

FAIRE STATUE
STATUE PLAY

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace



Couverture/Cover:
Megan Rooney, *f on your tongue*, 2016. Performance commandée par/Performance commissioned by LUMA
Foundation for Project 1049. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. ©LUMA Foundation.

espace

éditorial/editorial

2

DU CORPS IMMOBILE DANS UN MONDE EN MOUVEMENT
MOTIONLESS BODIES IN A WORLD ON THE GO
André-Louis Paré

FAIRE STATUE STATUE PLAY

12

L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990

IMMOBILITY AND ITS FLAWS IN 1990s PERFORMANCE ART
Pierre Saurisse

20

De l'inertie pince-sans-rire du corps-sculpture

ON THE DEADPAN INERTIA OF THE SCULPTURE-BODY
Anna Dezeuze

28

The Power of the "Statuefied" Body: Emma Hamilton and Kimsooja

LE POUVOIR DU CORPS « STATUFIÉ » :
EMMA HAMILTON ET KIMSOOJA
Ersy Contogouris

36

Effets de sculpture en performance L'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney

THE SCULPTURE EFFECT IN PERFORMANCE
IMMOBILITY IN THE WORKS OF GATHIE FALK AND MEGAN ROONEY
Mélanie Boucher

46

Nature vivante, sculptures mortes

STILL LIVE, SCULPTED DEATH
Camille Paulhan

52

Corps et objet : une histoire de friction

BODY AND OBJECT: A HISTORY OF FRICTION
Jeremy Gafas

58

Dialogue et agentivité du corps immobile

DIALOGUE AND AGENCY OF THE IMMOBILE BODY
Julie Richard

entretien

62

Le pouvoir de l'immobilité

Sylvie Tourangeau

événements

68

Performances invisibles : entre l'histoire et le présent

Nicolas Rivard

comptes rendus/reviews

74

Stéphane Gilot : *Le catalogue des futurs*

Emmanuelle Choquette

78

Abraham Cruzvillegas: *Autocontusión*

Tak Pham

80

!Mediengruppe Bitnik : *Welcome to Ecuador!*

Anne-Lou Vicente

82

Catherine Lescarbeau : *Le Département des plantes*

François Chalifour

84

Catherine Heard: *Imagining Phantoms*

Linda Steer

85

Yann Pocreau : *Patrimoines*

Anne-Marie Dubois

87

Raymond Boisjoly

Clint Burnham

89

Jeffrey Poirier : *Présentoir pour quelques incertitudes ornementales*

Cynthia Fecteau

91

François Mathieu : *l'architecture des formes*

Bernard Lamarche

92

Présence et absence au monde. Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières

Sébastien Dulude

livres/books

100

Les potentiels du temps. Art et politique

101

Queeriser l'art

101

ouvrages reçus/selected titles

Motionless Bodies in a World on the Go

The theme *Faire Statue* (Statue Play) is the special topic for this collection of essays that inaugurates the 30th anniversary of *ESPACE art actuel* magazine. Co-directed by Mélanie Boucher, a member of the editorial committee, this issue is concerned mainly with performance acts in which artists identify body and soul with certain aspects of statuary. This artistic position is present certainly in the performance works of numerous contemporary artists, but our essays also recall that this kind of work was often staged during the 1960s. On these occasions and depending on the poses taken, performers would appropriate the formal language of sculpture and its exhibition setting. Holding a position over a period of time, the artist's body inevitably experiences the pull between immobility and mobility. But what is the point of these motionless bodies in a world where "global mobilisation"¹ is rife?

The duo Gilbert & George, made up and in costume, standing on plinths or other pedestals in *The Singing Sculpture*, seem for the first time to have experimented deliberately with this tension that is produced between an inanimate and an animate body. However, they were not the very first artists to integrate the idea of the reified body into their practice. Yoko Ono's *Cut Piece*, Joseph Beuys' *How to Explain a Picture to a Dead Hare* and Günter Brus' *Vienna Walk* are examples of works by an earlier generation of artists whose performances can be viewed in relation to sculpture. Certainly one can go back even to the works of early avant-garde artists such as Hugo Ball's *Karawane*, and indeed to Emma Hamilton's salon entertainments, her *Attitudes* or to the royal entrances of the Middle Ages to find the origin of this practice in which the subjects not only project themselves onto an object but put themselves forward as a substitute. The performances in which individuals are impassive and inordinately large, in which they interact with real sculptures or their copies, are numerous today: they sometimes are even presented next to museum objects, labeled and under glass, institutionalising a current practice that until recently was developed essentially on the margins or in reaction to the museum. In 1991, for *The Physical Self*, an exhibition at Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, filmmaker Peter Greenaway presented nude performers in boxes alongside the museum collection, showing this turning point in the museum. In 2010, for *The Artist is Present* at MoMA in New York, Marina Abramović asserted this interest in exhibiting the performing body by sitting there motionless for more than 15 days.

Faced with these works that invite rethinking the history of performance art and its relation to other disciplines and its modes of presentation, several questions are raised. What are the source and evolution of this practice of reifying the subject? What is the relationship to pantomime? And what might be the motives that lead performers to play being statues? The expression of permanence that simulates the mortal being, does it not invite us to view the produced work from psychological, philosophical and anthropological angles? Could there be a link between the consistent practice of preserving objects and reifying the body? And how does this fantasy about a statue that comes to life, from the Pygmalion myth, enter into the performance of the works? The essays in this collection explore the many aspects that these questions raise.

For Pierre Saurisse, some of the 1990s performance practices recall the actions of the 1970s in which the body's immobility in a situation calls for endurance, while the performer hesitates between his/her status of being human and that of the art object. For Anna Dezeuze, the transformation of the human body into sculpture is to recall philosopher Henri Bergson's analysis on laughter. But as well as the comic nature of this sculptural presentation, the relation between the body and sculpture in contemporary art can also be considered, according the author, as a way of confronting one's inertia. Ery Contogouris' text analyzes *A Needle Woman* by artist Kimsooja, originally from Korea, and enters

Du corps immobile dans un monde en mouvement

Ayant pour thème *Faire statue*, le dossier de cette édition inaugure le 30^e anniversaire de la revue *ESPACE art actuel*. Cette thématique, codirigée par Mélanie Boucher, membre du comité de rédaction, mise essentiellement sur des actes performatifs dans lesquels les artistes s'identifient corps et âme à certains aspects de la statuaire. Cette posture artistique est sans doute présente dans de nombreuses performances d'artistes contemporains, mais notre dossier rappelle également que celle-ci a souvent été mise en scène dans les années 1960-1970. À chaque fois, selon la pose adoptée, des performeurs s'approprient le langage formel de la sculpture et ses dispositifs d'exposition. En maintenant cette position pour un temps, le corps de l'artiste éprouve inévitablement la relation entre l'immobilité et la mobilité. Mais à quoi rime l'image de ces corps immobiles dans un monde où sévit « la mobilisation planétaire' » ?

Fardé et costumé, érigé sur des socles ou autres piédestaux, le duo Gilbert & George, dans *The Singing Sculpture*, semble avoir délibérément expérimenté, pour la première fois, la tension qui se produit entre un corps inanimé et animé. Pourtant, ils ne sont pas les tout premiers à intégrer à leur démarche l'idée d'un corps chosifié. Yoko Ono, avec *Cut Piece*, Joseph Beuys, avec *How to Explain a Picture to a Dead Hare* ou Günter Brus, avec *Vienna Walk*, sont des exemples d'artistes appartenant à la première génération de performeurs à partir desquels la performance peut être envisagée dans son rapport à la sculpture. Sans doute faudrait-il même retourner aux premières avant-gardes avec, par exemple, *Karawane* de Hugo Ball, voire aux pratiques du divertissement populaire comme le furent les *Attitudes* initiées par Emma Hamilton ou les entrées royales du Moyen-Âge, afin de retracer l'origine d'une pratique dans laquelle le sujet se projette non seulement dans l'objet, mais suggère de s'y substituer. Les performances où les individus sont de marbre et surdimensionnés, où ils entrent en relation avec de véritables sculptures ou leurs copies, sont aujourd'hui nombreuses et parfois même présentées aux côtés d'objets muséaux, sous verre et légendées, institutionnalisant une pratique de l'instant présent qui s'était, jusqu'à récemment, essentiellement développée en marge ou en réaction au musée. En 1991, avec l'exposition *The Physical Self* du Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam, le cinéaste britannique Peter Greenaway marquait ce tournant muséal avec des performeurs nus, mis en boîte, aux côtés des collections du musée. En 2010, avec *The Artist is Present*, au MoMA de New York, Marina Abramović, en s'offrant immobile plus de 15 jours durant, affirmait cet intérêt pour l'exposition du corps qui performe.

Face à ces exercices qui invitent à repenser l'histoire de la performance, ses relations avec les autres disciplines et ses modes de présentation, plusieurs questions peuvent être soulevées. Quelles sont l'origine et l'évolution de cette pratique chosifiant le sujet ? Quelle est sa relation avec la pantomime ? Et quels pourraient être les motifs amenant les performeurs à jouer les statues ? L'expression de la permanence, que simule le mortel, n'invite-t-elle pas à envisager l'œuvre produite sous des angles psychologiques, philosophiques et anthropologiques ? Pourrait-il y avoir un lien entre la pratique consistant à préserver des objets et la réification des corps ? Et quel est ce fantasme d'une statue qui s'anime, du mythe de Pygmalion, pour l'interprétation des œuvres ? Les textes rassemblés dans ce dossier explorent plusieurs aspects soulevés par ces questions.

Pour Pierre Saurisse, certaines pratiques performatives des années 1990 rappellent les actions des années 1970 où l'immobilité du corps en situation fait appel à l'endurance alors que le performeur est pris d'hésitation entre son statut d'être humain et celui d'objet d'art. Chez Anna Dezeuze, la transformation du corps humain en sculpture n'est pas sans rappeler l'analyse du philosophe Henri Bergson sur le rire. Mais outre le caractère comique de cette mise en scène sculpturale, la relation

it into dialogue with the work of Emma Hamilton “the foremother of performance art.” She also is interested in the “potential of the transfigured body” in face of the viewers’ various reactions. Through the intervention of two performances, Gathie Falk’s *Red Angel* created for the first time in 1972 and Megan Rooney’s *Last Days. Last Days. Last Days*, presented in 2015, Mélanie Boucher analyzes performances in which movements reveal “the active power of inaction.” Jeremy Gafas, in his text examines “the apathetic use of the body” in performance works and how this has enabled new kinds of relations “between the human body and the object.” Pushing the immobility of the body to the extreme, some artist would like to exhibit a corpse, perhaps their own. In her text, Camille Paulham analyzes art projects having to do with “cadaverous sculptures” such as that of Alan Sonfist. Finally, Julie Richard presents Marie-Claude Gendron’s performance *Nos Terres Louables* carried out at Malartic, a small mining town in northwestern Quebec in Abitibi-Témiscamingue. The writer emphasizes that this voluntary immobility is an act of peaceful resistance and above all must not be confused with failure to act.

In the “Interview” section, Sylvie Tourangeau’s text *Le pouvoir de l’immobilité* completes this collection of thematic essays. In interviews with artists Julie Laurin, Nicole Panneton and Victoria Stanton, it is the aesthetic experiences that result from performances in which the body is at rest that point towards “good mobility.”² In the “Events” section, given over to Steve Giasson’s *Performances invisibles*, Nicolas Rivard analyzes the “micro-political” nature of this project that occupied the artist for a whole year. Lastly, the image on the magazine cover is from a performance that artist Megan Rooney orchestrated, and Boucher writes about in her text. Produced in Gstaad in collaboration with Nefeli Skarmea, a London choreographer, this performance took place on a suspension bridge linking two summits in the Swiss Alps.³ Seven performers carried out the performance *f on your tongue*, moving slowly above the void and reciting a text Rooney had written. Within this sublime environment, the bodies, like in a pantomime, were engaged in an exacting activity. It is this effort, among other things, that made Peter Sloterdijk say that the history of modern art not only appears in the form of a history of artworks, but should also be interpreted as being “a branch of the general history of exercise and training.”⁴

As always, this issue keeps some of its pages for reviews of exhibitions and books. One of the exhibition reviews is on *Le meilleur des mondes* the 7th edition of the Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières.

Translated by Janet Logan

André-Louis Paré

1. Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinématique politique*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2000, 13.

2. “The one who knows the meaning of rest, is the only one who has the criterion for good mobility.” *Ibid.*, 328. (our translation)

3. This performance work was commissioned by the LUMA Foundation for Project 1049. It was produced on

September 14, 2016 on Glacier 3000. The performers were Krisztina Abranyi, Anna-Marija Adomaityte, Virginia Ariu, Audrey Dionis, Alice Evensen, Nefeli Skarmea, Magaly Tornay and Megan Rooney. Alice Evensen designed the costumes and Megan Rooney painted them.

4. Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life*, trans Wieland Hoban, Cambridge: Polity Press, 2013.

entre le corps et la sculpture, dans l'art contemporain, peut aussi être considérée, selon l'auteure, comme une manière de se confronter à son inertie. Le texte d'Ersy Contogouris analyse *A Needle Woman*, de l'artiste d'origine coréenne Kimsooja, et la met en dialogue avec l'œuvre d'Emma Hamilton, « aïeule de l'art de la performance ». Elle s'intéresse aussi au « potentiel du corps statufié » relativement aux différentes réactions des spectateurs. Par l'entremise de deux performances, *Red Angel* de Gathie Falk, produite pour la première fois en 1972, et *Last Days. Last Days. Last Days* de Megan Rooney, présentée en 2015, Mélanie Boucher analyse des performances où les mouvements révèlent « le pouvoir actif de l'inaction ». Dans son texte, Jeremy Gafas examine « l'utilisation apathique du corps » dans des œuvres performatives, et ce que cela a permis comme nouvelles modalités de relation « entre le corps humain et l'objet ». Poussant à l'extrême l'immobilité du corps, certains artistes souhaitent exposer un cadavre, éventuellement le leur. Dans son texte, Camille Paulhan analyse des projets artistiques ayant à voir avec les « sculptures cadavériques », dont celui d'Alan Sonfist. Enfin, Julie Richard présente *Nos Terres Louables*, une performance de Marie-Claude Gendron exécutée à Malartic, une petite ville minière située au nord-ouest du Québec en Abitibi-Témiscamingue. L'auteure souligne l'acte de résistance pacifique de cette immobilité volontaire qu'il ne faut surtout pas confondre avec de l'immobilisme.

Dans la section « Entretien », un texte intitulé *Le pouvoir de l'immobilité*, de Sylvie Tourangeau, complète ce dossier. Dans ces entretiens avec les artistes Julie Laurin, Nicole Panneton et Victoria Stanton, il est question de l'expérience esthétique qui résulte des performances où le corps, en situation de repos, pointe vers la « bonne mobilité² ». Dans la section « Événement », consacrée aux *Performances invisibles* de Steve Giasson, Nicolas Rivard analyse le caractère « micropolitique » de ce projet qui a occupé l'artiste pendant un an. Enfin, nous consacrons notre page couverture à une performance orchestrée par l'artiste Megan Rooney, dont il est question dans le texte de Boucher. Produite à Gstaad, celle-ci a eu lieu sur un pont suspendu qui relie deux sommets dans les Alpes suisses³. En collaboration avec la chorégraphe londonienne Nefeli Skarnea, la performance *fon your tongue* était interprétée par sept performeuses qui, tout en se déplaçant lentement au-dessus du vide, récitaient un texte signé par Rooney. Au sein de cet environnement sublime, les corps, comme pour une pantomime, se sont livrés à une activité exigeante. C'est, entre autres, cet effort qui fera dire à Peter Sloterdijk que l'histoire de l'art moderne ne se présente pas seulement sous la forme d'une histoire des œuvres, mais doit aussi être interprétée comme étant « une branche de l'histoire générale de l'exercice et de l'entraînement⁴ ».

Comme toujours, ce numéro réserve une partie de ses pages à des comptes rendus d'exposition et à des recensions de livres. Un des textes de la section « Comptes rendus » est consacré à la 7^e édition de la Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières, qui avait pour titre *Le meilleur des mondes*.

André-Louis Paré

1. Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 2000, p. 13.
2. « Celui qui connaît la signification du repos, celui-là seul possède un critère de la bonne mobilité. » *Ibid.*, p. 328.
3. Cette œuvre performative a été commandée par LUMA foundation pour le Projet 1049. Elle a été réalisée le 14 septembre 2016 sur le Glacier 3000. Performeuses :

- Krisztina Abranyi, Anna-Marija Adomaityte, Virginia Ariu, Audrey Dionis, Alice Evensen, Nefeli Skarnea, Magaly Tornay et Megan Rooney. Les costumes ont été conçus par Alice Evensen et peints par Megan Rooney.
4. Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, p. 517.

P. 6-7 : Megan Rooney, *fon your tongue*, 2016. Performance commandée par/Performance commissioned by LUMA Foundation for Project 1049. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. © LUMA Foundation.

P. 8-9 : Victoria Stanton, *Roadside Attractions* (Hull), 2009. *Roadside Attractions* research & production, résidence au/residency at Centre DAÏMÓN, Gatineau. Photo : Phil Rose.

P. 10 : Julie Laurin, *Propres sommes-nous ?*, 2014. Déambulation/Wandering around, projet/project *Fluid States*. Photo : Jonathan M Roy.

P. 11 : Nicole Panneton, *Faire sens*, 2014. Déambulation/Wandering around, projet/project *Fluid States*. Photo : Julie Laurin.









NATIONAL HISTORIC CIVIL ENGINEERING SITE

**PONT ALEXANDRA (INTERPROVINCIAL)
ALEXANDRA (INTERPROVINCIAL) BRIDGE**

Constructed by the Canadian Pacific Railway Company in 1907, the Alexandra Bridge is a landmark of Canadian engineering and architecture. It is a masterpiece of steel truss design and a testament to the ingenuity and skill of the bridge's designers.

Constructed by the steel contractor J.P. & W. G. Brown, the bridge is a masterpiece of the early 20th-century engineering and architecture of Canada.

The bridge is a landmark of Canadian engineering and architecture. It is a masterpiece of steel truss design and a testament to the ingenuity and skill of the bridge's designers.

The bridge is a landmark of Canadian engineering and architecture. It is a masterpiece of steel truss design and a testament to the ingenuity and skill of the bridge's designers.





L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990

Pierre Saurisse

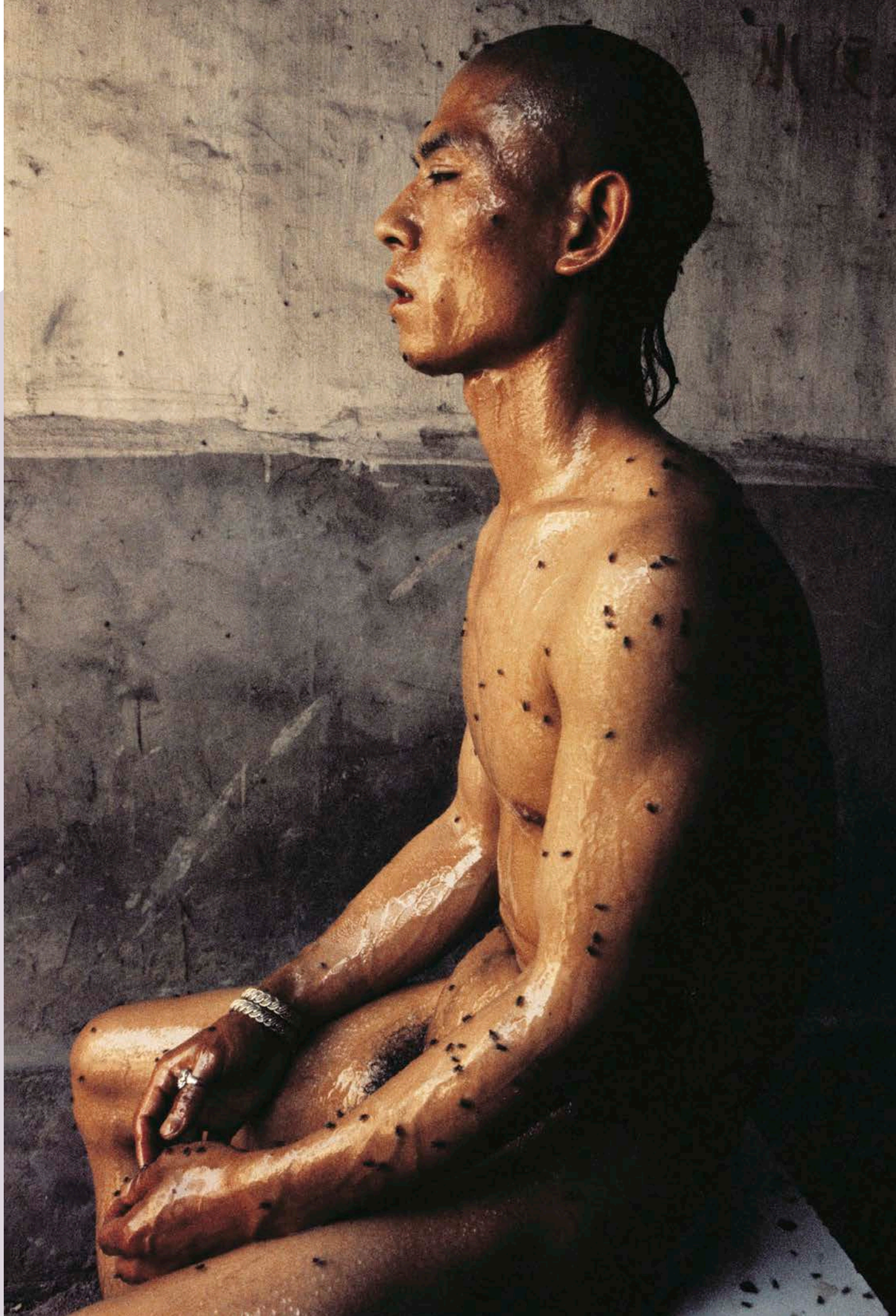
Si la performance adopte parfois, dès son émergence, un caractère pictural, elle sait aussi faire des incursions dans le domaine de la sculpture en lui empruntant les caractères de l'objet inanimé. Dès 1964, une performeuse, telle Yoko Ono dans *Cut Piece*, figée dans une pose, évoque la permanence du corps sculpté. Bien plus qu'une simple absence d'action, l'immobilité dirige l'attention sur la présence physique du corps qui se pétrifie. Alors que s'écoulent les secondes et les minutes, elle témoigne de la capacité du performeur à s'astreindre à l'absence de mouvements et à maintenir une posture.

En référence non seulement à la sculpture, mais aussi à une histoire de la performance ponctuée d'épisodes de cruauté infligée par les artistes sur eux-mêmes, l'immobilité est au cœur de pratiques performatives des années 1990. Si l'aptitude à rester figé dans la durée y apparaît comme un élément central, l'incapacité des performeurs à rester inanimé y joue aussi parfois un rôle de premier plan.

Though performance art, from its inception, sometimes has adopted a pictorial character, it also has made forays into the field of sculpture by appropriating characteristics of the inanimate object. In 1964, performance artist Yoko Ono in *Cut Piece*, assumed a static pose, evoking the permanency of a sculpted body. Immobility, in bringing attention to the physical presence of a stock-still body, is far more than a simple absence of action. As the seconds and minutes pass, it shows the performer's ability to refrain from moving and to maintain a pose.

In reference not only to sculpture, but also to a history of performance art interspersed with episodes of cruelty that artists inflict upon themselves, immobility is at the heart of 1990s performative practices. Though the ability to remain motionless over time is a central element, the performers' inability to stay still also plays a key role at times.

Immobility and its Flaws in 1990s Performance Art



The Chinese artist Zhang Huan's first steps in performance art were characterized by a very pronounced pictoriality. He received traditional training in the arts based on drawing from the model, and his knowledge of contemporary art, particularly from the West, broadened only after he arrived in Beijing in the 1990s. This is when he chose to make performance his preferred medium, presenting his first performance, *Angel* in 1993, by covering himself with paint the colour of blood. Splashes of red spattered his body, the puppet he was handling and the stairs of the prestigious National Gallery of China in Beijing where he performed his work.

The following year, Zhang went against the grain of *Angel's* expressionism with *12 Square Meters*, a performance in which he struck an immobile pose. This was carried out in a poverty-stricken and outlying neighbourhood of Beijing, ironically renamed "East Village" by the small community of local artists. The performance took place in the cramped, filthy public toilets that are a single row of benches with holes in them. Completely naked before a small group of friends, he settled into his position and froze. "I sat down and remained immobile in the middle of the toilets for an hour," he explains. "My body was covered with fish oil and honey, which attracted flies. Some of them landed on my lips, my eyes and my ears, it was extremely uncomfortable."¹ Contrary to the bleeding evoked in *Angel*, here the oil and honey highlighted the surface of the body and gave the skin a sculptural patina.

Of course, the sculptural character of the scene is based essentially on Zhang's perfect immobility. His seemingly impassive combativeness counters the filthiness, stench and flies, and embodies the extremely rudimentary living conditions of the neighbourhood's residents. *12 Square Meters* also evokes some of the regime's adversaries: during the Cultural Revolution, Ai Weiwei's father, among other opponents, was forced to clean the communal toilets in his village on a daily basis. The body's rigid position, held by Zhang for long stretches, demonstrates resistance to pain and, more generally, to physical and mental hardship. In 1995, he once again used the psychological resilience of immobility against suffering; this time, he stood up straight while his open mouth teemed with worms (*Original Sound*) or as sparks were projected on him by welding machines (*25mm Threading Steel*).

As a response to the performer's ordeal, immobility is the infallible sign of endurance. In this regard, Zhang follows in the tradition of 1970s performances, which were guided by the performer's capacity to resist suffering. Immobility forces the artist to present him or herself and, it could be assumed, to feel like an inanimate object in order to endure the pain. In 1973, in the first part of a performance entitled *Autopportrait(s)*, Gina Pane spent a long stretch of time on a metal structure heated by candles, and continued to do so until reaching the bearable limit. In 1975, Marina Abramović, after having slashed her stomach in *Lips of Thomas*, reclined on a sheet of ice while a heater was suspended above her head. In these types of performance, the artists submit their bodies to pain and expose both the suffering and endurance they face.

Vanessa Beecroft's performances are not performed by the artist herself, but by a group of performers made up exclusively, in the early years, of young women. In 1996, the Italian artist established very strict rules

for the women, who are given the responsibility of carrying out her performances, in order to ensure that their gestures, postures and bearing do not appear natural in any way. These rules are most often formulated as restrictions (do not speak, do not move too slowly or too fast and so on) that prevent the performers from carrying out actions and compel them to inaction rather than imposing total immobility. "My reference figure is Michelangelo's David," Beecroft states. "He is an athlete, but we don't know if he is posing before or after the action."²

Much of the impact of Beecroft's performances is due to the visual uniformity of the groups the performers create. A uniformity that is primarily conveyed through the clothing: in *VB26* (1997), the performers are all wearing the same completely white costume made up of a wig, underwear, tights and boots. This uniformity becomes even more pronounced when the performers are spread out in the space in a regular way, for instance in a triangle formation in *VB35*, in 1998. The uniformity is all the more striking because it involves a large number of performers who form compositions of homogeneous groups.

The visual unity of the groups also applies to the poses, which have been orchestrated in an increasingly strict manner over the years. But the harmony of the groups is under constant threat of any slackening of the body. The uniformity that is the starting point of the performances soon begins to fall apart as the performers gradually give way to fatigue, numbness or plain boredom. Over long stretches of inaction, bodies begin to slump, personalities re-emerge and the visual geometry begins to disintegrate. If endurance is central to Beecroft's work, it is only to expose its flaws. While some women crouch down or sit on the floor, others remain standing: it is human weakness that takes over, not as failure, but as an irrepressible human force piercing the surface of sluggishly inanimate figures.

While the formalism of Beecroft's performances usually evokes fashion show runways, it took on the airs of a military parade when, for the first time, the artist asked a group of men to hold a pose. For *VB39*, in 1999, she called on Marines in uniform, who took up regular positions at the Museum of Contemporary Art San Diego in California (the city where many recruits are trained), and who fully assumed the posture of standing at attention, followed by that of standing at ease. The immobility here was imposed as much by the artist's instructions as by the military attire itself, and it takes on a precision, geometry and perfection that had not been previously attained in Beecroft's performances.

Even the most rigorous effort to keep the body still cannot be sustained forever. For Gillian Wearing in her video *60 Minutes*, she also used group homogeneity, asking 26 people to put on a police uniform and to stay still in front of the camera for an entire hour. The group does not represent an armed force taking part in an international conflict, as is the case for the American Marines, but instead evokes the familiar presence of law enforcement officers in everyday British life. In contrast with *VB39*, the performers are not real officers, but rather actors, and the perfection of the initial pose only represents a small fraction of an exercise that is largely dominated by failure to remain still. The regular arrangement of light areas (the skin, white colours) interspersed among the compact mass of black uniforms soon begins to rupture. The geometry of the composition breaks down as the performers let up and try to



Zhang Huan, *Angel*, 1993. Performance, China National Art Gallery, Beijing. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Zhang Huan Studio.

Les premiers pas de l'artiste chinois Zhang Huan, dans la performance, sont caractérisés par une picturalité fortement marquée. Il reçoit un enseignement artistique traditionnel basé sur le dessin d'après modèle, et sa connaissance de l'art contemporain, notamment occidental, ne s'élargit qu'à son arrivée à Beijing au début des années 1990. Il choisit alors de faire de la performance son médium privilégié, et c'est couvert de peinture couleur de sang qu'il exécute sa première performance, *Angel*, en 1993. Les éclaboussures rouges maculent son corps, la poupée qu'il manipule et les marches de la prestigieuse Galerie nationale d'art de Chine de Beijing où il exécute son œuvre.

L'année suivante, Zhang prend le contre-pied de l'expressionnisme pictural d'*Angel* avec *12 Square Meters*, une performance pour laquelle il se statue. L'action est exécutée dans le quartier miséreux et excentré de Beijing ironiquement rebaptisé « East Village » par la petite communauté d'artistes qui y vit. Elle a lieu dans l'exiguïté de toilettes publiques crasseuses constituées d'une simple rangée d'ouvertures dans des bancs. Devant un petit groupe d'amis, il s'y installe, entièrement nu, et

se fige. « Je me suis assis immobile au milieu des toilettes pendant une heure, explique-t-il. Mon corps était peint avec de l'huile de poisson et du miel, ce qui attirait les mouches. Quelques-unes atterrirent sur mes lèvres, mes yeux et mes oreilles, c'était extrêmement inconfortable! ». L'huile et le miel, contrairement à l'hémorragie évoquée dans *Angel*, mettent l'accent sur la surface du corps et donnent à l'épiderme une patine sculpturale.

Bien sûr, le caractère sculptural de la scène repose essentiellement sur l'immobilité parfaite de Zhang. Sa combativité, apparemment impassible, opposée à la saleté, la puanteur et les mouches figurent les conditions de vie extrêmement rudimentaires des habitants du quartier. *12 Square Meters* évoque aussi le sort de certains adversaires du régime : pendant la Révolution culturelle, le père d'Ai Weiwei, parmi d'autres opposants, est forcé de nettoyer quotidiennement les toilettes communales de son village. La position rigide du corps, maintenue par Zhang pendant de longues minutes, atteste une résistance à la douleur et, plus généralement, à l'épreuve physique et mentale. En 1995, il utilise de nouveau les ressorts psychologiques de l'immobilité opposée à la souffrance; cette fois, il se tient droit alors que des vers fourmillent dans sa bouche ouverte (*Original Sound*) et que des étincelles sont projetées sur lui par des machines à souder (*25mm Threading Steel*).



Dans son rôle de réponse à une mise à l'épreuve du performeur, l'immobilité est le signe infaillible de l'endurance. À cet égard, Zhang se place dans la tradition des performances des années 1970 conçues autour de la capacité du performeur à résister à la souffrance. L'immobilité oblige l'artiste à se présenter et, peut-on supposer, à se sentir comme un objet inanimé pour supporter la douleur. En 1973, dans la première partie d'une performance intitulée *Autoportrait(s)*, Gina Pane passe un long moment sur une structure de métal chauffée par des bougies, et ce, jusqu'aux limites du tolérable. En 1975, Marina Abramović, après s'être lacéré le ventre dans *Lips of Thomas*, repose sur une couche de glace pendant qu'un chauffage est suspendu au-dessus d'elle. Dans de telles performances, les artistes soumettent leur propre corps à la douleur et exposent à la fois leur souffrance et l'endurance à laquelle ils font face.

Les performances de Vanessa Beecroft ne sont pas interprétées par l'artiste elle-même, mais par des groupes de performeurs composés exclusivement, pendant les premières années, de jeunes femmes. À partir de 1996, l'artiste italienne établit des règles de comportement assez contraignantes à l'attention des femmes chargées d'exécuter ses performances pour que leurs gestes, leurs postures et leurs maintiens soient dénués de naturel. Ces règles sont le plus souvent formulées sous forme d'interdiction (ne pas parler, ne pas bouger trop lentement ou trop vite, etc.) qui empêchent les performeuses d'accomplir des actions et qui consistent à les contraindre à l'inaction plutôt qu'à leur imposer l'immobilité totale. « Ma figure de référence, c'est le David de Michel-Ange, affirme Beecroft. C'est un athlète, mais on ne sait pas s'il pose avant ou après l'action² ».

L'impact des performances de Beecroft réside, pour une bonne part, dans l'uniformité visuelle des groupes formés par les performeurs. Cette uniformité est avant tout celle des vêtements : dans *VB26* (1997), les performeuses revêtent toutes la même tenue, entièrement blanche et composée d'une perruque, de sous-vêtements, de collants et de bottes. Cette uniformité est marquée encore davantage lorsque les performeuses sont réparties dans l'espace de façon régulière, par exemple en formation triangulaire dans *VB35*, en 1998. L'uniformité est d'autant plus frappante qu'elle implique un grand nombre de performeuses qui dessinent des compositions d'ensembles homogènes.

L'unité visuelle des groupes est aussi celle des postures qui sont régies de façon de plus en plus stricte au fil des ans. Mais l'harmonie des groupes est sous la menace constante de tout relâchement du corps. L'uniformité qui forme le point de départ des performances ne tarde pas à s'effriter au fur et à mesure que les performeuses cèdent à la fatigue, à l'engourdissement ou simplement à l'ennui. Au cours de longues minutes d'inaction, les corps s'affaissent, les individualités resurgissent et la géométrie visuelle se désagrège. Si l'endurance est centrale, chez Beecroft,

c'est uniquement pour en exposer les failles. Alors que des femmes s'accroupissent ou s'assoient sur le sol pendant que d'autres restent debout, ce sont les faiblesses humaines qui s'imposent, non comme un échec, mais comme un percement irrépressible de l'humain à la surface des figures mollement inanimées.

Alors que le formalisme des performances de Beecroft évoque la mise en scène de défilés de mode, il prend une tournure de parade militaire lorsque l'artiste demande pour la première fois à un groupe d'hommes de tenir la pose. Pour *VB39*, en 1999, elle fait appel à des Marines en uniforme, qui se disposent à intervalles réguliers dans le musée d'art contemporain de San Diego, en Californie (une ville où sont entraînées de nombreuses recrues), et qui se figent totalement dans la posture commandée par le garde-à-vous, puis par le repos militaire. L'immobilité est alors imposée tant par les directives de l'artiste que par la tenue militaire elle-même, et elle acquiert une précision, une géométrie et une perfection jusque-là inégalées dans les performances de Beecroft.

Le maintien le plus strict du corps dans l'immobilité ne peut résister à la durée. Pour la vidéo *60 Minutes*, Gillian Wearing joue, elle aussi, de l'homogénéité d'un groupe en demandant à 26 personnes de revêtir un uniforme de police et de rester immobiles pendant une heure entière devant la caméra. Le groupe ne représente pas une force armée participant à des conflits internationaux comme le sont les Marines américains, mais il évoque plutôt la présence familière des agents de la force publique dans la vie quotidienne britannique. À la différence de *VB39*, les performeurs ne sont pas de vrais officiers, mais plutôt des acteurs, et la perfection de la pose de départ ne représente qu'une petite fraction d'un exercice largement dominé par les manquements à l'immobilité. L'ordonnance régulière des taches claires (la peau, les cols blancs) ponctuant la masse compacte d'uniformes noirs ne tarde pas à se fissurer. La géométrie de la composition se brise au fur et à mesure que les performeurs se relâchent et tentent de se ressaisir. À la question : « Pensez-vous que ce soit votre œuvre la plus picturale ? », l'artiste répond : « La plus sculpturale. Je la vois comme légèrement tridimensionnelle³ ».

Dans l'œuvre de Wearing, les similis policiers du premier rang sont assis, ceux du deuxième, debout, et ceux du dernier, imagine-t-on, perchés sur une estrade. Cette disposition est caractéristique des photographies de groupe. Les conventions de la photographie sont également évoquées par la fixité de la caméra d'un bout à l'autre de la vidéo. Le résultat est une pose photographique qui semble ainsi être étirée démesurément dans le temps. La durée de la pose devient ainsi le sujet principal de l'œuvre, précisément intitulée *60 Minutes*. Si Wearing place le temps de façon explicite au cœur de sa vidéo, il apparaît non moins important chez Huang comme chez Beecroft. Bien plus, il s'avère essentiel à une pratique de l'immobilité associée au développement progressif d'une résistance physique et psychologique. C'est dans la longue durée qu'est pleinement éprouvée l'aptitude des performeurs à tenir l'immobilité, et que sont exposées les inconstances de la pose.

Comme un antidote à ces longues périodes d'inertie, Erwin Wurm conçoit, à partir de 1997, une série de performances intitulée *One Minute Sculptures*. Mais s'il fait, comme Wearing, référence à la durée, dans son titre, c'est pour la réduire de façon drastique à une seule minute. Le principe de ces performances est de contraindre des individus à

Vanessa Beecroft, *vb35*, 1998, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA. © 2016 Vanessa Beecroft.

Gillian Wearing, *Sixty Minute Silence*, 1996. Vidéo couleur avec son/Colour video projection with sound, 60 min. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Maureen Paley, London. © Gillian Wearing.

recover. In response to the question: “Do you consider this your most pictorial work?” the artist said: “The most sculptural. I see it as being slightly three-dimensional.”³

In Wearing’s work, the pseudo police officers in the first row are seated, those in the second are standing, and those in the last, one imagines, are perched on a platform. This arrangement is characteristic of group photographs. The stationary camera during the entire video also evokes photographic conventions, resulting in a photographic pose that seems to be disproportionately stretched out in time. The duration of the pose becomes the main subject of the work, precisely entitled *60 Minutes*. Though Wearing explicitly puts time at the centre of her work, it is no less important for both Huang and Beecroft. Far more than that, it proves to be essential for a practice of immobility associated with the progressive development of physical and psychological resistance. In the long term, the performers’ ability to stay immobile is tested and the inconsistencies of the pose are revealed.

As an antidote to these long periods of inertia, Erwin Wurm, since 1997, has been developing a series of performances titled *One Minute Sculptures*. Though, like Wearing, he refers to duration in his title, it is to drastically reduce the work to a single minute. The principle of these performances is to compel individuals to maintain a very uncomfortable and precariously balanced position so that one minute becomes a real test. As the title indicates, these exercises subject people to an accessory status, to being an element among others of a sculpture composition. The exercises can consist of sitting on the brush of a broom while leaning against a wall, or lying on one’s back, legs in the air, cups balancing on the soles of one’s shoes or else reclining on oranges without touching the floor, or holding balls and buckets in place between one’s body and a wall. For Wurm, immobility is constantly threatened by an imbalance that, perhaps because of the absurd situations to which the performers submit themselves, seems to convey a certain psychological fragility. While the awkwardness of *One Minute Sculptures* gives them the air of a comedy sketch, their briefness lends them a concise intensity.

When immobility was explored in the 1990s, an important motive in the history of performance art was revisited. The fixedness of the body was exposed through its flaws, and the weakening of the tension exerted on the body and mind—and their control—became predominant. In a reversal of immobility conceived of as a demonstration of endurance, in 1995, Cornelia Parker asked actress Tilda Swinton to sleep in a glass showcase (*The Maybe*). Regardless of the mode in which immobility is exercised, it tends to give the performer the appearance of a sculpture and thereby inevitably questions the status of the body. The perception of the performer’s interiority (Zhang’s contained suffering) is juxtaposed with the sculptural exteriority (Beecroft’s nearly identical figures). The flaws of immobility make the performer’s body ambiguous, as it wavers between its status as a human being and that of an art object.

Translated by Bernard Schütze

1. Yilmaz Dziewior, RoseLee Goldberg, Robert Storr, *Zhang Huan*, London, New York: Phaidon, 2009, 116.
2. Munro Galloway, “Les mises à nu de Vanessa Beecroft,” *Art Press*, no. 265, February 2001.
3. Russell Ferguson, Donna De Salvo, John Slyce, *Gillian Wearing*, “Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing,” London: Phaidon, 1999, 14.

Pierre Saurisse teaches the history of contemporary art at Sotheby’s Institute of Art in London. His research on immobility previously focused on the 1960s and 1970s (“Tenir la pose: l’immobilité dans la performance,” *Sculptures*, no. 1, 2014). He also wrote “La Performance et ses mythes dans les années 1960” (*La Performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2010) as well as on artists Gilbert & George (“Sculpting Etiquette: Gilbert and George’s Radical Good Manners,” *Visual Culture in Britain*, March 2013). His book *La Mécanique de l’imprévisible. Art et hasard autour de 1960* was published by L’Harmattan in 2007.



Erwin Wurm, One Minute Sculpture:
Tennis Balls, 1998.
 © Erwin Wurm / SODRAC (2016)
 Photo : Studio Erwin Wurm /
 Kunstmuseum Bonn, Germany.

maintenir une position très inconfortable et dans un équilibre assez précaire pour qu'une minute représente une véritable épreuve. Comme l'indique également le titre, ces exercices assujettissent les individus à un statut d'accessoire, d'élément parmi d'autres d'une composition sculpturale. Ces exercices peuvent consister à s'asseoir sur la brosse d'un balai en s'appuyant contre un mur, ou à se coucher sur le dos, les jambes en l'air, des tasses sur la semelle des chaussures, ou bien à s'allonger sur des oranges de façon à ne pas toucher le sol, ou encore à faire tenir des ballons et des seaux entre le corps et le mur. Chez Wurm, l'immobilité est constamment menacée par une instabilité et un déséquilibre qui, peut-être à cause du caractère absurde des situations auxquelles les performeurs se soumettent, semblent aussi refléter une certaine fragilité psychologique. Alors que la gaucherie des *One Minute Sculptures* leur donne l'aspect de saynètes à la tournure plutôt comique, leur brièveté les dote d'une concise intensité.

Lorsque l'immobilité est explorée, dans les années 1990, c'est un motif significatif de l'histoire de la performance qui est revisité. Et lorsque la fixité du corps est exposée à travers ses failles, le fléchissement de la tension exercée sur le corps et sur l'esprit, de leur contrôle, devient central. En un renversement de l'immobilité conçue comme une démonstration d'endurance, Cornelia Parker demande à l'actrice Tilda Swinton, en 1995, de s'abandonner au sommeil dans un cabinet à vitrine destiné à exposer des objets (*The Maybe*). Quel que soit le mode sur lequel elle est tenue, l'immobilité tend à donner au performeur l'apparence d'une sculpture et, en cela, s'interroge inévitablement sur le statut du corps. À la perception de l'intériorité du performeur (la souffrance contenue de Zhang) est juxtaposée celle de son extériorité sculpturale (les figures quasi identiques de Beecroft). Les failles de l'immobilité rendent le corps du performeur ambigu, pris d'hésitation entre son statut d'être humain et celui d'objet d'art.

1. Yılmaz Dziejwior, RoseLee Goldberg, Robert Storr, *Zhang Huan*. Londres, New York, Phaidon, 2009, p. 116.

2. Munro Galloway, « Les mises à nu de Vanessa Beecroft », *Art Press*, n° 265, février 2001.

3. Russell Ferguson, Donna De Salvo, John Slyce, *Gillian Wearing*, « Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing », Londres, Phaidon, 1999, p. 14.

Pierre Saurisse enseigne l'histoire de l'art contemporain au Sotheby's Institute of Art à Londres. Ses recherches sur l'immobilité ont précédemment porté sur les années 1960 et 1970 (« Tenir la pose : l'immobilité dans la performance », *Sculptures*, n° 1, 2014). Il a également écrit « La Performance et ses mythes dans les années 1960 » (*La Performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2010) ainsi que sur les artistes Gilbert & George (« Sculpting Etiquette: Gilbert and George's Radical Good Manners », *Visual Culture in Britain*, March 2013). Son ouvrage *La Mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960* a été publié par L'Harmattan en 2007.



De l'inertie pince-sans-rire du corps-sculpture¹

Anna Dezeuze

« La sculpture, c'est ce qui nous fait buter quand on recule pour regarder une peinture.² » Le bon mot bien connu du peintre américain Ad Reinhardt met l'accent sur l'immobilité fondamentale de la sculpture, sur son inertie. Depuis les débuts de son histoire, c'est en effet cette dimension qui est mise en évidence dans les écrits sur la sculpture. Comme l'a démontré David J. Getsy, les critiques et les spectateurs ont toujours perçu l'absence de mouvement et de réactivité de la sculpture comme un défaut, une insuffisance à combler en affirmant leur autorité et leur pouvoir. Ainsi, le mythe qui hante l'imaginaire de la sculpture est celui de Pygmalion qui donna vie à sa propre création. Pour Getsy, il s'agit à présent de mettre en cause ce modèle : « et si l'on se débarrassait de ces histoires de manque et d'impuissance, en investissant leurs termes pour rendre positif ce récit négatif ?³ »

La relation entre l'animé et l'inanimé se retrouve aussi au cœur de l'étude sur le rire publiée par Henri Bergson en 1900. Pour Bergson, on rit de « l'esprit » « s'immobilisant dans certaines formes » et du « corps se raidissant selon certains défauts⁴ ». L'exemple donné par Bergson de la personne qui trébuche sur un obstacle nous rappelle d'emblée la définition de la sculpture selon Ad Reinhardt. Il est remarquable que les mêmes oppositions semblent animer la

On the Deadpan Inertia of the Sculpture-Body¹

“Sculpture is what you bump into when you back up to look at a painting.”² American painter Ad Reinhardt's well-known quip emphasises sculpture's fundamental immobility, its inertia. Indeed, from its beginnings, writings about sculpture have focused on these characteristics. As David J. Getsy has demonstrated, critics and spectators have always perceived sculpture's absence of movement and unresponsiveness as shortcomings, as insufficiencies for which to compensate by affirming their authority and power. Thus, the myth haunting sculpture's imaginary is that of Pygmalion giving life to his own creation. Challenging this model, Getsy asks: “what if we dispense with such stories of lack and inadequacy and perform an inversion of their terms to make this negative account positive?”³

The relation between animate and inanimate also lies at the heart of Henri Bergson's 1900 study of laughter. According to Bergson, laughter erupts in the face of “the mind crystallising in certain grooves and the body losing its elasticity under the influence of certain defects.”⁴

Bergson's example of someone tripping on an obstacle immediately calls to mind Reinhardt's definition of sculpture. Remarkably, the same oppositions appear to run through both discussions of sculpture and Bergson's reflexions on the comic. In one section, Bergson suggests for example that man possesses a spirit or a soul that is light, "infinitely supple," "perpetually in motion" and "subject to no law of gravitation."⁵ As Bergson explains how this "soul" tries to lend "gracefulness" to "obstinate" "matter" that "resists," images of the sculptor and Pygmalion's dream in particular come to mind. According to Bergson, such matter seeks to "convert" the spirit's living energy "to its own inertia."⁶ This is the moment when a comic effect happens.

Comic results also ensue when artists attempt to transform their bodies into sculpture, or try to stage a relationship between sculpture and their bodies. In this way, contemporary artists question the material qualities of sculpture—its stiffness, its immobility, its weight, its insensitivity—the "inertia" that is resistant and "obstinate," according to Bergson. I would argue that such works address the questions Getsy raised concerning the sculptor's power over matter, and the power that sculpture can exert over the spectator. In this essay, I will sketch out two moments in the exploration of the relationship between bodies and sculpture in contemporary art, by drawing on two examples from the 1970s, and the more recent work of two young artists.

I.

In 1970, when American critic and curator Willoughby Sharp introduced the notion of "body works" to describe the works of artists such as Bruce Nauman, Vito Acconci and Dennis Oppenheim, he appealed to the tradition of sculpture. These young artists, he observed, were using their bodies as "sculptural material" because it is "capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter."⁷ Instead of giving life to Galatea, Pygmalion himself turns into a sculpture. But what happens to this body, then, when it takes on such sculptural qualities?

In order to complement Sharp's analysis, I would like to turn to two examples drawn from early 1970s British art: the works of Bruce McLean and the artist duo Gilbert & George. These three artists all studied in the sculpture department at Central Saint Martins in London, where they found themselves unable to adhere to their New Generation professors' abstract language (whether Anthony Caro, Phillip King or William Tucker), and decided instead to transform their bodies into statues.

In their 1969 *Singing Sculpture*, Gilbert & George stood on a table and sang along with a record of *Underneath the Arches*, a popular hit in wartime Britain. Dressed in suits and ties, one of them held gloves and the other a cane. Their faces were covered in bronze-coloured make-up, their movements discreet and slightly mechanical. At the end of the song, one of them put the record back on. After exchanging the gloves and cane, the artists proceeded to repeat exactly the same movements. While the song written and performed by the Flanagan & Allen duo speaks of the friendship and solidarity of two vagrants camping under a bridge, Gilbert & George's performance remained devoid of all emotion or expression. They stopped and moved like the jumping jacks that Bergson mentioned. The comic effect of this "something mechanical encrusted on something living," as the latter defined the comic, set the artists apart from both Caro's abstract

sculpture and the emerging body art and performance of the time. As Pierre Saurisse has aptly noted, Gilbert & George's *Singing Sculpture* sought above all to keep spectators at arm's length, rather than inviting them to immerse themselves in the intimate space of a performance, or of contemporary *tableaux vivants* such as those of George Segal or Edward Kienholz. As Saurisse suggests, this distance signified the artists' feeling of exclusion from contemporary artistic practices as well as their isolation as a homosexual couple at the time. When they declared themselves "living sculptures," as Saurisse points out, they adopted "a most conventional appearance" and an "unfailing courtesy" in their everyday life: so many ways of exploring the manner in which they were "strongly shaped by the rules of social life."⁸ In Gilbert & George's eyes, then, sculpture's inflexibility stood for the rigidity of the social and legal rules that kept the duo from expressing themselves. In this context, the distance that Gilbert & George's *Singing Sculpture* sets up in relation to the viewers may come close to the "momentary anesthesia of the heart" that the comic requires, according to Bergson.⁹ Any feeling of pity or affection for someone, he argues, makes it impossible to laugh at them.

The awkward poses that Bruce McLean struck in relation to various plinths in *Pose Work for Plinths* in 1971 also suggested a frustrated desire to adjust or conform to an inflexible model or imperturbable rules. But the work's humour differs from Gilbert & George's *Singing Sculpture* in that McLean's deliberate incompetence introduces an irreverent play with those rules. This kind of game would be further explored when McLean teamed up with his Maidenstone College of Art students in 1970 to create Nice Style, "the World's First Pose Band." Taking the rock band as a model, Nice Style performed for the first time as the opening act for the Kinks at Maidenstone, with every member striking a pose so as to create an overall visual composition. One artist in the group recalls how they had been discovering contemporary performance art via spreads in art magazines. Their conclusion was that photographs were as interesting as the works themselves.

Constructing an image, as Nice Style would have observed, was of course also a key concern for rock bands. Indeed, as Philip Auslander has demonstrated, it was precisely at that time that Glam Rock bands became interested in their images, and developed unique visual identities through costumes, make-up, choreographies and stage sets, for shows in which the visual component was as important as the music itself.¹⁰ Whereas Nice Style wore Glam Rock-style outfits at the beginning, the group subsequently turned to the elegance of the tuxedo, which was both more formal and sophisticated. Like Gilbert & George, Nice Style distanced themselves from sculpture through artifice and the image. Like Glam Rock bands, they did not pursue authenticity. For Bergson, a gesture or a ceremony can become as artificial as a mechanical jack-in-the-box if they are emptied of their meaning. When they struck their poses, were Nice Style pointing to both their critique of sculpture and the void produced by increasing mediatisation?

II.

Wearing a Glam Rock costume in 2013, young British artist Dominic Watson is seen playing an invisible guitar, and apparently asking two seated figures, Henry Moore's bronze "King" and "Queen:" *Are you not entertained?* He gets no reaction from them. In another video (*Like a*

définition de la sculpture aussi bien que les réflexions sur le comique de Bergson. Dans un passage, Bergson suggère par exemple que l'homme est habité par un esprit ou une âme qui serait légère, « infiniment souple », « éternellement mobile » et « soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire⁵ ». Lorsque Bergson explique comment cette « âme » essaie de transmettre une certaine « grâce » à une « matière » qui « résiste et s'obstine », on pense à l'image du sculpteur et au rêve de Pygmalion. Pour Bergson, cette matière « voudrait convertir à sa propre inertie » l'énergie vivante de cet esprit⁶. C'est à ce moment-là que l'effet comique se produit.

Ce caractère comique, il apparaît lorsque les artistes tentent de transformer leur corps en sculpture et lorsqu'ils mettent en scène une relation entre leur corps et une sculpture. Les artistes contemporains interrogent ainsi les qualités matérielles de la sculpture – que ce soit sa raideur, son immobilité, son poids, son insensibilité ou cette inertie « qui résiste et s'obstine », selon Bergson. C'est ainsi, me semble-t-il, qu'ils arrivent à aborder les questions – soulevées par Gatsby – des pouvoirs du sculpteur sur la matière, et du pouvoir que la sculpture peut exercer sur son spectateur. Dans cet article, j'esquisserai deux moments dans cette exploration des relations entre corps et sculpture dans l'art contemporain, à partir d'une sélection de deux exemples des années 1970, et des pratiques plus récentes de deux jeunes artistes.

I.

Lorsque le critique et commissaire américain Willoughby Sharp introduit, en 1970, la notion de « body works », ou « œuvres de corps », pour parler d'œuvres telles que celles de Bruce Nauman, Vito Acconci ou Dennis Oppenheim, il fait appel à la tradition de la sculpture. Ces jeunes artistes, remarque-t-il, utilisent leur corps comme « matériau sculptural », car ce matériau est « capable de faire exactement ce que souhaite l'artiste, sans l'obstination de la matière inanimée⁷ ». Au lieu de donner vie à Galatée, Pygmalion deviendrait ainsi lui-même sculpture. Mais que devient ce corps, justement, quand il adopte ces qualités sculpturales ?

Pour compléter l'analyse de Sharp, il me paraît pertinent de se tourner vers deux exemples issus de l'art britannique du début des années 1970 : le travail de Bruce McLean et celui du duo Gilbert & George. Ces artistes ont tous étudié dans le département de sculpture à Central Saint Martins, à Londres, où, ne se reconnaissant pas dans l'abstraction de leurs professeurs de la New Generation (Anthony Caro, Phillip King, William Tucker), ils décident de transformer leurs corps en statues.

Dans leur *Singing Sculpture* de 1969, Gilbert & George, debout sur une table, chantent, en même temps qu'un disque, la chanson *Underneath the arches* qui était devenue un tube en Grande-Bretagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Vêtus de costumes et de cravates, l'un tenant des gants, l'autre une cane, ils ont le visage recouvert de maquillage couleur bronze. Leurs mouvements sont discrets, légèrement mécaniques ; à la fin de la chanson, l'un d'entre eux remet le disque, ils échangent les gants et la cane, et répètent exactement les mêmes mouvements. Si la chanson, écrite et chantée par le duo Flanagan & Allen, évoque l'amitié et la solidarité de deux vagabonds qui campent sous un pont, la performance de Gilbert & George ne dénote aucune émotion ou expression. Ils s'arrêtent et s'animent comme les pantins évoqués par Bergson. L'effet comique de cette « mécanique plaquée

sur le vivant », comme l'a défini ce dernier, les démarquait autant de la sculpture abstraite d'Anthony Caro que du « body art » et de la performance qui se développaient à leur époque. Comme l'observe très justement Pierre Saurisse, la *Singing Sculpture* de Gilbert & George met avant tout les spectateurs à distance, au lieu de les inviter à se plonger dans l'intimité d'une performance ou d'un tableau vivant, comme ceux de George Segal ou d'Edward Kienholz. Saurisse suggère que les artistes marquaient, par cette distance, autant l'exclusion qu'ils ressentaient par rapport aux pratiques artistiques contemporaines que leur isolement en tant que couple homosexuel à cette époque. Au moment où les artistes se déclarent « sculptures vivantes », comme le souligne Saurisse, ils adoptent une « apparence des plus conventionnelles » et une « courtoisie à toute épreuve » dans leur vie quotidienne : autant de façons d'explorer les manières dont ils sont « fortement façonnés par les règles de vie en société⁸ ». L'inflexibilité de la sculpture s'apparenterait ainsi, dans le cas de Gilbert & George, à la raideur de ces règles sociales et légales qui empêchaient le duo de s'exprimer. Dans ce contexte, la distance que Gilbert & George établissaient, dans *Singing Sculpture*, par rapport à leurs spectateurs, correspondrait peut-être à cette « anesthésie momentanée du cœur » que nécessite le comique aux yeux de Bergson⁹. On ne peut pas rire, selon lui, si l'on ressent de la pitié ou de l'affection pour le sujet.

Les poses maladroitement adoptées par Bruce McLean, en fonction des socles, dans *Pose Work for Plinths* de 1971, suggèrent aussi un désir frustré de s'adapter, de se conformer à un modèle inflexible, à des règles imperturbables. Mais leur humour est bien différent de celui de Gilbert & George, car l'incompétence délibérée de l'artiste introduit un jeu irrévérencieux avec ces règles. Ce jeu sera multiplié quand McLean s'associera avec ses étudiants du Maidenstone College of Art pour créer, en 1970, ce qu'ils appellent « Nice Style, the World's First Pose Band », le premier groupe de poses du monde. Prenant comme leur modèle le groupe de rock, la performance inaugurale de Nice Style se fera en première partie d'un concert des Kinks à Maidenstone. L'enjeu : prendre des poses à plusieurs de manière à créer une composition visuelle. L'un des membres du groupe se souvient qu'ils découvraient la performance contemporaine à travers les pages des magazines d'art. Ils en ont conclu que la photo était aussi intéressante que le travail lui-même.

Et c'est bien sûr cette question de l'image que Nice Style retrouve chez les groupes de rock. En effet, comme l'a montré Philip Auslander, c'est justement à cette époque que les groupes de « Glam Rock » se sont mis à s'intéresser à leur image en développant une identité visuelle singulière à travers costumes, maquillages, chorégraphies et décors, pour des spectacles où le visuel était aussi important que la musique¹⁰. Si Nice Style a revêtu des costumes de style « Glam Rock » à ses débuts, le groupe se tourne ensuite vers l'élégance du smoking : plus formel, mais aussi plus sophistiqué. Comme Gilbert & George, Nice Style met à distance la sculpture à travers l'artifice et l'image. Comme les groupes de « Glam Rock », ils ne cherchent pas l'authenticité. Pour Bergson, un geste ou une cérémonie peuvent devenir aussi artificiels qu'un pantin mécanique lorsqu'ils sont vidés de leur sens. En prenant ces poses, Nice Style pointe-t-il ainsi du doigt à la fois sa critique de la sculpture et le vide créé par une médiatisation grandissante ?

Rolling Stone, 2013), he starts dancing to the Rolling Stones' *Start me Up*. Watson borrows his dance moves from Mick Jagger, whose legendary charisma and sex appeal are deemed to drive crowds wild. Despite its dynamic form, Moore's 1950 *Standing Figure* sculpture remains resolutely impassive beside him. The romantic solitude of Moore's sculpture, lost in the vast Scottish landscape of Glenkiln Sculpture Park, is coupled with the pathetic loneliness of a young man with whom no one wants to dance. As a sculptor, Watson would have liked to be as good as Henry Moore, but says that he failed to enter into a "conversation" with the history of sculpture when he was studying at Camberwell College of Art in London.¹¹ As a dancer, he would have liked to be as sexy as Jagger. Here again, there still seems to be some way to go ...

What if it were simply a matter of working on your look? For *Footnote (Billboard Hits 1984–2014)*, young Latin American artist Ana Navas dressed up as Constantin Brancusi's *Bird in Space*. She danced for over an hour to the best hits of every year from 1984 to 2014, around a replica of Brancusi's sculpture that she had purchased online. Thus dressed up, she tried to establish a kind of relationship with this important twentieth-century avant-garde sculpture. While responding to a bird in flight through dance might seem logical, one would imagine dancers finding a graceful and elegant economy of movements. But Navas's movements are awkward. Rather than the whimsical cones Brancusi made to dress the head of his friend Lizica Codreanu, as she danced among the sculptures in his

studio, Navas's grotesque costume recalls Hugo Ball's outfit worn when he recited his dada poem at the Cabaret Voltaire in 1916. Unable to move, Ball remembered looking like an "obelisk."¹² Watching Navas means looking at someone awkwardly dressed up as an abstract sculpture. And as Bergson reminds us, "We laugh every time someone gives us the impression of being a thing."¹³

What unites Watson and Navas's practices, for me, is their ridicule, which signifies a deliberate failure. In conclusion, I would like to sketch out a preliminary interpretation of this shared position. A comparison with the work of Nice Style would suggest that the two young artists are also trying to question images—in this case reproductions of works found on the internet as well as in magazines—by exploring the gap between image and object. Nice Style, like McLean, played in and with this space; in their performances, there is tension between the fluctuating image and the materiality of bodies and sculpture. Navas and Watson's videos emphasize the contrast between the artists'

Dominic Watson, *Like a Rolling Stone*, 2012.
Images tirées d'une vidéo/Video stills.
Avec l'aimable permission de/Courtesy of the artist.



II.

Vêtu d'un costume « Glam Rock », en 2013, le jeune artiste britannique Dominic Watson joue de la guitare invisible et semble demander à deux figures assises de Henry Moore, un « Roi » et une « Reine » en bronze : *Are you not entertained?* (Vous ne vous amusez pas?) Aucune réaction de la part de ses spectateurs. Dans une autre vidéo (*Like a Rolling Stone*, 2013), il se met à danser sur une chanson des Rolling Stones (*Start me Up*), accompagnant des mouvements de Mick Jagger, dont le charisme et le charme légendaires sont censés embraser les foules. Malgré le dynamisme de son dessin dans l'espace, le personnage de Moore à côté de lui (*Standing Figure*, 1950) reste impassible. La solitude romantique des sculptures de Henry Moore par rapport à l'immensité du paysage écossais de Glenkiln Sculpture Park se double de la solitude dérisoire du jeune homme avec qui personne ne veut danser. En tant que sculpteur, Watson voudrait être aussi bon que Henry Moore, mais il dit qu'il n'arrivait pas à entrer en « conversation » avec l'histoire de la sculpture qu'il a essayé d'étudier au Camberwell College of Art à Londres¹¹. En tant que danseur, il voudrait être aussi sexy que Jagger. Là non plus, ce n'est pas gagné...

Et si c'était une question de look ? Dans *Footnote (Billboard Hits 1984-2014)*, Ana Navas, une jeune artiste latino-américaine, se déguise, quant à elle, en *Oiseau dans l'espace* de Constantin Brancusi. Pendant plus

d'une heure, sur les meilleurs tubes de 1984 à 2014, elle danse autour d'une réplique de la sculpture qu'elle a achetée en ligne. En dansant ainsi déguisée, elle essaie d'établir un rapport avec cette sculpture si importante pour l'avant-garde du vingtième siècle. Répondre par une danse à un oiseau qui s'envole, ce serait logique, mais on imaginerait peut-être des danseurs qui trouveraient une grâce, une élégance, une certaine économie dans leurs mouvements. Mais les mouvements de Navas sont maladroits. Plutôt que les cônes fantaisistes confectionnés par Brancusi pour coiffer son amie Lizica Codreanu lorsqu'elle dansait parmi les sculptures de son atelier, le costume grotesque de Navas évoque celui d'Hugo Ball, porté en 1916 pour réciter son poème dada au Cabaret Voltaire – costume qui empêchait l'artiste de bouger et le faisait ressembler, selon lui, à un « obélisque »¹². Regarder Ana Navas c'est avant tout voir une personne déguisée, de façon maladroite, en sculpture abstraite. Et comme nous le rappelle Bergson : « Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose¹³ ».

Ce qui unit les pratiques de Watson et de Navas, selon moi, c'est leur ridicule, qui signifie un échec assumé, dont j'aimerais proposer ici quelques éléments d'interprétation. En les comparant au travail de Nice Style, on pourrait imaginer que ces deux jeunes artistes tentent eux aussi d'interroger les images, les reproductions d'œuvres qu'ils trouvent sur Internet, en explorant l'écart entre l'image et l'objet. Nice Style, comme McLean, jouait de cet écart et le déjouait; dans leurs œuvres performées,



gestures and the impassive objects to which they attempt to get close: the gap, it seems, can no longer be bridged. It is evident that neither Navas nor Watson attempts to imitate sculpture's impersonal nature like Gilbert & George. On the contrary, they do everything they can to draw some reaction, if not some kind of emotion, from the objects. What they stage, in my eyes, thus is not so much Gilbert & George's inability to express themselves, as their frustration at not being able to arouse a reaction from the other.

In the era of intelligent objects and social networks, where the speed of reactivity has become a measure of both economic and affective value, could sculpture's inertia be interpreted as a refusal? In his admirable study of the "sculptural imagination," Alex Potts already suggested in 2000 that this medium's "potential" lies in its "inert thingness" and "troublesome facticity." This is why, according to Potts, sculpture can offer a kind "of resistance to image-based consumerism."¹⁴

In his 2014 essay, David J. Getsy develops and extends Potts's analysis in light of more recent perspectives in the social sciences that have attempted to dethrone mankind by situating it within a wider network of material relations, which would also include non-human agents, be they animal, plant or mineral, be they animate or inanimate. By proposing that sculpture be considered as an "agent," Getsy is interested in what he calls its "performance of motionlessness." He proposes that we read this performance as "a kind of critical passivity—that is, as an enactment of passive resistance."¹⁵ When Gilbert & George and Nice Style transform themselves into sculpture, and when Navas and Watson confront the medium's indifference, I would argue that they are staging this passive resistance. They project onto these inert forms a power of confrontation, exclusion, repudiation, and even disparagement.

Translated by the author

1. This article is a version of a paper presented at *Sans blague/No Joke. La question de l'humour en art contemporain*, a conference organised by the Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), on April 2, 2016.
2. Ad Reinhardt, quoted in Alex Potts, *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, 1.
3. David J. Getsy, "Acts of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance," *Criticism*, vol. 56, no. 1, Winter 2014, 8.
4. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* [1900], trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell, Mineola, NY: Dover Publications, 2005, 28.
5. *Ibid.*, 15.
6. *Ibid.*, 14.
7. Willoughby Sharp, "Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof" (1970), in *The Artist's Body*, ed. Tracey Warr, London: Phaidon, 2000, 231.
8. Pierre Saurisse, "Les Doigts dans la porte: la vie publique de Gilbert & George, œuvre vivante", in *Image de l'artiste*, ed. Éric Darragon et Bertrand Tillier, *Territoires contemporains*, no. 4, avril 2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Pierre_Saurisse.html
9. Bergson, *Laughter*, 3.
10. Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender, Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
11. 'Interview by Lindsey Mendick', <http://youngartistsinconversation.co.uk/Dominic-Watson> Watson's videos can be viewed on <https://vimeo.com/dominicwatson/videos>.
12. Hugo Ball, *Flight out of Time: A Dada Diary*, ed. John Elderfield, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970 [1927], 70.
13. Bergson, *Laughter*, 28.
14. Potts, *The Sculptural Imagination*, 4.
15. Getsy, "Acts of Stillness," 11.

Anna Dezeuze is a lecturer in Art History at the École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée, where she is participating in a research project titled the Bureau des Positions (Positions Bureau). She is the editor of *The 'Do-it-yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media* (Manchester University Press, 2010) and co-editor, with Julia Kelly, of *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art* (Ashgate, 2013). Her latest book is a study of Thomas Hirschhorn's *Deleuze Monument* (Afterall, 2014). Other publications have focused on 1960s and 1970s practices, including Fluxus, assemblage and works of artists such as Lygia Clark, Hélio Oiticica, Bruce Nauman and Richard Wentworth. Her forthcoming book with Manchester University Press is titled *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*.

il y a une tension entre l'image fluctuante et la matérialité du corps et de la sculpture. Dans les vidéos de Navas et Watson, le contraste entre les gestes des artistes et les objets impassibles, dont ils veulent se rapprocher se trouve accentué : l'écart semble insurmontable. Il est évident que Navas et Watson n'essaient pas du tout d'imiter l'impersonnalité des sculptures à la manière de Gilbert & George; au contraire, ils font tout pour en tirer une réaction, si ce n'est une émotion. Ce qu'ils mettent en scène, à mes yeux, ce n'est pas tant une impossibilité de s'exprimer, comme Gilbert & George, c'est leur frustration quant à l'impossibilité de susciter l'expression de l'autre.

À l'heure des objets intelligents et des réseaux sociaux, où la vitesse de la réactivité est devenue une valeur à la fois marchande et affective, l'inertie de la sculpture pourrait-elle être interprétée comme un refus ? Dans son admirable étude de l'imaginaire sculptural, Alex Potts suggérait déjà, en 2000, que le « potentiel » de la sculpture comme médium résidait dans son caractère de chose inerte et dans sa « factualité difficile ». C'est à ce niveau-là, selon Potts, que la sculpture peut proposer une « résistance à un consumérisme basé sur l'image¹⁴ ».

Dans son texte de 2014, David J. Getsy développe et élargit l'analyse de Potts au regard de perspectives plus récentes, dans les sciences humaines et sociales, qui tentent de détrôner l'humain en le situant dans un réseau plus large de relations matérielles, qui comprendrait aussi des agents non humains, qu'ils soient animaux, végétaux ou minéraux, qu'ils soient animés ou inanimés. En proposant que la sculpture soit traitée comme un « agent », Getsy s'intéresse à ce qu'il appelle sa « performance de l'immobilité ». Il propose de lire cette performance comme une « passivité critique – c'est-à-dire un acte de résistance passive¹⁵ ». Lorsque Gilbert & George et Nice Style se transforment en sculpture, et lorsque Navas et Watson se confrontent à son indifférence, ils mettent en scène, selon moi, cette résistance passive. Ils projettent dans ces formes inertes une puissance de confrontation, d'exclusion, de répudiation, voire de dénigrement.

1. Cet article est une version d'une communication présentée au colloque *Sans blague/No Joke. La question de l'humour en art contemporain*, Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), 2 avril 2016.
2. Ad Reinhardt, cité par Alex Potts, *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 1.
3. David J. Getsy, « Acts of Stillness : Statues, Performativity, and Passive Resistance », *Criticism*, vol. 56, n° 1, Hiver 2014, p. 8.
4. Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1991 [1900], p. 43.
5. *Ibid.*, p. 27.
6. *Ibidem.*
7. Willoughby Sharp, « Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof » (1970), in *The Artist's Body*, dir. Tracey Warr, London, Phaidon, 2000, p. 231.
8. Pierre Saurisse, « Les Doigts dans la porte : la vie publique de Gilbert & George, œuvre vivante », in *Image de l'artiste*, dir. Éric Darragon et Bertrand Tillier, *Territoires contemporains*, n° 4, avril 2012, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Pierre_Saurisse.html.
9. Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 4.
10. Philip Auslander, *Performing Glam Rock : Gender, Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
11. 'Interview by Lindsey Mendick', <http://youngartistsinconversation.co.uk/Dominic-Watson> Les vidéos de Watson peuvent être visionnées sur <https://vimeo.com/dominicwatson/videos>.
12. Hugo Ball, *Flight out of Time : a Dada Diary*, dir. John Elderfield, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970 [1927], p. 70.
13. Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 44.
14. Alex Potts, *Sculptural Imagination*, op. cit., p. 4.
15. David J. Getsy, « Acts of Stillness », op. cit., p. 11.

Anna Dezeuze enseigne l'histoire de l'art à l'École Supérieure d'Art et de Design Marseille-Méditerranée, où elle contribue à un projet de recherches intitulé le Bureau des Positions. Elle a dirigé *The 'Do-it-yourself' Artwork : Participation from Fluxus to New Media* (Manchester University Press, 2010) et codirigé, avec Julia Kelly, *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art* (Ashgate, 2013). Son dernier livre propose une analyse du *Deleuze Monument* de Thomas Hirschhorn (Afterall, 2014). D'autres publications portent sur l'art des années 1960-1970, dont Fluxus, l'assemblage, et les pratiques d'artistes tels que Lygia Clark, Hélio Oiticica, Bruce Nauman, ou Richard Wentworth. Son prochain ouvrage, à paraître chez Manchester University Press, s'intitule *Almost Nothing : Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*.



Kimsooja, *A Needle Woman*, 1999-2001. Image tirée d'une vidéo/Video still (Delhi),
8 channel video projection, 6 min. 33. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Studio Kimsooja.

The Power of the “Statuefied” Body: Emma Hamilton and Kimsooja

Ersy Contogouris

The installation *A Needle Woman* (1999-2001) features eight screens that show artist Kimsooja, of Korean origin, standing motionless as throngs of pedestrians rush around her.¹ The videos were filmed in eight different densely populated urban centres: Tokyo, Shanghai, Delhi, New York, Mexico City, Lagos, Cairo, and London. In each one, she wears grey traditional clothing and is seen from the back from the waist up, with her loosely tied long black hair falling in a straight line down her back. The videos are unedited and simultaneously show a 6-minute-and-33-second excerpt of the half-hour or so performance in each city. They are displayed along four walls so that the viewer is completely immersed in them. In 2005, Kimsooja repeated the performance in six other cities: Patan, Jerusalem, Sana, Jamena, Rio de Janeiro, and Havana. In this second series, the videos are still unedited, but they are projected in slow motion.

These performances arose out of Kimsooja's *bottari* series, in which she explored the expressive potential of the traditional Korean bedcovers used to bundle clothes and other household goods. These works relate, among other issues, to questions of displacement and of women's traditional labour in Korea. In *A Needle Woman*, Kimsooja took the idea of sewing further and made herself the needle, describing herself in this performance as threading together the different individuals

**Le pouvoir
du corps
« statuefied » :
Emma Hamilton
et Kimsooja**

L'installation *A Needle Woman* (1999-2001) se compose de huit écrans sur lesquels on voit l'artiste Kimsooja, d'origine coréenne, se tenant immobile pendant que de nombreux piétons se bousculent autour d'elle¹. Les vidéos ont été tournées dans huit centres urbains densément peuplés : Tokyo, Shanghai, Delhi, New York, Mexico, Lagos, Le Caire et Londres. Dans chacune, elle porte un vêtement traditionnel gris et est filmée de dos, de la taille en montant, ses longs cheveux noirs lâchement noués formant une ligne droite dans son dos. Les vidéos n'ont pas subi de montage et présentent simultanément un extrait de 6 min 33 s tiré de la performance d'une durée approximative de 30 min dans chaque ville. Elles sont disposées sur quatre murs pour qu'on puisse s'y immerger complètement. En 2005, Kimsooja a repris la performance dans six autres villes : Patan, Jérusalem, Sana, Jamena, Rio de Janeiro et La Havane. Dans cette deuxième série, les vidéos n'ont toujours pas fait l'objet d'un montage, mais elles sont projetées au ralenti.





Noël Le Mire, d'après/after Jean Michel Moreau le jeune, *Pygmalion*, 1778. Gravure/Engraving and engraving, 27,7 x 20 cm. Illustration dans/in Rousseau's *Pygmalion*, vol. 7, p. 75, de/of Rousseau's. *Œuvres complètes/Complete Work* (Bruxelles, 1774). The British Museum, London.

in the video; us as viewers and the people on screen; and, more generally, the different countries around the world in which she performed—and in this way, creating a kind of *bottari*.² *A Needle Woman* thus raises a number of important questions relating to, among other issues, globalization, urbanization, and the status and role of women at the dawn of a new century.

Although *A Needle Woman* brings up significant issues such as globalization, urbanization and the status and role of women, what I would like to address here is another aspect of these performances. Kimsooja's motionless body carries with it the potential—even the promise—of movement, of no longer being still, and thus in many ways brings to mind the ancient Greek myth of Galatea, the statue that came to life. My contention is that this promise also gives the performer a certain degree of power over her spectators, thus negating the idea that the statuefied body has become a powerless object at which to gaze. In order to explore the productive ways in which Kimsooja uses the tension between stillness and movement in her performances of a “statuefied” body, I will bring her work into dialogue with the performances of the late eighteenth-century foremother of performance art, Emma Hamilton, who also performed at the threshold of a new century, and whose *Attitudes*³ involved a similar tension. In her *Attitudes*, Hamilton donned classical garb and adopted poses, or “attitudes,” that brought to mind mythological, religious and literary figures. Poses lasted an instant and were linked to each other by fluid movements. She incarnated over two hundred of these attitudes during each performance, repeatedly metamorphosing into marble, then flesh, then back to marble again.

This protean quality likened Hamilton to Galatea in her contemporaries' eyes. The Comtesse de Boigne, for instance, wrote that with each pose, Hamilton presented “la statue la plus admirablement composée.”⁴

There were other reasons too that encouraged the comparison to Galatea. Emma Hamilton's classical features and statuesque figure made the identification especially germane, as did the classical costume she wore in her performances. She had been born into poverty but had risen through the British social hierarchy to marry Sir William Hamilton, the British ambassador to Naples, a marriage she secured by moulding herself—Eliza Doolittle-like—into his ideal woman. Sir William's various villas in and around Naples included large collections of antique objects, and notably classical statuary, so that when Sir William married Emma, the writer and wit Horace Walpole wrote, “Sir William has actually married his gallery of statues.”⁵ And with the excavations at nearby Pompeii and Herculaneum, Naples provided an environment in which visitors felt they could see the antique past coming to life, and Hamilton's performances of *Attitudes* in Sir William's drawing room could be said to offer just that.

Ovid tells us that Pygmalion “abhorred all womankind,” for he “loath[ed] their lascivious life.”⁶ In order to avoid the sins that might befall the idle, he threw himself into his art. He sculpted his ideal woman, and she aroused such desire in him that he began to kiss her lips and caress her body. To his great surprise, she came to life in response to his passionate embrace. The myth of Pygmalion and Galatea has become one of the foundational myths of art, one that celebrates the demiurgic power of the artist. It was particularly popular in the eighteenth century, when a large number of plays, operas, sculptures and paintings were produced on this theme.⁷

It seems almost overdetermined, then, that Hamilton would be compared to Galatea. Just as Pygmalion, through his desire, had transformed Galatea into a flesh-and-blood woman, so it could be said that the audience, through their desire, willed Hamilton's transformation from one attitude to the other. The audience acted as a collective Pygmalion, then, and the spectators were free to imagine themselves in the role of Pygmalion, laying their hands on Hamilton's body to mould it and bring it to life. Hamilton then became a Galatea for the audience as a whole and for each spectator.

Hamilton's role however was more complex than that of Galatea, because she was the one who transformed her body, she became her own Pygmalion. Because each of her attitudes was a free interpretation, and not a slavish imitation, of different painted and sculpted prototypes, her authorship of the performance was recognized: the Comtesse de Boigne, for instance, described the *Attitudes* as “une espèce d'improvisation en action.”⁸ Hamilton was thus the creator of her performing self. She was the sculptor of her own raw material. In this sense, she was both Pygmalion and Galatea. Actors and theatre scholars have reflected on the way that performers assume both roles. As the nineteenth-century French actor Constant Coquelin stated, “La matière de l'acteur, c'est lui-même.... [I]l se pétrit comme une pâte, il se sculpte.”⁹

Tommaso Piroli, d'après/after Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully Copied at Naples, 1794*. Gravures/Engraving, planche 10/plate 10, 27 x 21 cm.





Ces performances découlent de la série *bottari* de Kimsooja, dans laquelle elle explorait le potentiel expressif des couvre-lits traditionnels coréens servant à mettre en ballots des vêtements et autres articles ménagers. Ces œuvres ont à voir, entre autres, avec des enjeux liés au déplacement et au travail traditionnel des femmes en Corée. Dans *A Needle Woman*, Kimsooja a poussé l'idée de la couture encore plus loin en faisant d'elle-même une aiguille. Elle s'y décrit comme étant en train de coudre ensemble les différents individus que l'on voit dans la vidéo – nous, en tant que spectateurs, spectatrices et gens à l'écran – et, de manière plus générale, les divers pays à travers le monde dans lesquels elle a fait sa performance –, créant ainsi une sorte de *bottari*². *A Needle Woman* soulève, de cette manière, plusieurs questions importantes en lien, entre autres, avec la mondialisation, l'urbanisation ainsi que le statut et le rôle des femmes au début d'un siècle nouveau.

Bien que *A Needle Woman* pose des questions majeures sur la mondialisation, l'urbanisation ainsi que sur le statut et le rôle des femmes, ce que j'aimerais aborder ici est un autre aspect de ces performances. Le corps immobile de Kimsooja porte en lui le potentiel, même la promesse, du mouvement, de ne plus être fixe et, ainsi, rappelle le mythe grec ancien de Galatée, la statue qui s'est animée. Je soutiens que cette promesse donne également à la performeuse un certain degré de puissance sur ces spectateurs, déniait ainsi l'idée que le corps statufié devienne un objet impuissant du regard. Afin d'explorer les manières productives dont Kimsooja utilise la tension entre fixité et mouvement dans ses performances d'un corps « statufié », je mettrai son corps en dialogue avec les performances d'Emma Hamilton, aïeule de l'art de la performance à la fin du 18^e siècle, qui elle aussi se produisait au seuil d'un nouveau siècle et dont les *Attitudes*³ manifestaient une tension similaire. Dans ses *Attitudes*, Hamilton portait des atours classiques et prenait des poses, ou « attitudes », qui évoquaient des figures mythologiques, religieuses et littéraires. Les poses duraient un instant et étaient reliés entre elles à l'aide de mouvements fluides. Elle incarnait plus de deux cents de ces attitudes pendant chaque performance, se métamorphosant à répétition en marbre, en chair puis à nouveau en marbre. Cette capacité de métamorphose a fait que ses contemporains ont comparé Hamilton à Galatée. La comtesse de Boigne, par exemple, a écrit qu'avec chaque pose Hamilton présentait « la statue la plus admirablement composée⁴ ».

D'autres raisons ont également encouragé la comparaison avec Galatée. Les traits classiques et la silhouette sculpturale d'Hamilton rendaient cette identification particulièrement pertinente, tout comme le costume classique qu'elle arborait durant ses performances. Elle était issue d'un milieu pauvre, mais avait gravi les échelons de la hiérarchie sociale britannique pour épouser sir William Hamilton, l'ambassadeur de la Grande-Bretagne à la cour de Naples, un mariage qu'elle s'est garanti en se façonnant – à la manière d'Eliza Doolittle – en sa femme idéale. Les différentes villas de sir Hamilton, à Naples même et dans ses environs, abritaient de vastes collections d'objets antiques et, notamment, une statuaire classique, de sorte que, quand sir William a épousé Emma, l'écrivain et homme d'esprit Horace Walpole a écrit : « Dans les faits, sir William a marié sa galerie de statues⁵. » Et Naples, avec les excavations

tout près à Pompéi et à Herculanium, offrait un environnement dans lequel les visiteurs avaient l'impression de voir l'Antiquité prendre vie, et l'on peut dire que c'est justement ce que procuraient les performances d'*Attitudes* dans la salle de réception de sir William.

Ovide nous dit que Pygmalion « détestait et fuyait le sexe féminin » parce qu'il « était [...] enclin au vice par nature⁶ ». De façon à éviter les péchés qui menacent toute personne oisive, Pygmalion se consacra entièrement à son art. Il sculpta sa femme idéale, et elle éveilla chez lui un tel désir qu'il se mit à embrasser ses lèvres et à caresser son corps. À sa grande surprise, elle prit vie en réaction à son étreinte passionnée. Le mythe de Pygmalion et de Galatée est devenu l'un des mythes classiques fondateurs de l'art, mythe qui célèbre le pouvoir démiurgique de l'artiste. Il a été particulièrement populaire au 18^e siècle, quand plusieurs pièces de théâtre, opéras, sculptures et peintures ont été produits sur ce thème⁷.

Il semble presque surdéterminé, donc, qu'Hamilton eût été comparée à Galatée. Tout comme Pygmalion qui, par son désir, a transformé Galatée en une femme en chair et en os, on pourrait dire que le public, par son désir, rendait possible la transformation d'Hamilton d'une attitude à l'autre. Le public agissait ainsi à la manière d'un Pygmalion collectif et était libre de s'imaginer dans le rôle de Pygmalion, posant ses mains sur le corps d'Hamilton pour le modeler et l'animer. Hamilton devenait de la sorte une Galatée pour le public dans son ensemble et pour chaque spectateur et spectatrice.

Le rôle d'Hamilton était toutefois plus complexe que celui de Galatée puisque c'est elle qui transformait son corps, devenant ainsi son propre Pygmalion. Parce que chacune de ses attitudes était une interprétation libre, et non une imitation sans originalité, de différents prototypes peints et sculptés, l'auctorialité de la performance lui était reconnue : la comtesse de Boigne, par exemple, décrivait les *Attitudes* comme « une espèce d'improvisation en action⁸ ». Hamilton était donc la créatrice de son moi de performeuse. Elle était la sculptrice de sa propre matière brute. En ce sens, elle était à la fois Pygmalion et Galatée. Les acteurs et les spécialistes en théâtre se sont penchés sur la manière dont les interprètes assument les deux rôles. Comme l'a dit l'acteur français du 19^e siècle Constant Coquelin, « La matière de l'acteur, c'est lui-même. [...] se pétrir comme une pâte, il se sculpte⁹. »

Plus encore, Emma a inversé, d'une certaine manière, le mythe de Galatée, agissant sur ses spectateurs magnétisés telle une anti-Pygmalion, les faisant passer de la chair à la pierre. Dès la Grèce antique, on disait d'un spectacle puissant qu'il immobilisait le regardeur. Lucien de Samosate disait avoir été « pétrifié » en voyant une femme remarquablement belle¹⁰. Plus près de nous, Denis Diderot a lui aussi écrit sur le fait d'être pétrifié devant un spectacle saisissant. Dans son commentaire sur *Pygmalion et Galatée* de Falconet (1761), qui illustre le moment où le passage de Galatée de statue à être de chair a commencé mais n'est pas terminée, Diderot imagine la réaction du sculpteur à la métamorphose qui se fait devant lui : ses mouvements sont figés par « la crainte de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle¹¹ ». La paralysie de Pygmalion est transmise dans la gravure de 1778 illustrant le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. Galatée vient de se réveiller et est descendue de son piédestal. Son châle, qui flotte autour d'elle pendant qu'elle avance vers une autre statue dans l'atelier de

Tommaso Piroli, d'après/after Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully Copied at Naples, 1794*. Gravures/Etching, planche 4/plate 4, 27 x 21 cm.

But more than that, there is a sense in which Emma reversed the Galatea myth, acting on her mesmerized spectators as a kind of anti-Pygmalion, she turned them from flesh to stone. As early as classical Greece, a powerful sight was said to immobilize the onlooker. Lucien of Samosata described himself “being turned to stone” upon seeing a remarkably beautiful woman.¹⁰ Closer to our time, Denis Diderot similarly wrote about becoming petrified by a powerful sight. In his commentary of Falconet’s *Pygmalion and Galatea* (1761), which depicts the moment when Galatea’s transformation from statue to flesh has begun but is not yet complete, Diderot imagined the sculptor’s reaction at the metamorphosis before his eyes: his movements become frozen by “la crainte de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle.”¹¹ Pygmalion’s paralysis is communicated in the 1778 print illustrating Jean-Jacques Rousseau’s *Pygmalion*. Galatea has just awoken and has stepped off her base. Her shawl, which flutters around her as she walks toward another statue in the sculptor’s studio, contrasts with Pygmalion’s own very still posture. His hands raised in astonishment mirror those of the still statue. Hope, astonishment, fear, all have the effect of freezing the spectator, who remains immobile before Galatea in movement. As Galatea transforms from stone to flesh, Pygmalion turns from flesh to stone. In the same way, Hamilton, through her movements, mesmerized her audience and turned them to stone, rendering them into statues, if only for a moment. There was thus an exchange in the *Attitudes*, in which spectator and performer took on the roles of both Pygmalion and Galatea, becoming both active and passive, both object and subject.

As we stand, immobile, watching Kimsooja’s installation, we, in a sense, have become this frozen spectator. But here, the artist has decided on a different outcome: Kimsooja’s transformation back to movement, which we know will occur, is not part of the performance that she presents to us. We are cognizant of the fact that she is a living being, that her body is in tension because she is not allowing herself to move, but we will not see this tension resolve itself in movement. The artist is in control of the performance and frustrates our expectations.

Similarly, the passersby who are seen in the different videos of *A Needle Woman* display varied reactions. Most do not halt their bustle, and keep going busily about their affairs without a glance.¹² But this is not a universal reaction. In some instances, we see passersby slow down their pace, while others, sitting in carriages, turn and stare in wonder at the artist. At other times, people have stopped their errands to watch the performance. Kimsooja reports that in Cairo, spectators were not content simply to watch her be immobile: they wanted to make her move. Some sprayed perfume on her, while others arranged to meet where she stood, as if she were a monument, and kissed in front of her in order to elicit a physical reaction, to make her move.¹³ But again, to no avail. What these reactions point to is the agency of the performer, who is the one who controls how and when she will move her body.

These reactions allow us to recognize the potency of the artist’s statuefied body, whose tension between stillness and motion is indicative of her control over her self and of her power over the spectator. While Hamilton’s and Kimsooja’s statuefied bodies resolve themselves differently, and while the two performers remain still for varying periods of time, the tension inherent in their very stillness provided both with a great source of power.

1. For short excerpts, see http://www.kimsooja.com/works_video_needle-woman.html.
2. Kimsooja in discussion with Robert C. Morgan at University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts, Amherst, September 21, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=NZ8bzy6Mrko>
3. I differentiate between “Attitudes,” the performance, and “attitudes,” the individual poses that make up the performance.
4. Éléonore-Adèle d’Osmond, Comtesse de Boigne (1781-1866), *Récits d’une tante: Mémoires de la Comtesse de Boigne, née d’Osmond*, 5 vols., Paris: Émile-Paul Frères, 1921-1923, vol. 1, 107.
5. Horace Walpole (1717-1797), letter to the Miss Berrys, September 11, 1791, *The Yale Edition of Horace Walpole’s Correspondence*, ed. W. S. Lewis and D. Wallace, 48 vols., New Haven: Yale University Press, 1937-1983, vol. 11, 1944, 456.
6. Ovid, “The Story of Pygmalion and the Statue,” in *Metamorphoses*, trans. Sir Samuel Garth, John Dryden, et al., available at <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.html>.
7. See for instance the play by Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762; the sculpture by Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1761, now at the Musée du Louvre; and the paintings by Wilhelm Tischbein, *Venus und Pygmalion*, ca. 1786-1800, at the Staatliche Zeichenakademie.
8. Comtesse de Boigne, *Récits d’une tante*, vol. 1, 108.
9. Constant Coquelin, *L’art et le comédien*. Paris: Paul Ollendorf, 1880, p. 2. Quoted in Ismene Lada-Richards, “‘Mobile Statuary’: Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow,” *International Journal of the Classical Tradition* 10, 1 (Summer 2003): 3-37, here p. 5. My emphasis.
10. *The Works of Lucien of Samosata*, trans. by H. W. Fowler and F. G. Fowler, Oxford: The Clarendon Press, 1905.
11. Denis Diderot (1713-1784), *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, 10 vols., Paris: Garnier Frères, 1876, vol. 10, p. 223. For more on eighteenth-century perspectives of the Pygmalion and Galatea myth, see Mary Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
12. This points to one important difference between Emma Hamilton’s performances and Kimsooja’s, namely that Hamilton’s *Attitudes* were presented in front of an audience who had gathered with the express purpose of watching her, whereas Kimsooja brought her performance to the street, before an unsuspecting and otherwise-occupied public.
13. Kimsooja in conversation with René Morales, July 17, 2012, Miami Art Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=M3m2T4O0JoE>

Ersy Contogouris is adjunct professor in the Department of art history at Université du Québec à Montréal, where she specializes in the history of eighteenth and nineteenth-century art and in the history of caricature. In her dissertation entitled “Emma Hamilton, a Model of Agency in Late Eighteenth-Century England” (2014), she showed that Hamilton found an effective way to assert her agency and was a powerful source of inspiration for generations of women and artists in their quest for expression and self-realization. Contogouris is the assistant editor of *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838* (Ashgate) and has published essays in the journal *RACAR* and in the edited collection *L’art de la caricature* among others.

l'artiste, contraste avec la posture très figée de Pygmalion. Ses mains soulevées en signe d'étonnement font écho à celles de la statue immobile. L'espoir, l'étonnement, la peur – tous ont pour effet de figer le spectateur, qui demeure immobile devant une Galatée en mouvement. Alors que Galatée passe de la pierre à la chair, Pygmalion passe de la chair à la pierre. De la même manière, Hamilton, par ses mouvements, magnétisait les gens dans son public et les pétrifiait, les faisant statues, ne serait-ce que pour un instant. Il y avait donc un échange dans les *Attitudes*, au cours duquel le spectateur et l'interprète jouaient à la fois le rôle de Pygmalion et celui de Galatée, devenant à la fois actifs et passifs, à la fois objet et sujet.

Quand nous sommes là, immobiles, à regarder l'installation de Kimsooja, nous aussi sommes devenus, dans une certaine mesure, ce spectateur figé. Mais, ici, l'artiste a opté pour une conclusion différente : le retour au mouvement de Kimsooja n'aura pas lieu, comme nous le savons, ne faisant pas partie de la performance qu'elle nous présente. Nous savons qu'elle est un être vivant, que son corps est sous tension parce qu'elle ne se permet pas de bouger, mais nous ne verrons pas cette tension se résoudre dans le mouvement. L'artiste contrôle la performance et contrarie nos attentes.

Pareillement, les passants qu'on voit dans les différentes vidéos de *A Needle Woman* affichent toutes sortes de réactions. La plupart ne changent pas de rythme et, affairés, ils continuent leur chemin sans jeter un regard¹². Mais il ne s'agit pas d'une réaction universelle. Dans certains cas, on voit des passants ralentir le pas, alors que d'autres, assis dans des voitures, se détournent et regardent l'artiste d'un air étonné. À d'autres moments, les gens ont interrompu leurs emplettes pour observer la performance. Kimsooja relate qu'au Caire, les spectateurs ne se sont pas satisfaits de la regarder simplement pendant qu'elle était immobile : ils voulaient la faire bouger. Certains ont vaporisé sur elle du parfum, alors que d'autres se sont donné rendez-vous là où elle se tenait, comme si elle était un monument, et se sont embrassés devant elle pour susciter une réaction physique, provoquer un mouvement¹³. Mais, encore une fois, sans succès. Ce que signalent ces réactions, c'est la capacité d'agir de la performeuse qui est celle qui contrôle comment et quand elle bougera son corps.

Ces réactions nous permettent de reconnaître le potentiel du corps statufié de l'artiste, dont la tension entre immobilité et mouvement est révélatrice de son contrôle sur elle-même et de son pouvoir sur le spectateur. Alors que les corps statufiés d'Hamilton et de Kimsooja trouvent des résolutions différentes, bien que toutes deux demeurent immobiles pendant des périodes de temps variables, la tension inhérente à leur immobilité est une grande source de pouvoir.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas

1. Pour voir de courts extraits : http://www.kimsooja.com/works_video_needle-woman.html.
2. Kimsooja en conversation avec Robert C. Morgan au University Museum of Contemporary Art, University of Massachusetts, Amherst, 21 septembre 2011. <https://www.youtube.com/watch?Nz8Bzy6Mrko>.
3. Je fais une différence entre « *Attitudes* », la performance, et « attitudes », les poses individuelles qui composent la performance.
4. Éléonore-Adèle d'Osmonde, comtesse de Boigne (1781-1866), *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond*, 5 vol., Paris, Émile-Paul Frères, 1921-1923, vol. 1, p. 107.
5. Horace Walpole (1717-1797), lettre à Miss Berrys, 11 septembre 1791, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, W. S. Lewis et D. Wallace, dir., 48 vol., New Haven, Yale University Press, 1937-1983, vol. 11, 1944, p. 456.
6. Ovide, « Pygmalion », *Les Métamorphoses*, http://expo.editions-sepia.com/catalog/pdf/exposition_ovide.pdf.
7. Voir, par exemple, la pièce de théâtre de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, 1762; la sculpture d'Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1761, aujourd'hui au Musée du Louvre; et les œuvres de Wilhelm Tischbein, *Venus und Pygmalion*, v. 1786-1800, au Staatliche Zeichenakademie.
8. Comtesse de Boigne, *op. cit.*, vol. 1, p. 108.
9. Constant Coquelin, *L'art et le comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 2. Cité dans Ismene Lada-Richards, « Mobile Statuary »: Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow, *International Journal of the Classical Tradition* 10, 1 (été 2003), p. 5. C'est moi qui souligne.
10. *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, trad. d'Eugène Talbot, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882 (4^e édition), tome second, p. 2.
11. Denis Diderot (1713-1784), « Salon de 1763 », dans *Œuvres complètes*, 10 vol., Paris, Garnier Frères, 1876, vol. 10, p. 223. Pour en savoir davantage sur les points de vue concernant le mythe de Pygmalion et Galatée au 18^e siècle, voir Mary Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
12. Cela signale une différence importante entre les performances d'Emma Hamilton et celles de Kimsooja, soit que les *Attitudes* d'Hamilton étaient présentées devant un public qui s'était réuni dans le but unique de la voir, alors que Kimsooja a inscrit sa performance dans la rue, devant un public qui ne s'y attendait pas et qui était occupé à autre chose.
13. Kimsooja en conversation avec René Morales, 17 juillet 2012, Miami Art Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=Mem2T400joE>.

Ersy Contogouris est professeure associée au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, où elle se spécialise dans l'histoire de l'art des 18^e et 19^e siècles et dans l'histoire de la caricature. Dans sa thèse intitulée « Emma Hamilton, A Model of Agency in Late Eighteenth-Century England » (2014), elle a démontré qu'Hamilton a trouvé une manière efficace d'affirmer sa capacité d'agir et a été une source d'inspiration très forte pour des générations de femmes et d'artistes dans leur volonté d'expression et de réalisation de soi. Contogouris est rédactrice adjointe de l'ouvrage *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838* (chez Ashgate) et ses essais ont paru dans la revue *RACAR* et dans la collection *L'art de la caricature*, entre autres.

Effets de sculpture en performance

L'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney

Mélanie Boucher

Au printemps dernier, Skulptur Projekte Münster lançait le premier de trois numéros de sa revue *Out of*, qui fut créée afin d'accompagner l'édition 2017 de l'évènement présenté aux dix ans en différents endroits dans la ville de Münster, en Allemagne¹. Le premier numéro, intitulé « Out of Body », interrogeait la façon dont la sculpture et les projets réalisés dans l'espace public sont expérimentés à partir du paramètre du corps. Claire Bishop y signalait, en ouverture, un texte qui s'amorçait par une description de la performance déléguée *Private Moment* (2015) de David Levine. Les performeurs de *Private Moment* jouaient en boucle des scènes de films à Central Park, à l'endroit précis où elles avaient été tournées. Chacune d'elles variait de trois à cinq minutes, se répétait six heures par jour, deux jours par semaine, de la mi-mai à la mi-juin. *Private Moment* était, selon l'auteure, typique des performances qui se déroulent dans l'espace public : « [...] in that it comprises hybrid of sculpture (a continual, fixed presence in space and time) and vidéo

The Sculpture Effect in Performance

Immobility in the Works of Gathie Falk and Megan Rooney

Last spring, Skulptur Projekte Münster launched the first of three issues of its magazine *Out of*, which was created to accompany the 2017 edition of the event presented every ten years in various sites in the city of Münster, Germany.¹ The first issue, titled "Out of Body," explored how the body serves as the initial parameter for how we experience sculpture and projects carried out in public space. As an introduction, Claire Bishop authored a text that began with a description of David Levine's performance *Private Moment* (2015). The performers of *Private Moment* continuously replayed film scenes in Central Park, at the precise location where they had been shot. Each of the scenes varied from three to five minutes and was repeated six hours per day, two days per week, from mid-May to mid-June. *Private Moment* was, according to the author, typical of performances that unfold in public space: "[...] in that it comprises a hybrid of sculpture (a continual, fixed presence in space and time) and video (the continual loop or repeat playback)."² The performances would also be better adapted to a gallery presentation, because this provides a space where they can be continuously shown over several

Megan Rooney, *Last Days. Last Days. Last Days*, 2015. Performance présentée à la/Performance presented at Serpentine Sackler Gallery, Londres, lors de l'exposition/in the exhibition *Duane Hanson Retrospective* (2015). Performeur devant l'œuvre/ Performer in front of *House Painter* (1984-1985). Photo : © Mélanie Boucher.







days, or longer, in addition to being a more suitable format for biennales and other large-scale events where viewers stream by incessantly without being too concerned with catching the performance from the beginning or finding out the end.³

According to Bishop, two types of performances can be considered to have a temporal structural comparable to film: looped performances that *Private Moment* exemplifies and performances, such as those of Tino Sehgal, in which sequences appear to result from an algorithm. This is easy to understand because reproduction and rescreening are two procedures inherent to the film medium. Over the course of the 1970s, action, in its relationship to the inert object, lived experience and in its relationship to continuousness, contributed to defining performance as a discipline of the here and now, which is contrary to traditional disciplines, such as sculpture. Bishop evidently invites us to reconsider this initial definition of performance in the light of reenactment. Developed at the turn of the millennium, this type of performance—notably used by Levine and Sehgal—which proposes a consequent repeat of something that occurred in the past, is, by essence, repetitive; which brings us back to the comparison with film. But what about sculpture? Beyond an inevitably sculptural physical presence, which becomes more pronounced in the unfolding time of a continuous performance in space, what relationship can be established between the two disciplines?

Time is generally understood as a sequence of irreversible actions that take place in space. The loop and algorithm effects thus provide performers with a means to embody a resistance to the passing of time, to suggest a body that is passively struggling against the ineluctable, a body striving for immortality. But the performer's ability to take on the sculpture genre is minimally discernible in two other types of performances that do not (necessarily) make use of the idea of the repeat, but rather immobility: first, performances comprising momentary stops; second, those that make use of a complete immobility. The "fixed presence," taken in its literal sense, thus makes it possible to expand on Claire Bishop's idea and to bring a more distinct relationship between performance and sculpture into view. Unlike the usual performances in which pauses intersperse the actions, the ones we are interested in here do not just use immobility as a transition pivot; on the contrary, their movements reveal the active power of inaction by inverting the determinist idea according to which time is irreversible.

One of the first performances to use this type of immobility is Gathie Falk's *Red Angel*. This performance, which would leave its mark on Canadian art history, was first presented in 1972 at the Vancouver Art Gallery, then in 1975 at the National Gallery of Canada and in 1977 at Western Front in Vancouver.⁴ Wearing a long white satin dress and a pair of imposing wings, Falk first adopted the traditional pose of archangel Gabriel from representations of the Annunciation. She was perched on a bright red dresser, behind five small, high white tables. On each of them, a record player topped with an apple and a kitschy mock parrot formed a red composition that was set into movement to the tune of a nursery rhyme (*Row, Row, Row Your Boat*), the lyrics of which suggest words the archangel could have communicated to the Virgin Mary – "Life is but a dream." Falk remained practically immobile, softly moving her lips to the sound of the lyrics, and got up when the song ended. She undressed, revealing a grey dress under the white one and then struck a new pose, this time standing up, very straight, as she

held the white garment over her arm like a bath towel. At this moment a second woman pushing a washing machine on wheels entered, took the dress, loaded it in the machine and started a wash while also striking a pose: standing firmly on the left side of the appliance, hands flat on the lid. At the end of the wash, she wrung out the dress and then walked off carrying it in a basket under her arm. Falk then took up her first pose, the record players and music sprang back into action, her lips moved again, and then all of this and the performance came to an end.

Through its evocation of an annunciation and the manner in which it makes use of colours and a frontal view for pictorial ends, *Red Angel* can be considered a *tableau-vivant*.⁵ However, what we are more interested in here are the stationary poses and their contribution to an interpretation of the work. Falk composed two distinctive poses: that of the archangel and that of a statue of the Blessed Mary. The other woman, for her part, struck the pose of the proud homemaker regularly depicted in advertisements. The three attitudes, all linked to purity, put forth the idea of the objectified woman represented by the virtuous mother and queen of the home, conveyed in the popular culture images of the 1960s and 1970s and which was vehemently criticized by women artists of this period. The movement and sound of the turntables and washing machine became counterpoints to the women's immobility, freezing them even more rigidly in their role, thus conflating the subject with the object and the performative with the sculptural. The intermittent immobility served to indicate the gap between reality and ideality. In this case, the idea of the repeat partakes in this interpretation by connecting these propositions. The circular movement of the turntable, the cycle of the washing machine and above all the structure of the performance that recalls the *rondo form*⁶—annunciation, washing, annunciation—link the repetition of daily chores with the rigid role of the feminine ideal, which is placed on a pedestal like a statue.

Nowadays, immobility is frequently used in performance either with intermittent stops or as complete immobility. In this second category, the example of a recent performance by Toronto artist Megan Rooney, who now lives in London and Berlin, is particularly interesting due to the way in which it includes the sculpture medium. *Last Days. Last Days. Last Days* (2015) was presented at regular intervals over a day at Serpentine Sackler Gallery in London, in a retrospective of the master of hyperrealist sculpture Duane Hanson (1925–1996). The retrospective of a dozen or so sculptures of typical American men, women and children was used here in the service of the performance. Facing the wall in a lying down, sitting or standing position, five actors held the pose while a projector in their hands or placed nearby, projected moving images in thumbnail format. Here again, the movement produced by the apparatus contrasted with the static poses of the performers who appeared to be captivated by the screening. But it is also the proximity of the sculptures that established the relationship between the living and the inert. Duane Hanson's sculpture of an obese woman, a street vendor surrounded by books and paintings and reading with fixed eyes, which was presented at the entrance of the Serpentine gallery, gave the impression of being more alive than the actual woman who was lying alongside it with her face hidden from view. Further on, a young man leaning against a wall also thwarted expectations, beside the sculpture of a worker who, for his part, leaned against a hand truck.



p. 38-39, 41 : David Levine, *Private Moment*, 2015.
Commande d'œuvre de/work commissioned by
Creative Time and the Central Park Conservancy
pour l'exposition/for the exhibition *Drifting in Daylight*.
© David Levine.

(the continual loop or repeat playback)² ». Ces performances seraient aussi mieux adaptées à la présentation en galerie, en pouvant l'occuper en continu sur plusieurs jours, voire davantage, ainsi qu'à l'envergure des biennales et autres événements pour un public va-et-vient qui, dans l'ensemble, ne se soucie guère d'assister au début des performances ou d'en saisir la fin³.

Deux types de performances auraient, selon Bishop, une structure temporelle à rapprocher du cinéma : les performances en boucle (loop) qu'exemplifient *Private Moment* et les performances, comme celles de Tino Sehgal, et dont les enchaînements semblent résulter d'un algorithme. Cela se comprend aisément puisque la reproduction et la rediffusion sont deux procédés inhérents au médium filmique. A contrario, la relation qu'établit Bishop avec la sculpture mérite que l'on s'y attarde. L'action, par rapport à l'objet inerte, et l'expérience vécue, par rapport à la pérennité, participent à définir, au cours des années 1970, la performance en tant que discipline du *hic et nunc*, qui s'oppose aux disciplines traditionnelles, au nombre desquelles figure la sculpture. Bishop invite bien sûr à revoir cette première définition de la performance à la lumière du *reenactment*. Conceptualisé avec le nouveau millénaire, ce genre de performances exploitées par Levine et Sehgal, et proposant une reprise

conséquence d'une chose s'étant produite par le passé est, par essence, répétitif; ce qui ramène à la comparaison avec le cinéma. Mais qu'en est-il de la sculpture ? Au-delà d'une présence corporelle forcément sculpturale, qui s'affirme davantage dans le temps d'une performance se déroulant dans un espace, quelle relation peut-on établir entre les deux disciplines ?

Le temps est communément considéré comme un enchaînement irréversible d'actions qui se déploient dans l'espace. Les effets en boucle et en algorithmes permettent ainsi au performeur de figurer une résistance à l'écoulement du temps, à suggérer un corps qui lutte passivement contre l'inéluctable, un corps qui tend vers l'immortel. Mais la capacité du performeur à revêtir le genre de la sculpture se discernerait minimalement dans deux autres types de performances qui n'exploitent pas (nécessairement) l'idée de la reprise, mais l'immobilité : les performances composées d'arrêts momentanés, premièrement, et, deuxièmement, celles qui exploitent l'immobilité complète. La « présence fixe », prise au sens littéral, permet ainsi de développer l'idée de Claire Bishop et d'y voir plus distinctement la relation de la performance à la sculpture. À la différence des performances habituelles dans lesquelles les pauses ponctuent les actions, celles qui nous intéressent ici n'exploitent pas l'immobilité qu'à des fins de transition; au contraire, leurs mouvements révéleraient le pouvoir actif de l'inaction en inversant l'idée déterministe selon laquelle le temps est irréversible.



Gathie Falk, *Red Angel*, 1977.
 Extraits de l'enregistrement de la performance présentée à la/excerpt from the video of the performance presented at Western Front, Vancouver.
 © Western Front Video Production.

Last Days. Last Days. Last Days established a complex relationship between the living and the inanimate that Megan Rooney's specific intervention consolidated. Holding a microphone, the artist strolled through the gallery reading a collage of texts out loud from her e-reader about love, family, neighbourhood interactions, restaurant life, home and other everyday matters. The use of personal pronouns filled the performance piece with fragments of private life, in which each person could find something to relate to. Her voice, heard from speakers, intensified the contribution of sound to the image. An immaterial voice was suddenly linked to the artist, who thereby became recognizable among the actors, sculptures and viewers. The Serpentine space, made up of five interlinked halls, encouraged people to walk about and explore. The play between reality and the simulacrum, which arose every time a performer took on a sculptural pose, was highlighted by not only the visual but also the auditory trompe-l'œil that increased the effects. With Rooney, but also with Falk and certainly with many other performers, immobility works its effects in the contrasts. Between a repressed vitality and an apparatus that brings it to light.

Translated by Bernard Schütze

1. This research is being carried out with support from Fonds de recherche société et culture. I would like to thank my research assistant Jean-Michel Quirion.
2. Claire Bishop, "Black Box, White Cube, Public Space." *Out of Body*, (Spring, 2016), 1-4. Accessible at the Skulptur Projekte, Magazine website: < <https://www.skulptur-projekte.de/#/En/Publications/Publications/377/Out%20of%20Body> > [accessed on October 24, 2016]
3. On the presentation of performances in galleries, consult my article: "L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus," published in the journal *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, no. 1, 2015, 73-89.
4. *Red Angel* was recorded during its third representation at the Western Front gallery in Vancouver, in 1977. The recording on which this work analysis is based is available at Western Front website: <<http://front.bc.ca/events/red-angel/>> [accessed on October 24, 2016]
5. In this regard the author Robin Laurence states: "The scene is so pictorial, you feel you could frame it," in *Gathie Falk*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, 42.
6. Magdalene Redekop, "The Painted Body Stares Back: Five Female Artists and the 'Mennonite' Spectator," *The Conrad Grebel Review*, vol. 16, no. 3, 1998, 32.

Mélanie Boucher is a professor of museology and heritage at l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. A specialist in 20th and 21st century art, her current research focuses on the tableau vivant in contemporary art (CRSH, FIRC, FRQSC) in addition to the production of events for museum collections (CIÉCO, CRSH research group). Her interest in performance art, which underpins her doctoral thesis, led to the publication of her latest book, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, published in 2014 by Editions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher is also active as an exhibition curator and has organized exhibitions for the Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM and the Musée d'art de Joliette, among others..



L'une des premières performances à exploiter ce type d'immobilité est *Red Angel* de Gathie Falk. Cette performance, qui marqua l'histoire de l'art au Canada, a d'abord été présentée en 1972, à la Vancouver Art Gallery, puis en 1975, au Musée des beaux-arts du Canada et en 1977, au Western Front à Vancouver⁴. Vêtue en blanc, d'une longue robe de satin et d'une paire d'ailes imposante, Falk adoptait d'abord la traditionnelle posture de l'archange Gabriel dans les représentations de l'Annonciation. Elle était juchée sur une commode rouge vif, derrière cinq petites tables hautes blanches. Sur chacune d'elles, un tourne-disque surmonté d'une pomme et d'un perroquet de pacotille formaient une composition rouge qui s'activait au son d'une chanson enfantine (*Row, Row, Row Your Boat*), dont les paroles suggèrent celles qu'aurait pu rapporter l'archange à la Vierge Marie – « *Life is but a dream* ». Falk demeurait pratiquement immobile, remuant subtilement les lèvres au son des paroles, puis se relevait quand prenait fin la chanson. Elle se dévêtait, dévoilait une robe grise sous la blanche, puis adoptait une nouvelle pose, cette fois debout, bien droite, avec sur son bras le vêtement blanc porté telle une serviette de service. Une seconde femme poussant un lave-linge sur roulettes s'introduisait à ce moment, le prenait, le mettait au lavage et entreprenait une brassée en prenant également une pose : plantée sur le côté gauche de l'électroménager, les mains à plat sur son couvercle. Une fois la brassée complétée, elle essorait le vêtement puis quittait la scène avec celui-ci dans un panier sous son bras. Falk reprenait alors sa première pose, les tourne-disques et la musique se réactivaient, les lèvres remuaient à nouveau, puis le tout cessait ainsi que la performance.

Red Angel est un tableau vivant à sa façon de suggérer une annonciation ainsi que d'exploiter la frontalité et les couleurs à des fins picturales⁵. Ce qui nous intéresse par ailleurs davantage, ce sont les postures maintenues et leur apport à l'interprétation de l'œuvre. Falk composait deux poses distinctives : celle de l'archange et celle d'une statue de Sainte Vierge. L'autre femme prenait, pour sa part, la pose de la fière ménagère telle que régulièrement montrée dans les publicités. Leurs trois attitudes, toutes rattachées à la pureté, avançaient l'idée de la femme-objet que sont la mère vertueuse et la reine du logis, véhiculée dans l'imagerie populaire des années 1960-1970 et vivement critiquée

par les artistes femmes de cette époque. Les dispositifs sonores et en mouvements activés qu'étaient les tourne-disques et le lave-linge devenaient des contrepoints à l'immobilité des femmes, les statufiant d'autant plus dans leur rôle, télescopant ainsi le sujet à l'objet, le performatif au sculptural. L'immobilité intermittente avait pour fonction de marquer l'écart entre la réalité et l'idéalité. Ici, l'idée de la reprise participait à cette interprétation en liant ces propositions. Le mouvement circulaire du tourne-disque, le cycle du lave-linge et surtout la structure de la performance qui rappelle la forme du rondo⁶ – annonciation, lavage, annonciation – mettaient en relation la répétition des tâches routinières au rôle figé, érigé en statue de l'idéal féminin.

L'immobilité est aujourd'hui couramment exploitée en performance avec les arrêts ponctuels et l'immobilité complète. Dans cette deuxième catégorie, l'exemple d'une performance récente de la Torontoise Megan Rooney, qui vit maintenant à Londres et à Berlin, possède un intérêt particulier à sa façon d'inclure le médium de la sculpture. *Last Days*. *Last Days*. *Last Days* (2015) a été présentée à intervalles réguliers sur une journée, à la Serpentine Sackler Gallery de Londres, dans une rétrospective du maître de la sculpture hyperréaliste Duane Hanson (1925-1996). La rétrospective d'une dizaine de sculptures d'États-Uniens typiques, hommes, femmes et enfants, était exploitée aux fins de la performance. Face au mur, dans une position couchée, assise ou debout, cinq figurants gardaient la pose avec, en mains ou à proximité, un projecteur diffusant au mur des images en mouvement de format vignette. Ici aussi, le mouvement du dispositif contrastait avec les poses figées des performeurs semblant captifs devant la projection. Mais la relation qui était établie entre le vivant et l'inerte l'était également par la proximité des sculptures. La femme obèse de Duane Hanson, marchande de rue entourée de livres et de tableaux, les yeux rivés sur sa lecture, qui était présentée à l'entrée de la Serpentine, donnait l'impression d'être plus vivante que la femme en chair et en os qui était allongée à côté, mais dont on ne pouvait voir le visage. Plus loin, un jeune homme appuyé au mur déjouait également les attentes, au côté d'une sculpture de travailleur qui s'appuyait, lui, sur un diable.



BOOK
and
Art 1/2 of

THE
GINGER
MAN



Last Days. Last Days. Last Days établissait une relation complexe entre le vivant et l'inanimé, que consolidait l'intervention spécifique de Megan Rooney. Microphone en main, l'artiste déambulait de part en part de la galerie, en lisant à haute voix sur sa liseuse électronique un collage de textes qui portait sur l'amour, la famille, le voisinage, la vie au restaurant, la maison, et les autres choses du quotidien. L'usage des pronoms personnels contribuait à projeter sur l'ensemble des fragments de vie intime dans lesquels chaque individu était amené à se reconnaître. Sa voix, diffusée par haut-parleurs, renforçait l'apport du son à l'image. Voix immatérielle, soudainement rattachée à la personne de l'artiste, reconnue parmi les figurants, les sculptures et les visiteurs. L'espace de la Serpentine, constitué de cinq couloirs reliés entre eux, favorisait ainsi la découverte par déambulation. Le jeu entre la réalité et le simulacre, qui se présente chaque fois qu'un performeur prend une pose sculpturale, était mis en lumière par le trompe-l'œil, non seulement visuel mais auditif, qui en démultipliait les effets. Chez Rooney, mais également chez Falk et sans doute dans plusieurs autres performances, l'immobilité ferait ainsi effet dans les contrastes. Entre une vitalité refoulée et le dispositif qui la met en lumière.

1. Cette recherche est conduite avec l'aide du Fonds de recherche société et culture. Je tiens à remercier l'assistant à la recherche Jean-Michel Quirion.
2. Claire Bishop, « Black Box, White Cube, Public Space ». *Out of Body*, (printemps 2016), p. 1-4. Disponible sur le site web de Skulptur Projekte, Magazine : < <https://www.skulptur-projekte.de/#/En/Publications/Publications/377/Out%20of%20Body> > [consulté le 24 octobre 2016]
3. Sur la présentation de performances en galeries, je renvoie le lecteur à mon article « L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus » publié dans la revue *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 73-89.
4. *Red Angel* fut captée à sa troisième représentation à la Galerie de Western Front, à Vancouver, en 1977. L'enregistrement sur lequel est basée l'interprétation de l'œuvre est disponible sur le site web de Western Front. <<http://front.bc.ca/events/red-angel/>> [consulté le 24 octobre 2016]
5. L'auteure Robin Laurence mentionne à cet effet : « The scene is so pictorial, you feel you could frame it », dans *Gathie Falk*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 42.
6. Magdalene Redekop, « The Painted Body Stares Back : Five Female Artists and the "Mennonite" Spectator », *The Conrad Grebel Review*, vol. 16, n° 3, 1998, p. 32.



Megan Rooney, *Last Days. Last Days. Last Days*, 2015. Performance présentée à la Serpentine Sackler Gallery, Londres, lors de l'exposition *Duane Hanson Retrospective* (2015). Photos : © Mélanie Boucher. p. 44 : performeur devant l'œuvre/Performer in front of the *Flea Market Lady* (1990-1994). p. 45 : performeur devant l'œuvre/Performer in front of the *Men With Handtruck* (1975).

Mélanie Boucher est professeure en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Spécialiste de l'art des 20^e et 21^e siècles, elle poursuit des recherches sur l'usage du tableau vivant en art contemporain (CRSH, FIRC, FRQSC) de même que sur l'évènementialisation des collections muséales (groupe de recherche CIÉCO, CRSH). Son intérêt pour l'art performatif, duquel découle sa thèse de doctorat, a donné lieu à son plus récent livre, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, publié en 2014 aux éditions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher poursuit une pratique en commissariat d'expositions. Elle a, entre autres, réalisé des expositions pour le Musée national des beaux-arts du Québec, la Galerie de l'UQAM et le Musée d'art de Joliette.



Nature vivante, sculptures mortes

Camille Paulhan

Still Live, Sculpted Death

Le corps momifié de Zita de Lucques dans sa châsse, exposée dans la basilique San Frediano à Lucques, Toscane, Italie/The mummified body of Saint Zita in its reliquary on display in the Basilica of San Frediano in Lucca, Tuscany, Italy. Photo: Myrabella, 2011.

En 2008, l'artiste allemand Gregor Schneider provoqua des réactions scandalisées en déclarant qu'il souhaitait exposer dans un musée une personne décédée de mort naturelle (ou sur le point de décéder de mort naturelle). En projet depuis les années 1990, la *Sterberaum* [chambre de mort] de l'artiste fut réalisée puis exposée dans des institutions muséales à Innsbruck, en 2011, et à Stettin, en Pologne, l'année suivante, n'accueillant nul cadavre, mais un artiste souffrant d'une tumeur au cerveau, Gerd Gerhard Loeffler. Défendant l'humanisme d'un tel projet visant à faire diminuer l'angoisse de la mort, Schneider soutenait, en 2008, que le vrai scandale était celui de la réalité contemporaine de la mort et non la mort elle-même¹.

In 2008, German artist Gregor Schneider raised controversy when he announced his wish to exhibit, in a museum, a person who has just died a natural death (or who is about to die a natural death). He created *Sterberaum* [death chamber], which had been in the making since the 1990s, and exhibited it in museums in Innsbruck, in 2011, and in Szczecin, Poland, the following year. The chamber did not hold a corpse but Gerd Gerhard Loeffler, an artist suffering from a brain tumour. In 2008, defending the humanitarian aspect of such a project and aiming to diminish the fear of death, Schneider claimed that the actual controversy was about the contemporary reality of death, not death itself.¹

Si la représentation de la mort n'est pas rare dans l'art contemporain, et ce, au moyen de médiums comme la vidéo ou la photographie, que l'on pense par exemple à Bill Viola avec *Nantes Triptych* (1992) ou à la série *The Morgue* d'Andres Serrano (1992), la présentation réelle de corps morts est presque inexistante. Toutefois, Gregor Schneider, en dépit du scandale provoqué par ses déclarations, est loin d'être le seul à avoir formulé ce désir de monstration au cours du 20^e siècle.

Si, dans le domaine de l'art, un tel projet semble ne jamais avoir abouti, de telles pratiques ont cependant pu exister bien avant la période contemporaine : en Occident, de nombreuses ostentations prolongées de corps morts ont pu avoir lieu dans des espaces publics; précisons que l'on parle bien ici de cadavres et non d'ossements ou même de fragments provenant de l'intérieur de corps. Tout d'abord, les lieux saints : l'on pense, par exemple, à la dépouille ridée de sainte Zita, à Lucques, ou à celle de sainte Bernadette, à Nevers, recouverte d'une fine couche de cire pour masquer le noircissement de sa peau. Dans les musées de médecine, comme le musée Dupuytren ou le musée Fragonard, les corps se découvrent par fragments ou en entier, plongés dans du formol, dans le cas du premier, ou injectés de suif de mouton, de résine de pin et d'huile essentielle, et dramatiquement mis en scène, dans le cas du second. Les touristes continuent aujourd'hui de se presser devant le corps momifié de Lénine à Moscou, et même si des voix s'élèvent pour que les musées d'art cessent d'exposer des momies égyptiennes, des têtes réduites de tribus d'Amérique du Sud ou d'autres fragments de corps, ces mêmes musées continuent de les présenter dans leurs collections. Dans un tel contexte, la proposition de certains artistes, plus ou moins sérieux quant à leurs ambitions de montrer des cadavres au musée, apparaît sans doute moins inconcevable que l'on pourrait le penser.

Au début des années 1960, Piero Manzoni et Ben entreprirent tous deux le projet de faire entrer des corps morts au musée : Ben, qui a fait de la mort un sujet central de son œuvre, fomentait les projets fantasques de « [se] faire aplatir par un rouleau compresseur sur une toile qui serait vernie par [sa] femme après [sa] mort² » ou de « laisser pourrir dans un sarcophage en verre le corps de [sa] mère ou de [sa] femme après leur décès³ ». Manzoni aurait souhaité « fermer les personnes dans des parallélépipèdes [sic] de matière plastique transparente : ils meurent (naturellement!) et restent là fermées [sic] et on peut les voir et se moquer d'eux⁴ ». Entre les souhaits potaches et les réflexions inquiètes sur la mort que les deux artistes ont pu développer au cours de leurs carrières respectives, ces deux idées sont demeurées, comme on peut l'imaginer, à l'état de projet, tout comme celle de John Baldessari en 1970. Plus lucide que Ben et Manzoni quant à la faisabilité d'une telle œuvre, l'artiste américain proposait, pour l'exposition « Information » au MoMA, le projet « sans doute (...) impossible » de présenter un cadavre dans une salle réfrigérée et éclairée, dotée d'un judas vitré d'où les spectateurs pourraient l'apercevoir depuis un point de vue rappelant le *Christ mort* de Mantegna. Mais cette réflexion sur la « distance esthétique⁵ » s'en est tenue, elle aussi, à un texte accompagné d'un schéma explicatif dans le catalogue d'exposition.

C'est au tournant de la décennie 1970, marquée par les travaux d'intellectuels comme Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas ou Edgar Morin portant sur la mort et son retour en tant que grand sujet de société⁶, que de nombreux artistes cherchent à développer des projets marqués par une mort non plus conceptuelle, mais chargée d'une épaisseur réelle, plus inquiétante. Pour certains, ce retour est d'abord métaphorique : c'est, par exemple, Paul Thek qui expose, en 1967, à la Stable Gallery, *The Tomb*, un moulage de son propre corps en gisant, allongé sous une pyramide dans laquelle les visiteurs sont invités à pénétrer; c'est aussi le *Self-Burial* de Keith Arnatt (1969) s'enfouissant progressivement dans la terre dans une série de neuf photographies, dont la dernière ne présente qu'un sol nu, l'*Essai de reconstitution d'un accident qui ne m'est pas arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969) de Christian Boltanski, ou encore l'*Œuvre posthume* (1972-73) de Gina Pane, pour laquelle l'artiste s'engage auprès du collectionneur à lui fournir un portrait d'elle à dates régulières, possiblement posthume si elle en venait à décéder avant le terme de cette action protocolaire.

Toutefois, d'autres ont engagé plus matériellement le corps mort, et non plus sa représentation, en tant qu'objet sculptural. Alan Sonfist (né en 1946) propose, par exemple, au début des années 1970, de faire don de son propre cadavre à un musée : à l'inverse des trois artistes précédemment cités, dont les projets semblaient peu destinés à être réalisés, Sonfist a recours à des procédés autrement plus légalistes en signant une déclaration, en présence de témoins, chez un éditeur de formulaires légaux, et dans lequel on peut notamment lire : « Je soussigné, Alan Sonfist, sain de corps et d'esprit, et considérant l'incertitude de cette vie, fait, publie et déclare ceci comme étant ma dernière Volonté et mon Testament tel que ci-après, et révoquant toutes autres Volontés antérieures. [...] [P]arce que le déclin et la croissance de mon corps représentent la continuation de mon travail artistique, je lègue mon corps dans un cercueil transparent hermétique au Museum of Modern Art de New York afin qu'il le conserve au titre d'œuvre d'art accessible au public⁷ ». En dépit de sa très probable impossibilité à être un jour mis en œuvre, ce testament aux allures de manifeste a été rédigé avec le plus grand sérieux. Contrairement au projet de Baldessari, auquel on pourrait le rapprocher en raison du dispositif imaginé, celui de Sonfist tend à révéler une possible évolution, dans le temps, de son propre corps devenu sculpture « vivante » malgré sa mort, soumis à la putréfaction et autres bouleversements, dans le prolongement de ses travaux antérieurs, où l'artiste s'était intéressé à la moisissure ou encore à l'évolution des cristaux.

Quelques années après Alan Sonfist, c'est l'artiste anglais Roy Adzak⁸ (1927-1987) qui, après avoir réalisé, au cours de la décennie 1970, des déshydratations de fruits, de légumes et d'animaux comme des oiseaux ou des tortues, souhaite désormais déshydrater un corps après sa mort. Fasciné par l'embaumement, la thanatopraxie et la cryogénie, il fait afficher, sur une fenêtre de son atelier parisien, une pancarte « Recherche un volontaire pour une déshydratation ». À l'inverse d'un Alan Sonfist, Roy Adzak ne cherche en aucun cas le dépérissement, mais, au contraire, souhaite figer le cadavre dans une forme durable. La déshydratation

Although the representation of death is not uncommon in contemporary art, by means of various mediums such as video or photography, for example, Bill Viola's Nantes *Triptych* (1992) or Andres Serrano's *Morgue* series (1992), the actual presentation of dead bodies is practically non-existent. Nevertheless, and despite the controversy his statements raised, Schneider is far from being the only one to have expressed this desire for displaying death in the 20th century.

While in the field of art such a project does not appear to have ever been completed, these practices may have existed well before contemporary times. In the Western world, dead bodies would have been ostentatiously paraded in public places; to be clear, we are speaking of corpses here, not bones or even internal body parts. Firstly, such is the case with holy places: for example, the wrinkled remains of Saint Zita in Lucca or those of Saint Bernadette in Nevers, admittedly covered with a fine layer of wax to mask the blackish tinge of her skin. In medical science museums, such as Musée Dupuytren or Musée Fragonard, bodies are displayed in part or whole, immersed in formaldehyde, in the first place, and injected with mutton tallow, pine resin and essential oils and displayed in dramatic poses, in the second. Tourists today continue to crowd around Lenin's mummified corpse in Moscow, and although voices are calling for art museums to stop exhibiting Egyptian mummies, the shrunken heads of South American tribesmen and other body parts, these same museums continue to display them in their collections. In this context, the proposals of some artists, who are more or less serious about their intent to show corpses in museums, do not seem as inconceivable as we might have thought.

In the early 1960s, Piero Manzoni and Ben Vautier both set out to introduce dead bodies into museums: Ben, who made death a central subject of his work, fomented fanciful projects, such as "to get flattened by a steamroller on a canvas that would be varnished by [his] wife after [his] death"² (1961) or "to let the body of [his] mother or [his] wife decompose in a glass sarcophagus after their death"³ (1962). Manzoni would have liked "to seal people in parallelepipeds made of transparent plastic: they will die (naturally!) and remain sealed in, and we can watch them and make fun of them"⁴ (1961). Between the schoolboy wishes and disturbing thoughts on death that the two artists elaborated over the course of their respective careers, these ideas remained, as we might imagine, at the planning stage, just like that of John Baldessari in 1970. More lucid than Ben and Manzoni regarding the feasibility of such a work, the American artist proposed "possibly an impossible project" for the *Information* exhibition, at MoMA, a project of presenting a cadaver in a lit, refrigerated room, fitted with a glass peep hole through which viewers could see the body from a perspective recalling Mantegna's *Lamentation of Christ*. This consideration of "aesthetic distance"⁵ also was confined to a text accompanied by an explanatory diagram in the exhibition catalogue.

In the 1970s, a decade marked by the work of intellectuals like Philippe Ariès, Louis-Vincent Thomas and Edgar Morin concerning death and its resurgence as a major societal issue,⁶ many artists sought to develop projects marked by death that were no longer conceptual but instead had real depth and were more disturbing. For some, this resurgence was primarily metaphorical: for example, in 1967 at Stable Gallery, Paul Thek exhibited *The Tomb*, a cast of his own lifeless body lying under a pyramid, which visitors could enter; in 1969, Keith Arnatt created

Self-Burial, a series of nine photographs depicting the artist gradually burying himself in the earth until only the bare earth remained in the last photograph; also in 1969, Christian Boltanski published *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas arrivé et où j'ai trouvé la mort* [Reconstitution of an Accident That Has Not Yet Happened and Where I Found Death]; and in 1972-73, Gina Pane created *Ceuvre posthume*, for which she undertook to provide a collector with a portrait of herself at regular intervals, and possibly posthumously if she were to die before the term of their agreement came to an end.

Other artists, however, involved the dead body in their work more materially, no longer as a representation but as a sculptural object. In the early 1970s for example, Alan Sonfist (born in 1946) offered to donate his own corpse to a museum. In contrast to the three artists mentioned above, whose projects did not seem destined to be produced, Sonfist resorted to a more legal process by signing a "statement" in the presence of witnesses and a notary public, stating the following: "I, Alan Sonfist, being of sound and disposing mind and memory, and considering the uncertainty of this life, do make, publish and declare this to be my last Will and Testament as follows, hereby revoking all other former Wills by me at any time made. [...] Finally, because the decay and growth of my body will present the continuation of my art work, I bequeath my body in a sealed transparent enclosure to the Museum of Modern Art, New York City to be kept as a work of art accessible to the public."⁷ Notwithstanding the highly unlikely possibility of one day being enforced, this manifesto-like will was written with the utmost seriousness. Yet contrary to Baldessari's project, to which it could be compared because of the imagined apparatus, Sonfist's work attempted to show a possible evolution of his own body over time, turned into a "living" sculpture despite his death, subject to decomposition and other transformations, as an extension of the artist's previous work, which explored mould and even crystal growth.

A few years after Sonfist, British artist Roy Adzak⁸ (1927-1987), having experimented with dehydrated fruit, vegetables and animals such as birds and tortoises in the 1970s, wanted to dehydrate a body after death. Fascinated by embalming and cryogenics, he hung a sign on the window of his Paris studio, announcing, "Seeking a volunteer for dehydration." Contrary to Sonfist, Adzak was not in the least interested in the process of deterioration, but instead wanted to freeze the corpse in an enduring form. For him, human dehydration was the ideal culmination of a project in which the vegetables, fruit and animals were only experimental research. He thus began to work on a hypothetical "machine—the Dry Freeze Process—in which the body remains intact and preserved exactly as it was in life;"⁹ however, it would never be completed. Less legal-minded than Sonfist, Adzak seemed to think that he could find volunteers: "A person just needs to write on a piece of paper that, upon death, they will give me their body so that I can freeze-dry it,"¹⁰ he stated in 1980, after two years of fruitless research. In fact, Adzak was so eager to find "a body" that he could freeze-dry because he wanted to have some practice before proposing that his technique be used on his own body after his death: "My body will be my final work and thereby the culmination of creation."¹¹

Like Ben, Manzoni and Sonfist before him, Adzak wanted his freeze-dried corpse to be placed in a glass case,¹² a form that seems to have been common to these artists who conceived of exhibiting a dead body,



La châsse de verre et de bronze de Sainte Bernadette, à Nevers, dans la Chapelle de l'ancien couvent Saint-Gildard, 1925/Bernadette Soubirous - sarcophagus in Nevers in the Chapel of the former Saint-Gildard convent, 1925.

humaine constitue même pour lui l'aboutissement idéal d'un projet dont les légumes, les fruits et les animaux ne représentaient que la phase de recherche expérimentale. Il cherche alors à travailler à une hypothétique machine baptisée « Dry Freeze Process » permettant de dessécher par le froid; un « procédé de déshydratation dans lequel le corps reste intact et exactement comme il était lorsqu'il était vivant⁹ » qui ne voit jamais le jour. Moins légaliste que ne l'est Alan Sonfist, Adzak semble penser qu'il est possible de trouver des volontaires : « Il suffit qu'une personne me remplisse un papier comme quoi lorsqu'elle sera morte elle me donne son corps pour que je le dessèche¹⁰ », déclare-t-il ainsi encore, en 1980, après deux ans de recherches infructueuses. En réalité, si Adzak tient tant à trouver « un corps » à déshydrater lui-même, c'est avant tout pour pouvoir s'entraîner avant de proposer, à sa mort, la mise en application de sa technique sur son propre corps : « Mon corps sera ma dernière œuvre et par là même l'aboutissement d'une création¹¹ ».

Comme avant lui, Ben, Manzoni et Sonfist, Adzak souhaite que son cadavre déshydraté soit placé dans un cercueil transparent¹², forme qui semble bien avoir été le point commun de ces artistes ayant pensé exposer un corps mort, le leur ou celui d'un autre, dans un contexte muséal. Privilégiant clairement le visuel contre, par exemple, le tactile, il est, pour certains, le moyen nécessaire de la confrontation avec un corps en décomposition – Ben, Sonfist – tandis que pour Adzak, il se présente comme le catafalque de Blanche-Neige, conservant un corps éternellement jeune et frais. Tout au plus peut-on concéder à l'artiste anglais que, contrairement aux princes et aux amateurs de contes de fées (et de cryogénie), lui ne croit pas que son corps peut un jour se relever et soulever gracieusement le couvercle transparent de son tombeau.

Aucune de ces « sculptures » cadavériques n'a donc vu le jour; et même si d'autres projets les ont suivis, comme celui d'Orlan visant à se faire momifier après sa mort afin que son corps, ultime œuvre d'art, soit exposé dans un musée qui accepterait un tel projet¹³, la question légale demeure un frein sans doute pleinement assumé par les artistes ayant imaginé de telles œuvres. Exception faite d'Orlan et de Baldessari, pour tous les artistes cités dans cet article, un des enjeux majeurs de ces propositions sculpturales d'un genre singulier réside d'abord dans



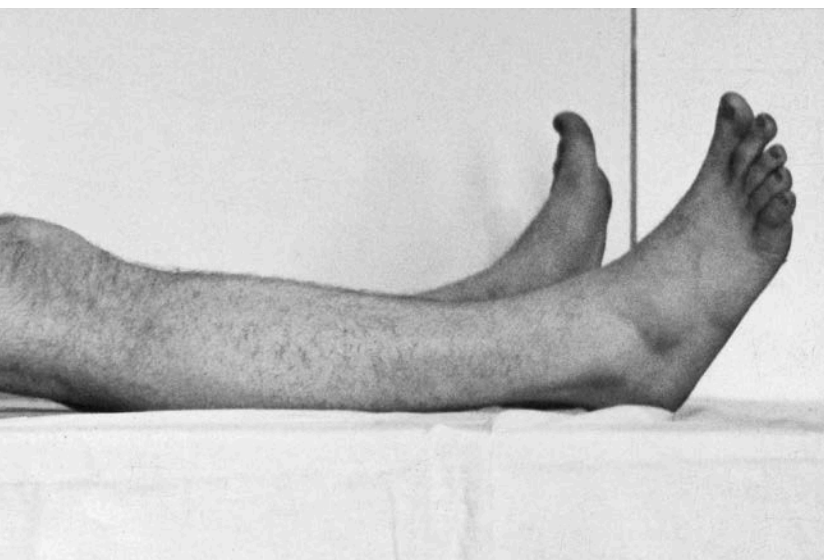
whether their own or that of another person, in a museum context. An evident focus on the visual, as opposed to the tactile for example, is undoubtedly the necessary way of confronting a decomposing body for Ben and Sonfist, while, for Adzak, it is to preserve an eternally young and fresh body in something akin to Snow White's tomb. Though granted, in contrast to the princes and lovers of fairytales (and of cryogenics), the British artist did not believe that his body could one day wake up and gracefully raise the transparent lid of his tomb.

None of these cadaverous "sculptures" ever saw the light of day, and even though other projects have followed, such as that of Orlan, who intends to be mummified after her death so that her body, the ultimate work of art, could be exhibited in any museum that would accept it,¹³ the legal issue remains a stumbling block for artists who imagine such works. For the artists discussed here, with the exception of Orlan and Baldessari, one of the main challenges of these unique sculpture proposals is the acceptance of a corpse in a museum context, in the face of the ultimate taboo, as Sonfist so thoughtfully expressed: "You know, death has always been a taboo subject. We've never known how to cope with it, so we've always tried to create an artificial situation and isolate death from the continuum of natural process. I believe art should create an awareness of natural fact."¹⁴

Translated by Oana Avasilichioaei

1. See Gareth Harris, "An Exhibition To Die For – Literally" in *The Art Newspaper* 17–190 (April 2008) and "Gregor Schneider: Death as a Work of Art" in *The Art Newspaper* 17–191 (May 2008).
2. Ben Vautier, *Tout Ben*, Paris: Éditions du Chêne, 1974, 35. (Our translation.)
3. *Ben : strip-tease intégral*, ex. cat. March 3 – July 11, 2010, Paris: Éditions Somogy and Musée d'art contemporain de Lyon, 2010, 72. (Our translation.)
4. Reproduced in Freddy Battino and Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan: Vanni Scheiwiller, 1991, 144. (Our translation.)
5. *Information*, ex. cat. July 2 – September 20, 1970, New York: Museum of Modern Art, 1970, 16.
6. See in particular Philippe Ariès, *Western Attitudes Toward Death, from the Middle Ages to the Present*, trans. Patricia M. Ranum, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976; Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris: Éditions Payot, 1975; Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris: Éditions Seuil, 1976 [1951].
7. Alan Sonfist, reproduced on *Rudy/Godinez*, <http://rudygodinez.tumblr.com/post/95194281224/alan-sonfist-last-will-and-testament-1973>, accessed on November 3, 2016.
8. To read more about this artist little-known today, please see my article "Roy Adzak : 'Je finirai bien par ressembler à un de mes légumes déshydratés,'" *Hippocampe* 10 (Spring 2014).
9. Roy Adzak, "The Trace of Time" (no date, bilingual English/French; the English version is more detailed than the French one) [Bibliothèque Kandinsky, Paris, Roy Adzak Archive].
10. Roy Adzak, interview with Alain Irlandes, *Corps*, ex. cat. February 8 – March 23, 1980, Tours: Tours multiples, 1980, 4. (Our translation.)
11. *Ibid.*
12. See "The Trace of Time," *op. cit.*
13. See Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris: Éditions J.-M. Place, 1997, 41.
14. Cited in Evelyn Weiss, "The Rediscovered Time" in *Kunst bleibt Kunst*, ex. cat. "Projekt '74" July 6 – September 9, 1974, Cologne: Kunsthalle de Cologne, 1974, 17.

Camille Paulhan is an art historian and critic. In 2014, she received a PhD in contemporary art history from the University of Paris I-Sorbonne, which focused on the issue of perishability in the art of the 1960s and 1970s. She is a member of AICA-France, a contributor to the journal *Hippocampe*, and she teaches at various art schools. Her recent publications include "Moisissures et décompositions," *Peter Hutchinson* (Lyon/Rennes: Fage/Frac Bretagne, 2016) and "L'œuvre d'art à l'ère de son irréproductibilité technique," *Facettes* 1 (Fall 2015).



l'acceptation, dans un contexte muséal, de la présence d'un cadavre, à l'encontre de l'interdit ultime, comme peut l'exprimer avec délicatesse Alan Sonfist : « Vous savez, la mort a toujours été un sujet tabou. Nous n'avons jamais su comment la surmonter, donc nous avons toujours essayé de créer une situation artificielle et d'isoler la mort du continuum du processus naturel. Je crois que l'art devrait créer une conscience de ce fait naturel¹⁴ ».

Alan Sonfist, *Last Artwork, Will and Body*, 1972-1973.

Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

"Whereas, my body is my museum, it's my history. It collects and absorbs observations - interactions. It is the deciphering of these recordings that I project into the outside world. My boundaries define the world of art. I clarify my own common boundaries in relationship to the outside, whether it be the room I exist in, the country I exist in, the universe I exist in. By adding other awarenesses, I am constantly redefining my boundaries and projecting these awarenesses into my art."
 « Mon corps est mon musée, c'est mon histoire, il recueille et absorbe les observations - les interactions, c'est le déchiffrement de ces enregistrements que je projette dans le monde extérieur. Mes frontières définissent le monde de l'art. Je clarifie mes propres frontières communes en relation avec l'extérieur, que ce soit la chambre dans laquelle j'existe, le pays dans lequel j'existe, l'univers dans lequel j'existe. En ajoutant d'autres sensibilisations, je redéfinit constamment mes limites et projetant ces consciences dans mon art. »

1. Voir Gareth Harris, « An Exhibition To Die For – Literally », *The Art Newspaper*, vol. 17 n° 190, avril 2008 et « Gregor Schneider: Death as a Work of Art », *The Art Newspaper* vol. 17 n° 191, mai 2008.
2. Ben Vautier, *Tout Ben*, Paris, éd. du Chêne, 1974, p. 35.
3. *Ben : strip-tease intégral* (cat. expo. Musée d'art contemporain de Lyon 3 mars – 11 juillet 2010) Paris, éd. Somogy, 2010, p. 72.
4. Reproduit dans Freddy Battino et Luca Palazzoli, *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan, éd. Vanni Scheiwiller, 1991, p. 144.
5. *Information* (cat. expo. 2 juillet – 20 septembre 1970), New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 16 (notre traduction).
6. Voir notamment Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, éd. du Seuil, 1975; Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, éd. Payot, 1975; Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, éd. Seuil, 1976 [1951].
7. Traduit dans Alan Sonfist [sans titre], *Art conceptuel : une entologie* (dir. Gauthier Hermann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos), Paris, éd. Mix, 2008, p. 356.
8. Sur cet artiste aujourd'hui mal connu, je me permets de renvoyer à mon article « Roy Adzak : "Je finirai bien par ressembler à un de mes légumes déshydratés" », *Hippocampe* n° 10, printemps 2014.
9. Roy Adzak, « The Trace of Time » (non daté, bilingue anglais/français; la version anglaise est plus détaillée que la française) [Bibliothèque Kandinsky, Paris, Dossier Roy Adzak].
10. Roy Adzak, entretien avec Alain Irlandes, *Corps* (cat. expo. 8 février – 23 mars 1980), Tours, Tours multiples, 1980, p. 4.
11. *Ibid.*
12. Voir « The Trace of Time », *op. cit.*
13. Voir Orlan, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éd. J.-M. Place, 1997, p. 41.
14. Cité dans Evelyn Weiss, « The Rediscovered Time », *Kunst bleibt Kunst*, (cat. expo. « Projekt'74 » 6 juillet – 9 septembre 1974), Cologne, Kunsthalle de Cologne, 1974, p. 17 (notre traduction).

Camille Paulhan est historienne et critique d'art. Elle a soutenu, en 2014, un doctorat en histoire de l'art contemporain, à l'université Paris I-Sorbonne, portant sur la question du périssable dans l'art des années 1960-1970. Membre de l'AICA-France, correspondante pour le journal *Hippocampe*, elle enseigne en écoles d'art. Dernières publications : « Moisissures et décompositions », *Peter Hutchinson*, Lyon/Rennes, Fage/Frac Bretagne, 2016; « L'œuvre d'art à l'ère de son irréproductibilité technique », *Facettes* n° 1 (automne 2015).



Corps et objet : une histoire de friction

Jeremy Gafas

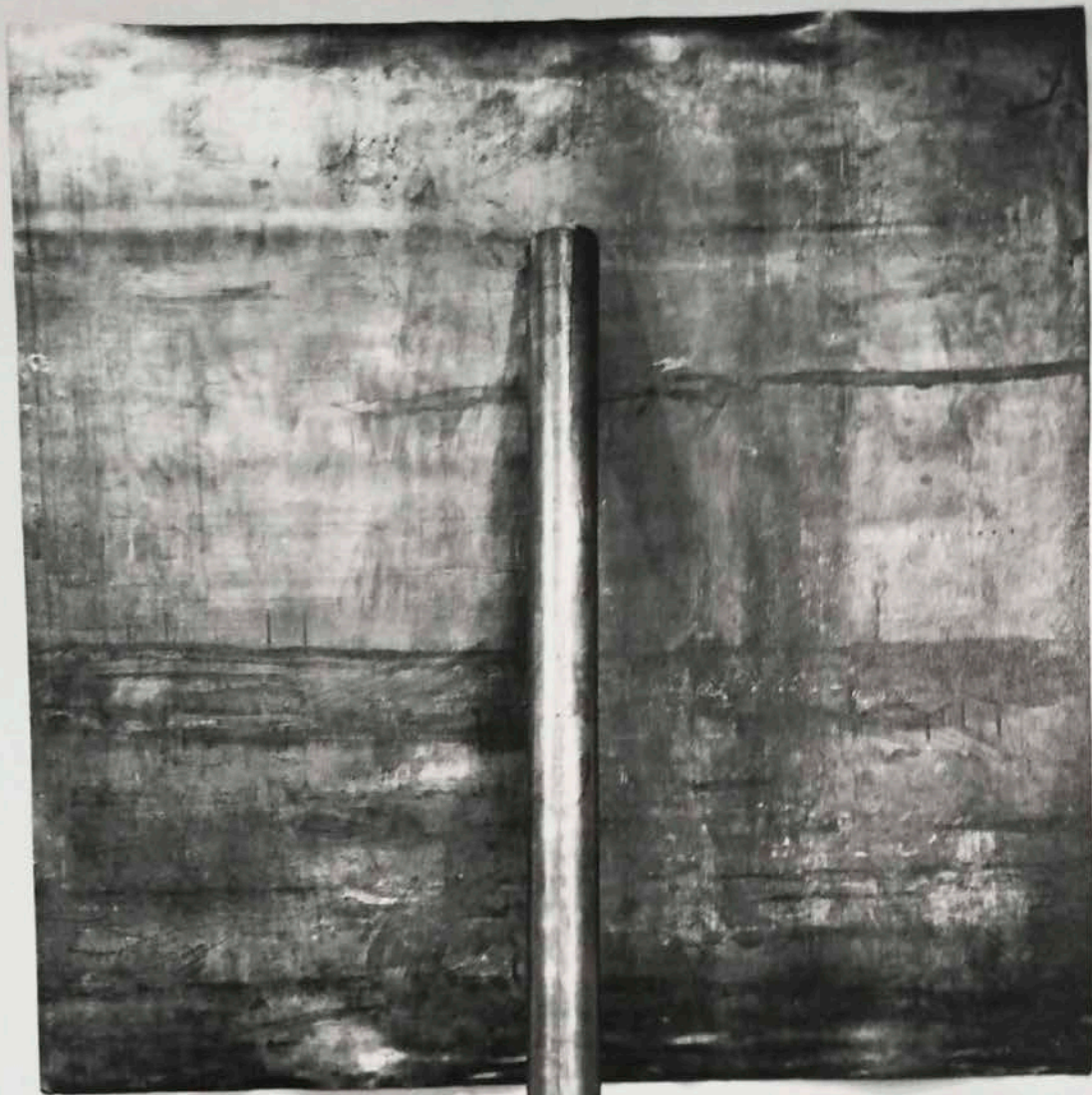
On voit, sur ces deux photographies de 1973, un corps maintenu contre un mur par une planche : c'est ainsi coincé, pesant et plié en deux, que le corps de l'artiste Charles Ray s'introduit dans la sculpture. L'absence totale de tout affect, de tout mouvement, de toute narration ainsi que l'accent porté sur la corporalité – sur les articulations du corps, sur sa masse, sur la manière dont il réagit à la contrainte – marque un tournant dans la conception et l'emploi du corps humain dans l'art, peut-être déjà initié par *Untitled (Standing Box)* (1961) de Robert Morris¹ : exempt de son identité de « sujet », le corps devient un simple matériau. La chorégraphe Yvonne Rainer expliquait par ailleurs, à propos de son œuvre *Parts of Some Sextets*, présentée en 1965, qu'elle désirait utiliser le corps du danseur « de sorte que l'on puisse le manipuler comme un objet, le ramasser et le transporter, et que des objets et corps puissent être interchangeables² ». Sous-titrée « Une danse pour dix personnes et douze matelas³ », l'œuvre de Rainer propose, quelques années auparavant, une équivalence entre le corps et l'objet analogue aux *Plank Piece* du sculpteur américain. Tandis que ce choix doit être compris chez la chorégraphe comme un rejet du narcissisme en même temps qu'un refus de l'expressivité dramatique, de la psychologisation, de la séduction et de la progression narrative⁴, elle demeure, dans la pratique de Charles Ray, comme un moyen de renouveler le vocabulaire de la tradition minimaliste avec un élément brut mais figuratif. En effet, Ray semble avoir proposé une simple variation d'une œuvre comme *Prop* (1968), de Richard Serra, en interchangeant la plaque de plomb par son propre corps. La singulière ironie du geste réside ainsi dans le fait que le corps n'est nullement utilisé différemment que le

Charles Ray, *Plank piece I & II*, 1973.
Deux photographies en noir et blanc montées sur un cadre/Two black-and-white photographs mounted on rag board, 100 x 69 cm. Avec l'aimable permission de/Courtesy of Matthew Marks Gallery.
© Charles Ray.

Body and Object: A History of Friction

In these two photographs from 1973, we see a body held up against a wall by a wooden plank. It is in this way that artist Charles Ray inserts his body into the sculpture, wedged in, heavy and bent in half. This total absence of affect, movement and narrative, coupled with an emphasis on corporeality—the body’s articulations, its mass, the way it responds to constraints—mark a turning point in the conception and use of the human body in art. This turning point however was foreshadowed in Robert Morris’ *Untitled (Standing Box)* (1961).¹ In Morris’ piece, the body, free from its identity as a subject, becomes nothing more than simple material. Choreographer Yvonne Rainer, speaking of her 1965 work *Parts of Some Sextets*, has stated that she wished to use the dancer’s body “like an object, to pick it up and carry it, (and that) objects and bodies might become interchangeable.”² With the subtitle “A dance for ten people and twelve mattresses,” Rainer’s work proposed, some years before Charles Ray, an equivalency between body and object comparable to what Ray puts forward in his *Plank Pieces*.³ The usage of the body in Rainer’s work should be understood as a rejection of narcissism, dramatic expressivity, psychologization, seduction and narrative progression,⁴ whereas in Ray’s practice, it is a means of renewing the vocabulary of minimalism with raw but figurative elements. Indeed, Ray seems to be proposing a simple variation on Richard Serra’s *Prop* (1968), switching Serra’s lead plate for his own body. The singular irony of this gesture resides in the fact that Ray doesn’t use the body any differently than Serra uses the piece of metal. The motive behind this substitution stems from both Ray’s “verbs” and the rising influence of performance art, which since the 1950s has transformed action into a plastic element among others





métal ne l'est chez Serra. Cette substitution découle d'ailleurs des « verbes » de l'artiste californien ainsi que de l'essor des arts performatifs qui faisaient, depuis les années 1950, de l'action un élément plastique. Ray explique ainsi que son activité de sculpteur et les matériaux qu'il emploie ne sont pas hétérogènes⁵ : une œuvre comme *Shelf* (1981), dans laquelle on voit un homme nu, debout, et une étagère murale surmontée de différents objets homogènement grisâtres en est un exemple. Ces deux éléments se confondent à l'endroit symptomatique de la tête grimée de l'homme, qui paraît être posée sur le meuble⁶. Le corps est alors mis en tension par ce chevauchement entre sa qualité de personne et sa qualité d'objet⁷ : il s'hybride dans la

sculpture non pas comme un agent, mais comme un élément apathique qui contrevient à l'emploi pulsionnel du corps (affecté, souffrant) d'une branche de la tradition performative. Erwin Wurm poursuivra ces recherches en proposant des sculptures activées, selon les instructions de l'artiste, lorsque le spectateur s'immobilise avec les objets présentés : il piège ainsi le corps, le geste, la pensée (*Kneel Down and Think about Ludwig Wittgenstein*, 2003) dans une tension sculpturale. Wurm invente ainsi, dès la fin des années 1980, avec ses *One Minute Sculpture*, de nouvelles relations non hiérarchisées et non utilitaires entre le corps et l'objet. Celles-ci font parfois du corps un bouc émissaire. Effectivement, le régime sculptural est, ici aussi, un régime de contrainte. L'artiste Markus Schinwald propose, à ce titre, depuis la seconde moitié des années 1990, de nombreuses images de personnages ou de performeurs sous contrainte, affublés de dispositifs, d'objets tronqués, obstruant les sens ou obligeant les gestes. L'un des dispositifs de l'œuvre *Dictio Pii* (2001) en est un exemple symptomatique pour deux raisons ; d'abord parce qu'il s'inscrit dans le propos de la plastification du geste, mais aussi parce qu'il traite de la dimension psychique de l'objet. Il s'agit d'un câble terminé par deux crochets, qui étire la commissure des lèvres de chaque côté du visage. L'artiste

Richard Serra, *Prop*, 1968 (refabriquée/refabricated 2007), 227 x 152 x 137 cm. Whitney Museum of American Art, New York; purchased with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc. © Richard Serra / SODRAC (2016).

Charles Ray, *Shelf*, 1981. Acier, objets trouvés peints et corps humain/ Steel, painted found objects, and human body, 180 x 198 x 25 cm. Avec l'aimable permission de/ Courtesy of Matthew Marks Gallery. © Charles Ray.



on the artist's palette. Ray explains that his activity as a sculptor and the materials he uses are anything but eclectic⁵, citing *Shelf* (1981), a piece in which he depicts a standing, naked man with his head poking through a shelf on the wall that holds several uniformly greyish objects. The two primary elements of the sculpture blend together, as the head is coloured with the same grey as the objects, thus appearing to be one of them.⁶ Tension is created here through the two overlapping roles of the body, as a person and as an object.⁷ In *Shelf*, the body is hybridized, not as an agent, but rather as an indifferent element, contrasting with the traditional drive-based use of the (suffering, affected) body in certain streams of performance art. Erwin Wurm later pursued research in this vein by creating sculptures that are activated by instructions directed at viewers who come to a standstill among the objects presented. Wurm traps the body, gesture and thought (*Kneel Down and Think about Ludwig Wittgenstein*, 2003) within a situation of sculptural tension. In the late 1980s, with his *One Minute Sculptures*, he proposed new non-hierarchical relationships between the body and the object. These relationships however do sometimes use the body as a scapegoat. The sculptural system here, as elsewhere, is one of constraints. In this same spirit, Markus Schinwald has produced, since the latter half of the 1990s, many pieces featuring characters or performers under constraint, weighed down with devices and dissected objects, blocking meaning or necessitating certain actions. One of the devices used in *Dictio Pii* (2001) is exemplary in this regard, both in the way it embodies a plasticization of the gesture, and in how it speaks to the psychological dimension of the object. The device in question is made up of a cable with hooks at both ends that pull on the corners of the mouth, forcing a smile. Schinwald explains that the intention behind this prosthetic smile apparatus was to delegate the mechanism of appreciation to an object.⁸ The object is able to impose both a certain form and a psychological manifestation on the body, confusing the customary connection between bodily expression and mental state.⁹ Here, the prosthesis that replaces—dispossesses—a missing part of the body's psyche also forms a bridge between human attributes and those of the object, extending the mind into the physical sphere. Whereas the body in *Shelf* is hybridized and is inserted into the system of objects by way of imitation, Schinwald's device exemplifies a step in the opposite direction.

Thus the body is used in a way that has to be adapted to the vocabulary of *things*: it droops, has weight, gets painted, seems not to feel anything or have emotions. Conversely, the *thing* takes on anthropomorphic qualities and inherently human traits. Mike Kelley, speaking about one of his early works from the 1970s, stated he had "created a 'human object' that viewers are invited to fantasize about, to the point where

the inanimate object takes on a persona."¹⁰ Within this narrative, the psychological qualities of the "human object," here acting as a counterpoint to the human body's transformation into matter, are highlighted and projected upon it by the viewer. Erwin Wurm ironically questions this projecting mechanism in works such as *Abstract Sculpture (lying on the side)* that is composed of five bronze sausages arranged to form the arms and legs of a "sausage person" propped up on its side.

The vivacity of performance art practices has empowered minimalist sculpture, allowing its vocabulary to be renewed while creating, through hybridization, new relational possibilities between the object and the human body. The apathetic use of the body by the artists discussed in this essay carry it to the limits of a dichotomy that it hasn't been able to shake. This comical miscasting brings with it a reflection on what can be considered artistic material (human body, movement, process or even thought), and on the places that our bodies might occupy within this network of materials.

Translated by Simon Brown

1. This piece is closely related to the work of the Living Theater and the Judson Dance Theater. cf. *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, exhibition catalogue, Los Angeles, The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art, Thames & Hudson, 1998, 88.
2. Yvonne Rainer, cited in: Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art)*, London, Thames & Hudson, 1988, 2011.
3. Johanna Renard, "Un arrangement d'objets et de personnes : étude de *Parts of Some Sextets* d'Yvonne Rainer," *Agôn* [online], No. 4, updated 22/12/2011, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988>.
4. Johanna Renard, *op. cit.*, p. 1 & Yvonne Rainer, "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets'; Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965," *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2 (winter 1965), 178.
5. Paul Schimmel (ed.), *Charles Ray*, exhibition catalogue, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Zürich, Scalo, 1998-1999, p. 68.
6. Paul Dickerson, "Charles Ray," *Bomb*, (summer 1995), 43.
7. *Ibid.*, 42.
8. Tessa Praun & Markus Schinwald, *Tessa Praun in conversation with Markus Schinwald* (video), series of 4 interviews, Stockholm, Magasin III Museum & Foundation for Contemporary Art, <https://vimeo.com/123417418>
9. Markus Schinwald & Ute Stuffer (eds.), *Markus Schinwald*, exhibition catalogue, Hanover/Linz, Kunstverein/LENTOS Kunstmuseum, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2011, 129.
10. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, exhibition catalogue, Nice, Villa Arson, Dijon, Les Presses du Réel, 2008, 35.

Jeremy Gafas was born in Geneva in 1990, where he studied art history and analytical philosophy at the Université de Genève. In 2016, he completed a master's degree in contemporary art history, with a thesis on the opposition between constraint and indifference in the human figure in the work of Michaël Borremans and Markus Schinwald. His research interests include puppetry and issues relating to hybridity in the visual and stage arts.



Markus Schinwald, *Dictio Pii*, 2001.
Image tirée d'une vidéo/Video still.

explique, au sujet de cette prothèse pour sourire, que le projet était de déléguer le mécanisme d'appréciation à un objet⁸. Celui-ci vient contraindre la forme du corps tout en lui imposant, par l'extérieur, la manifestation d'un état mental spécifique, mettant en déroute la connexion habituelle entre expression corporelle et états mentaux⁹. Le rôle prothétique qui remplace – voire dépossède – une partie psychique (manquante) du corps est un pont entre les propriétés humaines et celles de l'objet, étendant l'esprit dans le domaine matériel. Alors que le corps de *Shelf* s'hybridait au régime de l'objet en l'imitant, le dispositif de Schinwald exemplifie une direction contraire.

Ainsi, tandis que le corps est utilisé de manière à s'adapter au vocabulaire de la chose – il pend, il pèse, il se grime, il ne semble ni s'émouvoir ni sentir –, la chose se prédiqne d'adjectifs anthropomorphiques ou s'accapare des propriétés intrinsèquement humaines. Mike Kelley explique, à propos d'une de ces pièces des années 1970, qu'il avait « réalisé un "objet humain" sur lequel le spectateur était invité à fantasmer jusqu'à

ce que l'objet inanimé devienne comme un personnage¹⁰ ». À l'intérieur de la diégèse, les qualités psychologiques des objets humanoïdes sont mises en exergue, projetées sur lui par le spectateur, et prennent le contre-pied du devenir matériau du corps humain. Erwin Wurm ironise sur ce mécanisme de projection dans une œuvre comme *Abstract Sculpture (lying on the side)* composée d'un cervelas et de quatre saucisses fines en bronze agencés de manière à former les bras et les jambes d'un « personnage-saucisse » accoudé sur le flanc.

L'élan des arts performatifs a permis de renouveler le vocabulaire de la sculpture minimaliste tout en offrant, par hybridation, de nouvelles modalités aux relations entre le corps humain et l'objet. L'utilisation apathique du corps proposée par les artistes de cette étude porte ce dernier à la limite de la dichotomie qui lui colle à la peau. Le contre-emploi comique s'accompagne ainsi d'une réflexion sur ce qu'il est possible de considérer comme un matériau artistique (corps humain, mouvement, processus ou même pensées) et sur les places que peut avoir notre corps dans ce réseau.

1. Notons que cette œuvre entretient des liens étroits avec le Living Theater et le Judson Dance Theater. cf. *Out of actions : between performance and the object, 1949-1979*, cat. exp., Los Angeles, The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art, éd. Thames & Hudson, 1998, p. 88.

2. Yvonne Rainer citée dans: Roselee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Londres, éd. Thames & Hudson, 2001, p. 143.

3. Johanna Renard, « Un arrangement d'objets et de personnes : étude de Parts of Some Sextets d'Yvonne Rainer », *Agôn* [en ligne], n° 4, mis à jour le : 22/12/2011, URL=<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988>.

4. Johanna Renard, *op. cit.*, p. 1 & Yvonne Rainer, « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called « Parts of Some Sextets, » Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965 », *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, n° 2 (hiver 1965), p. 178.

5. Paul Schimmel (dir.), *Charles Ray*, cat. exp., Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Zürich, éd. Scala, 1998-1999, p. 68.

6. Paul Dickerson, « Charles Ray », *Bomb*, (été 1995), p. 43.

7. *Ibid.*, p. 42.

8. Tessa Praun & Markus Schinwald, *Tessa Praun en conversation avec Markus Schinwald* (vidéo), série de 4 interviews, Stockholm, Magasin III Museum & foundation for Contemporary Art, URL=<https://vimeo.com/123417418>.

9. Markus Schinwald & Ute Stuffer (éds), *Markus Schinwald*, cat. exp., Hannover/Linz, Kunstverein/LENTOS Kunstmuseum, Nuremberg, éd. Verlag für Moderne Kunst, 2011, p. 129.

10. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, cat. exp., Nice, Villa Arson, Dijon, éd. Les Presses du Réel, 2008, p. 35.

Jeremy Gafas est né à Genève, en 1990, où il a étudié l'histoire de l'art ainsi que la philosophie analytique à l'Université de Genève. En 2016, il finit une maîtrise d'histoire de l'art contemporain avec un mémoire portant sur l'opposition entre contrainte et indifférence de la figure humaine chez des artistes tels que Michaël Borremans et Markus Schinwald. Il s'intéresse notamment aux marionnettes et aux questions liées à l'hybridité dans les arts plastiques et scéniques.



Marie-Claude Gendron, *Nos terres louables*, 2016.
Image tirée d'une vidéo-performance projetée et
transmise en direct à la/Image from projected
video-performance and live transmission from
Malartic at Galerie de l'UQAM, Montréal, du 26 au
30 mai 2016 entre 12 h et 18 h/May 26-30, 2016,
12 to 6 pm, captation vidéo à Malartic (QC) Canada.
Vidéo : Jean-François Dugas. Avec l'aimable permission
de l'artiste.

Dialogue et agentivité du corps immobile

Julie Richard

La Galerie de l'Université du Québec à Montréal présentait, du 26 au 30 mai 2016, dans sa petite salle la performance, *Nos Terres Louables*, une action réalisée dans le cadre d'un mémoire-créditation par Marie-Claude Gendron, terminant un programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques. L'œuvre s'inscrit d'ailleurs, chez l'artiste, dans une série d'interventions amorcées en 2013 au cours desquelles elle étudie des environnements et leurs contextes particuliers avec pour objectif de produire des actions misant sur la présence du corps dans l'espace extérieur ou intérieur public, suburbain ou des campagnes recluses. En occupant ces lieux, Gendron souhaite ainsi souligner des problématiques spécifiques aux sites explorés. Les gestes qu'elle accomplit au cours de ses performances interrogent les règles et les normes collectives prédéterminées par la société qui structurent les milieux communs.

Durant cinq jours, les visiteurs de la galerie peuvent ainsi observer sur grand écran l'intervention de l'artiste sur le belvédère ouvert au public qui surplombe la Canadian Malartic, une mine à ciel ouvert de la société Osisko implantée dans le paysage de l'Abitibi-Témiscamingue depuis 2011¹. Lors de sa performance, Gendron apparaît immobile, assise sur un socle d'une hauteur de 1 m 24, le regard dirigé vers une caméra posée sur un trépied². La vue en plongée progressive de la caméra permet de constater l'activité en perpétuel mouvement de la minière. Le silence de la performeuse et sa position, qui n'est pas sans rappeler les codes de la statuaire – son socle, sa frontalité et sa fixité –, viennent d'ailleurs affirmer avec force la dualité des actions évoluant en parallèle de part et d'autre de la bouche béante du cratère. L'absence créée par les percées incommensurables de la mine s'oppose donc à la présence

Dialogue and Agency of the Immobile Body

From May 26 to May 30, 2016 in the small gallery, at Galerie de l'Université du Québec à Montréal, Marie-Claude Gendron presented *Nos Terres Louables*, a performance produced as her creative thesis to complete a master's degree in visual and media arts. The work is also part of the artist's series of interventions, begun in 2013, in which she studies environments and their particular contexts in order to produce actions that include the presence of the body in outdoor or indoor public spaces, suburban or secluded, rural areas. In occupying these places, Gendron wishes to highlight their specific issues. The gestures that she makes during her performances challenge society's predetermined community rules and standards that structure shared environments.

For five days, visitors to the gallery were able to observe on a large screen Gendron's intervention in a belvedere, open to the public, overlooking Canadian Malartic, a strip mine operated by Osisko in the Abitibi-Témiscamingue region since 2011.¹ During her performance, Gendron sat immobile on a pedestal 1.24 metres in height, staring at a camera placed on a tripod.² The camera's slight high-angle position made it possible to observe the perpetual activity at the mine. The performer's silence and her position, reminiscent of the codes for statuary—the pedestal, the frontal placement, the stillness—also forcefully affirmed the

duality of the actions taking place in parallel on either side of the crater's gaping mouth. The absence created by the mine's immeasurable penetrations was thus contrasted against the artist's presence, which was greatly amplified by that of the spectators in the gallery and the residents of Malartic who came out to see the event. In addition, Gendron's stability seemed to confront the motion in the background of the image. In the artist's view, her "tableau vivant" was an act of peaceful resistance that denounced the ambient stasis and a certain passivity on the part of citizens concerning the situation: "With my frontal position and the head-to-toe recording, I aim to show the impotence of an individual entity that strives to stay, back turned, in front of a landscape that an entity that dominates it is busy destroying."³

This contextual artwork is the result of the artist's field research conducted among residents of Malartic over a three-year period. During each stay, she rode her bike up and down the streets to become familiar with the atmosphere of the town and live at the daily pace of the residents. This investigation revealed a pragmatic reality: twice a day, dynamite explosions were felt in the homes, some of which were located 150 metres from the pit with only mounds of rocks separating them. In her thesis, Gendron notes that Osisko Mining Corporation had made certain commitments, such as building schools and parks and creating jobs, with the objective of preserving a climate favourable to social acceptance after part of the population was relocated to make room for the mine.⁴ She relates, however, that residents began to shake off their apathy in January 2016 by creating the Comité de citoyens de la zone sud de la voie ferrée de Malartic to give voice to their protests.⁵

The Agency of the Body as Marker

In this performance, Gendron thus presents a body charged with a symbolism that reaches beyond it. In effect, this entity absorbs the conditions of a complex context in which a community is constantly negotiating between the benefits of the mining operation and the limits of its own moral and legal rights inherent to "sharing" the territory. The artist's body, although seemingly parachuted into an immeasurable setting, acts as a marker, as it highlights the irreversibility of the environmental destruction that endlessly erodes the landscape month by month. Gendron's stately body differs from the usual performances envisaged in the study of immobility. In the cases of the duo Gilbert & George and Vanessa Beecroft, for instance, the body borrows the artificial aesthetic of the mannequin and counts on a theatricalized approach to physical appearance. Gendron's performance is more minimalist, as she simply appears in the centre of the screen. Although she occupies the foreground of the image, her role differs from the other artists' offerings even though

it is situated in terms of representing the individual, given the use of the film medium. More precisely, here the body takes on the function of a mediator. It forms a bridge between the spectator and the territorial dispossession of a community. The presence of the artist over a long period and the daily repetition of the action—or, rather, the inaction—for five days lead viewers to wonder about the "public good" and the power that citizens have to influence the gradual devastation of their living environment.

For visitors to the Galerie de l'UQAM, contact with the work took place in a bare setting. The artist wrote the protocol for her action directly on the wall, in carbon—giving the message a literally soiled aspect—in order to make Montrealers aware of the issues involved in the mine's operation. The sound of explosions was also played through loudspeakers, heightening the sensory reading and sharing of the experience *in situ*.⁶

If Gendron's body as marker has power, it is that of heightening awareness. By "being there," the body points out a critical situation both before and after the duration of the performance. However, during this short period of time, the action tends to spur the citizens concerned, on either side of the screen, to take the issue in hand, as they can no longer ignore the repercussions of immobility, the risks of inaction, and the resulting environmental ravages and social impacts.

Translated by Käthe Roth

1. Construction of the mine began in 2009. See Marie-Claude Gendron, "Nos Terres Louables," in "L'immobilité perturbatrice: La Présence comme geste de résistance," master's thesis, Université du Québec à Montréal, May 2016 (provisional version before correction), 48.

2. Gendron specified in her thesis that the height of the tripod was set by the managers of the mining company, Canadian Malartic, for official safety reasons. This decision also had the effect of reducing the camera's visual field. Gendron, "Nos Terres Louables," 53.

3. *Ibid.*, 56 (our translation).

4. In 2005, 205 residents were relocated to the north part of the town.

5. A class-action lawsuit was officially launched against Canadian Malartic on August 2, 2016. See Boris Proulx, "Les voisins de la mine se tournent vers les tribunaux," *Le Devoir*, August 2, 2016, <http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/476811/des-citoyens-demandent-70-millions-a-la-mine-de-malartic>.

6. The environmental and political critique would not have been complete without the day of speeches organized jointly by the gallery and the Offta festival of living arts at the Galerie de l'UQAM on June 5, 2016. Among the authors and artists speaking were Alain Deneault and Alexis Desgagnés; the AOOS (Association d'ouvriers et d'ouvrières du sensible) action art collective; Dominique Bernier, co-spokesperson for the Coalition pour que le Québec ait meilleure mine; and artist Michelle Lacombe.

Julie Richard is an inter-university doctoral candidate in art history (UQAM), and she has received funding for her research from the Fonds de recherche du Québec – Société et culture. Strongly influenced by gender theory, Richard's current research deals with the body in relation to space and architecture, from a position of decolonizing gendered sites with the objective of creating an "other" or queer space. In her most recent publications, she proposes a feminist rereading of modern art and analyzes artworks by women associated with the historical European and American avant-garde.

de l'artiste, pour sa part décuplée par celle des spectateurs en galerie et celle des habitants de Malartic qui se sont déplacés pour l'événement. De plus, la stabilité maintenue par la figure de Gendron semble faire affront au mouvement de l'arrière-plan de l'image. Ainsi, le « tableau vivant » que constitue cet acte de résistance pacifique dénonce, selon les propos de l'artiste, l'immobilisme ambiant et une certaine passivité citoyenne relativement à la situation : « Ma position frontale et la captation des pieds à la tête visent à montrer l'impuissance d'une entité individuelle qui s'acharne à rester, dos tourné, devant un paysage qu'une entité qui la domine s'affaire à détruire³ ».

L'œuvre contextuelle est le fruit d'une recherche menée sur le terrain par l'artiste auprès des résidents de la ville depuis trois ans. Durant chaque séjour, l'artiste a arpenté les rues à vélo afin de s'imprégner de l'atmosphère des lieux et ainsi vivre au rythme du quotidien des habitants de Malartic. Cette enquête a révélé une réalité pragmatique : deux fois par jour, des explosions causées par le dynamitage se font ressentir dans les foyers, dont certains sont logés à 150 mètres de la fosse, puisque seul un monticule de roches sépare les deux sites. Gendron souligne, dans son mémoire, qu'Osisko Mining Corporation a pris certains engagements tels que la construction d'écoles et de parcs en plus de la création d'emplois dans l'objectif de préserver un climat favorable d'acceptabilité sociale à la suite de la délocalisation d'une partie de la population en vue de l'installation de la mine⁴. L'auteure relève cependant qu'une certaine mobilisation citoyenne s'est mise en branle depuis janvier 2016, par le *Comité de citoyens de la zone sud de la voie ferrée de Malartic*, afin de faire entendre les voix de soulèvement⁵.

Agentivité du corps-index

Gendron présente donc, dans cette performance, un corps chargé d'une symbolique qui le dépasse. Cette entité absorbe effectivement les conditions du contexte complexe d'une collectivité qui négocie constamment avec les bienfaits de l'exploitation minière et les limites de ses propres droits moraux et légaux inhérents au « partage » du territoire. Le corps de l'artiste, bien qu'en apparence parachuté dans un décor incommensurable, agit à titre d'index, puisqu'il met en évidence l'irréversibilité d'une telle destruction environnementale qui ronge sans cesse le paysage au fil des mois qui passent. Le corps statuaire de Gendron diffère d'ailleurs des performances habituelles envisagées dans l'étude de l'immobilité, comme le duo Gilbert & George ou encore le travail de Vanessa Beecroft. Dans ces deux cas, le corps emprunte l'esthétique artificielle du mannequin et mise sur une approche théâtralisée du physique. La performance de Marie-Claude Gendron est, quant à elle, plus minimaliste, apparaissant au centre de l'écran dans un dispositif simple. Bien que l'artiste occupe le premier plan de l'image, son rôle

diffère de ces propositions tout en se situant du côté de la représentation de l'individu vu l'emploi du médium filmique. De manière plus précise, le corps occupe ici une fonction de médiateur. Il est effectivement le pont entre le spectateur et la dépossession territoriale d'une communauté. La présence de l'artiste sur une longue période ainsi que la répétition quotidienne de l'action – ou plutôt, ici, de l'inaction –, cinq jours durant, ont pour fonction d'amener le regardant à se questionner au sujet du bien public et des pouvoirs dont disposent les citoyens pour agir sur la dévastation graduelle de leur propre milieu de vie.

Pour les visiteurs de la Galerie de l'UQAM, le contact avec l'œuvre s'est également effectué dans un décor dépouillé. L'artiste a inscrit directement sur le mur, au carbone – conférant au message une dimension souillée –, le protocole de son action afin de conscientiser le public montréalais aux enjeux de l'exploitation de la mine. Le son des explosions était également retransmis par des haut-parleurs favorisant alors une lecture sensible et un partage de l'expérience in situ⁶.

Si le corps-index de Marie-Claude Gendron détient un pouvoir, il s'agit bien de celui d'éclairer les consciences. En misant sur le fait d'« être là », le corps pointe une situation critique antérieure et postérieure à la durée de la performance. Cependant, durant ce court laps de temps, l'action tend ainsi à la prise en main du dossier par les citoyens concernés, de part et d'autre de l'écran, ne pouvant plus, désormais, faire fi des répercussions de l'immobilisme, voire des risques de l'inaction, ainsi que des ravages environnementaux et des impacts sociaux qui en résultent.

1.

La construction de la mine a cependant débutée en 2009. Voir Marie-Claude Gendron, « Nos Terres Louables », dans *L'immobilité perturbatrice : La Présence comme geste de résistance, mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, mai 2016 (version provisoire avant correction), p. 48.

2.

Gendron précise dans son mémoire que la hauteur du trépied a été fixée par les responsables de la société minière de la Canadian Malartic pour des raisons officielles de sécurité. Cette décision a également pour effet de réduire le champ visuel de la caméra. Marie-Claude Gendron, « Nos Terres Louables », dans *L'immobilité perturbatrice : La Présence comme geste de résistance, mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, mai 2016, p. 53.

3.

Marie-Claude Gendron, « Nos Terres Louables », *op. cit.*, p. 56.

4.

En 2005, ce sont 205 résidents qui sont déplacés au nord de la ville.

5.

Un recours collectif est officiellement intenté contre la Canadian Malartic le 2 août 2016. Voir Boris Proulx, « Les voisins de la mine se tournent vers les tribunaux », *Le Devoir*, 2 août 2016. Article récupéré de < <http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/476811/des-citoyens-demandent-70-millions-a-la-mine-de-malartic> >.

6.

La critique environnementale et politique n'aurait pu être complète sans la journée de prise de parole organisée, en collaboration, par la galerie et le festival d'arts vivant Offta se déroulant à la Galerie de l'UQAM le 5 juin dernier. Certains auteurs et artistes s'y sont exprimés tels que Alain Deneault et Alexis Desgagnés, le collectif d'art action AOOS, association d'ouvriers et d'ouvrières du sensible, la co-porte-parole de la Coalition pour que le Québec ait meilleure mine, Dominique Bernier, ainsi que l'artiste Michelle Lacombe.

Julie Richard est candidate au doctorat interuniversitaire en histoire de l'art (UQAM), et ses recherches bénéficient du soutien financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Grandement influencée par les théories sur le genre, les recherches actuelles de l'auteure portent sur les relations entre le corps, l'espace et l'architecture d'après une posture de décolonisation des sites genrés ayant comme objectif la création d'un espace « autre » ou d'un espace *queer*. Ses plus récentes publications proposent une relecture féministe de l'art moderne et étudient les productions de femmes associées à l'avant-garde historique européenne et américaine.

Le pouvoir de l'immobilité

Sylvie Tourangeau

*Faire statue*¹ est une forme d'engagement. *Faire statue* sous-entend que nous consentons à ce que les polarités du faire, du non-faire et du laisser-faire cohabitent, à ce que l'abandon physique et mental façonne l'état d'esprit et la nature de l'action, à ce que la conjugaison du visible avec l'invisible densifie la circulation des perceptions. Être en contact avec un *faire statue* exige une présence investie dans la durée. *Faire statue* est un pacte de résistance qui possède un potentiel de transformation.

Observer un corps stationnaire et être soi-même dans un *état d'immobilité* sont deux positionnements bien distincts. Par contre, dans les deux cas, une attention accrue est requise. Pour la personne en situation d'inaction apparente, les perceptions sont centrées sur l'intérieur alors que les points de repère du regardeur, quant à eux, se précisent grâce à l'observation des modifications qui s'opèrent d'un instant à l'autre : posture interne pour l'un et modes de lecture de l'action pour l'autre. Le regard soutenu, l'attention flottante du spectateur et l'introspection graduelle de l'artiste sont amenés à faciliter la reconnaissance des micro-événements qui surviennent de part et d'autre. Les deux partagent le même temps réel et le même espace physique, mais d'une certaine façon, une partie de leurs univers évolue en parallèle dans cette relation où l'imprévisible devient une valeur d'échange.

Dans ce registre de pratique performative, il devient impossible pour la personne qui n'était pas présente de regarder, après-coup, l'artefact d'un *faire statue* et de percevoir ce qui s'est passé. Ce genre d'artefact visuel ne fait qu'authentifier qu'il s'est réellement passé quelque chose. Comment rendre compte des différentes postures internes, des couches fines de perception, mais aussi des façons de pratiquer le *faire statue* ? J'ai choisi d'entrer en contact avec trois performeuses de la déambulation et de l'infiltration urbaines afin de recueillir des moments performatifs où, selon elles, elles se sont investies dans un *faire statue*. Pour Julie Laurin et Nicole Panneton, leurs exemples sont issus de leurs déambulations lors du projet *FLUID STATES*², alors que pour Victoria Stanton, les mises en situation choisies proviennent du projet *The Sanctimonious Sect of Nothing Is Sacred/L'édifiante secte de rien (n') est sacré* dans lequel elle « met en action » le non-faire.

Pour certains, le temps alloué à un *faire statue* est plus ou moins long, la fréquence peut être plus ou moins répétitive, alors que pour d'autres, l'immobilité physique est la constance principale de l'attitude, de la présence et de la structure performatives. Les moments de *faire statue* influencent la suite d'actions à venir. Les entre-actions semblent des moments vécus plus lentement. Ils permettent une vision plus claire de ce qui est en train d'advenir, tout en donnant à l'artiste le temps d'agir. Que se passe-t-il pour la personne qui s'est engagée dans un *devenir statue* ?



Julie Laurin

S.T. « Que signifie pour vous le choix de *faire statue* dans l'espace public ? »

J.L. – « Pour moi, *faire statue*, c'est participer à l'inscription de mon histoire personnelle dans un environnement public qui contient déjà ses propres histoires et ses propres fonctions. Quand je dis histoire personnelle, je fais référence à la mémoire inscrite dans mon corps lorsqu'il entre en relation avec les objets qui m'accompagnent, ceux que je manipule ou que je transforme. Aussi, tout comme pour les statues emblématiques, patriotiques ou religieuses dont les vêtements sont une référence, ceux que je porte m'aident à accéder aux différentes couches identitaires qui cohabitent dans mon corps. Ma perception de celles-ci contribue à modifier mon identité, à transformer ma présence tout au long des actions ou des non-actions dans lesquelles je m'investis au fur et à mesure.

En fait, *faire statue* me permet d'être plus consciemment en contact avec la circulation des références personnelles, culturelles et sociales qui se dégagent de cette immobilité physique alors que ma présence interne, elle, est toujours en mouvement. De plus, *faire statue* me donne l'impression d'avoir le temps de décider quels seront les gestes à poser ou à ne pas poser en correspondance avec les connexions momentanées que j'entretiens avec les réalités qui m'habitent et m'environnent. *Faire statue* est une attitude performative importante et répétitive dans les nombreux contextes de déambulation que j'explore. »

S.T. – « Parlons du contexte du projet *FLUID STATES*. Lors de votre déambulation *Propres sommes-nous ?*, diriez-vous qu'il y a eu plusieurs manières ou quelques occasions de *faire statue* ? »

J.L. – « Spontanément, je pense au moment où je me suis retrouvée penchée en avant dans les buissons où j'avais caché un *view master*. J'y suis restée quelques instants immobile. C'est devenu un moment de présence et d'absence à la fois. J'appellerais ça un *faire statue* momentané qui a assurément ralenti mon processus de décision. Je me rappelle très clairement avoir vécu un dilemme : prendre ou ne pas prendre ce *view master* ? En y repensant, lors de ce moment incontournable de *faire statue*, je dessinais la suite.



Julie Laurin, *Propres sommes-nous ?*, 2014, Déambulation, projet Fluid States. Photo : Jonathan M Roy.

Dans une seule déambulation, *faire statue* ne se passe pas toujours de la même façon. Pour celle de *FLUID STATES*, qui se passait sur une piste cyclable à usage multiple, il y a eu un *faire statue* qui a attiré mon attention sur des éléments déclencheurs qui sont devenus des éléments structurants. La veille, j'avais été attirée par le mot *maman* sur un panneau publicitaire, sans plus. Après coup, ce moment d'observation a déterminé le début et la fin de ma déambulation à venir. Je suis restée mentalement et physiquement imprégnée de cette observation. Elle est devenue une sorte d'image statique présente en moi. *Faire statue* ici, s'apparente à laisser intérieurement se densifier une empreinte et de l'attraper au vol lorsqu'elle remonte à la surface au moment où je ne m'y attends pas.

Si je repense à d'autres moments que je qualifie d'*immobilités actives* dans lesquelles je demeure à l'écoute de ce qui circule dans le ici et maintenant, en moi et autour de moi, je revois un moment d'inquiétude relié à la sensation de chaleur ressentie par les autres artistes de *FLUID STATES* qui m'accompagnaient. *Faire statue*, c'est-à-dire m'arrêter et observer la relation qui se construisait entre elles et moi, m'a permis de ne pas décrocher, de *m'enligner* et de développer, ensuite, une nouvelle relation au panier d'épicerie que j'étais en train de pousser. À ce même moment précis a retenti la chanson *Révolution* des Beatles. Ce micro-événement non prévu m'a instantanément ramenée à la dimension sociale et engagée de mes actions. Ce *faire statue*-là m'a projetée dans un renouvellement concret. Ma proposition est devenue tout autre.

Après cet instant de remise en question, je me suis positionnée à plat ventre dans le panier, les mains au sol, de manière à faire rouler le panier. Cela aurait pu être la fin de mon action. Mais voilà que je me suis arrêtée; j'ai eu la sensation de me fusionner avec les plantes à ma gauche. Cette attraction soudaine, ce *faire statue* fusionnel, m'a entraînée dans une suite d'actions rocambolesques où le gallon de peinture beige que je traînais s'est littéralement répandu sur le sol.

Même si j'expérimente toutes sortes de déambulations, il y a toujours des moments où s'infiltré le *faire statue*. Ces instants d'immobilité plus ou moins apparente, de durées variables me ramènent à mon mouvement intérieur qui rend mobile la trilogie identité, territoire et objet. »



Nicole Panneton

S.T. – « Dans votre déambulation avec *FLUID STATES*, *Faire sens*, vous avez choisi de travailler dans un parc, au cœur des activités quotidiennes. Comment l'action de *faire statue* a-t-elle modifié votre perception du paysage urbain ? »

N. P. – « Au cours de mes déambulations, je vis des moments où *faire statue* fait partie de la structure spontanée de mes actions sans que j'en sois réellement consciente. C'est lorsque je revisite ces actions, au moyen d'artefacts visuels, que je perçois qu'au cours de mes immobilités aléatoires, le paysage est en constante transformation. En demeurant physiquement immobile, je ressens la circulation entre mon intérieur et l'extérieur, et inversement.

Faire partie du paysage et devenir paysage. Il se transforme sous mes yeux en même temps que je suis transformée. Je suis là, ici et maintenant, tout en évoluant dans un entre-deux-mondes où la réalité est augmentée.

L'espace réel me transporte dans un espace flottant où les décisions sur le vif suivent leur cours. L'espace poétique prédomine. L'espace public devient un espace intime : un nouvel espace plus grand que moi.

Dans une proposition performative où demeurer en immobilité évolue vers une pratique d'endurance du *laisser être* et du *vivre avec*, la qualité de présence génère un mouvement continu de transformation en soi, de ses perceptions, de la réalité et de l'autre. À l'intérieur de cette constance avec l'immobilité, *faire statue* donne accès au plein potentiel de l'interrelation sans qu'il y ait une hiérarchie des éléments perçus. »



Victoria Stanton

S.T. – « *Faire statue* est devenu un principe de travail que vous avez adapté dans toutes sortes de projets à caractère transactionnel, relationnel et d'autres aussi comportant des procédés d'infiltration dans de nombreux lieux situés dans différents pays. Qu'est-ce que votre faculté d'abandon, celle qui vous permet de demeurer longtemps immobile dans des positions physiques épousant presque la forme des objets ou de l'architecture, vous a appris sur les façons d'entrer en relation avec divers espaces ? »

V. S. – « Au début, lors des projets *Roadside Attractions* et *Relationships in Residence*, de 2008 à maintenant³, j'ai commencé à me servir de l'immobilité physique parce ce que, pour moi, c'était tout simplement une manière plus tangible de ralentir le temps pour en arriver à assumer pleinement ma présence dans un nouveau lieu.

Faire statue, c'est une façon d'en arriver à une disponibilité mentale et physique, à une écoute active qui m'amène graduellement non pas à habiter, mais à incarner les lieux qui font partie ou non de mon parcours quotidien ou que quelqu'un d'autre me fait découvrir. Des endroits qui existent déjà, sans ma présence, et qui là, tout à coup, deviennent un espace-temps où une rencontre entre un lieu et des êtres humains s'actualise. Pour moi, il s'agit de créer une appartenance et une forme d'intimité.

Je réalise aujourd'hui à quel point les lieux choisis, durant cette série de projets, étaient finalement des non-lieux, des entre-espaces, tels un stationnement, une entrée de restaurant, une clôture, un pont, etc. Au fil des années, je peux dire que cette géographie humaine⁴ m'a amenée à vivre pleinement les espaces et les moments de transition, et à ralentir le plus possible l'instant où nous nous sentons vraiment à notre place dans un endroit en particulier. J'ai donc expérimenté, dans la durée, différentes formes d'intervalle. L'intervalle qui prend de l'expansion et où il est alors possible d'observer ce qui circule entre moi et l'autre, entre moi et l'architecture, sans oublier ma propre contribution à ce lieu qui met en action les différentes compositions identitaires qui me définissent. *Faire statue* de manière répétitive a beaucoup facilité ces





relations privilégiées avec un espace public plus large ainsi qu'avec les sites qui portent des significations très précises pour les gens. »

S.T. – « De quelles façons la prédominance de l'immobilité dans vos propositions continue-t-elle de se développer dans vos projets actuels ? »

V.S. – « Oui, en effet, il y a des ponts à faire entre la présence en immobilité des projets antérieurs et la notion de ne rien faire que je suis en train d'élaborer dans le projet *The Sanctimonious Sect of Nothing Is Sacred/L'édifiante secte de rien (n) est sacré*⁵. Ici, le faire statue se déroule en collectif et s'actualise grâce à une manière d'être ensemble dans le même lieu, en ayant une prédisposition pour le rien faire. Je crois que la meilleure façon de vous donner une idée de ces non-actions serait de vous faire le récit du premier rassemblement de personnes qui a eu lieu au début de cette résidence. Nous nous sommes réunis en dessous d'un pommier en fleurs. Pour moi, ce moment de rien-faire est relié à la beauté éphémère. Une fois en dessous de l'arbre, spontanément, nous avons arrêté de parler et nous nous sommes couchés sur le dos. Au bout

de quelques instants, l'immobilité collective a pris sa place. Puis, à chaque petit coup de vent, nous recevions des pétales sur notre corps et un peu autour. L'effet s'est amplifié parce que tout à coup, nous avons réalisé que nous vivions ce moment-là tous ensemble. Quel moment de grâce ! S'immobiliser et observer ensemble ont fait accroître un moment de beauté, et tout ça dans un rien-faire. Les pétales nous ont pris par surprise !

Le faire statue sous-entend d'amener la structure d'actions hors du prévisible tout en sachant que c'est impossible de ne rien faire. Ce sont des moments hors du temps qui sont aussi des intervalles. Certains chercheurs en neuroscience disent que ne rien faire correspond à une région spécifique du cerveau, et que celle-ci est reliée à une mémoire profonde près de l'inconscient. Cette région serait aussi activée en situation de dépression. Cela m'amène à me demander si ce ralentissement de la pulsion de l'action ne serait pas aussi directement relié au performatif. Actuellement, toutes ces hypothèses alimentent mes recherches...

Bien sûr, je n'identifie pas tous les liens qui existent entre *faire statue* et ne rien faire; par contre, j'ai la sensation que je ferme une boucle puisqu'au début, je désirais trouver des façons de résister à la productivité artistique en lien avec l'univers capitaliste dans lequel nous créons, et j'en suis à ne rien faire... Oh! Combien c'est difficile! »

Le faire statue de nos jeux d'enfant n'est plus le même...

1. L'emploi répété de l'expression *faire statue* reprend librement le titre du présent dossier, mais lui donne un sens différent. Dans ce texte, *faire statue* réfère au réengagement constant que les performeurs doivent renouveler lorsqu'ils doivent demeurer un certain temps en position d'immobilité. J'ai imaginé que ces mots revenaient sans cesse dans leur pensée.

2. Le projet *FLUID STATES* est un projet de recherche réalisé en lien avec Performance

Studies International sous la direction d'Amelia Jones. Plusieurs chercheurs indépendants ou reliés à une institution universitaire montréalaise ont été invités à développer un sujet de recherche autour du préfixe TRANS, dans le contexte de l'événement du IX^e Encuentro, *Manifesto*, en juin 2014, et du colloque Trans-Montréal en septembre 2015. En tant que commissaires, Victoria Stanton et moi avons développé le volet Transaction / Transmission / Transformation en lien avec les pratiques performatives reliées à la déambulation

d'artistes montréalaises telles que Evelyne Bouchard, Susanne de Lotbinière Harwood, Diane Dubeau, Julie Laurin et Nicole Panneton. Elles ont proposé des déambulations et elles ont participé aux différents échanges qui se sont déroulés de 2012 à 2015. Un article réalisé en collectif est à paraître dans le numéro *Trans-performance*, sous la direction d'Amelia Jones, *Performance Research* Vol. 21, n° 5, à l'automne 2016.

3. Voir la publication de Victoria Stanton, *Dépôt de mémoire, Human Encounters Maps*,

éd. Praxis centre d'artistes en art actuel, Sainte-Thérèse, 2015, 54 p.

4. Voir l'article de Victoria Stanton, *How Place Is Performed: A Manifesto*, *On Site Review* 31, printemps 2014, p. 50-51.

5. Projet en lien avec le centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal DARE-DARE, voir le blog de l'artiste : <https://nothingissacred.ca>.

Sylvie Tourangeau est considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada. Depuis 1978, ses actions, ses ateliers collectifs et ses coachings individuels créent un espace actif d'expérimentation de la conscience performative à travers des actions minimales qui renchérisent la qualité de présence, soutiennent l'intensité et personnifient le lien avec le spectateur. Performances, art relationnel, actions furtives et rituels de circonstances sont des pratiques dans lesquelles elle s'investit. Elle a aussi publié des livres d'artistes et plus d'une soixantaine d'articles sur un ensemble important de performeurs. Actuellement, elle prépare avec le collectif TouVA (Anne Bérubé et Victoria Stanton) un ouvrage sur le mode performatif à paraître au printemps 2017.

Performances invisibles : entre l'histoire et le présent

Nicolas Rivard

Steve Glasson. Performance invisible No. 110 (Faire de la rétention d'information). Reconstitution de l'am reading a burning newspaper, Endre Tot, 1972/74. Photo : Daniel Roy, 1^{er} mai 2016.



Bien que cela puisse paraître paradoxal, les *Performances invisibles* de Steve Giasson ne sont pas passées aussi inaperçues qu'elles le suggèrent. En effet, du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016, tous les mardis et jeudis, cent trente énoncés performés ont été diffusés sous forme de photographies, de vidéos, de dessins et de textes sur le web et sur Facebook. Cent trente énoncés que l'artiste conceptuel a rassemblés sous le titre de *Performances invisibles*¹.

D'emblée, le qualificatif « invisible » semble quelque peu ironique, puisque les cent trente *Performances invisibles* auront réussi à atteindre 4.864 utilisateurs dans 98 pays (dont la Chine, le Japon et la Corée du Sud) grâce à leur diffusion sur le web²; d'autant plus qu'elles ont été diffusées pendant un an, que leur mise en action était principalement dédiée à une diffusion planétaire, et ce, dans les trois langues les plus parlées en Amérique du Nord : l'anglais, le français et l'espagnol. Alors, pourquoi « invisibles » ?

Alors que les énoncés des *Performances invisibles* suggèrent des actions courtes, discrètes, simples et rapides à réaliser, Giasson se réfère à des scènes, des œuvres ou de grands moments de l'histoire de l'art et de l'histoire politique en les détournant, en les jouant ou en se les réappropriant afin de les engager sur de nouvelles avenues discursives. Ainsi, par de savantes activations référentielles, Giasson réinterprète ou rejoue d'importantes œuvres dont l'actualisation en dénature le sens premier puisqu'elles se vouent à un contexte immédiat. Les *Performances invisibles* sont, d'abord et avant tout, politiques puisqu'elles sont destinées à un large public afin de permettre la multiplication des activations. En ce sens, elles révisent la notion d'auteur dans le but d'écarter toute signification définitive de l'œuvre et d'intégrer à son processus de réalisation des appropriations intellectuelles et factuelles diverses. Il s'agissait également pour l'artiste de mettre à mal sa position d'auteur en multipliant, d'un côté, les emprunts et en suggérant, d'un autre, que ces emprunts puissent donner naissance à d'autres œuvres en étant reperformées et réinterprétées.

Mais plus encore, les *Performances invisibles* sont politiques puisqu'elles se « jouent » de notre époque. Dans un monde où nos faits et gestes sont observés quotidiennement par les dispositifs de surveillance étatiques, où le droit de manifester s'effrite sur les concessions de notre assujettissement moral, dans un monde où les dispositifs numériques s'intègrent à toutes les sphères de la vie humaine, les *Performances invisibles* s'insèrent habilement dans les réseaux Internet en révélant, par contraste, l'incontrôlable puissance de la dématérialisation capitaliste.

D'abord inspirées par les performances des années 1970-1980 de l'artiste conceptuel tchèque Jiří Kovanda, les *Performances invisibles* rendent hommage à la témérité de l'éphémère et au pouvoir de l'anodin. En pleine occupation soviétique et durant le régime du président Gustav Husak, à Prague (qui a suivi le Printemps de Prague), Kovanda exécutait, le 3 septembre 1977, une action discrète qui consistait à se retourner en sens contraire d'un escalier roulant et à fixer dans les yeux les personnes devant lui (*Untitled (On an escalator... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me)*, 1977). Cette action n'était pas, en soi, dangereuse, mais elle nécessitait une réalisation éminemment furtive afin de se « fondre » dans la masse pour mieux s'intégrer au contexte, alors sous le dogme du régime socialiste tchécoslovaque.

Giasson concrétisera d'ailleurs cet hommage dans le cadre de la performance numéro 14, *Envoyer un baiser à distance à une personne inconnue*, réappropriation de l'œuvre *Kissing Through Glass* (2007), présentée à la Tate Modern, et dans laquelle Kovanda invitait le public à lui donner un baiser à travers une vitre du musée. En cohérence avec la diffusion web de ses *Performances invisibles*, Giasson, quant à lui, enverra un « x » sur la page Facebook de Kovanda. Par la suite, il renchérit ses hommages dans la performance numéro 119, *Rencontrer une personne inconnue*, dans laquelle il va à la rencontre de Kovanda au Cafe Jedna de la Galerie nationale de Prague, rencontre qui sera notamment un prétexte singulier à l'explication de son œuvre à l'influent personnage.

L'invisibilité des performances de Giasson se trouverait donc dans leur caractère futile, une futilité discrète, certes, mais également sensible à la sévérité du présent. Elles parlent de notre époque caractérisée par la « performance », au sens productiviste du terme. Dans cette optique, les énoncés suggérés par Giasson offrent plutôt des opportunités de contre-performer le réel, c'est-à-dire d'intégrer aux activités quotidiennes de nouvelles manières de vivre le présent. Elles visent à s'insérer dans la trame déterminante du réel afin de rompre avec l'habituel ordonnancement des choses. En témoignent, par exemple, la toute première performance invisible *Respirer (Au lieu de travailler)* dans le cadre de laquelle il rejoue l'œuvre *Artist at work* (1977) de l'artiste conceptuel croate Mladen Stilinović, ou encore la *Performance invisible* numéro 4, *Perdre de l'or (dans les airs, dans la rue, dans l'eau)*, re-enactment de la cessation de 26 grammes de feuilles d'or par Yves Klein à l'écrivain Dino Buzzati, le 26 janvier 1962 (*Zone de sensibilité immatérielle*).

D'autres performances viseront plus précisément à révéler des formes authentiques d'inscription ou d'appropriation de l'espace public. La performance numéro 123, *Répandre de la mélasse dans la rue*, s'inscrit dans la mouvance artistique de la marche urbaine que Giasson commémore en rendant hommage, entre autres, aux œuvres de Francis Alÿs (*The Green Line*, 2004), de Mladen Stilinović (*Drew a line in chalk strating with the walls and houses on the street through the Student Culture Centre and in the Gallery SKC and the the other way round*, 1980) et d'Edward Ruscha (*Stains*, 1969). Dans cette performance, l'artiste témoigne, par une action saugrenue, de l'histoire ouvrière d'un quartier métamorphosé de Montréal, autrefois nommé le « Faubourg à m'lasse », dans le quartier Centre-Sud, véritable métaphore de l'inscription humaine dans un territoire donné.

Dans l'optique où les *Performances invisibles* s'inscrivent dans un monde caractérisé par des systèmes de normativité homogénéisant l'art, je qualifierais leur activation d'interstitielle, car elles s'inscrivent à même les paramètres de fonctionnement d'un système défini, mais révélant, par contraste, d'autres inscriptions que celles promues dans les différents rapports qu'on y entretient. Celles-ci sont qualifiées, entre autres, par leur inutilité ou encore, comme je viens de le démontrer, par leur contre-performativité. Elles visent à instaurer des temps d'arrêt dans la temporalité de l'organisation sociale. C'est en ce sens qu'elles sont politiques puisqu'elles dérogent de l'inscription ordinaire des corps dans la machinerie collective pour créer des opportunités de penser notre condition humaine.

P. 70 : Steve Giasson, *Performance invisible* No. 81 (*Descendre nu un escalier (sans se faire remarquer)*), D'après Eadweard Muybridge, *Woman Walking Downstairs*, 1887. D'après Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier* No. 1, 1911 et *Nu descendant un escalier* No. 2, 1912. D'après Gerhard Richter, *Emo (Akt auf einer Treppe)*, 1966. D'après Louise Lawler, *Nude*, 2002/2003. D'après Jonathan Monk, *Nudes Descending the Stairs*, 2007. Photo : Martin Vinette, 18 novembre 2015 et 28 janvier 2016. p. 71 : Steve Giasson, *Performance invisible* No. 114 (*Passer à l'Est*). Performeurs : Steve Giasson et deux performeurs anonymes. Photo : Martin Vinette, Checkpoint Charlie, Berlin, 14 mai 2016.





ALLIED CHECKPOINT

U.S. ARMY CHECKPOINT

MAUERMUSEUM THE WALL LE

POINT CHARLIE

CHECKPOINT CHARLIE

McDonald's

Jüdisches Museum

Robert

Frieda

STAMP



Steve Giasson. Performance invisible No. 1 (Respirer (au lieu de travailler)). Reconstitution de Artist At Work, Mladen Stilnović, 1978. Photo : Daniel Roy, 26 mai 2015. Performance invisible No. 22 (Attendre un courriel). D'après Jiri Kovanda. XXX. Waiting for someone to call me..., 1976. Photo : Daniel Roy, 7 septembre 2015. Performance invisible No. 53 (Dire toute la vérité et rien que la vérité (pour une journée entière ou pour le reste de ses jours)). Photo : Martin Vnette, 26 novembre 2015.

En témoignent, par exemple, les performances numéro 21, *Reculer l'heure de sa montre de 10 minutes*, et numéro 22, *Attendre un courriel*, dans lesquelles Giasson vérifie notre relation avec la temporalité que nous imposent les normes sociales. Ces actions, plusieurs les ont déjà exécutées pour une raison ou pour une autre, mais ici, Giasson tente plutôt de mettre en lumière le pouvoir de l'individu dans les rouages du système en renversant l'incidence d'une situation éprouvée par son activation volontaire. Il tente des expériences de l'ordre de l'anodin pour tester la solidité, à moins que ce ne soit la fragilité, de la matérialité étatique, c'est-à-dire de l'infiltration des pouvoirs systémiques dans toutes les strates de la vie humaine. Pourtant, rien de révolutionnaire ne s'y produit, aucun discours contestataire n'y est avancé, mais le simple fait de proposer des actions futiles qui s'inscrivent à contre-courant du déroulement normal du réel invite à se questionner sur le rapport qu'on y entretient.

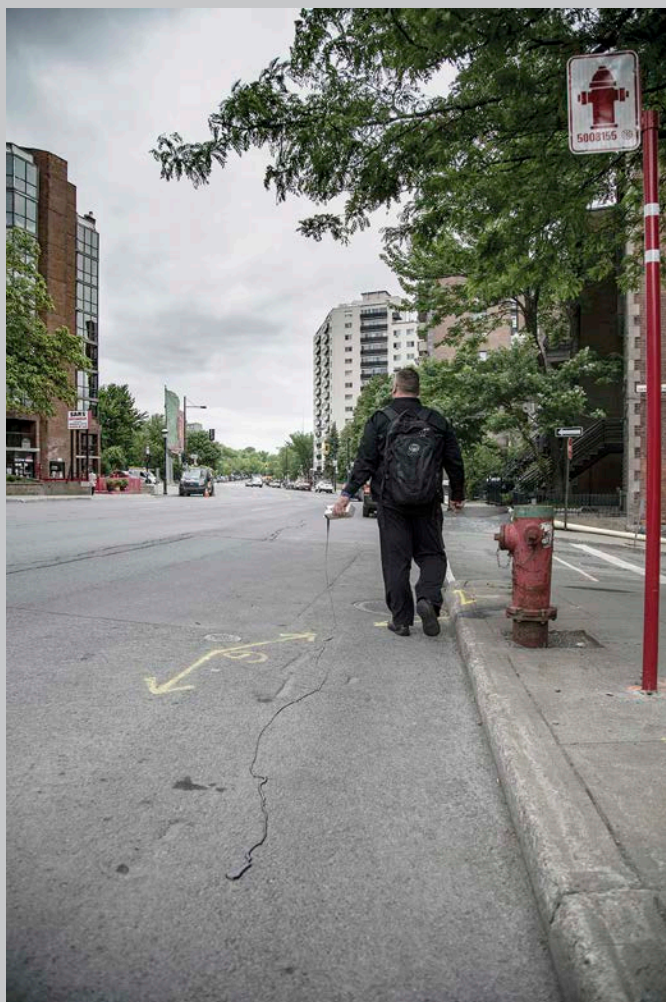
Et elles interrogent non seulement cette forme d'encadrement des activités humaines, mais aussi la notion de spectacle associée, dans ce cas précis, à la discipline de la performance. En effet, la contre-performativité que suggèrent les énoncés artistiques de Giasson n'est pas sans rappeler la problématisation qu'il fait lui-même de l'art performance. A priori, pour Giasson, le terme même de performance est discutable; au sens de performativité promue par le capitalisme et ses multiples idéologies déclinantes, mais aussi par la spectacularisation dont la discipline de l'art-performance fait l'objet depuis un certain moment déjà. En effet, Giasson dresse un portrait relativement virulent de la discipline de l'art performance et tout particulièrement de son évolution à travers l'histoire de l'art.

Selon Giasson, la vocation « romantique » de l'art-performance, telle que défendue par Peggy Phelan, entre autres, a rapidement montré ses limites, tout comme sa volonté à s'affranchir des règles imposées par l'histoire et le marché de l'art, celles-là mêmes qui intègrent à la notion subjective de l'art la propriété d'une expérience unique et monnayable. L'art performance serait, en quelque sorte, devenu une autre raison, un autre moyen de plus pour faire des images et donc, pour participer à son intégration et à sa hiérarchisation économique dans la sphère culturelle. En d'autres termes, la dématérialisation de l'objet d'art défendu par l'art-performance tendrait, dans plusieurs cas, à s'intégrer à l'équation habile que le capitalisme tardif s'affaire à perpétuer, à savoir que plus une expérience est dématérialisée, plus elle vaut cher. C'est en ce sens qu'on observe, depuis les années 2000, son inclinaison à renouer avec des modes de production de l'ordre du spectacle et dont sa distanciation antérieure était la raison première de son existence.³

Loin de moi l'idée de débattre sur cet enjeu qui nécessiterait davantage d'élaboration, mais plutôt de se servir de cette prémisse pour comprendre la nature même des *Performances invisibles* de Giasson. Comme cela a été mentionné plus haut, l'artiste en fait un prétexte à l'élaboration d'un discours complexe sur l'histoire de l'art, en faisant dialoguer différents artistes ou en rejouant différents faits marquants de l'histoire, mais il s'en sert également pour interroger la valeur marginale de l'art-performance. En effet, avec la performance numéro 80, *Savoir s'effacer*, Giasson reprend l'œuvre de Mladen Stilnović *To Dürer* (1976) qui présente quatre photographies différentes d'un oreiller où un corps, probablement celui de l'artiste, a laissé une trace. Giasson, quant à lui, présente deux oreillers sur son lit; deux corps y ont également et préalablement laissé leur trace : celles de l'artiste et de son compagnon de vie.

Il s'agit ici d'une des pièces-clés pour comprendre les *Performances invisibles*. En effet, lorsque l'artiste croate présentait *To Dürer*, en 1976, il affirmait ses convictions envers les concepts d'anti-travail et d'anti-activité comme formes de protestation contre le capitalisme et le monde artistique occidental. Selon lui, à l'inclinaison d'une production et d'une promotion de l'objet d'art défendues par l'art occidental, il fallait répondre par les vertus de la paresse (« Virtues of Laziness⁴ »). Stilnović concevait ainsi le milieu de l'art de manière

Steve Giasson, *Performance invisible No. 123 (Répandre de la mélasse dans la rue)*. D'après Francis Alys, *The Leak*, Paris, 2002. D'après Francis Alys, *The Green Line, Jérusalem*, 2004. D'après Mladen Stilinović, *Drew a line in chalk starting with the walls and houses on the street*, through the Student Culture Centre and in the Gallery SKC and then the other way round, Belgrade, 1980. D'après Edward Ruscha, *Strains*, 1969. Photo : Daniel Roy, 8 juin 2016, Montréal.



géopolitique : l'art occidental étant associé au capitalisme et l'art oriental au socialisme. *To Dürer* était, pour lui, une œuvre contestataire qui contrevenait aux paramètres de production artistique occidentale. L'artiste croate étant influent dans la pratique de Giasson, celui-ci a donc cru bon de rejouer cette importante œuvre afin de critiquer, dans un autre contexte, la spectacularisation croissante de l'art-performance. Par le fait même, cette *Performance invisible* se situe aux antipodes des critères qui font d'une œuvre une performance, c'est-à-dire qu'il n'y a ni présence ni expérience à éprouver, seulement un concept à dénouer et une critique à avaler.

Si Giasson nuance le caractère politique des *Performances invisibles*, il préfère utiliser le terme « micropolitique » en insistant sur le fait qu'il ne croit pas à une efficacité particulière de l'art sur le plan politique. Cette affirmation est peut-être due à la futilité de ses propositions, et c'est la raison pour laquelle l'analyse micropolitique de son œuvre m'apparaît plus pertinente. En regard de la pensée de Lyotard, il semble, en effet, que Giasson propose à la fois au monde de l'art et au monde social une panoplie de petits « récits » qui s'érodent sur « la croissante sinon définitive vulgarisation des échanges planétaires⁵ ». C'est en ce sens que l'artiste nous fait voir à travers les lunettes conceptuelles de sa pratique les rapports complexes entre l'histoire et ce qui façonne le présent.

1. Ce projet a été présenté dans le cadre de la programmation « Micro-interventions dans l'espace public » de DARE-DARE Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal.
2. Ceci comptabilise seulement les utilisateurs sur le site web du projet et ce, pour la durée du projet (7 juillet 2015 au 7 juillet 2016) : <http://performancesinvisibles.dare-dare.org/fr/>. La diffusion des *Performances invisibles* se faisant plus particulièrement sur Facebook sur sa page personnelle et celle de l'organisme DARE-DARE, il va sans dire que le nombre d'utilisateurs est encore plus élevé que celui chiffré dans les statistiques du site web. Malheureusement, il est impossible d'obtenir de telles statistiques sur Facebook pour l'instant.
3. Comme l'affirmait, par exemple, Peggy Phelan : « Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. » *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 146.
4. Mladen Stilinović, « In Praise of Laziness », dans *Carnegie Museum of Art*, 1993. En ligne. < <http://ci13.cmoa.org/artwork/3416> >. Consulté le 21 août 2016.
5. Paul Ardenne, « L'art "micropolitique", généalogie d'un genre », *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 266-267.

Nicolas Rivard est artiste et historien de l'art. Détenteur d'une maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM, il a publié dans différentes revues artistiques; il a été chercheur en pratiques infiltrantes, auteur en résidence et conférencier. Ses œuvres ont été exposées dans plus d'une vingtaine de lieux au Québec. Il est actif au sein de différents organismes artistiques, notamment auprès du Péristyle Nomade et de DARE-DARE. Il est membre du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ).





Stéphane Gilot : Le catalogue des futurs

Emmanuelle Choquette

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE JOLIETTE

VOLET I

26 FÉVRIER –

29 MAI 2016

VOLET II

4 JUIN –

4 SEPTEMBRE 2016

« Je procède par prolifération, écartement, parenthèses, apparition d'une chose sous l'autre, insert, lapsus perpétuel, relectures qui rebondissent. Chaque mot ouvre sur une scène et s'écartèle en espace. »

Valère Novarina, *Devant la parole*, p.58

Derrière les portes closes du Musée de Joliette (MAJ), entre 2013 et 2015, a eu lieu une période d'importantes rénovations pour l'institution. La transformation du MAJ s'inscrit dans une réflexion plus globale sur l'évolution des musées, inévitablement confrontés aux problèmes d'espace que pose leur mission de conservation. Dans le cadre d'une résidence de recherche, l'artiste multidisciplinaire Stéphane Gilot s'est fait à la fois le témoin et l'acteur du récit de la métamorphose du MAJ. *Le catalogue des futurs*, l'exposition qui en résulte, s'est échelonnée sur six mois, en deux volets ponctués de performances, d'une résidence et d'un colloque.

Ce vaste et complexe projet confirme, par ailleurs, l'intérêt des artistes de faire du musée, comme de l'exposition, des territoires d'investigation des mécanismes de l'institution de l'art. Dans cet esprit, il ne s'agit pas de chercher à distinguer l'œuvre de l'exposition, d'en délimiter les contours respectifs, mais plutôt de s'intéresser à la tension qui existe entre les deux. On s'interrogera toutefois sur le rôle spécifique que joue l'installation dans la réflexion menée par Gilot autour du musée.

Notamment, elle permet la mise en espace concrète d'une démarche qui emprunte aux stratégies de l'institution muséale : l'accumulation, la juxtaposition et l'agencement d'éléments dans une production de discours. Dans le projet de Gilot, cet objet de langage se déploie sous la forme d'installations architecturales — *Musée modèle*, *Auditorium*, *Gymnase* et *Pavillon* — où se côtoient des œuvres de Gilot, mais aussi d'autres artistes invités et présents dans la collection du MAJ.

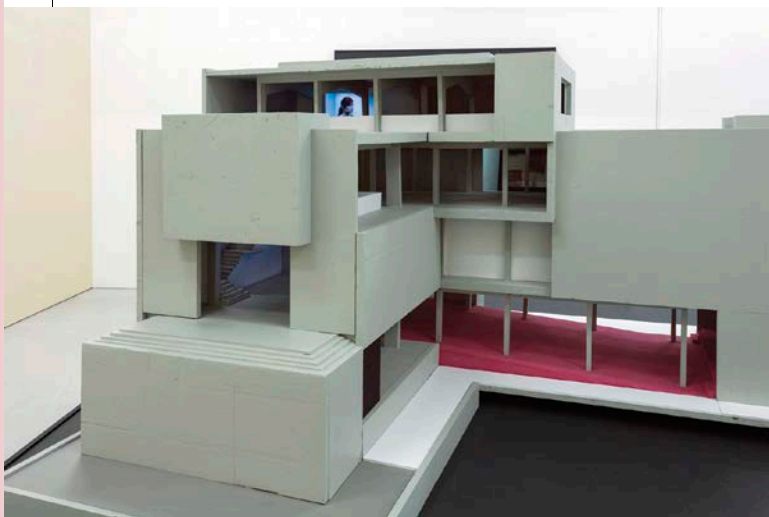
Le catalogue des futurs révèle donc un récit en deux temps difficilement dissociables : celui du musée et celui de l'œuvre. C'est ainsi qu'au fil du parcours, les points d'ancrage temporels concerneront autant les phases du projet de l'artiste que l'histoire du musée et sa projection dans des futurs hypothétiques. La maquette qui siège au centre de la première installation, Musée-modèle, cristallise en quelque sorte l'évolution parallèle de ces récits. En même temps qu'elle reprend le passé architectural du Musée d'art de Joliette, elle intègre, par l'incrustation de cinq vidéo, une portion du processus de Gilot durant sa résidence.

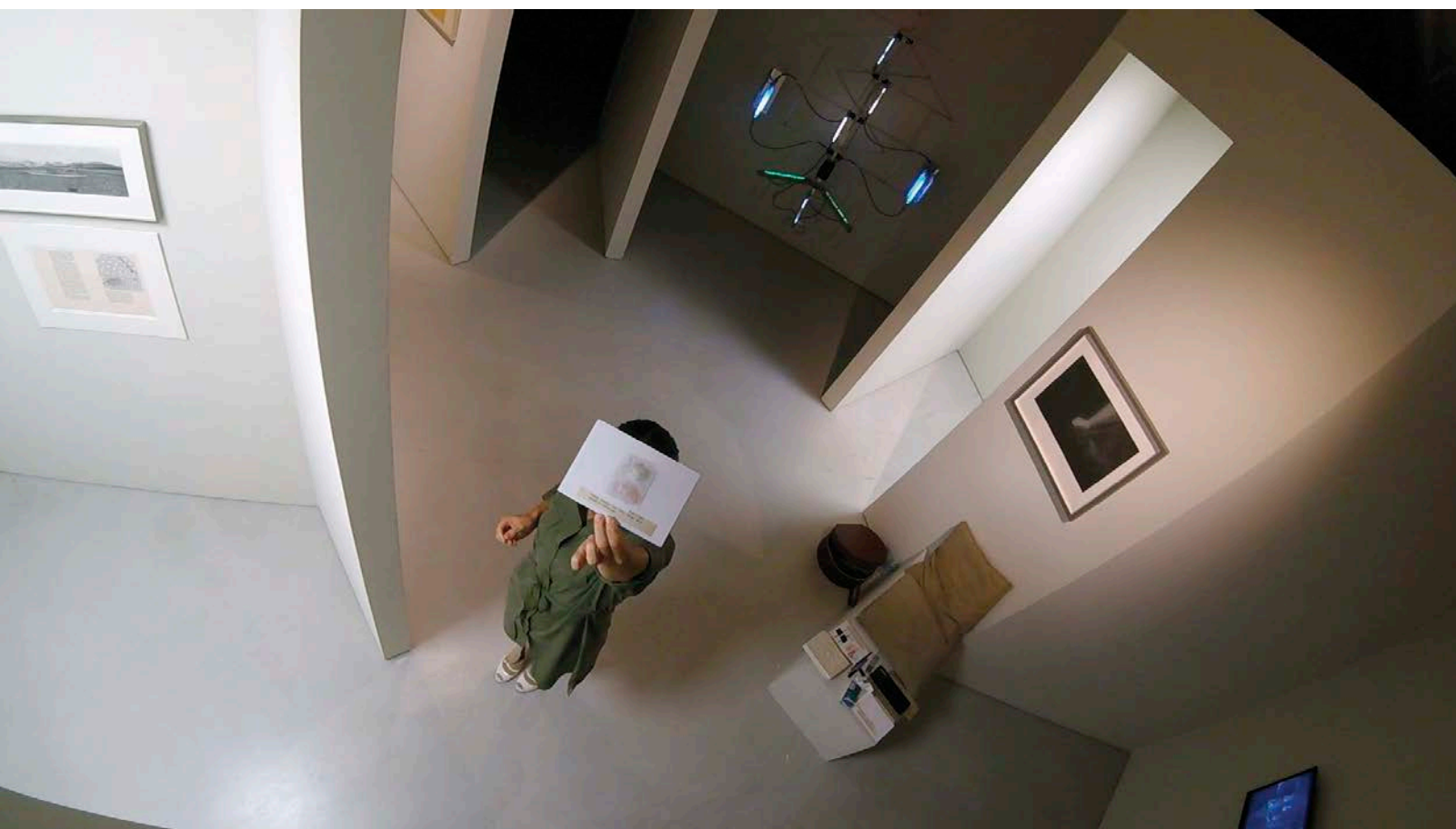
Cet usage récurrent de la maquette, dans la pratique de l'artiste, permet la cohabitation de plusieurs temporalités d'espaces, d'événements et de discours. Le parcours, dans l'exposition, se poursuit dans une narration non linéaire, constituée de disruptions et d'ouvertures de parenthèses. Cela s'observe d'ailleurs dans les collages et dessins qui font partie de l'installation *Musée-modèle*, où projections utopiques et fictives du musée se superposent à des retours sur son historique. Reprenant des œuvres de la collection (Rodin, Arbus), Gilot s'est particulièrement intéressé à Lazare Khidekel, artiste suprématisse russe dont le travail a fait l'objet d'une exposition au MAJ en 1992. Bien que cette irruption s'inscrive visiblement dans la logique non chronologique de l'exposition, elle en appelle donc non seulement à une référence à l'histoire de l'art, mais aussi à la mémoire du musée.

D'autre part, le caractère multifacette du récit est exacerbé par les variations d'échelles. C'est ainsi que l'auditorium aperçu en début de visite, dans la maquette, prend des proportions immersives dans la salle suivante. La reconstruction par l'artiste de cet élément de l'architecture passée du MAJ prend appui sur sa redécouverte lors du chantier. Les trois projections vidéo dont la structure est affublée présentent le lieu du point de vue d'un observateur atypique, une figure fantomatique qui erre dans les réserves la nuit ou à travers les vestiges architecturaux. L'ensemble, évoquant la réapparition, permet de poser un regard sur les fonctions évolutives et changeantes du musée.

Plus loin, c'est par l'architecture panoptique du *Pavillon* que le récit continue de se révéler dans ses ruptures. En même temps que cette configuration offre une vision globale depuis le centre, elle morcelle l'espace en petites pièces angulaires où la proximité avec les œuvres s'avère déroutante, d'autant plus que certaines ont été dépouillées de leur encadrement. Le *Pavillon* se présente comme une exposition dans l'exposition où la sélection que Gilot a effectuée dans la collection du MAJ semble, à certains égards, éclectique. C'est qu'en s'éloignant de toute trame chronologique, elle favorise des rapprochements avec plusieurs intérêts de recherche de l'artiste. Ainsi, l'évocation du travail de la couleur ainsi que de la notion de monochrome traverse plusieurs projets antérieurs de l'artiste, avec la mise en relation d'œuvres de Tounignant, Pellerin, Kelly et Stella.

Stéphane Gilot. Musée modèle. 2013-2016. Installation comprenant une maquette, cinq vidéos, neuf collages et un babillard d'esquisses, un livre d'artiste. Collaboration : Anne Parisien et Christian Bujold en performance. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay.





Stéphane Gilot, *Le Catalogue des futurs : Le Pavillon*, Caroline Boileau en résidence performative, 2016. Musée d'art de Joliette. Photo : Caroline Boileau.

Si l'investigation de Gilot, à travers la collection, ouvre la voie à de nouvelles ramifications, elle remet aussi en question les pratiques institutionnelles qui entourent l'exposition. Il agit ici comme commissaire, rôle qu'il partage avec Marie-Claude Landry, conservatrice de l'art contemporain du MAJ. Dans le contexte particulier de la résidence, une riche dynamique de discussion s'est établie entre eux, autant sur le plan du commissariat que du processus de création, leur donnant l'occasion de permuter leurs fonctions. Gilot n'a également pas hésité à ouvrir l'espace à des collaborateurs à différents moments du projet. D'abord à Sophie Breton, dont la chorégraphie, présentée dans la vidéo *Gymnase*, a fait l'objet d'un tournage alors que le musée avait été complètement évidé de sa collection. Le tapis de sol sur lequel elle s'exécute fait écho à un tableau d'Yves Gaucher, auparavant exposé dans la salle. Cette collaboration, à l'image de celles qui ont également nourri un cycle de performances (Sophie Breton, Belinda Campbell, k. g. Guttman), une résidence (Caroline Boileau), démontre la complexité du dialogue et du réel échange qui peut s'installer entre les œuvres.

Dans *Le catalogue des futurs*, les frontières entre l'œuvre et l'exposition se dissolvent et ouvrent un espace intermédiaire dans l'épaisseur de la ligne. Dans cette brèche se joue la mise en récit du processus de recherche de Gilot, dans le contexte particulier du Musée d'art de Joliette et de son historique. Elle devient le terreau d'un potentiel infini de collaborations, à la capacité de sans cesse intégrer sa propre

temporalité – comme en témoignent la documentation et les artefacts de performances accumulés au fil du temps. À l'instar de la réponse de Le Corbusier¹ à la problématique de l'expansion indéfinie des musées, *Le catalogue des futurs* s'imagine donc comme une exposition à croissance illimitée.

1. *Le Musée à croissance illimitée*. *Sans lieu*. (1939), projet non réalisé de l'architecte Le Corbusier est évoqué dans l'installation Musée-modèle.

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

Abraham Cruzvillegas: *Autocontusión*

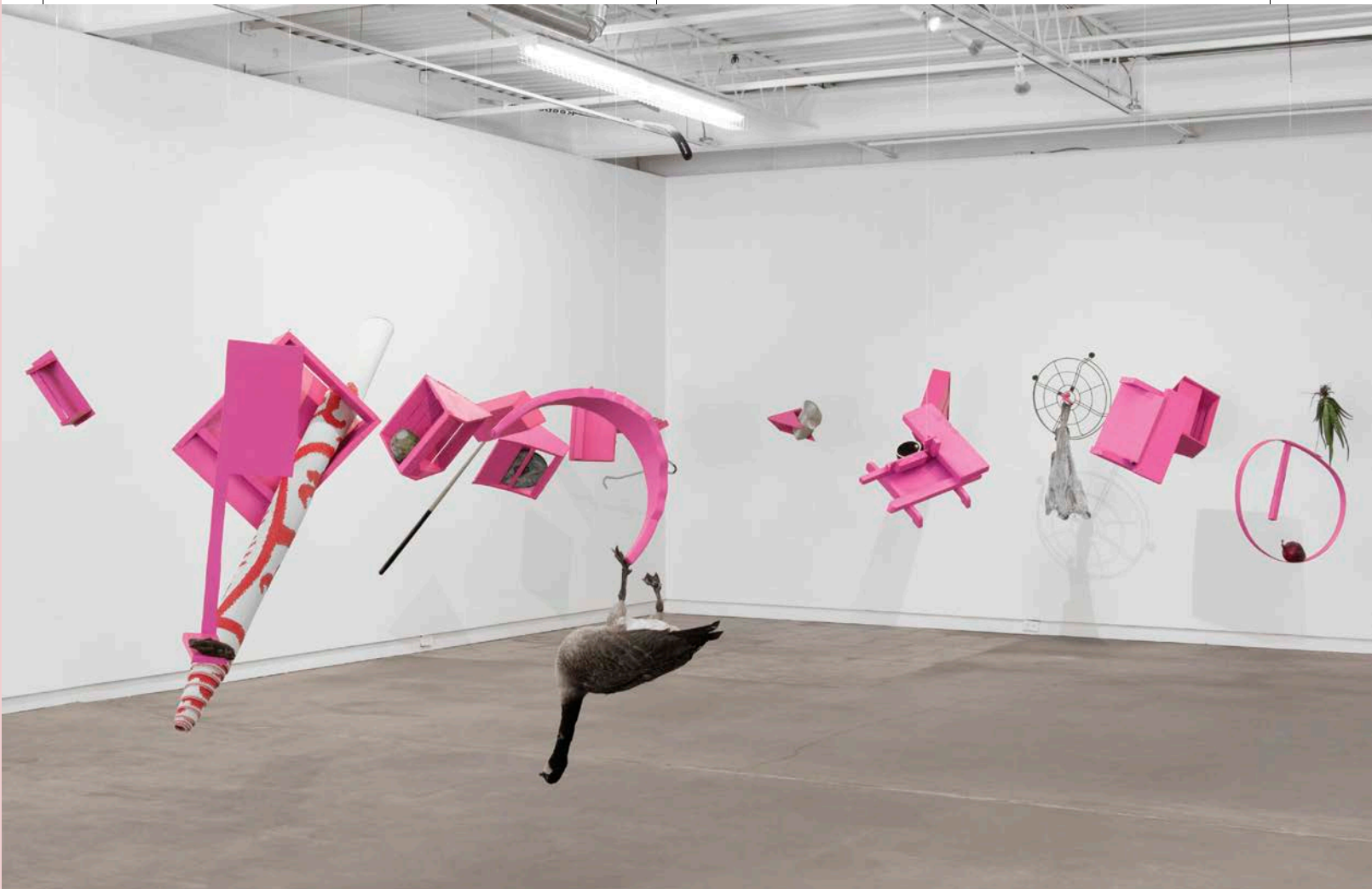
Tak Pham

**SCRAP METAL GALLERY
TORONTO
MAY 26 –
AUGUST 27, 2016**

In the summer of 2016, Scrap Metal Gallery and Art en Valise organization invited Abraham Cruzvillegas, a Mexican conceptual artist, to install a portal of transnational experience inside their gallery located in Toronto's Junction neighbourhood. Entitled *Autocontusión*, the installation referred to a unique experience and resembled emotional bruises, caused by physical displacements that are common among Toronto's diasporic communities, including the Latino community to whom the exhibition directly addressed.

The experience of contusion was created with an explosion of miscellaneous objects suspended throughout the gallery. To illustrate the sense of multi-locality that immigrants in Canada often experience, Cruzvillegas scavenged discarded house parts from Ajusco, Mexico, painted them green and pink, and sent them to Toronto. Once they arrived, they were paired up with items collected from either the gallery's scrap yard or local stores. Cruzvillegas then arranged the objects into two triangles conjoined at the tops, forming a figure eight. This cluster of floating objects was centred with a pair of winter boots, anchoring them down to almost floor level. The items constellating around the centre included a taxidermy goose, a garden hose, snowshoes, a kettle, avocados and chouricos, reflecting the neighbourhood outside the gallery. With *Autocontusión*, Cruzvillegas's aim is to contribute to the discourse of space and identity by contextualizing a compound identity shaped by two places - namely Mexico and Canada.

Entering the figure-eight maze from the two bases located at either end of the gallery, visitors found themselves in an infinite process of automatic construction and destruction. *Autocontusión* expanded on Cruzvillegas's long-time intellectual investigation of an aesthetic paradox: autoconstrucción (self-construction) and autodestrucción



(self-deconstruction). The concept views architecture as a network of independent dynamics inherent to a site's circumstance.¹ A person's attachment to a place often involves stories and narratives, in which the characteristics and architecture of the space can condition how the protagonist acts as well. It is not uncommon that archaeologists and historians often hypothesize identities and how people of the past lived by examining remnants of their dwellings and architecture. Growing up in the Ajusco area of southern Mexico City in the 70s, Cruzvillegas' impression of housing differed greatly from the predetermined modern housing models popular in the southern part of the continent. The architecture surrounding the young Cruzvillegas was uniquely diverse and highly personal. Houses here start out with essential spaces such as living quarters, and spaces for washing and cooking; extra spaces are added on later as the occupants' living situations change. In response to extreme poverty, architecture in Ajusco is the product of construction modes that rely on scavenging and recycling existing material. By removing outgrown spaces, the house is reconfigured and mutates in order to adapt to new circumstances. This is a negating process that uses improvisation, transformation and decaying to recalibrate structural conflicts in order to become stabilized amidst the chaos. Similar to how one's perception of selfhood is rooted in the ability to situate oneself in a place, or many places, *Autocontusión* highlighted the volatility of identity construction in the current time of mass migration. Not only do the formal appearances of the houses in Ajusco reflect the progressive stages of construction, they are also a clear representation of their occupants.

Autocontusión extended the effect of re- and de-construction from a locally bound identity to a transnational one. By suspending the objects at eye level, Cruzvillegas created a visual disruption that emulated this sense of uncertainty. Through various combinations of found objects and architectural parts, the multiple locals in the exhibition established a system of transnational references. Travelling from one end to the other of the figure-eight maze, visitors engaged with a myriad of object composites. After each encounter, they turned away from the familiar composite, and moved on to the next one nearby. As they repeat the process, the installation prompts the visitors to reflect and ponder, stimulating them to imagine the places that the objects have passed through, encouraging visitors to engage with the work's many material narratives. The constant oscillation of changing stories emphasized the tight relationship between automatic deconstruction and reconstruction, challenging the physicality of the built environment. In negotiating the space, visitors and the objects engaged in a highly personal simulation of nostalgia, wherein the recognition of different items and their combinations acknowledged the visitor's journey to Canada. The installation's minimalist aesthetic asked whether architectural and artificial mnemonics would be sufficient to establish one's understanding of selfhood. Acting as symbols, the fragments from renovated houses not only reflect the unstable circumstances in Ajusco, they also speak of the emotional hardship that many immigrants have to endure when they leave their homeland behind.

In *Autocontusión*, Cruzvillegas' idea of architecture extends beyond the constructed environment of physical buildings. Much like the houses in Ajusco, Cruzvillegas' installation stands in for the people, their destitution and their precarious daily life. For Cruzvillegas, the formation of identity is a dialectical outcome of a complex exchange

of paradoxical forces such as construction and destruction, separation and inclusion, a departure and ultimately a return, full of affirmation, negation and contradiction.² Walking through the installation, visitors become aware of the constant reforming of their identity influenced by their newly acquired understanding of the environment. Cruzvillegas' compositions of incongruous objects, scavenged in Ajusco and Toronto, highlighted the psychological ruptures that accompany physical displacement. As the visitor's body moves between the processes of auto-construction and auto-deconstruction, the local artifacts are grafted onto the visitor's memory, making transparent the development and formation of identities, and the network of relationships. Cruzvillegas' coalescence of imported and local items created an international sentiment of displacement, one that is very prevalent in a multicultural city such as Toronto.

1. "Abraham Cruzvillegas," Art 21, accessed July 10, 2016, <http://www.art21.org/artists/abraham-cruzvillegas>
2. Chris Sharp, "Abraham Cruzvillegas," ArtReview, January and February 2013. Accessed July 10, 2016, http://artreview.com/features/jan_feb_2013_feature_abraham_cruzvillegas/

Tak Pham is a Toronto-based curator, art writer and architectural historian. His work focuses on the multiple forms of post-internet art, and their relationships to contemporary urban and architectural histories. His curatorial works have been seen at Art Toronto 2015, Montgomery's Inn, OCAD University's galleries, Y+ Contemporary gallery and Xpace Cultural Center. He holds a BA Hons. in History and Theory of Architecture from Carleton University, and an MFA in Criticism and Curatorial Practice from OCAD University.

! Mediengruppe Bitnik : Welcome to Ecuador !

Anne-Lou Vicente

ZOO GALERIE
NANTES
25 JUIN –
29 OCTOBRE 2016

Qui est qui? Qui fait quoi, où et quand? L'essor d'Internet et des technologies mobiles et connectées a profondément transformé notre rapport au (sa)voir et à la surveillance : à l'ère des médias numériques, des réseaux sociaux et des flux RSS, on peut connaître tout sur tout (le monde), partout, et tout le temps – ou presque. Mais,

revers de la méthode, il est difficile, voire impossible, de suivre sans être à son tour (pour)suivi, à plus ou moins grande échelle.

Alors que s'observe un trop-plein d'informations – pas toujours bonnes à apprendre – auxquelles l'accès est aujourd'hui largement facilité, certains œuvrent à la divulgation publique de secrets bien gardés (et souvent haut placés) en même temps qu'à la protection de la vie privée des citoyens. Le savoir-faire technologique est mis au service d'un combat cyberéthique profitant à la société civile qui vise à faire main basse sur ce formidable outil d'expression (mais aussi de contrôle) qu'est devenu Internet et à faire tomber, à coups de tonitruantes révélations, le masque opaque de cette époque épique – même sous couvert d'anonymat.

Les œuvres du collectif suisse ! Mediengruppe Bitnik, dont le noyau dur est composé de Carmen Weisskopf et Domagoj Smoljo, constituent un exemple éloquent de la manière dont ces attitudes contemporaines deviennent (h)ac(k)tions et formes dans le champ de l'art. Qu'il reconnecte des Zurichois à « leur » opéra en y dissimulant des téléphones portables modifiés permettant une retransmission en



!Mediengruppe Bitnik, Delivery for Mr. Assange, Julian Assange's Room, 2014. Vue de l'exposition Welcome to Ecuador, Zoo galerie, Nantes, 2016.
Photo : Philippe Piron.

direct (*Opera Calling*, 2007), organise des dérives urbaines à la recherche des caméras de vidéosurveillance dispersées dans l'espace public (*CCTV – A Trail of Images*, 2008), capte les images de caméras de surveillance d'un commissariat voisin du lieu d'exposition pour les y retransmettre en live (*Militärstrasse 105*, 2009), envoie un programme informatique faire des emplettes sur le darknet, de quoi remplir ainsi progressivement les vitrines de leur exposition à la Kunst Halle Sankt Gallen (*Random Darknet Shopper*, 2014-2015),! Mediengruppe Bitnik s'emploie – non sans quelques remous judiciaires, ici et là – à détourner des dispositifs de surveillance et à infiltrer le côté obscur de la Toile à des fins critiques, démocratiques ou ludiques dans le cadre (souvent institutionnel) d'une production artistique¹.

Présentée l'été dernier à la Zoo galerie de Nantes², l'exposition « Welcome to Ecuador! » incluait la vidéo *Delivery for Mr. Assange* retraçant le projet éponyme qui a fait parler de lui dans les médias lors de sa réalisation en 2013. Le 19 juin 2012, le fondateur de Wikileaks, Julian Assange, fait son entrée dans l'ambassade de l'Équateur, à Londres, qui lui a accordé l'asile un mois plus tôt. Carmen Weisskopf et Domagoj Smoljo suivent l'événement retransmis en direct par de

qui ne tarde pas à faire passer quelques messages militants : « Justice for Aaron Swartz », « Free Bradley Manning », « Free Nabeel Rajab », « Free Anakata », etc. Il rajoute « Transparency for the state! Privacy for the rest of us! », remercie l'Équateur pour son soutien, puis termine par un encourageant « Keep fighting! ».

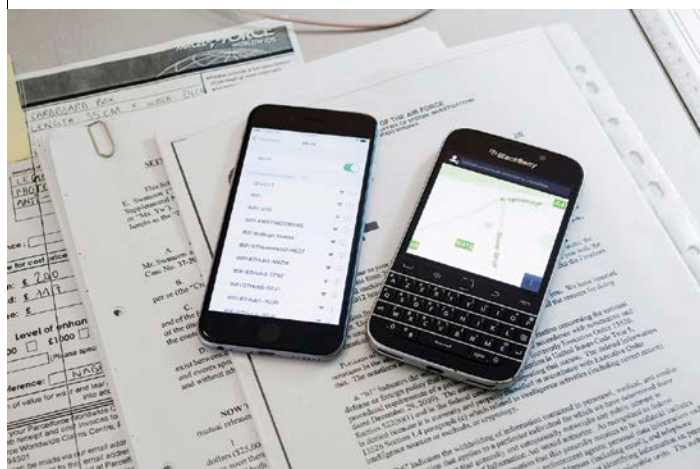
Depuis cette mémorable prise de contact, le collectif zurichois a rendu plusieurs visites à Assange³. Avec *Assange's Room*, présentée également à la Zoo galerie, il propose d'introduire dans un espace d'exposition la réplique, réalisée à l'échelle 1 et de mémoire⁴, d'un espace qui se situe à l'intérieur d'une ambassade – laquelle est déjà une entité représentative d'un pays dans un autre – et qui se trouve, en l'occurrence, être l'endroit, pour ne pas dire la « cellule », où Julian Assange vit et travaille au milieu de centaines d'objets, du bureau au tapis de course en passant par des gants de boxe ou des classeurs. On est invité à se servir un whisky et à passer un peu de temps dans ce décor où Assange passe (presque) tout le sien, dans le but de prendre la mesure, de manière concrète et falsifiée, de cette réalité dont *Skylift*, l'émulateur de géolocalisation développé spécifiquement par Adam Harvey, achève de brouiller les pistes : une fois en contact, le GPS de notre téléphone intelligent indique les coordonnées de l'ambassade de l'Équateur à Londres...

« Welcome to Ecuador! » pouvait donner un aperçu de la manière dont! Mediengruppe Bitnik, au gré d'un savant mix de techniques et de médiums, déplace l'expérience de l'espace et du temps – réels ou différés – et, à travers un jeu de mises en abîme, transferts et autres projections à partir de l'existant, sonde, à des degrés divers, les notions de fidélité, de vérité et de liberté. D'ici et d'ailleurs.

1. Fraîchement présenté selon des configurations différentes à la Kunsthaus Langenthal, puis au Centre culturel suisse à Paris, en 2016, et prochainement à swissnex San Francisco, *Ashley Madison Angel at Work* reprend le principe des bots, ces robots (dits « Angels ») utilisés comme interlocuteurs des abonnés du fameux site canadien de rencontres extra-conjugales hacké en août 2015.
2. Après avoir été montrée de manière similaire à Helmhaus Zurich, en 2014, sous le titre « Delivery for Mr. Assange ».
3. Ils ont même entrepris ensemble, en 2013, de réitérer l'expérience postale à destination de Nabeel Rajab, militant bahreïnite des droits de l'homme, alors en prison, mais l'entreprise a échoué à deux reprises.
4. Il est interdit d'y faire des photographies.

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et curatrice indépendante. Elle a notamment cofondé la revue d'art contemporain sur le son *VOLUME* (2010-2013) ainsi que la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear* (www.wysiwyh.fr). Nimbée d'une sensibilité particulière à ce qui touche au secret et à la révélation – sur le plan de l'objet, de l'image comme du langage –, mais aussi à la (rétro) projection et autres allers-retours dans l'espace (y compris mental) comme dans le temps, ses recherches et travaux portent essentiellement sur des pratiques et des œuvres qui mettent en résonance (in)visible, (in)audible, (il)lisible et/ou (in)dicible.

Adam Harvey, SKYLIFT. 2016. Émulateur de géolocalisation, données collectées. Vue de l'exposition Welcome to Ecuador. Zoo galerie, Nantes, 2016. Photo : Philippe Piron.



nombreux médias tout en étant connectés au forum 4chan où l'un de ses nombreux membres anonymes évoque l'idée aussi banale que farfelue de faire livrer une pizza à Assange. Il n'en fallait pas davantage pour leur donner l'idée un peu folle d'envoyer un colis postal à l'intéressé. Annoncée par simple courriel, la veille, la « performance de mail art », suivie et commentée en direct sur Twitter, va se dérouler le 17 janvier 2013 et durer une trentaine d'heures à partir du moment où est déposé, au bureau de poste londonien d'Hackney Central, le paquet percé d'un trou par lequel un téléphone intelligent, bricolé en mode GPS, prend une photo, téléchargée instantanément sur Twitter, toutes les dix secondes. La vidéo d'une dizaine de minutes rend compte, dans un temps comprimé, de cette épopée postale 2.0 en images dont le suivi, commenté à coups de gazouillis laconiques, amplifie le caractère dramatique et aléatoire. Suspense. Entre silences radio et lueurs d'espoir, stagnations et déplacements, le colis parvient finalement à son destinataire. « Is this thing on? », « Hello World! », « Welcome to Ecuador! », inscrit sur des feuilles blanches Assange

Catherine Lescarbeau : *Le Département des plantes*

François Chalifour

**FONDERIE DARLING
MONTRÉAL**

**15 JUIN –
21 AOÛT 2016**

« Je suis dans votre système »

Catherine Lescarbeau tenait, au courant de l'été dernier, une exposition à la Fonderie Darling où elle présentait les plus récents résultats d'une exploration esthétique et critique autour de la plante de bureau, de son usage et du sens de sa présence discrète, mais insistante, dans nos environnements de travail. Ce projet, *Le Département des plantes*, fait suite à une série de trois expositions tenues au cours des dernières années à la galerie La Mirage (Montréal 2014), à la Galerie UQO (Gatineau 2015) et dans le cube Sightings de l'Université Concordia (Montréal 2016) qui portaient toutes sur la problématique des plantes d'intérieur.

La réflexion de Catherine Lescarbeau remonte indirectement, si l'on veut « épuiser » la filiation, au *Jardin d'hiver* de Marcel Broodthaers (1974), reconfiguré à la 58^e Biennale de Venise en 2015. Marcel Broodthaers a mis en contexte, dans sa série *Décors*, dont le *Jardin d'hiver* fait partie, des installations critiques du regard figé que les institutions portent sur les œuvres. Toutefois, le questionnement soulevé par *Le Département des plantes* prend sa source directe dans un relevé analytique des plantes disposées dans les salles lors du montage de l'exposition *N.E. Thing Co. Environment*, au Musée des beaux-arts du Canada, en 1969. Dans cet horizon historique, Catherine Lescarbeau conçoit l'idée d'un « département des plantes », où elle se donne pour tâche de produire un catalogage exhaustif des plantes génériques de bureau.

Pour y arriver, elle adopte une approche méthodologique scientifique : l'archivage. La démarche est complexe et implique qu'elle coopère dès le début du projet avec François Lambert, botaniste ayant, entre autres, travaillé au Centre sur la biodiversité de l'Université de Montréal affilié au Jardin botanique de Montréal. Le répertoire des plantes est lui-même consigné dans un catalogue où l'image de chaque plante est associée à une fiche descriptive complète selon les rubriques de la taxonomie scientifique retenue comprenant : le nom latin, le nom usuel, l'ordre et la famille, et le nombre de spécimens trouvés. Catherine Lescarbeau, en maître d'œuvre consciencieuse, s'est adjoint les services d'Alexe Houtard, pour la conception graphique du catalogue, et de Guilhem Molinier, pour la documentation photographique.

L'exposition *Le Département des plantes*, de la Fonderie Darling, est divisée en deux salles. Dans chacune d'elles, on trouve des plantes en pot prélevées sur le site. Cependant, le contenu de l'exposition est surtout photographique. On peut voir, dans la première salle, deux

petites images argentiques qui situent le contexte général du travail; l'une est tirée des photos d'archives de l'exposition *N. E. Thing Co Environment* de 1969, l'autre montre une des portes d'entrée de l'Université du Québec en Outaouais, institution où l'artiste a effectué une partie importante de son travail de recherche. Dans la deuxième salle, une projection vidéo présente un diaporama de plantes de bureau prélevées au service des finances de l'UQO. Sur les deux longs murs contigus se trouvent disposées, en regard, deux séries d'images numériques de plantes en pots représentatives des quelques espèces les plus populaires. Sur le quatrième mur, deux tablettes longues et basses, alignent vingt-quatre images historiques documentant le montage de l'exposition *N. E. Thing Co Environment* de 1969 au Musée des beaux-arts du Canada.

La différence de statut entre les deux types de photographie s'avère cruciale dans le propos de l'exposition. Les photographies aux murs appartiennent au registre de la documentation, dans la mesure où elles répertorient de façon relativement objective, comme en témoigne la blancheur des fonds neutres, les plantes retrouvées dans les espaces recensés par la recherche de l'artiste. Par contre, les petites photos en noir et blanc, par leur réexposition, subissent un changement de paradigme, passant de la documentation au documentaire. La nuance peut paraître subtile, mais elle a son importance. En effet, par leur recadrage, elles portent l'attention du spectateur sur la plante comme sujet de la composition alors que dans la photographie d'origine, elle n'était qu'un détail fortuit, un élément de décor. Ainsi, l'artiste pose une forme de commentaire sociocritique sur l'univers des plantes dans nos espaces de proximité.

En effet, Catherine Lescarbeau force d'abord le constat que les plantes de bureau sont présentes dans l'environnement de travail de milieux divers : édifices gouvernementaux, services financiers, écoles ou lieux artistiques. Or, ironiquement, ces plantes ont un statut générique qui frise souvent la banalité. Par exemple, toutes les plantes peuvent être archivées sous sept grandes espèces, toujours d'origine coloniale dans des adaptations nanifiées. Par ailleurs, elles sont généralement traitées avec un soin sommaire ou, pire, abandonnées à leur sort sur une tablette de fenêtre ou au haut d'une étagère. Cette situation, pourtant, pointe vers une dichotomie entre modernité et environnement. La révolution industrielle et, à sa suite, le modernisme ont souvent charrié avec eux une forme d'austérité dont l'absence d'ornementation architecturale s'affirme comme le symptôme le plus évident. Ce trait semble avoir été « combattu » par les usagers en intégrant à leur lieu de travail un élément emprunté à la nature. Ainsi, contre la machine administrative froide et cruelle se dresse un étendard chaleureux et réconfortant de la nature originelle et, à ce titre, la plante de bureau peut apparaître comme un vestige nostalgique de l'Éden, du paradis perdu. Elle trahit, à cet égard, une forme de quête existentielle.

Cependant, tout le travail de Catherine Lescarbeau montre que cette tendance des individus, même modestes, n'est que le parallèle ordinaire d'une attitude qui a dominé l'esprit impérialiste occidental qui aurait voulu importer et reproduire, en serres et en laboratoires de toutes sortes, les oasis exotiques que les conquêtes lui faisaient espérer, découvrir et convoiter. Le dispositif muséologique adopté par l'artiste, dans le cadre de l'exposition, suggère clairement le contexte symbolique d'un jardin botanique et dénonce, en la rappelant, cette posture



colonialiste. *Le Jardin d'hiver* de Broodthaers assume donc, sous le contre-éclairage des installations du *Département des plantes* et dans une sorte d'aller-retour spéculatif, une dimension plus tragique que ludique et dont la pertinence, pourrait-on dire, reprend du service.

François Chalifour pratique le dessin, la peinture et l'installation depuis plus de trente ans. Il compte de nombreuses expositions au Québec, au Canada et en France. Par ailleurs, il a publié de nombreux textes critiques et théoriques, et il a participé à titre de coauteur à la rédaction de trois livres dont le dernier, avec Nycole Paquin et Serge Fiset, *Espaces utopiques : projections et prospections : sculpture et installation* (CDD3D, 2014).

Catherine Heard: *Imagining Phantoms*

Linda Steer

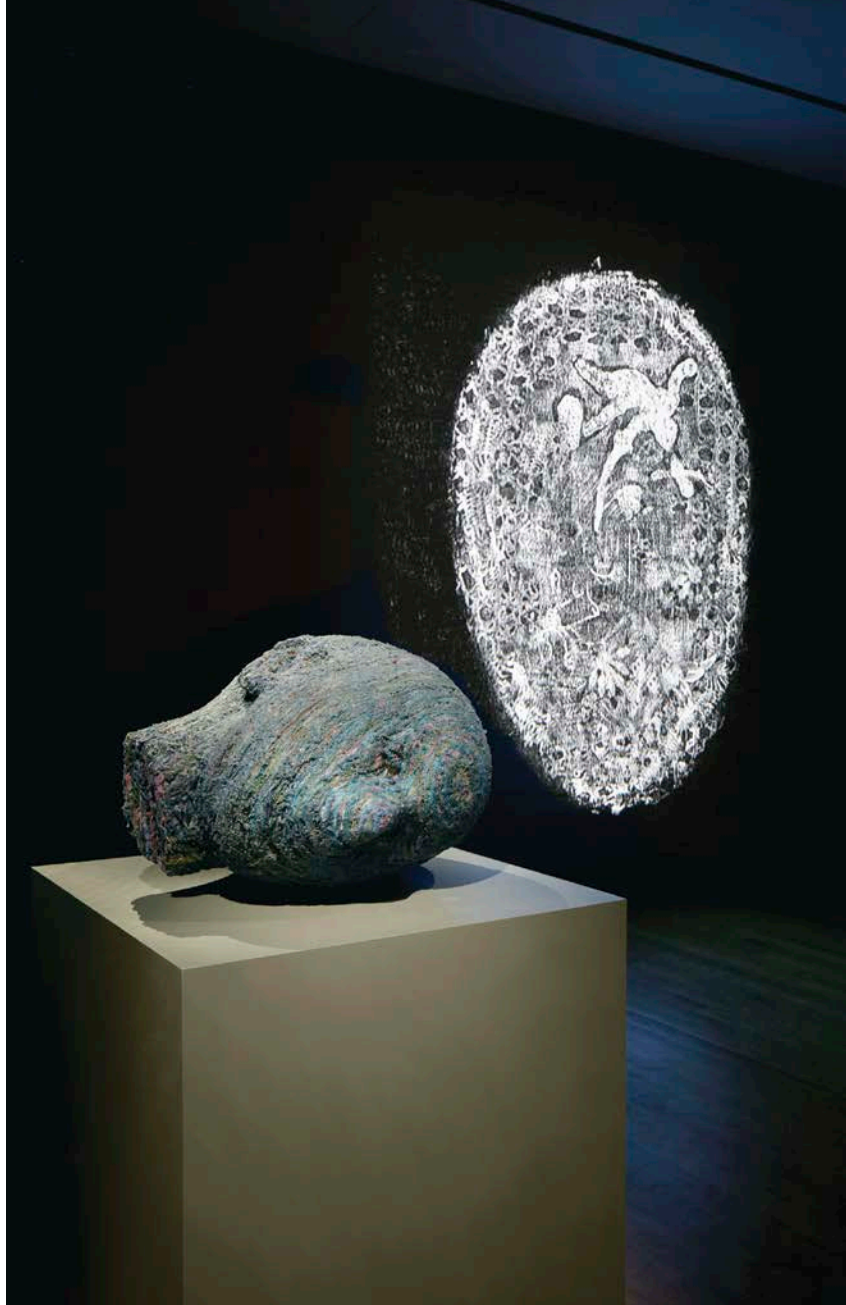
ART GALLERY OF HAMILTON
JUNE 17 –
SEPTEMBER 25, 2016

In a darkened room, undulating bodies of flying swallows make their way through the density that is the animated image of the inside of a sculpture's brain. Other figures flicker across the screen: butterflies, a rabbit, card players, a falling woman, windmills, various flora and fauna, poppies, the letter "M," a king, finally ending with an embroidered flower. This work, called *Myrllen: A Portrait*, 2016, is beautiful, haunting and thought-provoking. It is one of three works in Catherine Heard's new body of work, on view at the Art Gallery of Hamilton.

Heard's process for the body of work in this show is fascinating. All three works integrate sculpture with video in innovative ways. And, all three explore the artistic potential of medical imaging. The exhibition is the result of collaboration between Heard and Dr. Julian Dobranowski, who is a professor and Director of the Centre of Radiological Anatomy at McMaster University. St Joseph's Healthcare in Hamilton loaned their equipment.

Heard developed a new process to create the work for the exhibition in which she sculpted human forms out of various materials, scanned the sculptures in a CT machine and created a video from the results. In CT scans, which create black and white images, the densest material appears white and the least dense, black. After several years of experiments and trial and error with materials such as clay, papier mâché, wax and porcelain, Heard learned that the materials she wanted to use in the sculptures (plant matter, bits of fabric and lace, embroidery) became most visible in the scans when coated with barium. After scanning the sculptures, she used OsiriX, software used to view medical images, to create the videos that animate them. Two of the three works in this exhibition use this method, whereas a third, entitled *Self Portrait: 2014-05-01, 10:48 am*, is a straight video output from OsiriX that combines the images created by an fMRI scan of a her own body into a moving 3-D image. It is presented inside a handsomely made cabinet and is viewed through a peephole-like lens.

Based on a medical image from the 19th-century, *Phantom*, 2016, is a $\frac{3}{4}$ scale sculpture of a male human body. Heard created the figure from the inside out: it is built up from the bones with layers of leaves and other plant material from her garden that have been coated with wax and barium. The lungs are delicate and meticulously formed with fabric dipped in beeswax, which was then wrapped around barium-coated seedpods that look like capers. The small figure is installed hanging on the black wall in a darkened room, with the to-scale video projected from the ceiling onto a platform in front of it. The video shows the sculpture from front to back and then in reverse, slicing it into layers of images that are recombined to create the illusion of



movement. That illusion is most powerful in the images of the lungs, when we are taken back and forth through them, like a flipbook. The figure appears to be breathing. The contrast, here, between the dark, inanimate object on the wall, and the bright, moving representation of it at our feet, is profoundly beautiful and haunting. The title *Phantom* is apt given that this is the name for models of the human body used in medical training. But this "phantom" is more than that. It is a sculptural phantom; the eerily undulating image shows us the interior of a sculpture that is uncannily human. The conceptual layers of the work are as rich as its physical layers.

The conceptual layers of *Myrllen: A Portrait* take the viewer deep into the imagined psyche of a sculpted form. Here, the video progresses through the layers of a larger-than-life human female head that is a portrait of a historical figure. Diagnosed with schizophrenia, Myrllen was an American woman who was institutionalized in the late 1940s after attempting to murder her husband. While there, she embroidered extensively, even making her own thread from scraps

of cloth. It is appropriate, then, that Heard used several hundred layers of embroidered cloth and lace, another material connected with women's handiwork, to construct the head.

Looking at anonymous, publicly available brain scans used for teaching as source material, Heard fashioned the individual layers of the head as medical images. As in *Phantom*, the layers were coated with varying levels of barium to impact their visibility in the CT scan. Most of the cloth was found or donated, but a few pieces, all embroidered with the same image, were created explicitly for the project. Heard copied the image of the falling woman, a figure reminiscent of Tarot cards and of photographs from 9/11, from one of Myrlllen's embroidered works.

In opposition to *Phantom*, the sculpted form in *Myrlllen: A Portrait* lies on its side on a pedestal and the video is projected on the wall. The animated projection of the CT scan is hypnotic and compelling as we see what is inside the head of "Myrlllen." While the work asks us to consider the contrast between the constructed categories of normal and abnormal, it also speaks to the mysteries of the unconscious mind. The invisible mind becomes visible through the projection of images, which, rather than show us the physical makeup of the brain, instead seems to show us what the sculpture of Myrlllen's head imagines: birds and butterflies, embroidered windmills, lace fragments, all the detritus of napkins, tablecloths and aprons, discarded from the kitchens of numerous women's lives. Do we see, then, Myrlllen's imagination or something greater than that? Heard's work is profound and beautiful because it taps in to something larger, something outside itself, something like a broader cultural unconscious and all our forgotten memories.

Linda Steer is associate professor of Art History/ Visual Culture at Brock University. She writes about avant-garde art, photography and contemporary art. Her monograph *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals: 1924-1939* was recently published by Routledge Press.

Yann Pocreau : *Patrimoines*

Anne-Marie Dubois

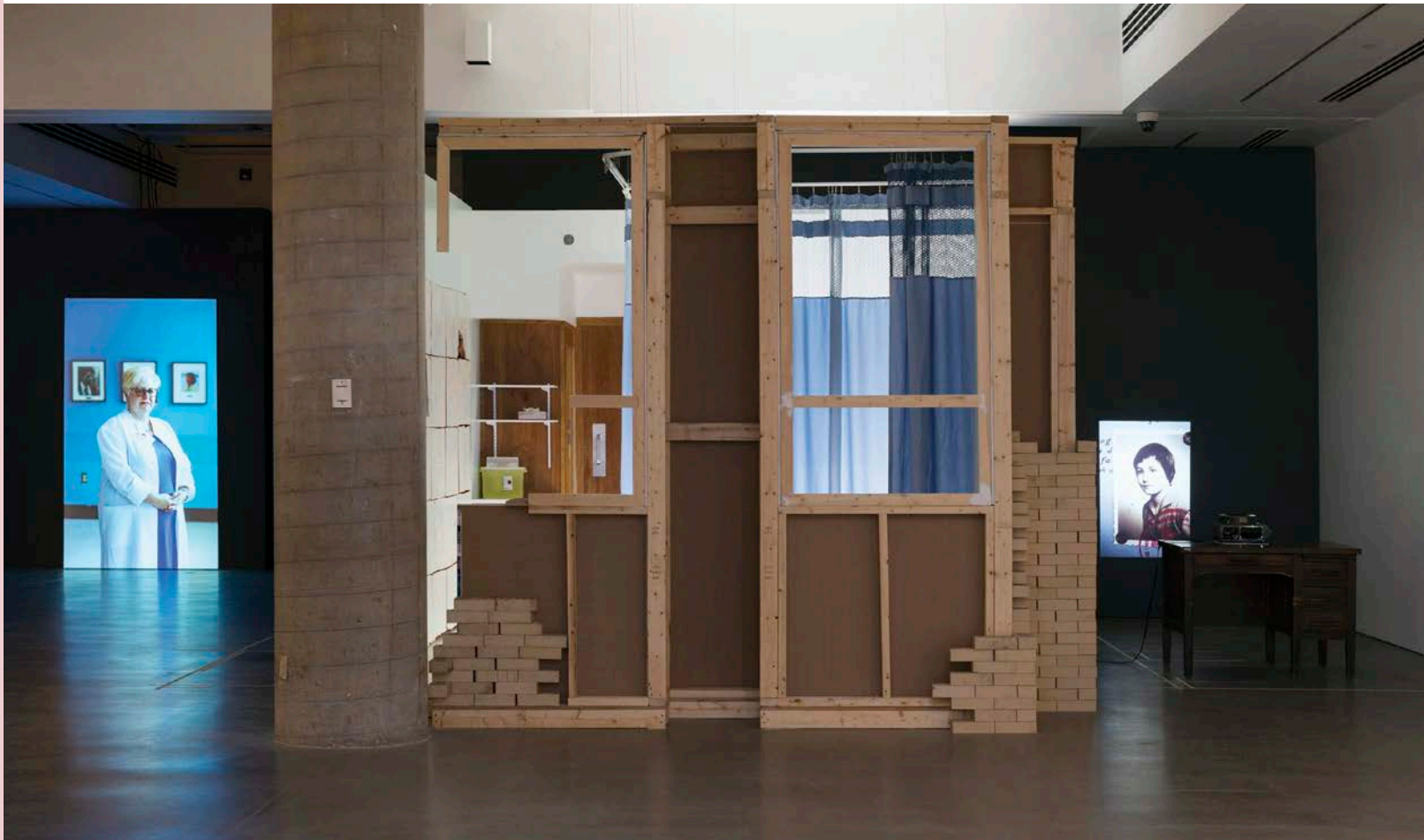
**GALERIE DE L'UQAM
MONTRÉAL
30 AOÛT –
8 OCTOBRE 2016**

Exposition inaugurale de la rentrée à la Galerie de l'UQAM, *Patrimoines* de Yann Pocreau réitère une réflexion intéressée à la fois par l'immanence de la lumière mise en scène à travers les lieux et les architectures qu'elle habite, mais également à sa potentialité narrative. Reconnu pour la qualité et la pertinence de son travail photographique, Pocreau propose ici des œuvres installatives qui rendent justice à une production artistique informée par les enjeux sociaux et esthétiques de sa contemporanéité.

Réalisée dans le cadre du programme de résidence de la Galerie de l'UQAM, *Patrimoines* s'insère dans une démarche beaucoup plus large, soit celle d'une collaboration entre l'artiste et le nouveau Centre hospitalier de l'Université de Montréal (CHUM) dans le contexte du programme d'intégration des arts à l'architecture. Invité à témoigner de la construction du nouvel édifice – , et ce, depuis deux ans déjà – , Pocreau s'est saisi de l'occasion afin de proposer une « œuvre processuelle » qui prendra la forme d'un recueil en 2020. À la fois matrice, motif et contexte, la construction du CHUM est donc le prétexte d'une réflexion sur notre patrimoine architectural et des rapports humains qui lui sont sous-jacents. *Patrimoines* s'inscrit donc à la fois en amont et en aval de ce projet collaboratif de longue haleine, et met en exergue la démolition de l'Hôpital Saint-Luc.

Emblématiques du travail de Pocreau, cinq photographies donnent le ton à l'exposition, indexant, en début de parcours, le motif central de *Patrimoines*, soit le défunt centre hospitalier. À travers la série *CHUM/ construction 1, 2, 3 4 et 5*, l'artiste s'attache ainsi à esthétiser les structures géométriques créées par l'amoncellement de débris, les ruines du bâtiment désormais disparu étant le prétexte à des paysages d'une beauté déroutante. Une signature esthétique chère à l'artiste que l'on retrouve ici avec une certaine appréhension, ne sachant de qui, du *memento mori* ou du sublime, elle s'inspire le plus.

Œuvre hybride à cheval entre l'album de famille et le document d'archives, *Mémoires* alimente cette ambiguïté, les images convoquées brochant le fil d'une mémoire schizophrène que l'on ne saurait attribuer à Pocreau ou au centre hospitalier lui-même. S'y succèdent ainsi des clichés parfois raturés de la mère de l'artiste – alors elle-même résidente de Saint-Luc – et d'autres, anonymes, de divers objets et artefacts dessinant le visage de ces lieux disparus. L'archaïsme du mécanisme de projection de diapositives, posé sur un vieux bureau de médecin, contribue à exacerber cette chronique de l'ordinaire dont l'effet paradoxal est inéluctablement d'en accroître la charge affective.



Yann Pocreau, *Patrimoines*, 2016. Détail. Galerie de l'UQAM, Montréal. Photo : Yann Pocreau.

Pièce maîtresse de l'exposition, *La chambre* transpose dans la Galerie de l'UQAM l'une des chambres de l'Hôpital Saint-Luc, reconstruite fidèlement à partir de matériaux récupérés là-bas. Incarnant l'esthétique clinique typique de ces espaces, une lumière spectrale plonge l'installation dans les limbes et invite à un recueillement presque religieux. Difficile, en effet, de ne pas tisser de liens entre l'asepsie tranquille de l'hôpital contemporain et la pureté sereine de l'église de jadis, le premier prenant dorénavant le pas sur la seconde en s'inscrivant comme lieu de repos du corps et de l'âme, voire d'espace de contemplation méditative. Devenue emblématique d'un culte de la vérité, la science succède ainsi à la religion, le sarrau blanc et la pharmacopée d'aujourd'hui prenant le relais de la soutane et des onctions d'hier. Mais loin d'être austère et strictement tautologique, *La chambre* édifie en ses murs ce legs hospitalier – et culturel – qui est le nôtre, cette pièce générique agissant ici tel un monument capable de raviver une mémoire collective.

Subtile, la dimension humaine est inhérente à l'expérience de l'exposition et met en relief le caractère identitaire implicite à l'idée même de patrimoine. L'œuvre vidéographique *Portrait d'Auriette Breton* cristallise d'emblée ces enjeux par le truchement de cette figure maternelle, la représentation plus grande que nature d'Auriette Breton, doyenne des employés à l'Hôpital Saint-Luc. Véritable *Madonna della misericordia*, « garde Breton » incarne à elle seule tout le personnel hospitalier, soulignant l'apport indéfectible du facteur humain derrière l'institution.

Bien que stoïque à l'écran, l'infirmière relate sa vie professionnelle, étroitement imbriquée à celle de l'hôpital, sur une bande sonore diffusée dans l'espace de la galerie. Son monologue introspectif dresse un portrait à échelle humaine d'une institution qui se veut, par vocation, plus grande que nature.

La prégnance de la lumière, au cœur des préoccupations plastiques de Pocreau depuis ses débuts, est ici travaillée dans sa matérialité; 772 ampoules incandescentes constituent le corps de l'installation *La lumière/ le temps*. Issues, pour la plupart, d'anciennes chambres de Saint-Luc et suggérant le nombre de celles prévues au nouveau CHUM, ces ampoules, dont l'éclat est rythmé aléatoirement par un système électronique, témoignent d'une présence tacite. Empreintes du passé, et présages de l'avenir, ces ampoules témoignent en effet, de manière hautement poétique, de ces milliers de vies ayant transité par le centre hospitalier et de celles à naître. Quoique littérale, la fragilité des globes de verre posés au sol conjuguée à l'obsolescence irrévocable de ces lumières artificielles participe à faire de cette pièce une allégorie réussie de la vie et du trépas.

Se jouant de la forme et du fonds, *Patrimoines* nous instruit enfin de cet autre lieu de recueillement et de déférence qu'est la galerie elle-même, à son tour mise en abyme par son contexte universitaire. Y intégrer en annexe le projet Musée-école, organisé dans le cadre de la maîtrise en muséologie de l'UQAM, s'avère ainsi à la fois pertinent et lucide. Constitué de paperasses, de commentaires, d'extraits audio ou d'objets de tout acabit provenant de divers hôpitaux montréalais, dont Saint-Luc, ce laboratoire d'étude à saveur archéologique participe à la construction d'un récit performatif autour du patrimoine matériel hospitalier. Toujours fragmentaire, notre mémoire patrimoniale est ainsi l'enfant bâtard d'un héritage commun et multiple, assemblage de récits où chacun est invité à *faire histoire*.

Doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, Anne-Marie Dubois est essayiste et critique d'art. Elle a enseigné le cours *Représentations et histoire de l'art des femmes* au Musée de Joliette. Ses recherches portent principalement sur le statut de l'objet dans les pratiques installatives et sculpturales contemporaines et de leur agentivité dans le contexte néolibéral actuel.

Yann Pocreau. *Patrimoines*. 2016. Vue de l'exposition. Galerie de l'UQAM, Montréal. Photo : Paul Litherland.

Raymond Boisjoly

Clint Burnham

CATRIONA JEFFRIES GALLERY

VANCOUVER

16 SEPTEMBER –

29 OCTOBER, 2016

Raymond Boisjoly's new exhibition is introduced with a banner hanging outside Catriona Jeffries' alleyway entrance. The banner reads: "AN ONGOING MODIFICATION TO PROCESSES OF TEMPORAL RECKONING." Waves of visual distortion from individual letters render the bottom half of the plastic banner a black and white abstraction, bound by glitchy bitmap noise.

This "noise in the system" suggests the method at work in the present show. Seven large vinyl banners, now glued to the gallery wall, contain distorted scans from the Chris Marker-Alain Resnais 1953 film *Les statues meurent aussi* (Statues also die), in which they sharply critique the relegation of African sculpture to museum display. Boisjoly's method is familiar to those who have seen his *Buffy Sainte-Marie (Illuminations: 1969/2013)* and *(An) Other Echoes* (2013). Boisjoly plays a film on a smartphone on a flatbed scanner. He then manipulates the image, perhaps to mute the tonality, as in *(An) Other Echoes*, which featured Kent Lewis' *The Exiles* and which may, in its obscure visual quality, recall Boisjoly's *The Writing Lesson* (2011), sun-bleached texts on black construction paper. Or the image may pop into RGBY striation—an effect of the video playing for a static scanner—as in *Buffy*, and the works in this exhibition.

But to understand the implications of Boisjoly's intervention (an intervention into the production of images, into the history of colonialism, into museum practices), it is necessary to step back from that process. We must work back to the African sculptures pictured in the Resnais/Marker film-essay—sculptures that would have had specific roles, ritualistic or political, in traditional cultures. They were instances of craft, artisanship, aesthetics but also praxis. Colonial interventions—invasions and wars—ensued, whether in the form of Arab and European slave traders or the more recent 1895 Berlin Conference, at which Africa was divided up by conquerors. The sculptures then ended up in museums in Paris, London and Berlin. After World War II, as the great period of decolonization began, along with liberation struggles in Africa, the Americas and Asia, Resnais and Marker made a documentary (viewable on YouTube) that shows the objects in museum settings, as well as in rituals in the Belgian Congo. One is reminded of Adorno's comment that "Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art." A moment of French anti-colonialism aware, however fitfully, of its own role, that the cleanliness of the museum only emphasizes the stench of the colonizer. Boisjoly plays the film, works it through the digital machine. The images are now large, on the gallery wall (although not as large as if they were projected as a film), and they will be destroyed when the exhibition closes.

The images themselves are striking in their size and, frankly, are beautiful, a function of the way that the seriality of the glitches echoes or in some way mimics the reproduction of images via the digital. In *Preceding Contexts (Places and Practices)* (2015), for example, the left side of the picture is an undulating and mesmerizing scrim of doubled or tripled bas-relief forms, shadows or drop shadows smeared with elongations of RGBY. In the centre, a statuette may be doubled, one on top of itself, and on the right what looks like a snake, again speckled with RGBY, looms or leers into the black picture plane.

The role of blackness is profound. The signifier, as well as the effect, has played an important role in Boisjoly's oeuvre: *The Writing Lesson*, after all, used "black metal" typography to reproduce aboriginal place names (Masset, Chilliwack) on black construction paper. Texts in this exhibition draw on a font originally used for the L.A. punk band Black Flag. And there is no small importance to be placed on the significance of a Québécois-Haida artist drawing inspiration from a film that is critical of European colonialism in Africa: another blackness, a dark continent. However blackness, in Boisjoly's work, turns out to have nuance. Consider *Subsequent Categorizations (Institutional Framings)* (2015), an immense piece (290 x 418 cm), the centre and entire left side of which is black. But when you get up close to the piece in the gallery, there are little squiggles, as if hairs, or other items, were trapped in the scanner: visual imperfections, perhaps. But blackness here—whether thought of ideologically, or chromatically, or racially—signifies not just the darkness of absence, of not knowing, but also the dark matter of the digital. It is creative, and created.

And the title of this last piece is also important, I'd wager. For the historical narrative I offered above—Africa -> colonialism -> museum -> decolonization -> digitization—should not be thought of as a teleological process. This is not the final "institutional framing," there will be other "categorizations." As if to confirm this thesis, we have another piece, *The Objects Themselves (And Now Their Image)* (2015). The same statuette appears four times: on the right, it looks as if it glances to the left and the right, or is it Janus-faced, looking to the past and the future. What, here, are "the objects themselves"? And can one, with any certitude, separate objects from images?

I think not, nor can one separate this exhibition from the efflorescence of indigenous art and art making and criticality here in Vancouver, to which Boisjoly has contributed, including the Wood Lands School, organized by Duane Linklater at the Or Gallery in March of this year (at which Boisjoly delivered an oration on the work of Brian Jungen as "art about native art"), the summer blockbuster of Lawrence Paul Yuxweluptun at the Museum of Anthropology and a new exhibition at Presentation House Gallery, *Screens and Thresholds*, curated by Boisjoly that includes work by Postcommodity, Krista Belle Stewart and others. Whether this political grouping is any more productive than one oriented towards process or that old Vancouver tradition of *intermedia art* remains to be seen.

Clint Burnham teaches at Simon Fraser University in Vancouver. His book *Fredric Jameson and the Wolf of Wall Street* was published recently by Bloomsbury, and this past November, he presented a paper on Raymond Boisjoly at the Modernist Studies conference in Pasadena.



Jeffrey Poirier. *Présentoir pour quelques incertitudes ornementales*, 2016. Bois, panneaux de sous-plancher, gypse, peinture au latex, 759 x 253 x 70 cm. Photo : Charles-Frédéric Ouellet.



Jeffrey Poirier : *Présentoir pour quelques incertitudes ornementales*

Cynthia Fecteau

REGART, CENTRE EN ART ACTUEL

LÉVIS

15 JUILLET –

21 AOÛT 2016

Présentoir pour quelques incertitudes ornementales, la plus récente exposition de Jeffrey Poirier présentée à Regart centre en art actuel, à Lévis, marque le début d'un tout nouveau cycle de recherche sculpturale commencé à Nantes, en mai 2015, à la Galerie RDV, dans le cadre de l'échange Québec-Nantes organisé par Manif d'art. Dans la foulée de ses premières réalisations, Poirier fondait sa démarche de création sur une approche semblable à celle de la recherche en biomimétisme. En prenant pour modèle l'organisation des écosystèmes pour concevoir ses installations, sa méthode induisait l'idée d'une expression dynamique

entre les techniques de fabrication, les croisements entre les matières et leurs rapports d'échelle dans l'espace. Il profite désormais de son retour au Québec pour épurer ses installations et développer une réflexion approfondie sur la notion de culture matérielle. Les nouveaux agencements de matériaux au cœur de son installation situent l'expérience du visiteur dans un vaste circuit de formes et de références plurielles, où la sphère de l'art ne semble plus former un monde en soi, nettement délimité de la réalité empirique.

Conçue spécifiquement pour tracer une imposante diagonale dans l'espace du centre d'artistes, l'unique pièce sculpturale de cette exposition se profile tel un monolithe panoramique monumental. Ses deux extrémités, composées de gypse peint en blanc, servent de dispositif de monstration à une mosaïque magistrale réalisée avec des panneaux de sous-plancher en plastique collés sur contreplaqué. L'ensemble se donne à voir comme un treillis gris, bidimensionnel et géométrique, ponctué de milliers de trous, de points, de traits et de reliefs découpés mécaniquement dans le plastique. Et ce matériau fond sa plasticité avec la rudesse du contreplaqué entrevu à l'arrière pour traduire bien plus qu'une matière figurale, la corporéité même d'un espace « où la notion de relation prime sur le concept d'objet, dont la ligne d'horizon se situe au-delà du visible¹ ». C'est là le premier tour de force de l'installation : d'un matériau usiné habituellement dissimulé sous les planchers pour créer un vide isolant, on est projeté

devant un espace limitrophe entre la tapisserie, la sculpture, et l'architecture. Enchâssée tel un portail devant lequel on s'arrête pour la contempler, la surface ornementale constitue un premier élément de transgression : entre décor et présentoir, l'espace réel se transforme en espace ornemental. Avec les panneaux de sous-plancher, Poirier cherche à faire lever l'écho des contrastes et des réciprocitys esthétiques de provenances et d'usage entre les matériaux.

L'expérience de regard que nous portons sur *Présentoir pour quelques incertitudes ornementales* est de l'ordre de la contemplation. Et cette tentative de repousser les frontières du matériau prosaïque réactualise un instinct de sublimation, un affect fondamental dans la pensée psychanalytique, c'est-à-dire que « la sublimation n'est pas l'envers de la répression, mais un agir, presque un instinct de beauté² ». À cet égard, des disparités surprenantes entre les régimes de sens et de références font de cette œuvre un horizon d'ontologies pluralistes. La trame de motifs du matériau usiné en treillis losangés est semblable à celle des tapis persans de Joshagan, ville située au centre-nord de l'Iran, connue précisément pour le style de ses tapis dont le champ est entièrement couvert de losanges remplis de motifs floraux géométriques. Cette nouvelle référence iconographique dans le travail de Poirier évoque un savoir-faire technique ancestral transmis de génération en génération depuis l'Âge de bronze, devenu aujourd'hui une forme d'expression artistique à part entière. À première vue, ces grilles ornementales colossales génèrent une expérience esthétique déroutante. Elles s'imposent de loin en raison de leur luxuriance, nous envahissent lorsqu'on s'en approche, font autorité sur nous. Relevant d'un caractère tridimensionnel dans la galerie de Regart, la grille ornementale provoque un contact presque de corps à corps. Nous nous tenons devant cette mosaïque de plein corps, comme devant une niche³ aménagée dans l'espace pour s'y recueillir. Comme référence culturelle, sa portée métaphorique est plus étendue qu'un simple ornement stylistique. Mimant le tressage, les nouages infinis des tapis orientaux, l'installation matérialise l'histoire croisée des cultures orientale et occidentale. Introduire ce langage ornemental dans notre culture occidentale actuelle interroge nos habitudes de regard sur les savoirs tacites forgés par notre culture, sur les objets qui composent notre patrimoine matériel, trop longtemps défini par une vision désincarnée. L'œuvre forme, en ce sens, un univers de sens complexe et partagé entre la figure, la métaphore, la matière et des références conceptuelles prélevées dans le champ de l'anthropologie.

À la différence du concept de sublime, expérience esthétique intimement liée à la rhétorique romantique, cet instinct de sublimation ravive chez le regardeur un affect créateur contraire à toute conception passive de l'œuvre. En ce sens, *Présentoir pour quelques incertitudes ornementales* engendre une métamorphose permanente de notre expérience. Elle recèle des pistes référentielles résolument plurielles, nous invitant à faire nous-mêmes l'effort de tracer un spectre de sens plus large et engagé. Lorsque l'on circule autour de l'objet sculptural, on réalise que la charpente de bois qui lui sert de structure de maintien est laissée visible à l'arrière. Des solives transversales, des feuilles de gypse vierges, des séries d'emboîtements, de cadres et les reliefs bruts des murs non peints forment un ensemble de repères sensibles nous permettant de mieux ressentir la densité de l'espace construit. Le lieu de l'œuvre se situe au-delà de l'horizon de sa façade ornementale. Ce faisant, le sculpteur nous rappelle que nos espaces construits s'inscrivent

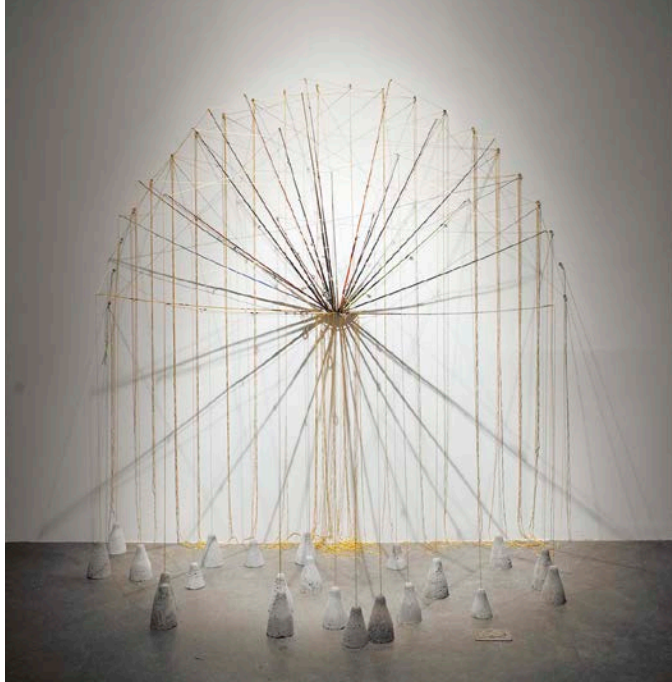
dans une longue tradition de savoirs constitués par l'histoire de la pensée, au fil de ses révolutions culturelles et des transformations techniques. Si l'œuvre n'offre pas de représentation exhaustive de ce propos, c'est parce qu'elle agit plus comme une figure discursive.

Habiter l'espace en portant en soi un ensemble de potentialités idéelles et de sensibilités esthétiques puisées dans d'innombrables modes d'expression culturelle donne à repenser notre place dans l'environnement construit : voilà ce que révèle, de près comme de loin, l'installation de Jeffrey Poirier. Et c'est là l'importance de demeurer attentifs à la production d'objets qui éveillent notre instinct de sublimation, car il faut vivre et penser notre expérience du monde en marge d'une vision trop analytique et distanciée de sa part sensible.

1. Anne Cauquelin, *Fréquenter les Incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris PUF, Coll. : Lignes d'art, 2006, p. 83.
2. Anne Dufourmantelle, « La fin du sublime ? », *Libération*, 9 juin 2016, [chronique en ligne], http://www.libération.fr/chroniques/2016/06/09/la-fin-du-sublime_1458435
3. Dans les mosquées, un Mihrab est une alcôve couverte de motifs ornementaux bordée de colonnes servant à orienter les prieurs vers la Kaaba à la Mecque. La mosaïque ornementale enchâssée entre deux pans de mur de Poirier forme une niche semblable à celle du Mihrab.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Interpellée par les formes de connaissances sensibles en philosophie et en création, notamment les concepts d'écophilosophie, d'être-au-monde, et de collectivité, elle s'intéresse à leurs manifestations concrètes en art actuel. Outre ses textes publiés dans *Espace art actuel*, *ETC MEDIA*, *Zone Occupée*, *Les Cahiers de la Galerie* et *Le Sabord*, elle a poursuivi ses recherches en écriture lors de résidences au Québec, en 2014, à LA CHAMBRE BLANCHE, et en France, dans la Commune de Saint-Mathieu, en 2015. Une résidence d'auteur au Centre BANG, à Chicoutimi, est également prévue à l'hiver 2017.

François Mathieu, *Bielle initiative*, 2016. Cannes à pêche, acier, ficelles de polyester, béton. Rayon et rayonnement, 2016. Bois, huile de lin et cire d'abeille, acier inoxydable, tendon synthétique, poulies d'acier, cordes de nylon, béton armé. Photos : Charles-Frédéric Ouellet.



François Mathieu : l'architecture des formes

Bernard Lamarche

TRAVAUX ARMILLAIRES

L'ŒIL DE POISSON

QUÉBEC

9 SEPTEMBRE -

9 OCTOBRE 2016

Depuis quatre ans, à la rentrée culturelle, l'œil de Poisson accorde sa première plage d'exposition à des artistes aguerris comme Paryse Martin (2013) et Alexandre David (2014)¹. Dans cette lignée, les deux salles du centre d'artistes étaient, en septembre, dédiées à François

Mathieu. Sa pratique, qui s'étend maintenant sur plus de 25 ans, repose notamment sur l'univers mythique de la machine, comme l'a souligné sa participation à la Manif 6, *Machines - Les Formes du mouvement*. Invité par la commissaire Nicole Gingras, il y présentait un dispositif de bois et de béton qui menait à se demander s'il était possible qu'il s'envole un jour. Plutôt que de poursuivre le mythe de la machine célibataire, mise au jour en 1954 par Michel Carrouges autour de Marcel Duchamp, les machines de Mathieu semblent remonter le cours du temps et, du moins en esprit, s'arrimer plutôt aux inventions d'un Léonard de Vinci. C'est dire combien les sculptures de l'artiste donnent souvent l'impression d'avoir un usage insoupçonné, qu'il s'agirait de découvrir à chaque instance.

Faites de ciment, de bois, de cordes, de cuir et de cannes à pêche, les récentes sculptures de l'artiste, sans renoncer totalement à la filiation machinique, investissent la forme de la sphère qui devient, tour à tour, surface, structure, contenant, mais aussi abri, casque et bouée. À elle seule, la liste des matériaux d'une œuvre comme *Rayon et rayonnement* (2016), avec son objet central de 243 centimètres de diamètre, présente un lexique au demeurant proche du monde de la construction et de l'artisanat, qui n'est pas sans donner à l'ensemble une impression surannée : bois, huile de lin et cire d'abeille, acier inoxydable, cuir, tendon synthétique, poulies d'acier, corde de nylon, béton armé. Or, bien qu'ancré à souhait dans la matière, le corpus en salle convoquait des principes de création largement inspirés des registres du virtuel et du naturel, plongeant au cœur de certains traits qui, en sculpture, sous-tendent la création la plus actuelle.

Énonçant clairement ses couleurs quant à l'approche retenue relativement aux diverses déclinaisons de la sphère offertes, le titre de l'exposition, *Travaux armillaires*, n'avait pas comme seul avantage d'insister sur la nature incomplète de ces œuvres. Certes, ainsi affublés de ce vocable, ces « travaux » semblaient inviter à considérer chacun des éléments comme des exercices ou encore sous l'angle des opérations soumises à la pensée. Ce titre alignait aussitôt la lecture de ces sculptures sur le domaine scientifique – en évoquant l'astrolabe sphérique, dont les éléments fondamentaux sont l'« armille », un instrument de mesure et d'observation astronomique – et sur le domaine de la botanique, par le renvoi à une espèce connue de champignons parasites se nourrissant du bois et qui possède la caractéristique de se développer en grappes, en touffes serrées.

Une surface en construction (premier déploiement), de 2016, se présente comme un dôme partiel fait de grosses pièces de bois arrondies. Sa surface extérieure lisse n'est pas sans rappeler un ouvrage de marqueterie. Plus brut, l'intérieur laissé visible permet de voir, sous la paroi, l'appareil de soutien fait de poteaux fichés, comme une charpente qui aurait poussé sur place. C'est l'impression que donne cette construction, de s'être développée à partir d'un seul élément démultiplié. À quelques pas de là, trois autres de ces structures berçantes, en croix cette fois, suggèrent une pyramide assemblée par des anneaux de fer forgé, pour former *Étude armillaire 1* (2016), évoquant une bouée de sauvetage au mouvement potentiel.

Pour *Bielle initiative* (2016), dont le titre propose un jeu de mots volontaire, des lignes à pêche composent une structure sphérique incomplète, irradiant depuis un noyau unique. Évoquant l'architecture par sa parenté

avec les structures géodésiques, cette forme est parcourue de cordes reliant les sommets puis s'attachant au mur. Ces ficelles poursuivent leur course jusqu'à retomber en ligne droite au sol, retenues par des poids en béton ayant l'aspect de petites bouteilles lancées à la mer. Entre la trajectoire des cordages et l'immobilisme obligatoire de la composition, l'éclairage joue ici le rôle majeur de propager l'effet des vecteurs en déstructurant les orbes ainsi créés.

Derrière une cimaise placée au centre de l'espace, et comme si l'œuvre tenait littéralement le mur, *Rayon et rayonnement* se rapproche plus de l'astrolabe, avec de grandes orbites enchevêtrées, faites de bois laminé et courbé, couvert d'une coiffe de cuir, comme si elle demandait protection. C'est peut-être bien ce qui se trame ici, alors que d'autres cordages s'allongent dans l'espace, tenus par des poids plus volumineux que les premiers. D'un même mouvement, ces masses tendent les cordes comme si celles-ci hissaient la sphère, cette dernière étant étrangement retenue au sol par une galette de béton, sorte d'entrave à son envolée. Pourtant, d'autres de ces poids aussi coulés dans le béton restent suspendus au-dessus de la structure, menaçant à tout moment de l'écraser.

Cette exposition, qui comprenait en tout huit pièces, développait un aller-retour constant entre ce qui permet, pour reprendre le titre d'une des petites sculptures placées dans la petite salle, de *Tendre vers une forme* et de la mettre en jeu d'un même souffle. Il n'est peut-être pas surprenant que, pour avoir sans doute entendu l'expression récemment, il me soit venu en tête, au sortir de la salle, cette maxime populaire voulant que *le fruit ne tombe jamais loin de l'arbre*. Dans cet adage logent évidemment des notions associées à la ressemblance, mais aussi à la gravité qui contribue à ce que le fruit se détache. Et c'est ce potentiel que François Mathieu excelle à rendre dans la reprise du mouvement virtuel des sphères qu'il a sculptées et auxquelles il permet de prendre un essor sans jamais donner l'impression d'en épuiser le potentiel de régénération.

1. À l'exception, peut-être, de l'exposition de Samuel Roy Bois, en 2015, pour les 30 ans du centre d'artistes.

Bernard Lamarche est, depuis 2012, conservateur de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec. Il a été conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski, de 2005 à 2011 et, auparavant, critique d'art au quotidien *Le Devoir*. En 2016, il a été commissaire d'Installations : *À grande échelle*, l'exposition inaugurale du Pavillon Pierre Lassonde du MNBAQ. *Les matins infidèles. L'art du protocole*, présentée au MNBAQ, a obtenu, en 2014, le prix de la meilleure exposition en musée, galerie universitaire ou fondation lors du Gala des arts visuels de l'AGAC.

Présence et absence au monde. Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières

Sébastien Dulude

LE MEILLEUR DES MONDES

TROIS-RIVIÈRES

23 JUIN –

9 SEPTEMBRE 2016

À l'été 2016, une septième biennale de sculpture contemporaine animait de multiples lieux de Trois-Rivières, s'étendant même hors de la Mauricie en intégrant les espaces du Circa art actuel au circuit proposé. C'est fort de ce nouveau partenariat avec le lieu d'exposition montréalais que le thème « Le meilleur des mondes » se faisait découvrir du public, le 20 juin dernier, au quatrième étage du Belgo.

L'intitulé, emprunté à Aldous Huxley, évoque bien sûr un imaginaire d'anticipation fondé sur un contrôle absolu des structures technocratiques sur la population, de même qu'une prise en charge du devenir humain — et de sa première et unique finalité : le bonheur — par le corps politico-médical. Or, il existe bien une seconde lecture, littérale, à cet énoncé, qui formule une invitation à penser le monde dans la perspective superlative de l'espoir, du rêve, de l'utopie. Scénarios post-humains ou fantasmagories oniriques, de manière tout à fait révélatrice, plusieurs des mondes imaginés pour cette biennale posaient l'humain comme un élément superfétatoire, voire indésirable.

Chez Circa, où s'ouvrait donc le bal, Erika Dueck (Toronto) et Mathieu Valade (Saguenay) présentaient des œuvres qui indiquaient l'une des pistes d'interprétation de la thématique les plus fécondes : la création d'espaces clos, microcosmiques. Chez Dueck en particulier (*Through Still Wanderings*), les maquettes de lieux domestiques aussi réduits que chargés faisaient apercevoir ce que d'aucuns considèrent effectivement comme le meilleur des mondes : des murs de bibliothèques débordantes de livres et de manuscrits. Comme envers du décor, les parois extérieures de ces enclaves de solitude totale étaient laissées à leur état brut, comme pour renforcer l'effet d'isolement de ces constructions presque impénétrables qui, pour exister comme telles, semblent devoir tourner le dos au réel extérieur.

Chez Valade (*Tentative d'évasion*), des natures mortes scellées dans des réservoirs givrés composaient un inventaire d'objets dépareillés, sorte de consigne pour mémoire future. Cette organisation forçait le spectateur à hiérarchiser chaque élément en s'interrogeant sur la valeur intrinsèque et culturelle des choses, un exercice de Dasein qui passait par un jeu de distances pouvant fausser le discernement du spectateur et qui rappelait ainsi que la perception est toujours affaire de filtres, imposés ou consentis.

Dans une veine similaire du récit post-humaniste, la troublante SOMA de Guillaume Lachapelle (Montréal), dont on pouvait admirer d'autres pièces de la même série chez Art Mûr, en septembre et octobre derniers, retenait l'attention. Présentée à la Galerie d'art du Parc, quartier général de la BNSC à Trois-Rivières, son installation consistait en un





Christopher Varady-Szabo, *Rathaus*, Œuvre in situ, 2016 – branches, terre et paille, Vue d'exposition, Atelier Silex - Espace O ... 3/4, Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières, 2016. Photo : Lise Barbeau.

réseau de tubulures, petite merveille d'architecture sci-fi et glauque qui alliait le médical au robotique. À l'intérieur d'un cube formé de miroirs sans tain, on pouvait y observer un jeu de lumière programmé, douloureusement lent et qui levait le voile sur des possibilités narratives angoissantes (était-ce des embryons auxquels l'attirail chirurgical tout en haut était connecté?), tout en déployant à l'infini, grâce aux miroirs se faisant face, des structures internes désespérément inoccupées, nous laissant seuls dans une attente paranoïaque.

Située tout juste dans la pièce à côté, l'installation *Booby Trap* de Karine Giboulo (Montréal) paraissait, en comparaison, cruellement unidimensionnelle. Illustration presque littérale et, au demeurant, très candide du roman d'Huxley, l'œuvre montrait de petites figurines endormies sur des lits de pilules colorées ou évoluant dans un univers lénifiant sous un grand dôme de verre, rappelant (assez désagréablement) le synopsis du film d'animation *Wall-E*. Une œuvre minutieuse, certes, mais qui, à force de vouloir dire, tarissait le propos.

Toujours à la Galerie d'art du Parc, l'installation *Tentative d'évasion* (une autre!) de Catherine Bolduc (Montréal), qui donnait à voir une émouvante ménagerie de verre, était, pour sa part, exceptionnellement riche et plurivoque. Sorte de banquet onirique où cristal, fruits, bonbons de verre et créatures fusionnées (cette magnifique Vénus à tête de mousse), toutes choses luisantes, en somme, étaient éclairées et animées pour produire des ombres sur écran — qu'on apercevait

d'ailleurs avant de découvrir cet entrepôt du rêve, antichambre pulsionnelle de fantasmes et d'angoisses. À travers ces œuvres brillamment duelles, aux deux faces étonnamment étrangères de part et d'autre du dispositif (une véritable allégorie de la caverne transplantée), ce sont les possibilités bidirectionnelles de rêver un monde (meilleur ou non) qui étaient là mises en forme : regarder au-delà des apparences d'un réel toujours trompeur et/ou tenter de fouiller et d'agencer nos réservoirs psychiques pour créer l'inattendu.

Outre le rêve et les mondes fictifs, les territoires de la nature ont également donné lieu à des réflexions stimulantes.

Dans cette perspective, le Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières présentait l'une des installations les plus réjouissantes de la BNSC. Créées par le Canadien Kim Adams, les magnifiques paysages synthétiques des *Caboose Mountains* interrogeaient les modes de présence des humains dans la nature. Prenant d'assaut ces immenses caps de roches et de mousses, les intrépides lilliputiens que nous sommes étaient ramenés à leurs dérisoires proportions, mais ne manquaient pas moins d'afficher l'arrogance de leurs ambitions conquérantes et la prolifération des traces de celles-ci sur l'environnement.

La cohabitation de l'humain avec la nature était abordée d'une manière plus symbiotique encore par le Gaspésien d'origine australienne Christopher Varady Szabo qui faisait découvrir à l'Atelier Silex le



Rathaus. Genre de char de guerre et de glaise, ce véhicule vivant s'offrait comme un écosystème mobile primitif, voire préhistorique. Tandis que les plus petits s'y inséraient pour jouir de sa confortable fraîcheur humide, tous pouvaient en humer le sapinage qui en composait la structure, cueilli à même la forêt de la Mauricie. Un dialogue étonnant apparaissait entre ces deux dernières propositions : si, chez Adams, la nature était montrée comme pérenne et indomptable, le vivant de Varady Szabo en soulignait, tout au contraire, l'éphémérité et la temporalité fondamentalement cyclique. Dans les deux cas, l'humain était ramené à une dimension secondaire, accessoire et ultimement nuisible au grand tout de la nature.

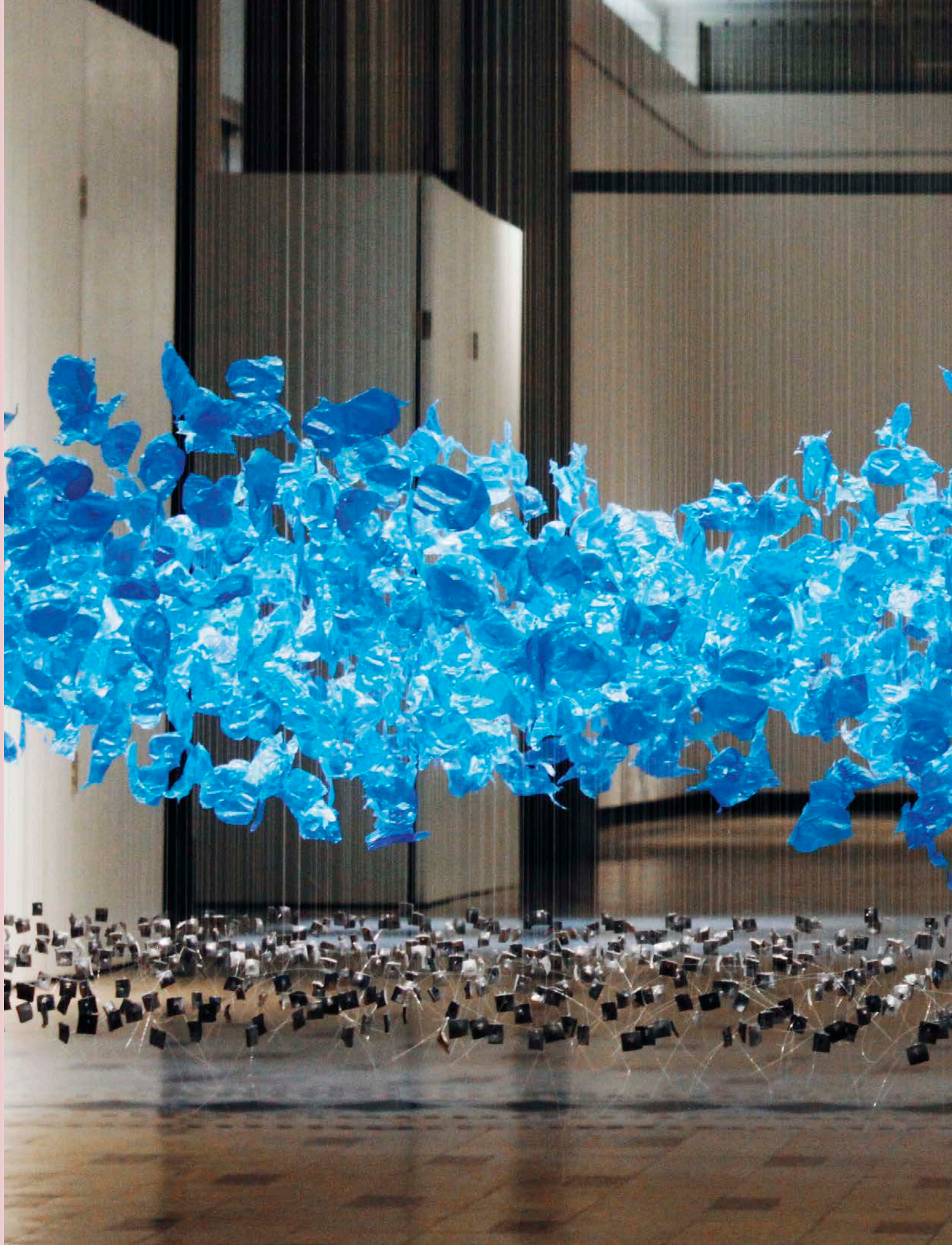
À deux pas de l'Atelier Silex, le Musée Pierre-Boucher accueillait enfin deux superbes réalisations de l'artiste britannique Claire Morgan, *Human Nature*, qui nous faisaient, elles aussi, nous sentir de trop, bien qu'autrement. On devait s'avancer en retenant notre souffle et en ralentissant nos mouvements devant ces mobiles d'une extrême fragilité, faits de papillotes suspendues par du fil et dont les ombres au sol leur disputaient la légèreté. Tranquillement, les œuvres laissaient entrevoir l'extraordinaire niveau de difficulté de leur installation, calibrée au millimètre près. La nuée bleue au ras du sol et la sphère blanche encageant un bel oiseau noir — accompagnées d'un écriteau : « Ne pas souffler » — étaient en effet stabilisées par une gravité qu'on aurait dite minimale, à la limite de son pouvoir d'attraction. Ici, c'est l'air qui agissait comme élément principal, et total.

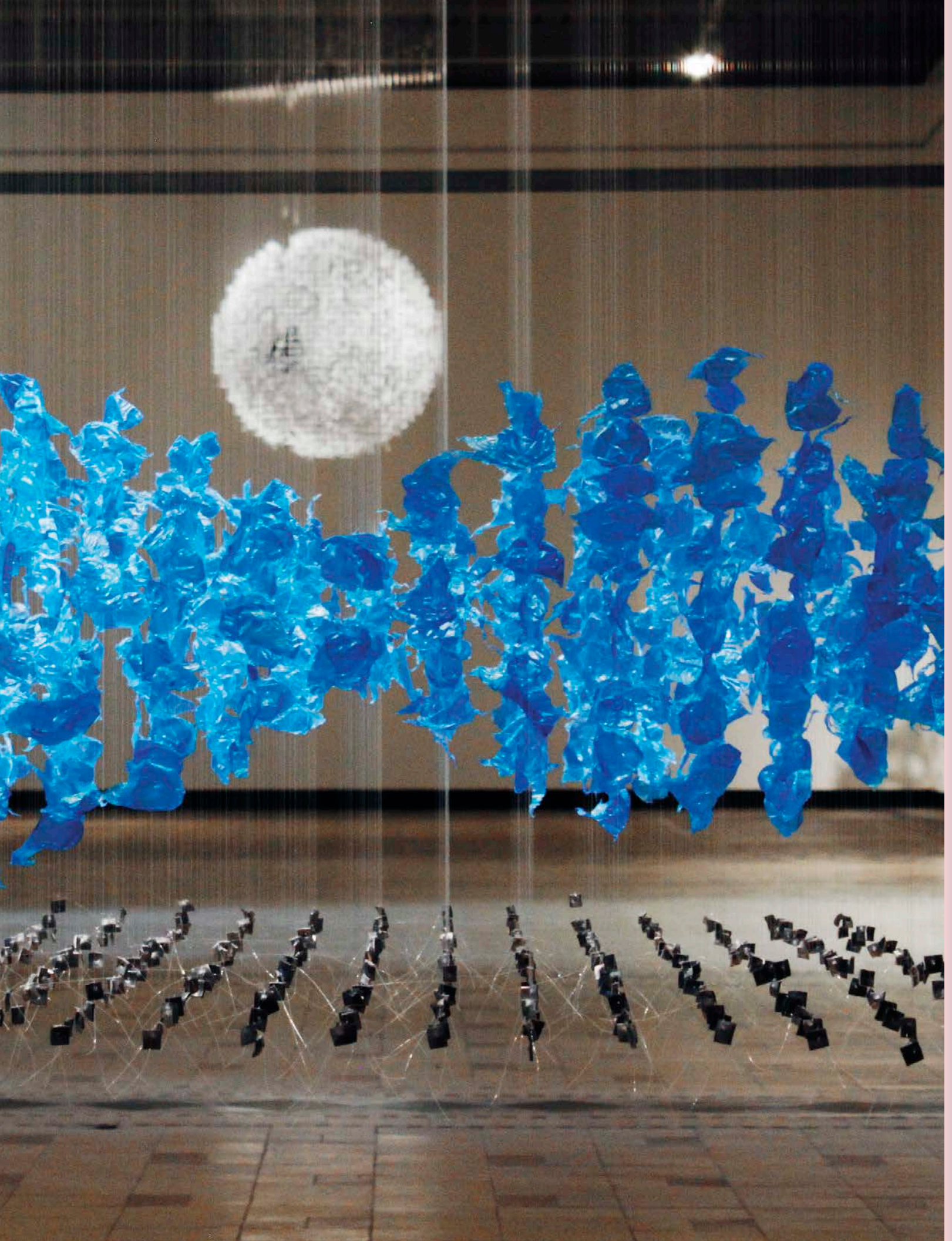
On oublie trop souvent combien le monde qui nous entoure est majoritairement constitué de ce qui se situe entre toutes les composantes du concret. Voilà qui redonne toute légitimité et importance à l'intangibilité, aux idées, aux émotions et à l'art qui agence le réel visible et invisible.

Sébastien Dulude est né en 1976 et partage sa vie entre Montréal et Trois-Rivières. Il est éditeur chez À l'étage et au Léopard amoureux et fait paraître des critiques de littérature et d'art pour différents périodiques dont *Lettres québécoises*, *Magazine Spirale*, *Inter Art actuel* et *Art Le Sabord*. Poète, il est l'auteur des recueils de poésie *chambres* (Rodrigol, 2013) et *ouvert l'hiver* (La Peuplade, 2015). Il a également publié de nombreux poèmes en revues, livres d'artistes et fanzines, de même qu'un essai, *Esthétique de la typographie* (Nota bene, 2013), à propos de l'œuvre du poète, éditeur et typographe Roland Giguère.





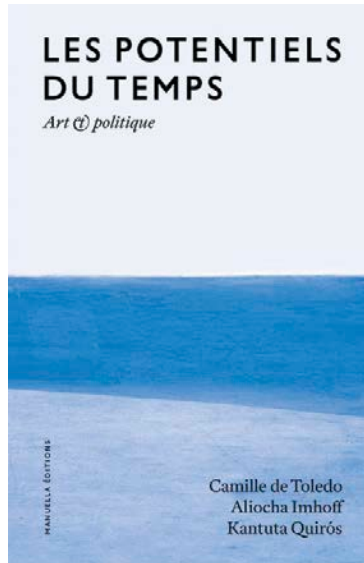




Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps. Art et politique*

Paris, Manuella éditions, 2016, 293 p.

Ill. noir et blanc. Fra.



Artiste, écrivain et poète, Camille de Toledo (CHTO) a invité Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, théoriciens de l'art et fondateurs de la plate-forme curatoriale *Le peuple qui manque*, à participer à l'élaboration de ce livre. Premier volet d'une trilogie ayant pour thème la « reconstruction des futurs », ce livre se présente sous de multiples écritures, parfois littéraires, parfois théoriques ou encore sous forme d'entretiens. Nés tous les trois dans les années 1970, les auteurs réagissent à ce 20^e siècle récent qui suscite la colère devant tant de souffrances inutiles et, surtout, devant ce 21^e siècle encore jeune qui procure trop peu de signes d'espoir avec sa violence, ses injustices et ses inégalités ahurissantes. Alors, que faire devant ce passé en ruine, ce présent sans espoir et cet avenir qui semble condamné ? Pour ces « orphelins du sens commun », il est impossible de se limiter à ce que François Hartog appelle le « présentisme », cette « invasion du présent dans le royaume du passé et de l'avenir ». À ce régime statique, historiquement figé dans le temps, ils opposent la « pensée potentielle », celle qui remet au goût du jour « la plus grande espérance ».

Le titre *Les potentiels du temps* suggère, en effet, que l'histoire n'est pas fermée ni déterminée par avance et encore moins condamnée « aux récits zombis qui maintiennent en place un monde inadéquat ». Elle peut donc se construire sous le signe de l'espoir, de l'espérance d'un temps autre, d'un temps potentiel pouvant imaginer un monde différent. En Occident, l'histoire s'est construite à partir de catégories établies par la pensée métaphysique. Elle a misé sur un temps linéaire, celui qui a donné lieu à l'idée de progrès. Or, cette histoire ne peut nous conduire vers « ce qui pourrait être ». Il faut donc, pour ce faire, repenser notre rapport au temps. Transformer ce qui aurait pu être en ce qui aspire à devenir. Autrement dit, il faut « rouvrir l'avenir à des potentialités nouvelles, à de possibles espérances ». La notion de possible est une catégorie ontologique qui fait place à un pouvoir; le pouvoir de créer de nouvelles visions, de nouvelles relations avec le monde réel. Il ne s'agit donc pas, pour les auteurs, de renouer avec des images d'un autre monde possible, en dehors de celui qui est bel et bien présent au sein de l'histoire. « Le régime potentiel n'est pas un retour à l'utopie ». Il ne s'agit pas non plus de mélancolie si ce mot ne fait que bercer l'esprit dans une réalité passée qui n'a plus la capacité d'advenir. Il s'agit plutôt d'inventer de nouveaux récits, de créer des « paratopies », des fictions potentielles à partir desquelles l'histoire demeure inachevée. Selon les auteurs, l'art et la littérature peuvent être des vecteurs de ce régime potentiel. Ils peuvent contribuer à nous doter d'une syntaxe qui puisse modifier notre conception du monde. C'est que notre rapport au temps est forcément pensé avec le vocabulaire que nous héritons de notre culture. Il contribue à forger une vision du monde, laquelle semble soumise à la prédiction apocalyptique.

Dans cette optique, une des tâches essentielles de l'art et de la littérature est de mettre en place des fictions conçues « comme une ouverture maximale aux possibles ». En ce sens, l'artiste de Toledo nous fait part de ses réflexions concernant *L'exposition potentielle* présentée à Leipzig, en 2015, et dans laquelle était élaborée une nouvelle interprétation de l'œuvre de Melville, *Bartleby des temps nouveaux*. Mais il est aussi question de l'exposition *A Gouvernement of Times*, présentée aussi en 2015, par les commissaires Imhoff et Quirós. Reprise en 2016, cette exposition

tentait de repenser, « sous la forme d'un livre ouvert », les temps que nous vivons. Par ailleurs, en vue d'imaginer un régime d'historicité alternatif », Imhoff et Quirós vont également s'appuyer sur certaines pratiques artistiques qui promeuvent ce régime potentiel comme *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller, *The Jewish Renaissance Movement in Poland* de Yael Bartana ou le projet *Make It Work - Le théâtre des négociations* initié par Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati. Ces démarches artistiques reproduisent et expérimentent à échelle 1 : 1 des scénarios où se développent des nouages de temps entre passé, présent et futur. Elles permettent de repenser un autre système des temps, à en modifier la structure. Pour les auteurs, voilà une façon de ramener les possibilités dans le monde. C'est aussi une façon de combattre le présentisme associé à un présent perpétuel. Dès lors, la fabulation devient une alternative à l'utopie; celle qui, selon Deleuze, activerait le pouvoir du faux, le pouvoir de légender afin de donner une parole à ceux et à celles qui rêvent d'un monde où le possible devient réel. Aussi, dans ces circonstances, les énoncés fictionnels fonctionnent « comme des opérateurs dans et depuis le monde »; ils recréent un espace politique que la démocratie et la justice semblent incapables, dans le temps présent, de réaliser.

Certes, on pourrait douter de leur enthousiasme sans bornes et prendre nos distances quant à leur optimisme radical; toutefois, on ne peut pas ne pas partager « l'espoir et l'attente que porte ce livre », notamment, son désir profond de sortir de la morosité ambiante, de tourner le dos aux discours apocalyptiques, mais aussi de souhaiter un temps nouveau où l'humanité serait enfin réconciliée avec les devenir, avec un autre mode de gouvernement. Mais devant ces aspirations légitimes, les auteurs rappellent aussi une difficulté : celle déjà mentionnée de « produire un lexique qui nous soit propre », un lexique qui soit adéquat à repenser l'espace de l'art comme un espace de production et de célébration de la vie.

– André-Louis Paré

Jean-Claude Moineau,

Queeriser l'artDijon, Éd. les presses du réel, 2016,
192 p. Fra.

Auteur de *L'Art dans l'indifférence de l'art* (PPT Éditions, 2001), de *Contre l'art global, Pour un art sans identité et Retour du futur, L'Art à contre-courant* (Éditions Ère, 2007 et 2010), Jean-Claude Moineau avait une pratique artistique avant de devenir théoricien de l'art et de mener une réflexion plutôt critique vis-à-vis du monde de l'art. *Queeriser l'art* poursuit dans le même sens. Il s'agit, à l'origine, d'une intervention faite dans le cadre d'un symposium qui s'est tenu au Centre Georges-Pompidou à l'invitation de la plate-forme curatoriale *Peuple qui manque* (Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós). Mais sa contribution a été, ici, considérablement modifiée et augmentée. Aussi, le titre peut confondre : *Queeriser l'art* n'a rien à voir, ou si peu, avec un art queer, un art identifié à une catégorie d'artistes ni, comme le mentionne l'auteur, à une histoire de l'art souhaitant « esthétiser la pensée ou la pratique queer ». Le titre réfère plutôt au fait que l'art n'a pas à être identifié à une quelconque appartenance de forme. L'art est queer parce qu'il n'a pas d'origine préconçue; il n'a pas une identité propre que l'on pourrait être tenté de définir.

Divisé en onze sections, dans lesquelles l'auteur ensorcelle le lecteur de mots, de phrases, de références de toutes sortes – allant de l'art politique, à l'art engagé, à la notion d'auteur, de spectateur, à la notion de *Star*, d'espace public –, ce livre pose un beau défi à qui veut le lire à tout prix. Moineau se réfère à des centaines d'auteurs, philosophes, historiens d'art, sociologues dont Roland Barthes, Arthur Danto, Bruno Latour, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, mais aussi Aristote, Marx, Karl Popper et bien d'autres qui, parfois, selon leur théorie, se retrouvent en dialogue sinon en comparaison. Mais pourquoi tout cela? Sinon pour nous donner à penser que, hormis la grande culture de l'auteur, l'art est un terrain mouvant, difficile à maîtriser, à catégoriser. De paragraphe en paragraphe – du « quand bien même que » au « encore que » –, le lecteur n'est pas au bout de ses peines et pourrait en déduire que *queeriser l'art*, c'est d'abord une question de style qui s'écrit sous le mode de la déconstruction.

Enfin, parce qu'elle est chiffrée zéro, la onzième et dernière section semble annoncer un recommencement. L'auteur commente ici la notion de queer sur le plan sexuel, notamment du côté de la culture gaie, mais aussi de l'art en général, de sorte que cette forme d'expérience ne soit plus sous le signe d'un processus d'identification, mais de *désidentification*, de critique de toute identité, ce qui rend alors difficile la frontière des genres, voire celle de l'art par rapport à toute autre activité sociale. Étant sans concept, l'art comme « métaphore absolue » devrait ainsi se déployer dans le désœuvrement, celui dans lequel s'opère un art contre l'art. Un art critique de l'art.

– André-Louis Paré

Trajectoires : catalogue d'expositionMontréal, Galerie Espace Projet, 2016.
Ill. couleur. Fra/Eng.

Présenté sous la forme d'un petit boîtier, *Trajectoires* est un catalogue d'exposition comprenant 4 livrets de 24 pages chacun, une carte-récit géographique et un signet. Ce projet regroupe le travail de Khadija Baker (Syrie), Dorothee Nowak (France-Pologne) et Lysette Yoselevitz (Mexique), trois artistes montréalaises d'origines différentes. Le processus d'immigration à travers lequel ces artistes ont dû passer teinte nécessairement leurs démarches artistiques. Ainsi, les commissaires de l'exposition, Catherine Barnabé et Ludmila Steckelberg, tentent de déterminer les conséquences que peuvent avoir certains changements drastiques de lieu, de culture et d'entourage sur la vie, mais surtout sur la pratique créatrice d'un ou d'une artiste. À cet effet, elles ont choisi trois femmes artistes et immigrantes d'origines, de générations et de diverses cultures afin de dépeindre l'étendue des répercussions d'un déplacement géographique important. « Si nous pouvons constater que les préoccupations de Khadija sont plutôt sociales et politiques, que Dorothee s'intéresse à la documentation d'une communauté et que Lysette aborde la question de l'intime, nous pouvons également tisser des liens entre leurs propos. » Bref, ce catalogue d'exposition s'intéresse aux récits personnels de trois femmes artistes dont le processus d'immigration a considérablement influencé les trajectoires artistiques singulières, lesquels sont mues par « le désir d'aller vers les autres pour mieux revenir vers soi. » (C. S.)

Renée Lavaillante, une archéologie du dessin

Alma, SAGAMIE édition d'art et Occurrence (Montréal), 2016, 130 p. Ill. couleur. Fra/Eng.



Nathalie Miglioli, historienne de l'art, est l'auteure de cette monographie consacrée à la carrière artistique de Renée Lavaillante, analysant principalement son travail entre 1986 et 2015. Ce sont les mots de Lili Michaud, directrice de la galerie Occurrence, qui amorcent l'ouvrage en présentant brièvement la singularité de Lavaillante, dont le travail a d'ailleurs déjà fait l'objet d'une exposition à Occurrence en 2015. Puis, elle laisse place à Miglioli qui oriente son analyse sur l'importance du dessin dans le cheminement de l'artiste : « son œuvre cherchant à analyser les dépendances, les conflits, les assimilations et les différenciations entre les éléments qui établissent, dans le dessin, la relation entre l'idée et son trait. » Cette analyse est non seulement soutenue par plusieurs commentaires de Lavaillante, mais également par près d'une centaine de reproductions photographiques présentées de façon chronologique. Bref, au terme de ses observations, et comme le titre de l'ouvrage l'indique, Nathalie Miglioli décrit le processus artistique de Lavaillante qui « va au dessin comme l'archéologue à l'artéfact ». Autrement dit, « le dessin est le terrain où Lavaillante creuse, avec détermination et sensibilité, un substrat jamais prévisible ». Pour compléter cet ouvrage, une chronologie illustrée, une bibliographie ainsi qu'une traduction anglaise du texte sont disponibles à la fin de la monographie. (C. S.)

The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video

London, Black Dog Publishing/Ryerson Image Center, 2016, 192 p. Colour ill. Eng.



The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video is the catalogue for an exhibition of the same name held at Ryerson Image Centre (RIC) from September 14 to December 4, 2016, presenting the work of more than twenty Canadian and international artists (including Isabelle Hayeur, Nicholas Baier, Benoit Aquin, Edward Burtynsky, Amy Balkin, Chris Jordan, and Sharon Stewart) who ponder over the phenomenon of climate change. The exhibit curator Bénédicte Ramade edited the publication, which contains a foreword by RIC Director Paul Roth and critical contributions from Ramade and art historian TJ Demos as well as a series of plates organized according to the six sub-themes of the exhibition. In her essay, Ramade traces the history and discursive development of the genre of environmental photography. As she considers the work of artists such as Burtynsky, Stewart and Peter Goin, the author advocates for a hybrid conception of environmental photography that goes beyond mere visual testimony to embrace the criticality and imaginativeness required to approach “the features of this ‘new’ planet.” Demos’ text “Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today,” originally published as a series of online essays, examines the visuality of the Anthropocene and the ways in which it has operated and continues to do so in tandem with existing structures of power, ideology and advanced capitalism. Ultimately, the two texts, together with the works exhibited, share a common goal: to envision “the present crises and future consequences of humanity’s harsh imprint on our planet.” (V. M.)

Espaces de savoir, Québec

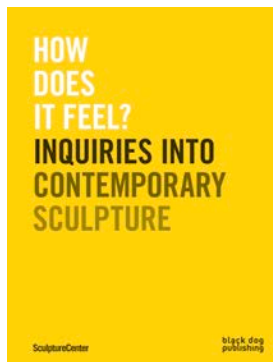
Presses de l'Université Laval (coll. « Phosphore »), 2016, 194 p. Ill. noir et blanc et couleur. Fra.



Sous la direction de Suzanne Leblanc, l'ouvrage est le résultat de trois années de recherches artistiques d'une équipe formée de six contributeurs – Olivier Asselin, Suzanne Leblanc, Chantal Neveu, Céline Poisson, Jocelyn Robert et Eric Simon – en provenance de quatre universités et du milieu littéraire. « L'équipe s'est intéressée à faire émerger et à développer des stratégies de spatialisation permettant d'accéder de manière inédite à des environnements de savoir ainsi qu'à générer et à organiser de manière singulière de tels environnements. » Tous connus de la scène artistique québécoise, chacun des intervenants propose une « stratégie de spatialisation du savoir » qui lui est propre, en continuité avec sa propre démarche de recherche et de création. L'ensemble ainsi réuni développe une expertise ici foncièrement artistique à un aspect du savoir (sa spatialisation) qui intéresse aussi d'autres disciplines telles que les sciences de l'information, le design et l'architecture, mais aussi les sciences cognitives et sociales. Le livre/objet – en soi une spatialisation du savoir – ici composée de six plaquettes individuelles (une par contributeur) auxquelles s'ajoute une septième relatant le projet dans son ensemble, est une réalisation du Studio TagTeam. Aux PUL, le livre est accueilli dans la collection « PHoSPHoRe » que dirige Marie-Christiane Mathieu qui a déjà proposé des ouvrages de certains des auteurs ici présents. (É. L.)

How Does It Feel?**Inquiries Into Contemporary Sculpture**

London, Black Dog Publishing, 2016,
96 p. Colour ill. Eng.



This title, *How Does It Feel?* is part of a series entitled *Inquiries Into Contemporary Sculpture*, produced in partnership with SculptureCenter (New York) that launched the series in 2013 specifically to “look at artists and others working and thinking through sculpture today.” Edited by Mary Ceruti (Executive Director and Chief Curator) and Ruba Katrib (Curator) of SculptureCenter, this book examines the sensory aspects of contemporary sculpture, and raises questions such as “Beyond sight, how does sculpture engage physicality?” “How are the senses considered within contemporary art?” “How has this changed with digital technologies?” An international assemblage of artists, art historian, professors, writers and curators have written on a wide range of artistic propositions, essays and short reflections about the incorporation of touch, smell and taste in their work. The 20 contributors to the book, Tauba Auerbach, Alexander Dumbadze, Casey Jane Ellison, Lawrence Abu Hamdan, Gelitin, Liz Glynn, Rochelle Goldberg, Ruba Katrib, Josh Kline, Adriana Lara, Lars Bang Larsen, Lynn Hershmann Leeson, Chus Martínez, Jeanine Oleson, Magali Reus, Aki Sasamoto, Jenni Sorkin, Jennifer Teets, Anicka Yi, and Mika Yoshitake, investigate experiential factors that extend beyond the three-dimensional. The first two titles in the series, *Where is Production?* and *What about Power?* are also available from Black Dog Publishing. (É. L.)

Patrick Coutu, Prix de la Fondation**Monique et Robert Parizeau 2014-2016**

Québec, Musée national des beaux-arts du
Québec, 2016, 80 p. Ill. couleur. Fra/Eng/Esp.



Lauréat du Prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau 2014-2016, l'artiste Patrick Coutu (également récipiendaire du prix Pierre-Ayot 2007), voit son œuvre intitulée *Le Jardin du sculpteur* intégrer la terrasse – qui porte le nom des mécènes – localisée au troisième niveau du nouveau pavillon Pierre Lassonde du Musée national des beaux-arts du Québec. L'ouvrage détaille le développement de l'œuvre jusqu'à l'Atelier de bronze d'Inverness tout en permettant d'apprécier l'évolution du travail de l'artiste au fil du temps. C'est aussi une toute première monographie pour l'artiste ainsi qu'une bonne introduction au processus créatif de Coutu, dont la première exposition muséale a eu lieu en 2002 au MNBAQ. L'auteure Aseman Sabet signe l'essai *Le paysage comme algorithme* (traduit en anglais et en espagnol) et souligne les principes à l'œuvre chez Coutu, notamment l'importance des structures végétales ou minérales, les calculs arithmétiques, la notion de paysage urbain ou naturel et de cette recherche plastique aux croisements d'une pensée mathématique, rappelant au passage les rapports riches entre l'art, la science et la technologie. Illustré de près de 60 photographies – dont plusieurs autres œuvres de l'artiste et images inédites –, l'ouvrage donne à voir, depuis l'ébauche en atelier jusqu'à l'installation extérieure en terrasse, la complexité d'une œuvre forte à la rencontre – et en écho – du paysage environnant tout en étant un élément fondamental de la structure qui l'accueille. (É. L.)

Christopher Varady-Szabo

Alma, SAGAMIE édition d'art, 2015,
114 p. Ill. couleur. Fra/Eng.



Ce livre est composé de deux essais s'attardant aux pratiques de l'artiste Christopher Varady-Szabo, originaire de Sydney en Australie. D'abord, l'essai d'Adrienne Luce, *Mémoire de la terre*, puis *Sensible Chaos*, de John K. Grande, plongent tous deux dans l'univers poétique et sculptural de l'artiste. C'est à l'aide d'une sélection de plus d'une centaine d'images – sculptures, installations et assemblages environnementaux –, s'étalant sur une vingtaine d'années, que les écrivains Luce et K. Grande tentent de démontrer l'intérêt de Varady-Szabo à « intégrer ses gestes et ses constructions de façon à nous faire envisager l'environnement comme un écosystème. » En effet, sa démarche artistique s'établit à travers une esthétique de la nature. Pour l'artiste, le concept de la mémoire, « à la fois intemporelle et tangible », est primordial, tout comme certaines notions écologiques qui prennent une ampleur importante dans ses constructions afin d'offrir au spectateur une expérience élémentaire et organique. Bref, c'est le paradigme de la perte exponentielle de ressources naturelles causée par l'humain, qui anime l'artiste dans son cheminement artistique. De plus, les traductions anglaise et française des deux essais sont intégrées à l'ouvrage qui se termine sur une courte biographie de Varady-Szabo, suivie d'une brève liste de remerciements. (C. S.)

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

Conseil d'administration / Board of Directors

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

Membres fondateurs / Founding Members

Serge Fiset, Édouard Lachapelle, Joëlle Morosoli

Directeur et rédacteur en chef / Editor

André-Louis Paré

Comité de rédaction / Editorial Committee

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

**Adjoint à l'administration - abonnements et site web /
Administrative Assistant - Subscriptions and Web Site**

Éric Legendre

Assistante à la production / Production assistant

Catherine Savoie

Design graphique / Graphic Design

Dominique Mousseau

Rédacteurs / Contributors

Mélanie Boucher, Clint Burnham, François Chalifour,
Emmanuelle Choquette, Ery Contogouris,
Anna Dezeuze, Anne-Marie Dubois, Sébastien Dulude,
Cynthia Fecteau, Jeremy Gafas, Bernard Lamarche,
Éric Legendre, Vincent Marquis, André-Louis Paré,
Camille Paulhan, Tak Pham, Julie Richard, Nicolas Rivard,
Pierre Saurisse, Catherine Savoie, Linda Steer,
Sylvie Tourangeau, Anne-Lou Vicente

Traduction / Translation

Oana Avasilichioaei, Simon Brown, Janet Logan,
Käthe Roth, Bernard Schütze

Révision française / French Copy Editor

Patricia Robin

Révision anglaise / English Copy Editor

Janet Logan

Marketing et publicité / Marketing and Publicity

Éric Legendre

Imprimeur / Printer

Imprimerie Quadriscan

Distribution

Disticor Magazine Distribution Services
Magazines Canada
Les presses du réel (Europe)

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

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

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

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



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Parution / Publication

N° 115 (Hiver 2017) / No. 115 (Winter 2017)

Imprimé au Canada / Printed in Canada

Envoi de publication - Enregistrement no. 40009185

Dépôts légaux / Legal deposits :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec;
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0821-9222 (imprimé/print)

ISSN : 1923-2552 (PDF)

ISBN : 978-2-923434-33-9 (imprimé/print)

ISBN : 978-2-923434-34-6 (PDF)

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

Abonnement individuel / Individual subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

Canada 28 \$ (23 \$ étudiant/student)

US + International (voir notre site web pour
les coûts postaux/see our website for postal costs)

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 50 \$ (40 \$ étudiant/student)

US + International (voir notre site web pour
les coûts postaux/see our website for postal costs)

Abonnement institutionnel / Institutional subscription

1 an (3 numéros/3 issues) :

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

US + International (voir notre site web pour
les coûts postaux/see our website for postal costs)

2 ans (6 numéros/6 issues) :

Canada 60 \$

US + International (voir notre site web pour
les coûts postaux/see our website for postal costs)

ESPACE

423 - 5445, avenue de Gaspé

Montréal (Québec) H2T 3B2

Canada

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

info@espaceartactuel.com

www.espaceartactuel.com

Merci aux donatrices et donateurs qui apportent leur soutien à ESPACE dans le cadre de notre campagne de financement 2016-2017 (toujours en cours). / Our thanks to everyone who has supported ESPACE during our 2016-2017 fundraising campaign (still in progress).

Claude Millette / Geneviève Goyer-Ouimet, Gilles Mihalcean, Dominique Mousseau, Bénédicte Ramade, Denis Rousseau, Pierre-François Ouellet / Lorraine Beaulieu, Mélanie Boucher, Pierre Bourgault, Jean H Guillemette, Mona Hakim, Laurier Lacroix, Hélène Roy, Claire Sarrasin, Louise Viger / Julie Alary-Lavallée, Amélie Durivage, Steve Giasson, Jean Marc Laforest, Éric Legendre, Vincent Marquis, Patricia Robin, Ariel Rondeau, Guillaume Sanfaçon, Catherine Savoie, Patrick Vézina et anonymes...



ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

Campagne de financement 2017 2017 Fundraising Campaign

ESPACE art actuel inaugure avec ce numéro une série de 30 magazines où se trouve insérée une œuvre signée par un ou une artiste.

This issue of ESPACE art actuel is inaugurating a series of 30 magazines that will have an artist's signed work inserted in them.

Impression jet d'encre sur papier Moab 300 naturel/
Inkjet print on Moab Natural 300 paper, 20,3 X 28 cm.

100 \$ CAD

(+ taxes et frais de poste/+ taxes and shipping cost)

Chaque exemplaire 1/30 est accompagné d'une courte biographie de l'artiste, ainsi qu'une description de l'œuvre./A short biography of the artist and a description of the work will accompany each artwork 1/30.

Pour commander/To order:

espaceartactuel.com
info@espaceartactuel.com
514.907.6147

Pour ce n° 115, nous proposons un document de la *Performance invisible n° 20 (Imaginer une pièce vide)* de **Steve Giasson**.

Dessin : Daniel Roy et Steve Giasson (7 septembre 2015).

Steve Giasson est un artiste conceptuel. Son travail a été présenté dans neuf pays différents, en Europe et en Amérique du Nord, notamment à la Liverpool Biennial 2012 et ED RUSCHA BOOKS & Co. au Museum Brandhorst (Munich) et à la Gagosian Gallery (New York City, Paris et Beverly Hills). Il est le lauréat du Prix de La Vitrine culturelle pour un artiste émergent et d'une Mention du Cirque du Soleil, décernés dans le cadre d'Art Souterrain 2015. Il vit et travaille à Montréal.

*For this edition no. 115, we propose documentation from **Steve Giasson's** Performance invisible no. 20 (Imaginer une pièce vide).*

Drawing: Daniel Roy and Steve Giasson (September 7, 2015).

Steve Giasson is a conceptual artist who lives and works in Montreal. His work has been presented in nine different countries in Europe and North America, most notably at the Liverpool Biennial 2012, ED RUSCHA BOOKS & Co. at Museum Brandhorst, Munich and at Gagosian Gallery in New York City, Paris and Beverly Hills. He is the winner of the Prix de La Vitrine Culturelle for an emerging artist and a Mention from the Cirque du Soleil for his work in Art Souterrain 2015.

Papier

Foire d'art

Arsenal Montréal

21–23 avril
2017

papiermontreal.com

Présenté par



Organisé par



10^e édition

contemporain

Ján Mančuška, *Reverse Play*, image fixe, 2007, vidéo HD avec son, 9 min 47 s. Avec l'aimable permission de Ján Mančuška Estate et Andrew Kreps Gallery. — François Lemieux, *image fixe tirée de Efface tes traces*, 2016. Avec l'aimable permission de l'artiste.



Ján Mančuška — Commissaire : Vít Havránek



François Lemieux

VOX

Centre de l'image contemporaine

2, rue Sainte-Catherine Est
Espace 401 centrevox.ca

14.01 – 18.03 2017

Mois



MULTI

LE FESTIVAL INTERNATIONAL
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES DE QUÉBEC
2 au 26 FÉVRIER 2017

Spectacles, performances et concerts / Expériences participatives /
Installations / Films / Œuvres immersives, interactives, cinétiques,
robotiques, vidéographiques et sonores

MOISMULTI.ORG



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Canada
Conseil canadien
des arts



Canada
Patrimoine
canadien



VILLE DE
QUÉBEC



Centre de la
culture et des arts
de Québec



PREMIERE
OVATION



Conseil général
de France à Québec



Institut de la
culture et des arts
de Québec



GOETHE
INSTITUT



Desjardins
Centre d'innovation
culturelle

RECTO
VERSO



Stay Still, Translate

PERFORMANCE, PRÉSENTATION, CONSERVATION
DU TABLEAU VIVANT AU CANADA

Colloque sur l'histoire du tableau vivant,
sur sa réactualisation en performance
de même que sur son acquisition
et sa diffusion au Canada

Au Musée d'art contemporain de Montréal
Les 17 et 18 février 2017

Exposition d'une œuvre inédite de Daniel Olson
du 15 au 22 février

Lancement du n° 115 de la revue ESPACE art actuel
le 18 février à 15h30



© Daniel Olson, *Diamond in the Rough* (2016), image d'œuvre en cours de production



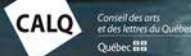
THE DEAD WEB - LA FIN

19 JANVIER - 12 FÉVRIER 2017
VERNISSAGE 19 JANVIER 18H

Frédérique Laliberté
Grégory Chatonsky & Dominique Sirois
Julie Tremble
Julien Boily
Projet EVA

Commissaire : Nathalie Bachand

EASTERN BLOC
www.easternbloc.ca



PERTE DE SIGNAL



Karine Payette

L'OMBRE D'UN DOUTE

Commissaire : Anne Philippon

Du 11 février au 23 avril 2017

Karilee Fuglem

CONDITIONS EXISTANTES / EXISTING CONDITIONS

Du 27 mai au 13 août 2017

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
T 450.773.4209 www.expression.qc.ca

© Karine Payette, *Canevas*, 2016, fourrure synthétique, silicone, acrylique, 11,5 x 51 x 34,3 cm. Crédit photo : Karine Payette

**ART
SOUTERRAIN**
présente



**JEU
ET DIVERSION**

**FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN - 9^e ÉDITION
RÉSEAU SOUTERRAIN DE MONTRÉAL ET LIEUX SATELLITES**

ARTSOUTERRAIN.COM

4 > 26 MAR. 2017

f t i #ARTSOUTERRAIN17

Affichez
Grand

Rap.

ARSENAL
contemporain art contemporain

**NUIT
BLANCHE**
À MONTRÉAL

DESTINATION
CENTRE-VILLE
MONTRÉAL

Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Patrimoine
canadien
Canadian
Heritage

Québec

Bureau des festivals et
des événements culturels
Montréal

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Dan Brault - Boowaboowaboo
 du 27 janvier au 26 février 2017 - vernissage le 27 janvier à 17h30

Galerie **3** 247, rue Saint-Vallier Est, Québec | info@lagalerie3.com | 581 700-0130 | www.lagalerie3.com

GALERIE DE L'UQAM PROGRAMMATION HIVER 2017

FRANÇOISE SULLIVAN. TRAJECTOIRES RESPLENDISSANTES

Commissaire : Louise Déry
 11 janvier au 18 février 2017
 Vernissage : mardi 10 janvier à 17 h 30

JONATHAN PLANTE. ANGLE MORT

11 janvier au 18 février 2017
 Vernissage : mardi 10 janvier à 17 h 30

GRAHAM FAGEN

Commissaire : Louise Déry
 24 février au 8 avril 2017
 Vernissage : jeudi 23 février à 17 h 30

L'IMAGE EN MOUVEMENT : DE GENÈVE À MONTRÉAL

Direction artistique : Andrea Bellini
 Commissaires : Caroline Bourgeois, Cecilia Alemani et Elvira Dyangani Ose

EXPOSITION EN CIRCULATION

MOTION

Commissaires : La Fabrique d'expositions
 MacKenzie Art Gallery, Régina
 20 janvier au 14 mai 2017



galerie.uqam.ca

Partenaires :



Canada Council for the Arts



Conseil des arts et des lettres du Québec



ALBA | CHRUTHACHAIL



Image : Graham Fagen, *The Slave's Lament*, 2015, image tirée de l'installation audio-vidéo à 5 canaux. Avec l'aimable permission de l'artiste, de Matt's Gallery, Londres, et de Galerie Micky Schubert, Berlin.





Kim Waldron

Du 21 janvier au 11 mars 2017 Vernissage le 21 janvier à 15 h
Kim Waldron *Made in Québec*, commissaire : Marie-Ève Charron
Pascale Bourguignon *Nous continuerons à croître en faisant corps avec vous?*

CIRCA
ART ACTUEL

444-372, rue Ste-Catherine O.
Montréal, Québec H3B 1A2
514 393-8248

Pascale Bourguignon



MERCREDI ET JEUDI DE 11 H À 18 H
VENDREDI DE 11 H À 19 H
SAMEDI ET DIMANCHE DE 11 H À 17 H

E
JOCELYNE ALLOUCHERIE
IVAN BINET
AVEC UNE INSTALLATION DE
MATHIEU CARDIN

EXPOSITION
DU 24 MARS AU 18 JUIN 2017

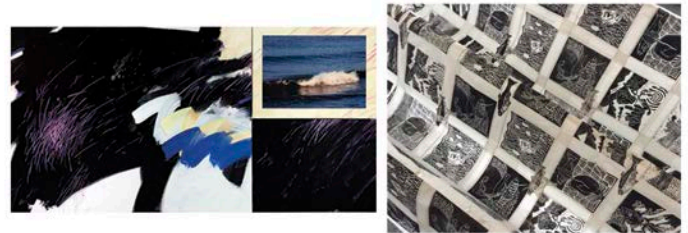
1700, RUE NOTRE-DAME OUEST
MONTRÉAL

1700
LA
POSTE

POINT DE SUSPENSION
Librairie d'art actuel

centrebang.ca
 132, rue Racine Est, C.P. 8125, Chicoutimi Qc G7H 5B5

Mardi, mercredi et samedi de 10h à 18h
 Jeudi et vendredi de 10h à 21h
 et sur rendez-vous.



Gilles BOIVERT Suzanne FERLANDL
DIVAGUE SUR FOND NOIR ONDE DE CHOC, VIVRE AVEC
 Artiste en résidence



28 JANVIER – 7 MAI 2017

Samedi le 28 janvier à 14 h vernissage
 Samedi le 4 février à 15 h *Allumés pour la vie*
 avec le Centre prévention du suicide
 dans les Laurentides *Le Faubourg*
 Samedi le 4 mars à partir de 15 h rencontre
 avec Gilles BOISVERT et Suzanne FERLANDL

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

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



GALERIE D'ART
Stewart Hall
 ART GALLERY

MODULE OPERANDI

18 février au 2 avril 2017
 Randall Anderson, Philippe Chabot,
 Guillaume La Brie, José Luis Torres,
 Sherry Walchuk, Tom Watson

Commissaires : Céline Le Merlus et Manel Benchabane

Vernissage : Dimanche 19 février, 14 h

www.pointe-claire.ca 514 630-1254

**POUR
 TOUT
 SAVOIR
 SUR
 L'ART
 ACTUEL
 AU
 JOUR
 LE
 JOUR**

**RÉSEAU
 ARTACTUEL
 .org**



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

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES
 SODEP.QC.CA

sodep
 Société de développement
 des périodiques
 culturels québécois

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

Canada

publication en ligne

DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX^e SIÈCLE

dictionnaire.espaceartactuel.com



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

OPTICA
CENTRE
D'ART
CONTEM-
PORAIN

Nelson Henricks
Life Session (détail),
2016.
Film 16mm,
2 minutes 30 secondes
Avec la permission
de l'artiste

Hiver-printemps 2017

28 janvier au 25 mars

Helson Henricks (Montréal)
Jim Holyoak (Montréal)

22 avril - 17 juin
I've Only Known My Own

Commissaire
Nicole Burisch

Artistes
Nadège Grebmeier Forget
Ursula Johnson
Autumn Knight
Michelle Lacombe

1 septembre 2016 au
17 juin 2017

Est dans mon travail
Projet de documentation
et d'intervention
Edith Brunette

Nouveauté - Édition

L'ouvrage
La Demeure
en version numérique

[optica.ca/publications/
imagespubs/la_demeure.pdf](http://optica.ca/publications/imagespubs/la_demeure.pdf)

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



À l'écoute du milieu des ARTS

PETRIE RAYMOND

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

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

RAIQ

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

Volet montréalais

Stratégies d'exploration en solo

Avec **Jacqueline Van De Geer** du 16 au 18 septembre 2016 au **Studio 303** à Montréal

« Cache-toi matière ! » : Langage et interdisciplinarité

Avec **Simon Brown** le 11 décembre 2016 au **Studio Élan d'Amérique** à Montréal

Médiation culturelle, pratiques interdisciplinaires et espace public

Avec **Eva Quintas** le 15 janvier 2017 au **RAIQ** à Montréal

Laboratoire d'expérimentation interdisciplinaire : Sociologie, art vivant et autres métissages

Avec **Catherine Lalonde Massecar** et **Louis Jacob** du 3 au 5 février 2017 à Montréal

Théories et pratiques performatives

Avec **Richard Martel** du 10 au 12 mars 2017 à Montréal

Volet multirégional

École de bruit : Approches interdisciplinaires à la production sonore

Avec **Alexis O'Hara** le 21 et 22 janvier 2017 à Montréal

Manoeuvre, assemblage et accompagnement : interdisciplinarité et arts numériques

Avec **Érik d'Orion** et **Marc Fournel** le 18 et 19 février 2017 dans le cadre du **Mois Multi** à Québec

Écrire à l'oreille

Avec **Simon Brown** le 25 février 2017 à **Sporobole**, centre en art actuel à Sherbrooke

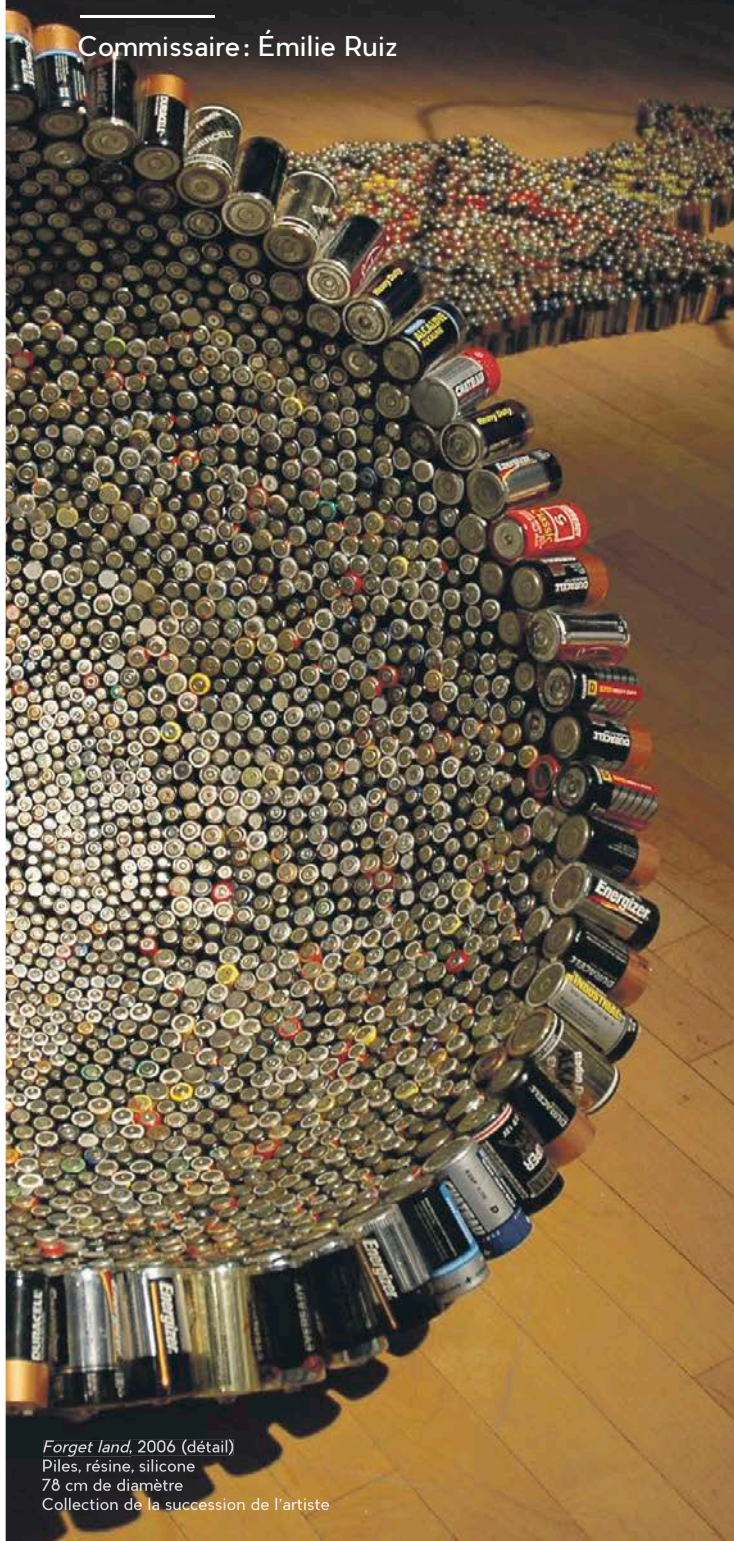
Pour inscription aux formations, contactez-nous par courriel à l'adresse
info@raiq.ca ou par téléphone au numéro (514) 868-8011 / www.raiq.ca



NORMAND FORGET

28 janvier au 23 avril 2017

Commissaire: Émilie Ruiz



Forget land, 2006 (détail)
Piles, résine, silicone
78 cm de diamètre
Collection de la succession de l'artiste

MARION WAGSCHAL

4 février au 30 avril 2017

Commissaire: Marie-Claude Landry



Tequilla Sunrise, 2008 (détail)
Acrylique sur toile
192,9 x 175,3 cm
Collection particulière



Entente de développement culturel
Musée national des beaux-arts du Québec

Canadian Heritage

Patrimoine canadien



Conseil des arts et des lettres
Canada Council for the Arts

Québec

simons

Présenté par
Presented by

MANIF D'ART /8 LA BIENNALE DE QUÉBEC

17 février - 14 mai
february 17 - may 14
2017

L'ART DE LA JOIE
THE ART OF JOY

MANIF
D'ART
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

Commissaire
internationale
International
curator
Alexia Fabre

Commissaire
adjointe
Assistant curator
Anne-Sophie
Blanchet

Réalisée en
collaboration avec
In collaboration with

M B
— A — Musée national
— N — des beaux-arts
— Q — du Québec
Québec

Lieu central
Main site
Musée national
des beaux-arts
du Québec

manifdart.org

STEFFIE BÉLANGER

L'utilité de l'inutilité

Commissaire : Manon Tourigny



Exposition



Vernissage

Visite commentée : 26 mar. à 14 h

Salle Alfred-Pellan
Entrée libre

HEURES D'OUVERTURE

Mardi au dimanche 13 h - 17 h

Et les soirs de spectacle jusqu'à 20 h

MAISON DES ARTS DE LAVAL



1395, boul. de la Concorde Ouest
📍 Métro Montmorency
📍 Maison des arts de Laval

