exposition est marqué par *Apollo's Ecstasy* (1990), une sublime

et historique installation de Walter de Maria. Le choix d'Apollon, dieu de la raison, de la forme et de la classification, semblait finement approprié après un tel parcours.

EN COLLATÉRAL

En plus de l'exposition de groupe de la 55^e Biennale se trouve une exposition des premiers collages, *Early Collages*, que l'Américain Robert Motherwell a produits dans les années 1940-1950 à la suite d'une suggestion de Peggy Guggenheim. On y ressent la vitalité de la recherche plastique de l'après-guerre, la force des images et l'influence de cette femme sur l'art de son époque. De même, au Musée Ca'Pesaro, une sélection de pièces de la collection de la galeriste new-yorkaise Ileana





↑ Bruce NAUMAN, *Raw Material with Continuous Shift—MMMM*, 1991. L'Arsenale. Photo: Francesco GALLI.
Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

↑ Walter DE MARIA, *Apollo's Ecstasy*, 1990.
Vingt cylindres en bronze. Photo: Francesco GALLI.
Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.



Shary BOYLE, *Bridge and Chorus/Pont et chœur*, 2012. Porcelaine, vernis, glaçure, table tournante d'époque, disque en vinyle, commande de minuterie. 51 x 46 x 46 cm. Photo: avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

→ Shary BOYLE, *The Cave Painter/Le peintre de la caverne*, 2013. Plâtre, bois, mousse, cheveux synthétiques, résine, métal, peinture, paillettes, verre, trois projecteurs pour projection de collage photographique, commande de minuterie. 301 x 427 x 457 cm. Photo: avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

Sonnabend. Cette collection, forte en œuvres des années 1960-1970, rappelle l'effervescence de la recherche artistique de l'époque. Sur l'autre rive du Grand Canal, au Palazzo Fortuny, est présenté «Tàpies. Le regard de l'artiste», une exposition de pièces de la collection privée et des œuvres personnelles de l'artiste catalan Antoni Tàpies. Ce regard jeté sur ses confrères et sa quête d'absolu à travers l'art de toutes les époques engagent une nouvelle lecture de son œuvre.

Ajoutons enfin un événement dont la présence est particulièrement significative—voire symptomatique—de l'heure actuelle, soit *When Attitudes Become Form*, une exposition phare, déterminante et désormais culte, que le commissaire Harald Szeeman a conçue en 1969 à Berne et qui est aujourd'hui entièrement recomposée dans les murs de la

Fondazione Prada. En fait, même les murs—et les plafonds et les planchers—prétendent reprendre l'architecture originale et les dimensions de la Kunsthalle de Berne. On considère que *When Attitudes Become Form* a défini le paradigme de l'exposition en établissant un processus libre reliant la production, la construction et l'installation, en donnant une place importante au commissaire d'exposition et au spectateur, tout en créant le discours artistique, le contexte historique et le catalogue d'exposition. Le présent projet cherche à reconstruire, non pas des œuvres, mais une entière exposition, en considérant son ensemble comme une seule forme, un seul artefact, afin de recréer les sensations et les émotions de l'époque. Il en résulte plutôt une sensation d'inconfort, l'espace étant réduit, les œuvres placées les unes sur les autres, et

plusieurs d'entre elles ont malheureusement perdu leur ingénuité. Mais c'est notre propre regard qui est confronté. Nous aussi avons perdu une certaine ingénuité. Ces œuvres logent désormais dans de grandes collections, valent des fortunes et leurs créateurs, les jeunes artistes de l'époque, composent aujourd'hui, notre panthéon artistique. Aurions-nous évolué? Notre regard s'est-il durci? Sommes-nous devenus plus exigeants? Aurions-nous besoin d'une pause plus longue? ←

La Biennale di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte Arsenale, Giardini et Venise 1^{er} juin–24 novembre 2013

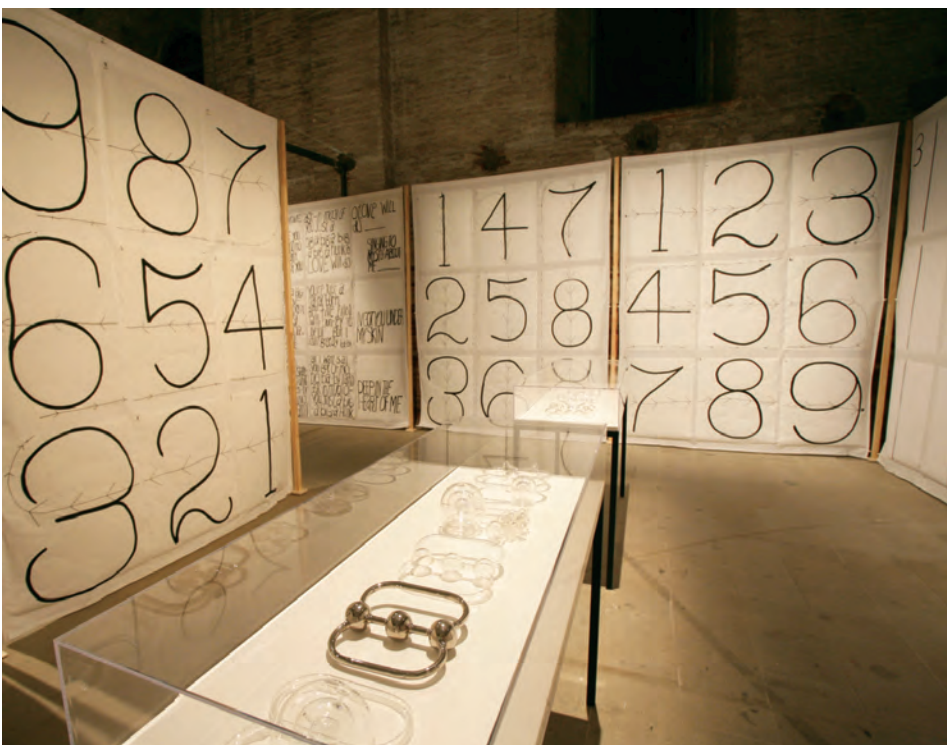
When Attitudes Become Form Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina 1^{er} juin–3 novembre 2013

Tàpies. Lo Sguardo del Artista Palazzo Fortuny, C. Santo Benetto 1^{er} juin–24 novembre 2013

Robert Motherwell – Early Collages Peggy Guggenheim Collection 26 mai–8 septembre 2013

Collection Sonnabend Palazzo Ca'Pesaro 1^{er} juin–29 septembre 2013

Natasha HÉBERT est critique d'art et commissaire d'exposition depuis 1999. Elle vit et travaille à Barcelone depuis 2004. Elle a écrit pour de nombreux magazines et catalogues et produit plusieurs expositions, dont *Mise en Échec* (Circa, 2006), *Not for Sale, Manœuvres/Maniobres, Fresc! et Acció* (Galeria Toni Tàpies, 2008, 2009, 2011 et 2012). Elle est actuellement co-commissaire de *Tàpies. Lo Sguardo del Artista* au Palazzo Fortuny de Venise. Elle collabore avec *Espace sculpture* depuis 1999.



Matt MULLICAN, *Untitled (learning from the Person's Work)*, 2005. L'Arsenale. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

←← Otto PIENE, *Hangende Lichtkugel (Sfera luminosa appesa)*, 1972. L'Arsenale. Photo: Francesco GALLI. Avec l'aimable autorisation de la Biennale de Venise.

Ghost stories...

Denis LONGCHAMPS

The question “is there a life after death?” has fascinated people for ages. As far back as the eighteenth century, novels such as *Frankenstein* and *The Cavern of Death*¹ captured the imagination of the public. Even today, just a quick look at the line up of films and television programs confirms that zombies, vampires, spirits and ghosts are in vogue. Many people do wonder if there is some sort of life after death... some even push the issue by searching for ways to defy, circumvent or even cheat death.

Consequently, the living-dead (as in zombies and vampires) or other forms of afterlife existence (as in ghosts and spirits) hold, not only entertainment value but also bring to the fore the “what if” possibility. In popular culture, fiction and legend seem to blend with reality as in the television program *Ghost Hunters*,² which examines such phenomenon in assumed haunted places with all the seriousness and high tech equipment required. Such popular enthusiasm witnessed in this subject matter is parallel in contemporary artistic practice where the explorations take on multiple levels and touch many interrelated issues from the global environment to international politics to private concerns. While some question the public’s fascination with the undead, others delved into this form of (un)bodily representation to highlight contemporary issues far beyond that of just mere entertainment. The works examined within this context include the *Apport* series started in 2010 and *Psychic Cabinet* of John Latour (Montreal, Quebec) and Will Gill’s (St. John’s, Newfoundland and Labrador) installation titled *High Water* presented during Toronto’s *Nuit Blanche* in September 2012, and an earlier presentation and subsequent video produced in 2011.

On July 7 2011, during the *ArtEx 2011*,³ on the Bishops Falls Train Trestle, artist Will Gill and his assistant, Michael Pittman, scrutinized the water of the Exploits River. It was past 10PM, the village’s lights dimly shone on the river, as did the half-moon;

still darkness prevailed. It was a cool summer night, like so many others in this region. Gill’s and Pittman’s search lights danced on the water... from left to right then back to the left... further down the river... then closer to the bridge. A reflection. Another. Here. There. Floating lifeless white objects; ghostly illusions slowly appeared under the projecting lights, only to disappear again, carried by the current of the river towards the train trestle and beyond. As they drifted closer, their silhouettes became clearer, a child’s boot, a chair, a crutch, a baseball bat, pieces of clothing from a baby’s pyjama to an adult’s pair of pants, a teddy bear, even a bicycle. Somewhere nearby, Geoff Panting played a sad lament on his accordion. A sense of eeriness filled the night as people watched and tried to understand, chills running down their spine. The pieces appeared, silent witnesses of a tragedy, ghosts of what was once filled with life, and then disappeared again.

Gill’s *High Water* performance was then turned into a video (2011); and an installation (2012) for *Nuit Blanche* in Toronto. The work, more so the performance of 2011, is not without recalling known disasters that happened at sea near the coast of Newfoundland such as the sinking of the Titanic (1912), a hundred years ago, or the sealing disasters two years later (1914).⁴ Its presentation in Toronto highlights other more contemporary tragic realities and the universality of a sense of loss and emptiness. The whiteness of the objects, while adding to the haunting effect of ghostly apparitions, is not without spiritual connotations.

Recent tsunamis, such as the December 26, 2004 occurrence in the Indian Ocean or the March 11, 2011 disaster in Tohoku, Japan, come to mind. More so for the latter, since it was reported that 1.5 million tons of debris is currently floating towards the west coast of North America—motorcycles, small boats, personal items and clothing of all kinds and architectural remnants of buildings.



The floating detritus acts as memento of many passed lives, men, women and children who have disappeared, swallowed up by the waves, never to be found again. As this material of living is washed ashore on the beaches of British Columbia, concerns about the ecosystem grow exponentially.⁵ The floating debris thus highlights more than one disaster, one with environmental consequences, the destructive power of nature and the loss of so many lives.

On a smaller scale, the floating objects of Gill’s performance and installation also make reference to the refuse people leave behind on beaches or throw in the water for fun and games without consideration for the environment. Water bottles, coffee cups, beer and wine bottles are a few examples of such garbage carelessly abandoned that have a significant impact on the wildlife and the ecosystem.⁶

John Latour’s new series of sculptures, *Apport*, were first presented in Montreal in a solo exhibition⁷ with other works that touched upon the idea of communicating with the entities of another world. Each sculpture of the series includes a wooden block from which stems a steel rod supporting an object from the past. The assemblage is then partially covered with paraffin that gives the sculptures a very sensuous finish. Sometimes the paraffin is applied in one place in a substantial accumulation, like a glob; in other cases the application seems more refined, as an even coat. Many of the found objects are or suggest modes of communication.

Four new works, intended to be presented together as *Apport 11-14* (2012) of this continuing series, include a horseshoe, a pipe, a compass and a 1946 pocket diary. Curiously, when arranged side by side in a certain order, they spell COLD.

John LATOUR, *Psychic Cabinet*, 2010. Found objects (wooden cabinet and foot rest), copper pipes and wire, plastic shower curtains, acrylic paint. Variable dimensions. Collection of the artist and courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain.

John LATOUR, *Apport 7*, 2010. Found object (metal toy telephone), wood, metal, paraffin wax, acrylic paint. 64 x 12 x 9 cm. Private collection.



John LATOUR, *Apports 11–14*, 2012. Found objects, wood, metal, paraffin wax, acrylic paint. Variable dimensions. Collection of the artist and courtesy of Pierre-François Ouellette art contemporain.

Will GILL, *High Water*—ArtEx 2011. Performance. Exploits River, Grand Falls Windsor, Newfoundland. Spotlight from train trestle. Photo: Mark BENNETT.



Each object of course acts as a memento of a passed life, era, or activity, each one alluding to someone or something else. As Latour writes on his website, the series “is related to the phenomenon of Apportation—ordinary or transformed objects that materialize out of thin air during the course of *séances*.” The *séances* were held starting in the late 18th century after the publication of George First Baron Lyttelton’s book *Communication With the Other Side* in 1760. These *séances* consisted in a gathering of people who wished to communicate with dear ones in the after life. Apports were left behind by the spirits as a sign of their presence; on other occasions their manifestation was marked by a wax mould that “[re]produced the ectoplasmic forms or entities.”⁸ While the apports of another era was a demonstration of the existence of an afterlife, Latour’s *Apports* suggest a passed life that highlights new ways to communicate.

Will GILL, *High Water*
–ArtEx 2011.
Performance.
Exploits River,
Grand Falls Windsor,
Newfoundland.
Reflective objects
floating downriver.
Photo: Eric WALSH.



While the artist investigates the history of paranormal experiences and research, some of his sculptures also tap into other issues. The old landline telephone that allowed for endearing human interaction has been replaced by smart phones and computers where human emotions can be easily erased from the equation. Through texting and emailing a

level of emotion is removed (such as voice trembling, silence or hesitation) and replaced by cutesy emoticons and short texts that allow one to hide and conceal.

Apport is not the artist's first series of work that touches upon ghost life and the spirit world. In 2010, he presented *Psychic Cabinet* reminiscent of a similar one that mediums

use to get the proper atmosphere to establish communication with the *au-dela*. In the past, the mediums would enter the cabinet, and within its confine space they would be able to focus on their communicating powers. Similarly, Latour's cabinet provides a quiet and secluded place to focus and concentrate. However, during its public exhibition, no such communications with spirits were reported.

The concept of the afterlife has always been fascinating to human beings. The Egyptians left traces of such beliefs in their pharaoh's tombs in the pyramids. And to this day, human beings look for a continuation of their life after death, perhaps always in hope for a better one. Both artists, Gill and Latour, invite us to consider the haunting presence of loss and absence but with very different outcomes. Environmental issues overlap with personal ones; objects become story tellers, witnesses of other times and cultures. They highlight changes in our habits, personal and universal, in our communion with nature and our communication with each other.⁹ ←

Denis LONGCHAMPS was recently appointed Director of Programs at the Burlington Art Centre, Ontario. Previously, he was Manager of Exhibitions and Publications at The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, Newfoundland. He received his PhD in art history in 2009 from Concordia University where he was the administrator of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art from 2006 to 2011.

NOTES

1. Written by Mary Shelly (1797-1851), it was first published anonymously in 1818 under the title *Frankenstein or The Modern Prometheus* by Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, London, UK. *The Cavern of Death* was first published anonymously as a series in the *True Britton* newspaper and then as a book in 1794 (J. Bell, London). It is

still published anonymously today. The author is Mary Ann Burges (1763-1813).

2. *Ghost Hunters* (OLN, Fridays, 9PM ET), follows a group of real-paranormal specialists in their investigation of haunted sites in the United States. For more on this show, visit the OLN website: www.olin.ca
3. *ArtEX* is a biennial held in Grand-Falls-Winsor, Newfoundland and Labrador. For more information on *ArtEX* visit artexploits.com
4. The sinking of the Titanic has been the subject of many documentaries, books, and movies. It occurred during the night of April 15, 1912. The Sealing Disaster occurred two years later on March 31, 1914 when the *SS Newfoundland* left 132 seal hunters stranded on the ice. A few hours later a storm broke and the men were abandoned, in part due to the lack of communication with another ship, the *SS Stephano*. On April 2, rescuers found the men, 78 had died of cold or drowned, falling into the icy waters. Cassie Brown wrote *Death in the Ice* in 1976, telling the story of the *SS Newfoundland* crew, and the following inquiry.
5. CBC News, "Tsunami Debris Turning B.C. Beaches into Landfills," June 22, 2012 [online] www.cbc.ca/news/canada/british-columbia/story/2012/06/21/bc-tsunami-debris-haida-gwaii.html
6. What is known as the Great Pacific Garbage Patch is composed of a multitude of debris, coming from many natural disasters, tropical storms and the likes, as well as from careless people. For more on the subject, [on line] education.nationalgeographic.com/education/encyclopedia/great-pacific-garbage-patch/?ar_a=1
7. *Spirit Communications* was presented at Pierre-François Ouellette Art Contemporain in October 2010.
8. One famous wax mould is known as the *Klusi Hands Moulds* [on line] January 30 2013, www.metapsychique.org/The-Klusi-Hands-Moulds.html
9. The author wishes to thank Mary Reid who read previous drafts of this essay and the artists John Latour and Will Gill.

Will GILL, *High Water*–
ArtEx 2011. Performance.
Exploits River, Grand Falls
Windsor, Newfoundland.
Reflective objects floating
downriver (Chair, Crutch).
Photo: Mark BENNETT.

←
Will GILL, *High Water*–
Scotiabank Nuit Blanche
2012. Installation. Roy
Thomson Hall Reflecting
Pool, Toronto, Ontario.
Installation of 100 Objects.
Photo: W. GILL.

Clint NEUFELD: *Pipe Dreams of Madame Récamier*

Gil McELROY

We rarely pay much attention to ceramics as the tough, durable industrial medium that it is, preferring, rather, to aesthetically foreground the narrow “craft” end of the spectrum and notions of material fragility and delicacy as somehow being central to ceramics as a whole. And even if we permit the occasional ceramist to escape the constraints of craft and create a show that explores a wider aesthetic field, like Léopold L. Foulem or Greg Payce, we’re often still far too caught up in antiquated, medium-specific notions of clay to afford the work its full due.

Here’s where Clint Neufeld could be important. Saskatchewan born and bred, he utilizes the medium of ceramics to create 1:1 scale sculptural works that draw on his background as a farm kid. More specifically he makes full-scale automotive parts such as truck engines, transmissions, carburetors, axles and the like, using clay slip poured into moulds in a process decidedly similar to metal casting.

It’s important to note that these are period pieces Neufeld is creating, objects based on older technologies (like the carburetor) that were still within the realm of the “hands-on,” that is, with a few tools and a bit of skill, someone could repair an engine

or a carburetor at home. On a farm like the one Neufeld grew up on, this would have been (and still is) a vitally important factor when machinery would be constantly breaking down and in need of repair, sometimes in situ such as out in the middle of a muddy farm field.

Case in point: *One Yellow Rose* (2012). It’s a 1:1 scale sculpture of an automotive engine, complete with transmission, reposing on an antique loveseat recast as a plinth. An odd, unlikely pairing to be sure, one richly generative of the conceptual clash that creates metaphor, and one heightened by the fact that the engine—an object epitomizing the toughness and durability of the

industrial—is a pale shade of green and decoratively ornamented all over with images of white roses. Hardly the image of a dirty, greasy working engine, to be sure.

So our reading of this piece right away involves an obviously technological object, an artefact strongly associative of the realms of the industrial and mass production yet utterly stripped of those normal contexts to become a sleekly clean, showy sculpture decoratively ornamented and leisurely reclining on a sofa à la Madame Récamier of the exhibition title depicted just like Jacques Louis David’s famous early 19th century portrait of her.

Cream Before Tea (2012) follows

Clint NEUFELD, *One Yellow Rose*, 2012.
Ceramic, wood and cloth.
163 x 147 x 61 cm. Photo:
Toni HAFKENSCHIED.



Clint NEUFELD, *Cream Before Tea*, 2012. Ceramic. 38 x 38 x 20,3 cm. Photo: Toni HAFKENSCHIED.



just such an aesthetic structure. In this case, it involves an automotive carburetor—a Holly carburetor, to be exact, the kind that a high-powered engine might be equipped with and has much favour with car enthusiasts—that rests on a pillow on top of a small, low, cloverleaf-shaped antique end table. Here, the supportive (white) pillow on which Neufeld's sculptural (white) carburetor lies is also ceramic. And *Valve Grinding and other Sunday Activities* (2012) pairs a pristine white

sculpture—a complex piece of machinery vital to engine repairs, its wing nuts, levers and manufacturer's labels in contrasting copper—with a delicate antique tea cart. For Neufeld, the blurring of distinctions between otherwise entirely separate and culturally distinct realms—essentially, between the brute and the gentle—ensures his work inhabits a zone of indeterminacy, and so taps into a richly fecund source of possible aesthetic meanings. It's a blurring he ensures

continues in the way his work is exhibited at the gallery level.

Trailer Queen (2010) and *Pink 350* (n.d.) are situated in the gallery space as a pairing: the former comprises another automotive engine (sans transmission), this one a shade of pale blue, rests on the white fabric seat of an arm chair, while the latter nestles nearby, a transmission made of soft pink clay decoratively adorned with delicate floral motifs, which rise up, almost lamp-like, from the top of a circular end table.

Neufeld stirs the aesthetic pot via the installation his works are given in the gallery space that, even empty, strongly suggests the personalized setting of someone's home. Neufeld nicely settles right in, here. Installing sculptures of a transmission on an end table, a carburetor on a (ceramic) pillow and entire engine blocks on the seats of actual chairs: this cannot help but more fully personalize the gallery environment and the objects that fill it, lending his work uniquely special identities typically denied



Clint NEUFELD, *Left for George*, 2011. Ceramic and wood. 122 x 76 x 40,6 cm. Photo: Toni HAFKENSCHIED.



Clint NEUFELD, left: *Trailer Queen*, 2010. Ceramic, wood, vinyl. 81,3 x 76 x 111,7 cm; Right: *Pink 350*, n.d. Ceramic, variable dimensions. Photo: Toni HAFKENSCHIED.

→→
Clint NEUFELD, *Valve Grinding and other Sunday Activities*, 2012. Ceramic and found tea cart. 102 x 41,5 x 74 cm. Photo: Toni HAFKENSCHIED.

→
Clint NEUFELD, *Bucket Teeth on Shelves*, 2006. Porcelain and wood, variable dimensions. Photo: Toni HAFKENSCHIED.

their manufactured and hard-working technological cousins. The larger aesthetic field Neufeld shapes in this space is that of an intimate salon setting (à la Madame Récamier's, to which the famous and talented were drawn) that reeks of certain privilege. Against a wall off to one side and held aloft by a pair of ornate wooden posts, the car or truck axle that is *Left for George* (2011) comprises the gallery space's focal arrangement. All of Neufeld's pieces are oriented toward it, as if it were some odd sculptural ornament sitting, trophy-like, atop something akin to a fireplace mantelshelf to be admired by all.

At the particular, "molecular" level of the individual pieces, much of what Neufeld accomplishes in *Pipe Dreams of Madame Récamier* involves a cognition of the human element in technology, an awareness that many hands, over the course of the lifespan of each of the originals on which his sculptures are based, would have been all over the technologies he's aesthetically focused on. That's critically important, for in doing so, he also speaks to the aesthetic of ceramics in which "hands-on" has been absolutely central as a medium-specific factor. Neufeld's origination carburetors, transmissions and engine blocks would have begun their existence as mass-produced, industrially manufac-



tured products straight off an assembly line, but over time have evolved into hand-made things, objects tinkered with, reworked, rebuilt, changed ever so much through countless home repairs that, on a working farm, are the normal state of affairs. Each mass-produced, industrial thing would have become a one-of-a-kind, a

unique thing, under the hand of the person trying to keep this artefact utile.

So in Neufeld's sculptural world, medium and message achieve a kind of critical mass, the overarching medium of ceramics with all its baggage—especially the central craft concept of the "handmade"—perfectly overlap the industrial, mass-

produced characteristics of car parts and ensure that something "other" comes of it all, something aesthetically new and meaningfully fecund. In another gallery, Neufeld exhibited an older, non-ceramic piece: *Are You My Mother* (2006), a 1:1 scale wax sculpture of the bucket from an industrial excavator. A pristine white sculptural artefact that Neufeld has resting—perhaps not surprisingly—on a tiny antique chaise longue. In an earlier incarnation, he had exhibited it on the floor, lying atop a very large lace doily. Aesthetically effective, to be sure, but Neufeld has since learned that interpretively tinkering with the sculptural plinth can do wonders for the work. ←

Clint Neufeld: *Pipe Dreams of Madame Récamier*
Koffler Gallery Off-Site at General Hardware Contemporary, Toronto
January 10 – March 2, 2013

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

Veronika HORLIK : *BURN BABY BURN*

Julie HÉTU

Veronika Horlik insiste sur le fait qu'elle est d'abord et avant tout une céramiste issue du *Craft*. Ce qui nous amène à nous poser la question des frontières disciplinaires, à savoir si, aujourd'hui, elles ont toujours lieu d'être protégées ou défendues. La pratique de Veronika Horlik, quoiqu'elle se réclame davantage du *Craft* que de l'art, est marquée d'abord par des études universitaires en beaux-arts, puis par une formation acquise à l'école des métiers d'art en céramique. Cette pratique donne lieu à des œuvres où la céramique s'impose par sa monumentalité devant la peinture, à des sculptures qui valent ou transpercent littéralement les tableaux qui s'offrent comme des doubles à la sculpture.

De retour d'Halifax en 2011, après avoir obtenu une maîtrise en beaux-arts au cours de laquelle elle s'est interrogée sur la rencontre de la céramique sculpturale avec la peinture, elle poursuit dans son atelier de Montréal ce qui deviendra la série *BURN* et, plus tard, l'exposition *BURN BABY BURN* présentée en

février 2013. Elle en a long à dire sur sa difficulté à traduire ce qu'elle nomme le *Craft*. Pour elle, il ne s'agit pas tout à fait de ce que l'on exprime par « métier d'art », mais plutôt d'un métier d'artisan plus ouvert, plus complexe, plus massif, moins utilitaire, qui s'approprie l'espace de la galerie d'art. Quoiqu'elle ait eu pendant quelques années une pratique commerciale et fonctionnelle de la céramique, son approche actuelle du *Craft*, si l'on se fie à son exposition de céramiques sculpturales *BURN BABY BURN*, s'inscrit davantage dans des préoccupations liées au monde de l'art contemporain.

Par la façon de mettre en relation ses énormes sculptures céramiques et la peinture, Veronika Horlik soulève des questionnements sur l'équilibre, la matière, l'espace et la couleur. Dans le cadre de l'exposition *BURN BABY BURN*, elle nous présente des masses de céramiques imitant des souches de bois brûlées. Ces sculptures sont déposées sur des surfaces inclinées qui ploient sous le poids de la matière ou sont encastrées dans des chevalets-tabourets sur roues et souvent retenues par des courroies industrielles de couleurs vives.

D'un point de vue plus intimiste, ces céramiques sculpturales traitent des traumatismes que nous subissons à certains moments de notre vie, notamment dans l'expérience du deuil et de la perte. L'artiste utilise l'image de la dévastation forestière et de son renouveau pour exprimer ces passages obligés de la vie et pour communiquer les transitions qu'ils amorcent. De la dévastation à la reconstruction, Veronika Horlik utilise une grammaire symbolique puisée dans un milieu de travail particulier qu'elle connaît bien, soit le travail forestier, et plus précisément le reboisement dans les zones de coupe de bois du Grand Nord canadien. Pour mieux apprécier l'exposition, il faut s'imaginer pour un instant un vaste paysage forestier jonché de souches brûlées, d'immenses troncs d'arbres carbonisés sur un couvert effervescent où se mélangent des verts et des orangés en contraste avec ces débris noirs créant l'illusion d'une pluie de météorites qui s'y seraient éteints.

Ces lieux magnifiques et terribles tout à la fois offrent au regard et à l'imaginaire une matière puissante avec laquelle la céramiste

Veronika Horlik se plaît à travailler. Au cœur de sa démarche, elle manifeste le désir de ralentir le regard qui pourra alors mieux scruter ces lieux peu communs. L'œuvre *Plotlog (50 square meters)* reprend, en sculpture de céramique et à échelle réelle, l'un de ces troncs carbonisés de plusieurs mètres qui gisent sur le sol de ces terres de coupe. Cette œuvre a pour origine une unité de mesure un « *circle plot* », soit un cercle de 3,99 mètres de rayon qui sert à délimiter cinquante mètres carrés de terrain forestier pour évaluer ce qui y a été planté. Ainsi, après avoir suspendu un tronc de céramique de 3,99 mètres de long qui reprend la couleur du bois carbonisé avec un réalisme saisissant, Veronika Horlik trace ce « *circle plot* » qui s'étend jusqu'au mur de la galerie. Le tronc semble alors avoir pivoté en son centre pour en proposer l'étalement du contour sur le mur. Cette fois cependant, le « *circle plot* » servira à évaluer le travail de l'artiste, comme si celle-ci utilisait un échantillon de cinquante mètres carrés de son atelier.

L'expérience physique occupe donc une part importante de l'expérience artistique qu'aura la

Veronika HORLIK, *Projection*, 2010. Céramique, huile sur panneau de bois, bois, blocs de ciment, quincaillerie; *Coppice*, 2011. Céramique, bois, quincaillerie, encre sur papier marouflé sur bois. Photo : Guy L'HEUREUX.

→→
Veronika HORLIK, *Bluffappropriation*, 2011. Céramique, bois, oxydes et matériaux mixtes sur bois, quincaillerie. Photo : Guy L'HEUREUX.



chance de vivre les visiteurs de l'exposition. Le poids de la matière est omniprésent dans l'œuvre *Peau de lapin (Stump)*, «stump» voulant dire souche. Cette structure superpose à une cloche de béton, identique à celles servant à fermer l'accès à la circulation, une boule de céramique énorme reprenant le bois tordu, calciné et replié sur lui-même. Si l'on s'approche de la sculpture de céramique, on découvre un fin graffiti rose qui semble avoir été taillé avec un canif dans le bois. Puis, tout autour et glissant dans le coin de la galerie, des flocons de neige, des flocons de «peau de lapin», sont déposés. C'est ainsi qu'on nomme les gros flocons qui laissent voir leurs motifs. Cette œuvre très personnelle, l'une des premières de la série, présente à sa façon une période de transition. Elle a été réalisée à la suite du décès de la mère de l'artiste, dont le corps a été congelé durant des mois avant d'être enterré en raison d'une grève des employés du cimetière. Le jour de l'enterrement, il neigeait des flocons de «peau de lapin». Il n'y a pas lieu de

détailler toutes les œuvres de l'exposition, mais il est pertinent de souligner qu'elles entretiennent toutes une relation au rite de passage et à l'équilibre nécessaire pour que les choses prennent leur place.

En somme, dans cette exposition ambitieuse au titre magnifique, Veronika Horlik joue avec l'équilibre des formes et de la matière en reprenant le format réel des souches et des troncs brûlés pour créer l'illusion que

les murs se resserrent sur nous, forçant le regard à trouver son équilibre pour ne pas se perdre. L'installation sculpturale et picturale *Projection* reprend littéralement cette idée omniprésente d'équilibre. Elle nous montre une boule déposée sur une planche et retenue par une courroie de nylon attachée à un tableau qui ploie, à première vue, sous le poids de la masse de céramique et qui le tire vers l'arrière. Face à

l'énorme boule de céramique, une cible est peinte. De l'autre côté de cette cible, la boule est redessinée afin de laisser présager que, si la tension se brise, la boule sera projetée à travers la toile. Toujours pour se jouer de l'espace et du contraste avec l'étendue de la forêt qui l'a inspirée, l'artiste ira jusqu'à saturer l'espace de la galerie pour nous faire circuler avec minutie entre les œuvres, en espérant que notre

→
Veronika HORLIK, *BURN BABY BURN*, 2013. Vue générale de l'exposition. Galerie d'art d'Outremont. Photo : Guy L'HEUREUX.

Veronika HORLIK, *Plotlog (50 square meters)*, 2011. Céramique, bois, quincaillerie, vinyle, caoutchouc, peinture. Photo : Guy L'HEUREUX.



regard et notre corps se projettent également à leur façon sur la matière. ←

BURN BABY BURN
Les céramiques sculpturales
de Veronika Horlik
Galerie d'art d'Outremont
7 février – 3 mars 2013

Écrivaine et artiste multidisciplinaire, **Julie HÉTU** publie son premier roman en 2005, puis un second en 2009 pour lequel elle a reçu, en 2011, de l'association La Plume de Paon, au Centre national du livre de Paris, le prix du public pour son livre audio *Baie Déception*. Depuis 1998, elle a œuvré activement dans le milieu des arts et de la littérature ; elle a participé à un ouvrage collectif sur la situation du livre paru chez l'Harmattan, publié de nombreux textes critiques, feuillets d'exposition et essais sur l'art, et a réalisé plusieurs expositions au Québec, au Mexique, au Brésil et à Marseille. Elle poursuit une thèse de doctorat à l'Université Concordia, portant sur l'environnement acoustique des grottes ornées du Paléolithique.

Patate indécise dans l'atelier de Manuela LALIC

Cynthia GIRARD

Visiter l'atelier d'une artiste, c'est comme entrer dans sa tête, participer à son carnaval de possibilités où les axes de pratique sont déliés et multiples, avant les choix de l'exposition resserrant une seule proposition. Dans l'atelier d'un artiste, il y a mille expositions.

L'atelier est envahi de panneaux isolants composés de styromousse blanche avec un seul côté recouvert d'aluminium. Certains des panneaux sont accolés aux murs, d'autres tiennent en équilibre entre deux pièces de mobilier, mais la majorité sont placés en position horizontale, couchés sur des tables à différents niveaux, surélevés du sol, et nous invitent à les regarder comme s'ils étaient des plaques de glace formant une banquise à la dérive. La surface blanche des panneaux est placée vers le haut, accentuant l'idée tout en blanc d'une banquise; sur celle-ci, l'artiste a disposé des pots de cornichons placés à l'envers, le couvercle et le haut du pot peints en blanc. Les embarcations de cornichons semblent en quelque sorte attendre

la fonte des glaces pour regagner le large. Les voisinant sur la banquise de styromousse, un amas gigantesque de trombones attachés entre eux, emmêlés volontairement. L'amas tente en vain de se propulser vers le ciel, un escabeau soutenant ses efforts. Cette multitude de trombones liés les uns aux autres, telle une population humaine, cherche à s'élever au-delà de la dérive, mais son propre poids, force de gravité oblige, la rapporte au sol. La multitude reste prisonnière de sa condition.

Dans un univers où l'apocalypse environnementale est la métaphore la plus probante de l'état actuel des choses, la claustrophobie est un état partagé par beaucoup d'entre nous. Le monde que nous habitons semble fini, et tout ce qu'il nous reste à faire serait de le détruire, tels des zombies, pour en habiter un nouveau. La planète se réchauffe, et Manuela Lalic, dans son atelier postindustriel, fabrique une banquise faite de panneaux isolants, dédoublement de la métaphore du réchauffement causé par et pour l'homme. Sur cette surface hautement toxique et polluante, les pots de cornichons flot-

tent en attente de consommation, une nature en réserve, préservée pour des temps peut-être plus cléments. Dans l'imaginaire canadien, la banquise fond et les ours polaires se noient à défaut de trouver des glaces pour se reposer. Devrait-on aussi conserver les ours (et la nature) dans des bocaux pour des temps meilleurs? En attendant, Lalic nous propose une banquise qui se réchauffe elle-même pour en finir avec la fin du monde une fois pour toutes.

Une société toujours plus malade, mais toujours plus puissante, a recréé partout concrètement le monde comme environnement et décor de sa maladie, en tant que planète malade. Une société qui n'est pas encore devenue homogène et qui n'est pas déterminée par elle-même, mais toujours plus par une partie d'elle-même qui se place au-dessus d'elle, qui lui est extérieure, a développé un mouvement de domination de la nature qui ne s'est pas dominé lui-même¹.

Les trombones sont chaotiquement en lien. C'est un amas anarchique qui prend des formes étranges. Ils s'élèvent péniblement

dans un Occident en mal de rêves, dans une dérive toute verticale menée par les utopies modernes. Les utopies mêmes, si décevantes, continuent de nous hypnotiser, soleils étourdissants pour nos têtes tournées, l'élan vertical se déploie, mais notre poids nous tire vers la terre, vers l'horizontalité, condition première de l'expérience humaine.

C'est un univers à la dérive, disloqué, que nous propose Manuela Lalic, une réflexion très poétique sur les événements des vingt dernières années. L'artiste s'investit dans des installations tout en mouvement, à la fois horribles et radicales. Refusant une suresthétisation, elle engage avec les matériaux un combat, un champ de bataille où la surconsommation de masse crée un environnement en mouvement, jamais fantaisiste et encore moins fantasmagorique. Son univers est fondé sur une résistance matérialiste en concordance avec les conditions premières de production de ses objets faits en série: l'exploitation des plus pauvres.

L'artiste ne crée pas d'objets, elle fait des assemblages. Son travail n'évoque pas le rêve, mais il résiste

→ **Manuela LALIC, *Reflet perplexe*, 2013.** Un 4 x 8 en polystyrène, structures de chaise, patates. 2,45 x 1,22 X 1 m. Vue en atelier. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste.

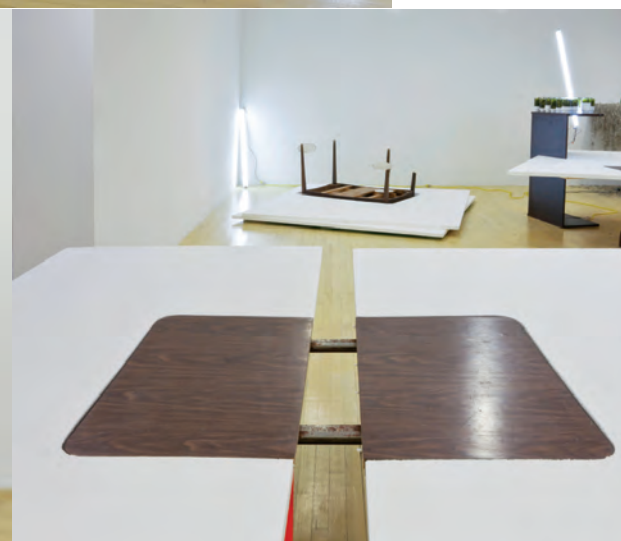
Manuela LALIC, *Activisme timide*, 2013. Un 4 par 8 en polystyrène, trombones tordus, détrit, objets et mobiliers divers, patates, bocaux de cornichons, néons. Vue d'ensemble, Galerie Optica. Photo: Richard-Max TREMBLAY.







Manuela LALIC, Partage pratique, 2013. Bocaux de cornichons peints, 4 x 8 en polystyrène, mobilier usagé, assiettes, néons. Dimensions variables. Photo: Richard-Max TREMBLAY.



*Je suis un chien
tellement contemporain
à ne plus savoir
quel poteau m'appartient
transnationalisation oblige.*

*Je suis le petit autre
celle qui regarde inquiète
la patate sur la crête.*

*Patate indécise
sujette à tomber
inévitablement
dans l'univers de la représentation.*

*Un monde sans clé
à la serrure
invincible.* ←

Manuela LALIC, VIP, 2013. Une table sans sa rallonge, 4 x 8 en polystyrène, papier fluorescent. 2,75 x 2,40 x 0,75 m. Photo: Richard-Max TREMBLAY.

← **Manuela LALIC, Section d'Éden, 2013.** Trombones tordus, concombres sous cellophane, chaise métallique sans dossier, iPod diffusant de la musique classique à très basse fréquence. 2,45 x 1,45 x 1,55 m. Photo: Richard-Max TREMBLAY.

plutôt et s'échappe, d'où l'état de glissement très important dans ses installations.

Lalic ne cherche pas à suresthétiser un univers baroque de surconsommation, elle demeure au ras des pâquerettes, la bouche mangeant de la terre, et nous offre par ses assemblages installations un film en noir et blanc dont les racines s'enfouissent dans l'humus de l'expérience humaine contemporaine. Elle ne propose ni rêve ni sortie d'urgence. En ce sens, son refus est résistance.

En observant son travail en cours, on pense au mouvement des populations en exil pour des raisons de guerre et de chômage. On pense ici à l'ex-Yougoslavie d'où une partie de sa famille est originaire, mais aussi à la Chine où des populations entières doivent se déplacer pour fournir de la main-d'œuvre à de nouvelles industries. En ce sens, nous sommes tous plus que jamais interreliés de façon volontaire ou non, telle une multitude de trombones.

En plus des matériaux préfabri-

qués, l'univers de l'artiste est aussi peuplé de végétaux cultivés pour nourrir les masses, ici le cornichon et, là-bas, la patate.

Cornichons, styromousse, trombones et voilà la patate!

Dans son atelier, la patate est sise telle une couronne au sommet d'un panneau isolant placé à la verticale. En fait, il ne s'agit pas d'une seule patate, mais de plusieurs patates. Le panneau tient en équilibre supporté par deux chaises de bureau en acier, dont les dossiers et les coussins ont été enlevés, ne laissant plus que la structure; un corps humain pourrait difficilement s'y assoir, voilà presque l'idée d'une chaise, son dessin, mais évidé de sa fonction première dans le réel. Le panneau tient lieu de frontière dans un univers bureaucratique. Seul acte de vie, de résistance, les quelques patates qui se tiennent tout en haut, sur la ligne, la crête, la faille d'un fragile équilibre. À la fois frontière et barricade, le panneau est le siège d'une résistance végétale. Il est difficile à ce moment-ci de savoir de

quel côté elles vont tomber.

Le cornichon est européen, le trombone chinois et la patate originaire d'Amérique. Il serait facile de faire ici un délire d'interprétation transnationales liée à l'utilisation des matériaux chez Lalic, mais le tout semblerait plutôt farfêlu, d'autant plus que nous ne savons plus trop qui fait quoi et quoi provient d'où tant les frontières pour les objets sont poreuses, contrairement à celles des corps humains.

Tout est blanc et argent dans l'installation de Lalic, comme un rêve futuriste en transit en deux états. La métaphore de la banquise en panneaux isolants est en cela une clé pour comprendre l'œuvre de l'artiste, double métonymie d'un monde qui sans cesse semble s'écrouler pour se relever à nouveau et *ailleurs*.

*La banquise est le monde
et la dérive
sa capitale.*

*Les liens bureaucratiques fondent
l'un dans l'autre
langues lascives
de la finance.*

Cynthia GIRARD est artiste visuelle et poète. Elle a cinq recueils de poésie à son actif et un roman intitulé *J'ai percé un trou dans ma tête*, publié chez Héliothrope en 2010. Son travail en arts visuels a été exposé au Canada et à l'étranger. Elle est professeure en arts visuels à l'UQAM et est représentée par la galerie Parisian Laundry, à Montréal. Le cœur de son travail est la peinture qui comme une pieuvre se déploie dans la performance, l'installation, la sculpture et l'art sonore.

NOTE

1. Guy Debord, *La planète malade* (texte inédit de 1971), Éditions Gallimard, (2004), page 83.

Andrea CARVALHO, *Made to Measure: and more ideas on space*

Margaret RODGERS

Andrea Carvalho exhibited a series of unusual constructions, which embodied many of the qualities that mystify and to some extent alienate viewers unfamiliar with the eccentricities of some current practices. The pieces, roughly constructed, were made from materials unfamiliar to the practice of making art. The colour was minimal. Paradoxically, the work was also engaging in its tantalizing obscurities.

As the daughter of a builder, Carvalho has found inspiration in her surroundings, using available scrap material such as carpet underlay, pink insulation, foil tape, fluorescent fixtures, and roughly cut and painted pieces of wood. The subtitle "Ideas on Space" articulated much of the installation, where individual constructions were given room to breathe in the smallish gallery. *Chair* was a one-person portable workstation with Tyvek seat cushion and side cupboards for supplies, made to

measure by and for the artist herself. The inherent irony in this uncomfortable looking piece reminded me of works such as Krzysztof Wodiczko's *Homeless Vehicle Project* or his *Poliscar* a "command center" for communication and community.

Painted white with interior accents of pink, Carvalho's chair connected efficiently with the pink Styrofoam insulation in *Engineering* where that ubiquitous construction material was layered with circles and off cut shapes of various woods and

topped with a teepee of turned railing sections. The piece was made during a residency at Broken City Lab in Windsor, referencing both the new university engineering building and the neighbouring Sandwich Town, where abandoned and derelict buildings offered scavenged material.

In *An open road where I can breathe*, a fluorescent light illuminated a Plexiglas box with a metal arch—its emitting glare rejecting and inviting close examination in equal measure. The title calls up a road trip in a denatured landscape: the golden-arch pit stop reveals its unwelcome aspect, the road a heaving strata of carpet underlay.

The crude materials of construction and demolition the artist used for the floor pieces contrasted dramatically with several finely executed paper cut-outs exhibited on the gallery walls. These would be familiar to art students in their quotation of key works in modern architecture. Mies van der Rohe's *Farnsworth House*, Moshe Safdie's *Habitat*, and Le Corbusier's *Villa Savoye* provide an academic backdrop while reminding one that even these iconic creations are made from the most humble of materials. While finely rendered, each piece drooped tentatively from its position, perhaps affected by dampness but more likely challenging the canon.

Carvalho's visual essay offered space for questioning the nature of beauty, of construction, indeed of sculpture itself. ←

Andrea CARVALHO, *Made to Measure: and more ideas on space*
The Latcham Gallery, Stouffville, Ontario
November 3 – December 8, 2012
Curated by Chai Duncan

Margaret RODGERS is a writer, artist, curator and educator in Oshawa, Ontario. She writes essays, articles and reviews for several art publications and is the author of *Locating Alexandra* (Toronto: ECW, 1995).



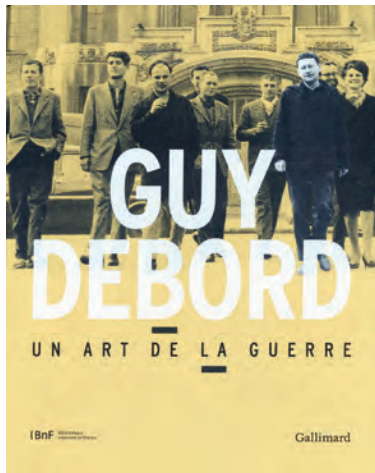
Andrea CARVALHO, *Chair*, 2010. Wood, aluminium, foam, wheels, paint. 45,7 x 91,4 cm (closed) ; 106,6 x 91,4 cm (open). Photo: Chai DUNCAN. Courtesy of The Latcham Gallery.



Andrea CARVALHO, *Installation view*,
2012. The Latham Gallery.
Photo: Chai DUNCAN. Courtesy of
The Latham Gallery.

Andrea CARVALHO, *Engineering*,
2010. Plaster, wood, styrofoam.
71 x 50,8 cm. Photo: Chai DUNCAN.
Courtesy of The Latham Gallery.





Emmanuel GUY et Laurence LE BRAS (sous la direction de), *Guy Debord. Un art de la guerre*. Paris, Éd. BnF et Éd. Gallimard, 2013, 224 p. Ill. n/b. et couleurs.

Emmanuel Guy, historien de l'art et chargé de recherche documentaire et Laurence Le Bras, conservatrice au département des manuscrits à la Bibliothèque nationale de France (BnF) sont les commissaires de l'exposition *Guy Debord. Un art de la guerre* qui fut présentée du 27 mars au 13 juillet 2013. Ils sont également les responsables du très beau catalogue qui l'accompagne. Ces deux réalisations ont été rendues possibles grâce au traitement des archives du poète, penseur et éditeur Guy Debord (1931-1994) classées trésor national en 2009 et acquises en 2011 par la BnF. Pour l'auteur du célèbre ouvrage *La Société du spectacle*, cette consécration pourrait être vue comme un désaveu de sa pensée, mais il faut plutôt y apercevoir une victoire qui, tout compte fait, ne lui déplairait pas. Même s'il soulignait en 1961 que son œuvre fait l'objet d'un effacement dans les domaines de l'art et de l'histoire des idées, force est d'admettre que depuis plusieurs décennies ses réflexions sur l'homme et la société trouvent, principalement chez les intellectuels et les artistes, un écho favorable.

Après un texte d'introduction signé par les commissaires, l'ouvrage *Guy Debord. Un art de la guerre* est composé de sept sections qui respectent la chronologie des événements qui s'effectueront entre 1951, année où tout commence pour Debord et 1994, année où sa vie s'arrête. Ce long parcours, où le «travail»

est proscrit, est analysé de diverses manières par les collaborateurs parmi lesquels se trouvent Olivier Assayas, Éric Brun, Fabien Danesi, Patrick Marcolini et Vanessa Théodoropoulou. Chacun de ceux-ci aborde une dimension de l'œuvre des situationnistes comme celle, bien sûr, du spectacle et de son envers la notion de situation. Celle aussi du cinéma ou encore de l'importance du graphisme, de l'urbanisme et la psychogéographie. Enfin, celle de la révolution au quotidien dont le dépassement de l'art semble être une condition. Ces textes sont complétés et agrémentés par une chronologie et une bibliographie sélective, mais surtout par plusieurs rubriques se rapportant à diverses théories situationnistes, accompagnées de photographies, sinon de manuscrits autographes, de manifestes, de tracts ou de coupures de presse. Il y est aussi fait mention de ses compagnons d'armes que furent Asger Jorn et Gérard Lebovici.

Parmi ces rubriques, on y apprend, entre autres, que Debord aimait la stratégie et les figures de stratèges. Il est lui-même créateur d'un jeu de la guerre. Dans un monde où le pouvoir réduit nos vies à une accoutumance à l'ennui, l'art de la guerre devient pour le mouvement situationniste une guerre pour la vie. Cela exige, pour ce faire, le refus d'un temps tel qu'il est orchestré par les institutions sociales. Il faut dès lors refuser le spectacle qui nous sépare de nous-mêmes, celui qui met à distance la vie comme jeu. «La vie est ailleurs», disait Rimbaud et cet ailleurs selon les situationnistes est ce que nous pouvons faire du quotidien. Réenchanter le quotidien par des situations qu'il faut avoir le courage de faire advenir. Pour Debord, en effet, «L'aventurier est celui qui fait arriver des aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent.»

Bref, ce catalogue offre l'opportunité de prendre toute la mesure de cette pensée qui comme toute vraie pensée est révolutionnaire. En nous proposant une vue d'ensemble sur une œuvre à penser, à partager et à discuter, le mouvement situationniste, et tout ce qu'il a proposé comme actions pour transformer la vie au quotidien, mérite toujours notre considération.

André-Louis PARÉ



Patrick MARCOLINI, *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*. Montreuil, Éd. L'Échappée, 2013, 344 p.

Philosophe et historien des idées, Patrick Marcolini propose avec cet ouvrage sur le mouvement situationniste une analyse approfondie de son histoire intellectuelle qui s'est manifestée à la fin des années 1950, mais surtout durant les années 1960. Spontanément, on associe ce mouvement révolutionnaire à Guy Debord, mais parfois aussi à Raoul Vaneigen, certes moins connu, mais également un des penseurs de cette «philosophie» qui voulait réformer le politique en imaginant de nouveaux types d'action poétique. En plus d'analyser avec brio différents principes essentiels de ce mouvement dont les bases remontent au lettrisme d'Isidor Isou, l'auteur se permet de rappeler qu'à la suite de sa dissolution en 1972 celui-ci a considérablement imprégné diverses attitudes artistiques ou mouvements de contestations sociales encore d'actualité.

D'entrée de jeu, l'auteur souligne un paradoxe : alors que le mouvement situationniste devient une référence incontournable, très peu de gens peuvent se vanter d'avoir lu les textes de Debord ou de Vaneigen. Il importe donc pour Marcolini d'explorer dans une première partie la trajectoire de ce mouvement d'avant-garde. De chapitre en chapitre, il analysera le développement des principes fondateurs de la pensée situationniste. Il sera question de l'abolition de l'art et du désir de mettre fin à la représentation, mais aussi des notions de spectacle et de situation qui inciteront les situationnistes à promouvoir diverses stratégies tels le détournement, la dérive, le plagiat, etc. C'est que le situationnisme a pour but une nouvelle cartographie du territoire

psychosocial rendant possibles de nouveaux modes de vie. Comme le souhaitait Lautréamont, la poésie doit désormais pouvoir être faite par tous. Mais cette nouvelle créativité qui devait affecter le comportement des individus au sein de leur communauté inclut d'emblée une politique. C'est pourquoi les situationnistes ont toujours eu des accointances avec les anarchos-communistes pour qui le marxisme n'a cure de l'idéologie d'une gauche aux visées totalitaires.

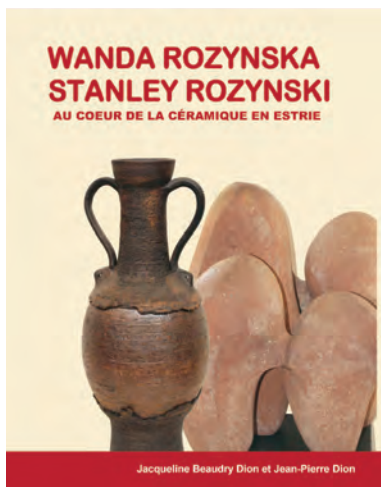
Le livre de Marcolini mérite aussi notre attention pour sa deuxième partie intitulée *Circulations* et qui s'intéresse à la période post-situationniste. Il y est donc question de la pensée des situationnistes au-delà de la dissolution du mouvement. Or, cela ne va pas sans entraîner des contradictions. Par exemple, dans le domaine de l'art, la fin du mouvement resurgit en de multiples manœuvres artistiques ayant pour motif la critique des formes académiques de l'art. Aussi, sur le plan intellectuel, plusieurs penseurs vont puiser dans certains de leurs principes de sorte que la pensée situationniste va intégrer l'université et la critique institutionnalisée. Le phénomène de la contreculture trouvera aussi dans le mouvement situationniste de quoi s'inspirer. Enfin, leurs principes devront intéresser les mouvements anarchistes et altermondialistes. Contre les modes de vie que le capitalisme ou tout régime autoritaire font subir aux individus, le situationnisme avait beaucoup à offrir aux groupes militants, notamment les outils critiques nécessaires afin de mener leur combat de manière jusqu'ici inédite.

Toutefois, selon l'auteur, cette «tradition» situationniste n'est pas sans failles. L'assimilation de plusieurs de leurs idées fait que «le mouvement situationniste a été intégré aux mécanismes de la société du spectacle». Cette tendance à la récupération se trouve notamment dans la «critique artiste» qui s'effectue au sein d'un nouvel esprit du capitalisme. C'est cette «compatibilité» entre les idées de ce mouvement et la logique culturelle du capitalisme tardif qui doit nous inciter à revenir à la source. Celle qui a donné le souffle à la volonté d'un refus du monde tel qu'il est et tel qu'il tend à devenir. Par contre, cela nous engage aussi et surtout à «une réforme de l'entendement situationniste». Ce qui nous oblige, selon l'auteur, à revoir le concept même de révolution.

André-Louis PARÉ

Jacqueline BEAUDRY DION, Jean-Pierre DION, Wanda Rozynska, Stanley Rozynski, au cœur de la céramique en Estrie, © Musée du Haut-Richelieu, 2013, 38 p.
www.museeduhaut-richelieu.com

Abondamment illustrée, la publication accompagnait l'exposition rétrospective regroupant des céramiques de Wanda Rozynska et des sculptures de Stanley Rozynski, présentée au Musée du Haut-Richelieu, du 20 mai au 15 août dernier. Installé en Estrie, le couple a beaucoup contribué à faire des Cantons-de-l'Est un haut lieu de l'apprentissage et de la pratique de la céramique d'art, notamment par le biais de leur atelier-école situé à Way's Mills qui, de 1966 à 1983, formera plus de cinq cents étudiants. Les auteurs retracent le parcours des deux créateurs qui,



de retour de New York, s'établit à Montréal en juin 1960 et ouvre le Studio Gallery, à la fois atelier, lieu d'exposition et d'enseignement. L'un et l'autre participeront au fil des ans à de nombreuses expositions importantes, notamment à la Galerie Libre, à la Galerie L'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée d'art contemporain de Montréal, au Syracuse Museum (NY) et à la Geneva International Exhibition en Suisse. En 2007, ils créent une fondation *The Wanda and Stanley Rozynski Trust Fund* «pour promouvoir les arts à l'Université Bishop's», alors qu'est mis sur pied en 2012 un centre d'art, le Rozynski Centre for Fine Arts. Voilà un ouvrage qui pose un jalon de plus dans la trop méconnue histoire de la céramique d'ici. Membres fondateurs de l'Association des collectionneurs de céramique du Québec (ACQ), les auteurs multiplient les initiatives de promotion et de diffusion tant par la rédaction de textes que par la tenue d'expositions et la publication d'ouvrages sur la céramique. www.ceramiquequebec.com



Francine COUTURE et coll., Variations et pérennité des œuvres contemporaines?, Québec, Éditions MultiMondes, coll. Cahiers de l'Institut du patrimoine de l'UQAM, 2013, 178 p.
www.multim.com

Sous la direction de Francine Couture, l'étude porte sur «les réexpositions d'œuvres contemporaines ayant occasionné des variations de leurs composantes». Le collectif se compose des auteurs Véronique Rodriguez, étudiant le thème de la «Réexposition d'œuvres d'art et variation, pratiques des artistes post-studios»; Anne Bénichou, «La fabrique de *Vexations* de Rober Racine: des expositions qui créent des œuvres avec des restes»; Ariane Noël de Tilly, «Le cas de l'œuvre *Day Is Done* de Mike Kelly»; Francine Couture, «Stratégies muséales et variations d'œuvres contemporaines»; Richard Gagnier, «Les "impermanences" de la matérialité en art contemporain»; et Justine Lebeau, «Documenter les variations de l'art contemporain: enquête sur la reconstitution de la vie d'une œuvre».

L'analyse de la question des réexpositions des œuvres comporte des éléments dont la monstration peut nécessiter une variation au moment des réexpositions successives, c'est-à-dire, énonce Francine Couture, «les contraintes physiques du lieu de leur présentation, la fragilité, l'obsolescence de leurs matériaux, l'inscription de leur variabilité dans leur concept originel, ou encore la formulation d'une nouvelle intention de l'artiste les revisitant au moment de leur exposition.»

Le cadre théorique de la sociologie de la médiation permet de démontrer que l'identité des œuvres, tout au long de leur carrière sociale, se définit par leurs présentations publiques, soutient Francine Couture. Cette approche sociologique remet donc en question l'immuabilité de l'œuvre d'art, laquelle serait déterminée par son «moment de création», pour plutôt considérer les effets produits sur l'identité des œuvres par les intermédiaires, qu'ils

soient «humains, techniques, discursifs ou institutionnels»; ces médiateurs contribuent à produire l'œuvre exposée—elle subit diverses actions modifiant l'immanence initiale des œuvres. Commissaire d'exposition, conservateur, restaurateur, galeriste, technicien d'exposition, afin que la mise en vue publique de l'œuvre ait lieu, prennent des décisions et agissent avec l'artiste.

Cet ouvrage exceptionnel par le sujet traité et la profondeur de la recherche des auteurs apporte un éclairage neuf sur l'exposition des œuvres. Les actions des intervenants avec l'artiste sont enfin mises au jour et rigoureusement analysées. Contribution de taille au champ de la muséologie de l'art.

Jocelyne CONNOLLY



Joëlle ZASK, Outdoor Art. La sculpture et ses lieux, Éditions La découverte, Paris 2013. 240 p.
www.editionsladecouverte.fr

Voici un ouvrage qui s'intéresse à la sculpture *outdoor* ou plus précisément à la sculpture installée à l'extérieur. Joëlle Zask, philosophe française spécialiste de l'œuvre du philosophe américain John Dewey, propose une réflexion sur l'art (la sculpture) présenté à l'extérieur en tentant de cerner ce qui le constitue, ce qui lui donne sa forme et son sens. Dès l'introduction, l'auteure fait une distinction entre l'*outdoor art* et l'art public, terme passe-partout qui recouvre l'art présenté à l'extérieur, présupposant que tout ce qui est dehors est public et ce qui est dedans, privé...

Dans cet ouvrage, Zask essaie de définir un lieu où l'on est avec l'œuvre, ni dominés ni dominateurs mais en interaction avec lui. Elle montre que les choix de location des œuvres ont été peu analysés jusqu'à maintenant dans le regard que l'on pose sur elles. En tenir compte davantage serait une manière de prolonger les œuvres au-delà de leur valeur esthétique, prenant en compte leur dimension sociale et politique. C'est avec le statut de visiteur, par opposition à celui de spectateur ou de consomma-

teur, que l'auteure nous propose une aventure vivante avec des œuvres liées aux lieux dans lesquels elles sont installées.

L'*outdoor art* combinerait œuvre et lieu, favorisant, inventant des circuits de promenade, induisant des attitudes contemplatives qui marqueraient pour toujours notre mémoire (et notre sensibilité).

Avec de nombreux exemples qui vont de Borofsky à Carl Andre en passant par Serra ou Calder, Zask aborde, entre autres, les conditions d'existence des œuvres *outdoor*, souvent livrées aux intempéries, au vandalisme, à la pollution, et montre comment les éléments naturels font souvent corps avec l'œuvre et les sculptent envers et contre tout.

On pense ici à l'œuvre *Another Place* de Antony Gormley, installée sur une plage à Liverpool, dont les éléments s'enfouissent progressivement dans le sable jusqu'à disparaître, révélant ainsi un sens plus ou moins caché au départ dans l'installation.

L'auteure souligne qu'il est pratiquement impossible de classer les sculptures *outdoor* par catégories. Elle fait cependant une exception avec un thème qui y est récurrent, celui de la maison. Dans ce chapitre bien nommé *Antimaçons: la critique de la maison inhabitable*, elle montre bien comment les artistes font dévier, basculer et même culbuter en tous sens le lieu du dedans par excellence, le lieu privé, intime qu'est la maison en le propulsant à l'extérieur, mais surtout en enlevant à la maison sa fonction de cocon, la rendant inhabitable, dénuée de sa fonction essentielle. On pense à *Bus Home* ou encore à *Device to Root Evil* de Dennis Oppenheim, entre autres.

Le dernier chapitre traite des œuvres érigées à la mémoire des juifs d'Europe, avec une attention particulière portée à l'œuvre de Louis Kahn, *Memorial to the Six Million Jewish Martyrs*, œuvre-lieu présentée comme un anti-monument. L'auteure traite de plusieurs autres mémoires et commente là aussi la question du lieu où ces œuvres prennent place.

En conclusion, on peut dire avec Joëlle Zask que les sculptures qui sont des lieux inventent selon le mot de l'auteure des dispositifs à séjourner. Les œuvres de l'*outdoor* sont publiques parce qu'elles contribuent à la création de lieux publics. Et c'est en se souciant de créer ces lieux que les artistes jouent leur plein rôle social et public. L'enjeu principal traité dans cette publication tient au rôle que l'on souhaite tenir dans nos promenades et même dans le monde: souhaitons-nous participer au monde, être en interaction avec les lieux et les œuvres qui les habitent ou souhaitons-nous dominer ce qui se présente à nos yeux, insensible à ce qui rassemble sans uniformiser.

Serge MURPHY

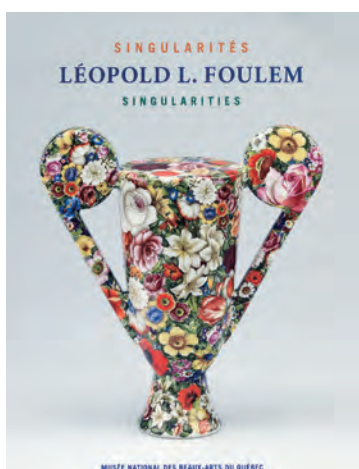
Laurent PILON, *Résine et complexité matérielle. Traité sur la manœuvre de la résine en sculpture*. © 2012 Presses de l'Université du Québec, 319 p. www.puq.ca

Initialement conçu comme une thèse universitaire, l'ouvrage résulte de la relation étroite que l'auteur-artiste entretient avec la résine de polyester depuis presque trois décennies. Il en a résulté un impérieux désir de *composer une forme de paysage écrit* permettant de transmettre l'expérience technique vécue et d'aider à apprivoiser la *mise en œuvre figurative* du matériau. Un matériau dont la complexité et l'immensité de sa puissance intrinsèque renvoie à la croissance exponentielle et à la grande diversification des états de la matière fabri-



quée de nos jours. Abordé comme un ouvrage exhaustif proche du *traité*, le livre se divise en trois chapitres où à la *Consistance de la résine de polyester* et aux *Manœuvres de corporification génériques* succède un *Exemple de l'itinéraire d'exécution* à partir de l'œuvre *Contrebasse*. Cette œuvre, comme les nombreuses autres qui illustrent la publication, sont de l'auteur. À la fois manuel pratique, réflexion critique et essai théorique, l'ouvrage comprend un important glossaire où sont définis les expressions et les termes spécialisés du métier, auxquels s'ajoutent plusieurs néologismes que commandait la *singularité du sujet*. Un sujet abordé sur de multiples angles complémentaires, qui vont du scientifique au poétique, comme en témoignent les 114 notes de bas de page où, notamment, sont tour à tour cités Jean-Paul Sarte, Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Italo Calvino, Michaël La Chance, Henri Michaux, Victor Hugo, Jean Baudrillard, Jean Dubuffet et Jean-François Lyotard. « La résine, précise Laurent Pilon, est une interminable rêverie diurne, qui ne pourra être appréhendée ou respectée qu'avec un profond sentiment d'arbitraire ; chemins d'ombre, gestes brusques, distorsions, compromis et conciliations sous marge temporelle, anomalies qui n'en seront jamais vraiment. »

Serge FISETTE



Léopold L. Foulem, *Singularités / Singularities*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2013. 128 p. www.mnbaq.qc.ca

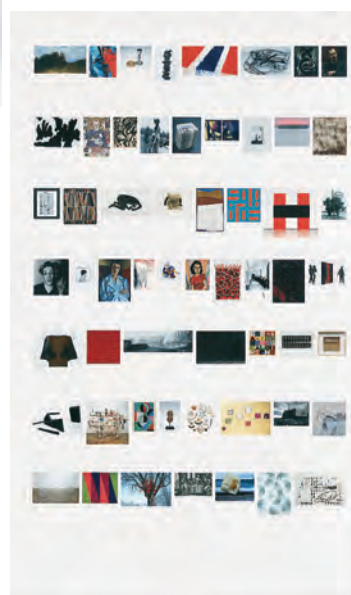
L'ouvrage bilingue accompagne l'exposition qui se tient depuis le 16 mai 2013 jusqu'au 5 janvier 2014. Comme on l'indique en quatrième de couverture, il s'agit de « la première vue d'ensemble de la carrière du céramiste québécois d'origine néo-brunswickoise ». Une carrière poursuivie depuis plus de quarante avec fidélité et dynamisme « où les œuvres conceptuelles cohabitent avec des pièces débridées faisant appel à l'assemblage et à la récupération ». Les auteurs invités, Garth Clark et Jorunn Veiteberg, soulignent divers aspects de la démarche de l'artiste : le lien constant et indissociable entre le travail de la céramique et les recherches intellectuelles, l'aspect novateur et pionnier de son parcours empreint souvent de contestation et de critique sociale et culturelle, le fait que *ses œuvres renvoient toujours à une réalité historique ou sociale extérieure*, l'importance du ludique dans la création artistique, etc. « Mes céramiques, précise Foulem, portent sur des idées. Ma production artistique n'a rien à voir avec l'expression personnelle ou la recherche de la beauté. Je me considère davantage comme un compositeur et un théoricien que comme un virtuose. »

Dans la seconde partie du livre, le commissaire Paul Bourassa retrace le *parcours thématique*. Il y est question tour à tour d'être à *contre-courant*, de *matière à matière*, du *pouvoir des images* et de *l'usage des concepts*, d'une *histoire différente*, et de *l'objet en soi*. Il revient notamment sur l'esthétique *camp* de Foulem qui « se caractérise par une sensibilité et une délectation pour l'artifice, la stylisation, le théâtralisme, l'ironie, le jeu et l'exagération ». C'est effectivement un peu (beaucoup !) de tout cela que l'on retrouve dans les œuvres de Léopold L. Foulem qui se dévoilent tout au long d'une trajectoire

artistique riche en rebondissements, mais toujours abordée avec intelligence, sensibilité et une indéniable maîtrise technique. Une trajectoire réjouissante à maints égards, pour le regardeur certes, mais aussi pour la discipline qui s'en trouve haussée, rehaussée dira-t-on. Car ce qui s'exprime à travers cette multitude d'objets hétéroclites et parfois baroques, c'est une véritable *pensée sur la céramique*.

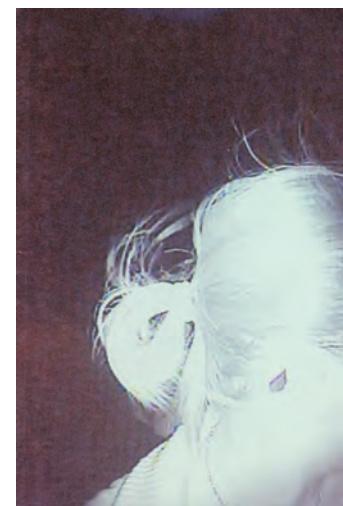
Serge FISETTE

LIVRES REÇUS



Le Musée d'art de Joliette (Sous la direction de Gaëtane VERNA). Catalogue des collections. © Joliette 2012. 367 p. www.museejoliette.org

Abondamment illustré de photographies couleurs, ce catalogue des collections, le premier depuis 1971, regroupe vingt-cinq auteurs, dont France Trinquet, Marie-Claude Landry, Sylvie Coutu, Claudette Hould, Michel Paradis, Laurier Lacroix, Anne-Marie Ninacs et Andrée-Anne Venne. Leur contribution, écrit Gaëtane Verna, « constitue un ajout important à la compréhension et à la mise en valeur de notre collection ». Une collection qui, avec huit cents œuvres à l'origine, en contient plus de huit mille en 2012 (dont plus de cent vingt sont répertoriées dans l'ouvrage). Outre les notices, des auteurs retracent, en trois phases successives, l'histoire du MAJ, de 1943 à aujourd'hui. « On aura deviné, précise Marie-Hélène Foisy, archiviste des collections, qu'une telle collection n'est jamais complète. Il s'agit d'une entité en évolution dont on ne peut jamais offrir qu'un portrait partiel qui, demain déjà, sera à refaire. »



Marie PERRAULT, Pascal Dufaux. *Œuvres vidéo-cinétiques / Video-kinetic Works 2005-2013*. Marie Perrault, éditeur, Montréal 2013, 96 p.

Abondamment illustrée, la publication (bilingue) rend compte du travail de Pascal Dufaux, notamment du corpus de sculptures cinétiques, photographiques et vidéo-graphiques réalisé depuis 2005. « J'ai tenté, précise l'auteure dans son essai intitulé *Scruiter la machine visuelle contemporaine*, d'y saisir les modalités d'intégration de la machine à la culture visuelle contemporaine. » Avec ses œuvres, poursuit-elle, Pascal Dufaux « nous oblige à choisir et à interrompre le flux incessant d'images, et d'hallucinations technicistes, afin que notre lecture s'enracine dans une certaine intimité du regard, résistant à sa fonctionnalité ».

Espace sculpture

PROCHAIN DOSSIER
COMING ISSUE

106

Hiver / Winter 2013-2014

**ESPACE ARCHITECTURÉ
ARCHITECTURED SPACE**

Collaborateurs / Collaborators

André-Louis PARÉ, Nycole PAQUIN, Éric VALENTIN



© Lorraine Gilbert, *Eaux troubles* (détail), de la série *Le patrimoine*, 2009, encres à pigment sur papier, 45,7 x 106,7 cm

Lorraine Gilbert

Paysages canadiens
1988-2013

17.08.2013 – 27.10.2013

Visite commentée 14 septembre – 14 h
Vernissage 14 septembre – 15 h

Michel Lamothe

Fréquenter le paysage
Commissaire_Pierre Rannou

09.11.2013 – 26.01.2014

Visite commentée 9 novembre – 14 h
Vernissage 9 novembre – 15 h

Un 2e volet de l'exposition *Fréquenter le paysage* sera
présenté à Plein sud, centre d'exposition en art actuel
à Longueuil, du 2 novembre au 7 décembre 2013.

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe

T 450 773. 4209

www.expression.qc.ca

F 450 773. 5270

expression@expression.qc.ca

Vient de paraître

**PHILIP POINTON (1831-1881)
MAÎTRE-POTIER**

Baraboo
Cap-Rouge
Trenton
Baltimore
Saint-Jean



Jacqueline Beaudry Dion
Jean-Pierre Dion

L'ouvrage traite d'un maître-potier méconnu du 19^e siècle qui a dirigé les destinées des deux plus importantes usines de céramique au Québec, soit la Poterie de Cap-Rouge et la St. Johns Stone Chinaware Co. de Saint-Jean. Philip Pointon a également joué un rôle de premier plan dans les grands centres de céramique de Trenton et de Baltimore. On a pu dire, à son décès, que personne de ce côté-ci de l'Atlantique ne lui était supérieur au niveau des connaissances de la céramique. Pourtant, les grands historiens de la céramique nord-américaine du 19^e siècle ignorent tout de Philip Pointon! Fruit d'une dizaine d'années de recherches, voici le livre, abondamment illustré, qui rétablit les faits et donne à Philip Pointon une place d'honneur dans les annales de la céramique nord-américaine.

À propos des auteurs

Jacqueline Beaudry Dion et Jean-Pierre Dion sont des spécialistes de l'histoire de la céramique des 19^e et 20^e siècles au Québec et aux États-Unis. Ce livre est leur septième ouvrage sur la céramique du Québec. Conférenciers et commissaires d'exposition, ils sont aussi très actifs dans l'Association des collectionneurs de céramique du Québec, elle à titre de présidente et lui comme rédacteur en chef de la revue *CÉRAMAG*.

Information :

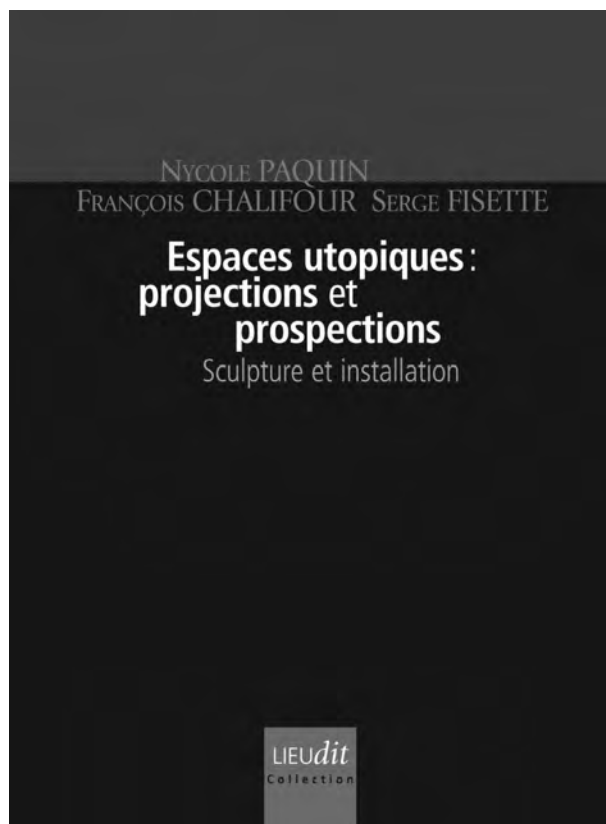
jbdion@gmail.com

ou

dion.jeanpierre@gmail.com

128 pages, plus d'une centaine de photos couleur, bibliographie sur six pages, reliure cartonnée. ISBN 978-2-9812228-2-4.

Prix de vente 45\$.



VIENT DE PARAÎTRE

L'ouvrage regroupe une dizaine d'essais signés Nycole PAQUIN, François CHALIFOUR et Serge FISETTE, chacun abordant la sculpture et l'installation actuelles comme lieux qui rendent les utopies possibles. Il s'adresse à tous ceux et celles qui ont le goût de l'ailleurs, puisqu'il aborde le lieu d'exposition, la forme et la matière d'œuvres qui peuvent être qualifiées d'utopiques, plus précisément d'hétérotopiques, en ce que marginales, souvent difficiles d'accès, étonnantes et possiblement choquantes, elles prescrivent leurs propres règles initiatiques. Leur souhait est que les lecteurs prennent à leur tour plaisir à explorer des territoires artistiques qui leur sont possiblement inconnus ou à revisiter des sites familiers sous un « autre » angle.

300 pages, 102 illustrations/Prix de détail : 25 \$.

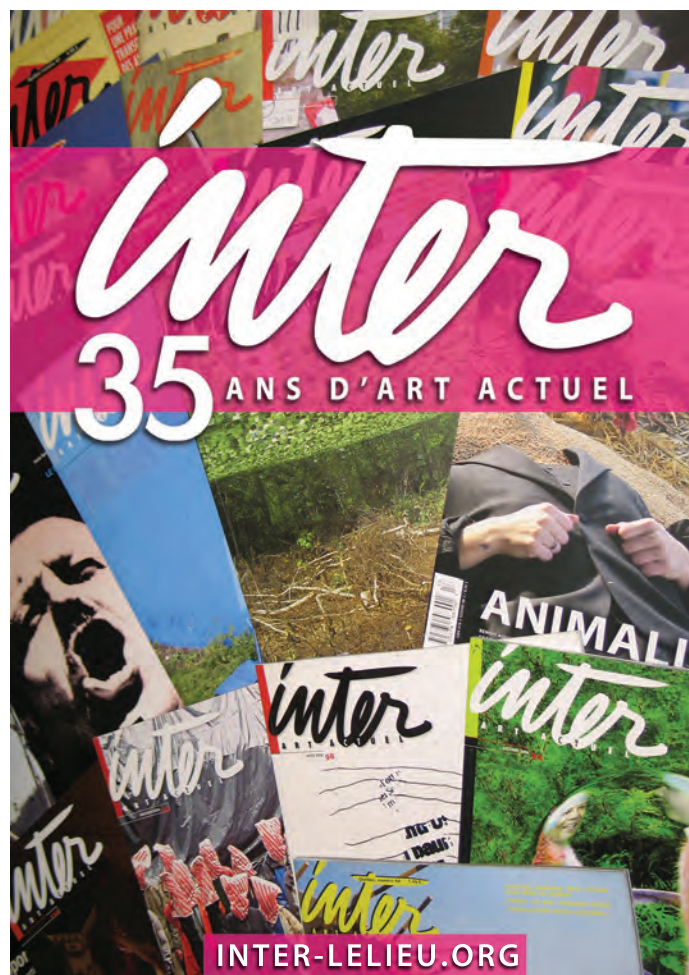
Les auteurs : **Nycole PAQUIN**, historienne d'art et professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal ; **François CHALIFOUR**, critique d'art et professeur à l'Université du Québec en Outaouais et au Cégep de l'Outaouais ; **Serge FISETTE**, directeur du magazine *Espace* et commissaire d'expositions.

Centre de diffusion 3D
www.espace-sculpture.com
 Renseignements : 514-844-9858

À l'écoute du milieu des ARTS

**PETRIE
RAYMOND** 
 Société en nom collectif
COMPTABLES AGRÉÉS

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





Débordements autour d'une œuvre de la collection du Musée de Lachine

Baat, 1989, (détail) sculpture de Liliana Berezowsky
1^{er} mai au 24 novembre 2013

Commissaires : Jocelyne Connolly et Serge Fisette.
Œuvres de Liliana Berezowsky, Simon Bilodeau,
Martin Boisseau, Pierre Bourgault, Daniel Corbeil,
André Du Bois, Laurent Lamarche, Marie-Chrystine Landry,
Paryse Martin, Joëlle Morosoli, Alexandre Nunes.

Musée de Lachine
1, chemin du Musée (à l'angle de la rue Saint-Patrick),
Lachine, Québec, H8S 4L9

Renseignements : 514 634-3478

Photo: Richard-Max Tremblay

Musée de Lachine
Montréal

Culture
et Communications
Québec

2 ste-catherine est 514 842 5579 www libraiieformats une initiative
espace 302 org du rcaa

FORMATS

librairie
spécialisée
en art actuel
littérature
théorique
et critique

Conseil des Arts
du Canada

Gouvernement
du Québec

Ministère
de la Culture
et des
Communications
du Québec

Ministère
de la Culture
et des
Communications
du Québec

SDEVM



ÉDITIONS D'ART LE SABORD

littérature et arts visuels depuis 1983

lesabord.com

ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

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

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

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

Artcast

Au premier rang des fonderies d'art au Canada



CHARLES DAUDELIN

Fonte à la cire perdue de bronze et d'aluminium

Fabrication de moules Patine et polissage Restauration

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

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

Papier, fiction
Andrée-Anne DUPUIS-BOURRET



Blanc de mémoire
Chloë CHARCE



14 septembre au 24 novembre 2013

samedi le 28 septembre à 15 h - JOURNÉES DE LA CULTURE
TOTEM POÉSIE avec les poètes Yolande Villemare et Claude Beausoleil

samedi le 12 octobre à 15 h - rencontres avec les artistes

samedi le 26 octobre à 15 h - performance à l'Église de Val-David

EX EGO esprits en désobéissance de Michel GAUTIER
en collaboration avec les danseurs Michelle BASTIEN, Luc BOISSONNEAULT et
le poète Gilles MATTE et rencontres avec les artistes à 16 h
au Centre d'exposition de Val-David

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

Centre d'exposition
de VAL-DAVID
Le Centre d'exposition est subventionné par la
Municipalité de Val-David Québec

Atelier du Bronze

Fonderie d'art

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

Denis Gagnon

Photo : Claudette Desjardins

ART TORONTO

DU 25 AU 28 OCTOBRE 2013
METRO TORONTO CONVENTION CENTRE
SOIRÉE D'OUVERTURE 24 OCTOBRE

ARTTORONTO.CA

PRÉSENTÉE PAR:



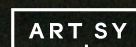
RBC Wealth Management



ART



Art Gallery of Ontario



Poste Canada
Poste Publication
Autorisation 40009185
Port payé à Montréal



Art Toronto MOCCA Benefit Edition [detail] | Copyright Sarah Anne Johnson,
Courtesy Stephen Bulger Gallery, Toronto & Julie Saul Gallery, New York.

En ligne exclusivement à Artsy.net