

Dominique Blain



- 5 **Avant-propos**
Marcel Brisebois
- 7 **Introduction**
Réal Lussier
- 11 **Entrevue avec Dominique Blain
par Réal Lussier**
- 27 **De la demeure au territoire**
Thérèse St-Gelais
- 49 **Introduction**
Réal Lussier
- 51 **An Interview with Dominique Blain
by Réal Lussier**
- 55 **From Dwellings to Territories**
Thérèse St-Gelais
- 60 **Biobibliographie**
- 70 **Liste des œuvres**





Dominique Blain

Dominique Blain

Réal Lussier

Avec la collaboration de Thérèse St-Gelais

Du 6 février au 18 avril 2004

Musée d'art contemporain de Montréal

Dominique Blain

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 6 février au 18 avril 2004.

Conservateur : Réal Lussier
Documentation biobibliographique : Élane Bégin

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Conception graphique : Fugazi
Photographies : Patrick Altman, Musée national des beaux-arts du Québec page : 6; Francesco Bellomo page : 38; John Isaac, A. Hollmann, Nations unies page : 37; Richard-Max Tremblay pages : 10,17, 20, 22, 25, 29-31, 35, 40-41, 43-44, 46-48 ; Robert Wedemeyer page : 36
© Dominique Blain SODART, 2004
Impression : Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2004

Dépôt légal : 2004
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Lussier, Réal, 1946-

Dominique Blain

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 6 févr. au 18 avril 2004.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21889-6

I. Blain, Dominique - Expositions. I. St-Gelais, Thérèse.
II. Blain, Dominique. III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.B585A4 2004 709'.2 C2003-942189-9F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Remerciements

Dominique Blain dédie cette exposition à l'artiste Roseline Delisle (1952-2003). L'artiste tient à remercier les personnes suivantes. Pour la réalisation de l'exposition : Réal Lussier et toute l'équipe du Musée. Pour leur précieuse collaboration : Gilles Arpin, d'Éclairage public; Louis Barette; Anne-Marie Belley; Francesco Bellomo; Thierry Deslandres; Pierre Duchaine, Martin Desrochers et Yves Régnier, de CORLAB; François Gagnon et Éric Sirois, de MAGAG inc.; Clément de Gaulejac; Mathilde Géromin; Yves Lacasse, Claude Bilodeau et Gilbert Boucher, du Musée national des beaux-arts du Québec; Geneviève Lefebvre; Robert Monté; Caroline Pierret; Félix-Étienne Rocque, de Ouch Animation; Karine Sauvé; Michael David Smith; David Szczerbickj, de 3M Canada; Marie-Hélène Turcot. Pour leur soutien constant : Lucille, Marie-Hélène, Martine, Monique et Roger Blain; Robert Baillod; Glen Lineberry et John Reyes, de la Bentley Gallery; Liliana Cané; Louise Déry; Érik Deslandres; Russell T. Gordon; Luci Mastropasqua; Louise Trudeau; Karim Waked. Pour leur appui financier : le Conseil des Arts du Canada ainsi que 3M Canada.

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606
Télécopieur : (514) 871 2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Couvertures 1 et 4 : *Duty Free*, 1989

Pages de garde : *Core*, 2003



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Avant-propos

Marcel Brisebois

Commencée au milieu des années quatre-vingt, les travaux de Dominique Blain manifestent son intérêt pour l'histoire sociale et politique. Son analyse des rapports sociaux et des idéologies s'accompagne d'une réflexion sur la pratique artistique, les stratégies utilisées et les matériaux employés au cours du processus créatif. Mais on chercherait en vain chez elle la rhétorique du pamphlétaire ou du missionnaire, car ce qui motive l'artiste, c'est moins d'illustrer les tensions qui s'exercent entre l'individu et la collectivité qu'une profonde empathie avec l'Autre. À la question de Goethe : « Comment puis-je être dès lors qu'existe un autre ? », Dominique Blain substitue la question : « Qu'est-ce que la relation à l'Autre me permet de devenir ? ». Toute son œuvre m'apparaît dès lors comme le profond questionnement d'une femme dont le souci est d'explorer et de définir sa place dans la société, dans sa fragilité comme dans son énergie, dans ses doutes comme dans son idéal.

L'exposition que le Musée d'art contemporain de Montréal consacre à Dominique Blain présente plus de quinze ans d'une carrière qui s'est déroulée aussi bien ici qu'à l'étranger où elle s'est taillé une solide réputation. En témoigne sa participation à des expositions en Australie, en Europe et aux États-Unis. La présente manifestation, la première à Montréal depuis celle de 2000 dans les espaces du Montréal Télégraphe, permettra de souligner la rigueur, la cohérence et la pertinence du travail de l'artiste. Élaborée à partir d'une sélection d'œuvres réalisées au cours de la dernière décennie de manière à servir de points de repère pour situer les principaux enjeux de la recherche de l'artiste, cette exposition est néanmoins constituée largement de créations qui n'ont pas encore été présentées à Montréal ou qui ont été parachevées à cette occasion.

Le Musée remercie Dominique Blain pour sa collaboration à la réalisation de ce projet. Il remercie également les collectionneurs qui ont accepté de se départir momentanément de leurs œuvres pour partager leur plaisir avec le public. Le Musée exprime sa gratitude à monsieur Réal Lussier, le commissaire de cette exposition, de même qu'à madame Thérèse St-Gelais, professeure à l'Université du Québec à Montréal, qui prépare un ouvrage sur les femmes artistes.

Nous exprimons notre reconnaissance au ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son soutien constant et au Conseil des Arts du Canada pour sa contribution à notre programme d'expositions temporaires.

Enfin, nous espérons que les visiteurs du Musée éprouveront un grand intérêt à la fréquentation de cette exposition.

Inner Sanctum (détail),
1994-1995
Émulsions sur film,
métal, miroir et
lampes
388,5 x 1 260 x 11,5 cm
(l'ensemble)
Collection du Musée
national des
beaux-arts du Québec



Introduction

Réal Lussier

L'art a toujours été une affaire d'époque et de contexte. On peut dire également qu'il a toujours été une activité sociale et politique. Aussi, au moment où l'on ne parle que de mondialisation, comment la création artistique pourrait-elle ne pas être sensible aux questions que cette situation soulève ? Faut-il rappeler que, depuis le milieu des années 1960 déjà, la pratique artistique s'est fondamentalement distinguée par son ouverture sur la société ? Le social a envahi le champ de l'art qui désormais manifeste une présence nouvelle au monde. Dès lors, l'art ne se définit plus uniquement en regard de son intérêt esthétique, mais aussi en regard de l'ensemble des activités humaines et de leur historicité.

Le travail de Dominique Blain est de ceux qui prennent plus spécifiquement en compte le social et le politique. Il n'entend pas s'en tenir à une finalité purement esthétique, mais cherche bien plutôt à effacer les limites qui peuvent le séparer des autres médias visuels et langagiers. Il s'inscrit parmi d'autres expressions comme un système de compréhension et de reproduction symbolique du monde. Ouvert aux réalités du monde, il s'est attardé plus particulièrement à la dimension politique des représentations – des collectivités comme des individus. Développé dans le contexte des pratiques postmodernes des années 1980, ce travail s'est en fait appuyé sur une relecture de l'image, sur son caractère relatif et interprétatif, comme sur une relecture de l'objet.

Avant tout, il faut souligner que l'œuvre de Dominique Blain traite de sujets universels, qu'il s'agisse d'histoire, de guerre, d'impérialisme ou de manipulation idéologique. Quoique l'artiste ait souvent puisé son iconographie aux sources historiques, à travers journaux, magazines et livres, c'est la compréhension et l'analyse de ses sujets à la lumière des valeurs contemporaines qu'elle poursuivait. C'est avec les spécificités de sa culture, à la fois nord-américaine et québécoise, et de son histoire personnelle que Blain ne cesse de questionner le sens des faits comme des images, et d'en exposer les codes et les idéaux sous-jacents.

Dominique Blain n'avait pas le choix. En fait, elle n'a jamais eu vraiment le choix. C'est viscéral : depuis très longtemps, elle se sent concernée par les conflits et ne peut être indifférente aux abus de pouvoir. Aussi s'est-elle attachée, dans sa recherche, à mettre en lumière des situations ou des événements, tant historiques que contemporains, qui révèlent des formes diverses de tyrannie, de manipulation et de soumission.

Étrangement, aujourd'hui, un art qui traite du politique peut sembler suspect à certains. Pourtant, le travail de Dominique Blain ne relève pas de la propagande, et il n'est certainement pas au service d'une idéologie. Pour l'artiste, c'est une question de responsabilité;

elle se fait en quelque sorte le témoin de la réalité qui l'entoure et de l'histoire du siècle qui l'a vue naître. Avec plus d'acuité que d'autres individus dans la société, elle sait observer, rendre compte, et mettre en perspective les faits, les événements et leurs acteurs.

Quand on constate la surprenante indifférence de la grande majorité des gens et l'inertie de la communauté internationale devant les situations les plus horribles, comme les massacres qui eurent lieu en Bosnie et au Rwanda, par exemple, n'est-il pas vain de vouloir susciter l'éveil des consciences ? Si la société occidentale bien-pensante et « politically correct » paraît plus sensible au sort des animaux de compagnie qu'à celui d'êtres humains humiliés, affamés, violés, torturés et tués, à quoi servent les stratégies artistiques de dénonciation ? À cet égard, Dominique Blain ne se fait pas d'illusions, car l'important est d'abord de prendre position pour soi-même, de réagir pour pouvoir ensuite partager son malaise avec les autres. Elle sait qu'à force de répétitions, elle pourra gagner l'attention, surprendre et peut-être toucher.

Encore une fois, la situation de notre monde, dominé par les exigences de l'économie de marché comme par les préceptes de la mondialisation, offre un terrain fertile aux observations et aux analyses de l'artiste. À propos de cet impérialisme économique, force est de constater que les conflits ne sont pas près de l'atténuer et qu'ils fournissent là encore de multiples occasions à la perpétration des pires excès. Rien n'est donc plus justifié que de considérer le regard d'artistes tels que Dominique Blain comme des plus pertinents et nécessaires à notre société.

Ce n'est certainement pas sans raison profonde que Dominique Blain, qui cumule près de 20 ans de carrière, s'est imposée comme l'une des figures les plus significatives de sa génération au Québec : c'est parce que son travail a su, au cours des années, convaincre aussi bien par ses qualités esthétiques, sa force plastique et symbolique que par l'intérêt de son propos. Aussi cette exposition doit-elle être vue comme l'occasion de mettre en lumière la rigueur et l'efficacité d'une démarche qui n'a de cesse de se renouveler en abordant les questions les plus actuelles, quand ce ne sont pas les plus pressantes pour notre temps.

Élaborée à partir d'une sélection d'œuvres réalisées principalement au cours de la décennie 1990 et qui constituent en quelque sorte des repères pour situer les enjeux majeurs du travail de l'artiste, l'exposition comporte également de nombreuses réalisations récentes, qui n'ont pas encore été présentées chez nous ou qui viennent tout juste d'être terminées pour l'occasion. Reposant essentiellement sur des opérations de recadrage, d'agrandissement, de juxtaposition, de montage ou encore de recontextualisation d'un matériel photographique emprunté au domaine médiatique, les travaux ici rassemblés interpellent le spectateur comme témoin, à la fois intellectuellement et émotivement, en suivant des voies de signification et de perception des plus diverses et inattendues.

Quoique l'artiste ait, à ses débuts, apporté une attention plus particulière aux aspects coloniaux et militaires de l'histoire, ainsi qu'on peut le constater au sein d'œuvres plus anciennes comme par exemple *Détails* (1992), elle s'est par la suite attachée à un éventail d'intérêts beaucoup plus large tels, entre autres, les inégalités sociales et raciales, le sort des victimes de conflits – qui se trouve évoqué dans une installation comme *Traces* (1991) –, le pouvoir des armes, dont une œuvre comme *Inner Sanctum* (1994-1995) fait état, mais telles aussi les questions de liberté d'expression et de droits de la personne.

Plus récemment, Dominique Blain a également manifesté ses préoccupations pour des sujets brûlants d'actualité – la question des mines antipersonnel a donné lieu à des œuvres saisissantes comme *Rug* (2000) – aussi bien que pour les conflits ouverts, en Irak et en Afghanistan, par exemple. Toutefois, les œuvres sont toujours le résultat d'une longue réflexion, d'une certaine distance, sans pour autant perdre la force du « momentum ». C'est que le temps joue, en quelque sorte, en faveur de l'artiste, car le plus souvent les événements viennent confirmer l'incroyable pertinence d'œuvres conçues sinon entreprises depuis un certain temps déjà.

Les œuvres de Dominique Blain exigent par ailleurs de nous une disponibilité tant physique que réflexive. Car leur véritable impact repose sur l'attention que nous sommes amenés à leur prêter et sur l'ouverture qu'elles nous proposent de manifester pour nous interroger et nous définir en tant que citoyens du monde.

Enfin, ne faudrait-il pas souligner, et ce n'est certainement pas négligeable, que ces œuvres sont avant tout le lieu d'un questionnement artistique ? L'analyse des rapports sociaux, des institutions et des idéologies va de pair avec une réflexion sur la pratique, les moyens et les matériaux dont se sert l'artiste dans son processus de travail.

Boat People, 1980
Papier fait main,
papier journal et ficelle
50,9 x 44,5 x 4,6 cm
Collection particulière



Entrevue avec Dominique Blain par Réal Lussier

R.L. Voilà déjà une vingtaine d'années que vous présentez publiquement vos réalisations. Comment voyez-vous votre travail récent par rapport à vos premières œuvres ? Diriez-vous qu'il y a eu des changements majeurs ?

D.B. Je ne vois pas dans mon travail de changements radicaux avec les années, mais plutôt une transformation, une épuration, dans le langage peut-être mais, essentiellement, je pense que le propos et l'intention derrière chaque œuvre restent les mêmes : je parle de rapports de pouvoir et ce qui m'intéresse, c'est de partager avec d'autres une réflexion, un regard sur le monde dans lequel nous vivons. Je crois que toute expérience change la conscience et je me sens comme un « transmetteur », comme quelqu'un qui cherche à amener le visiteur à regarder les choses sous un autre angle.

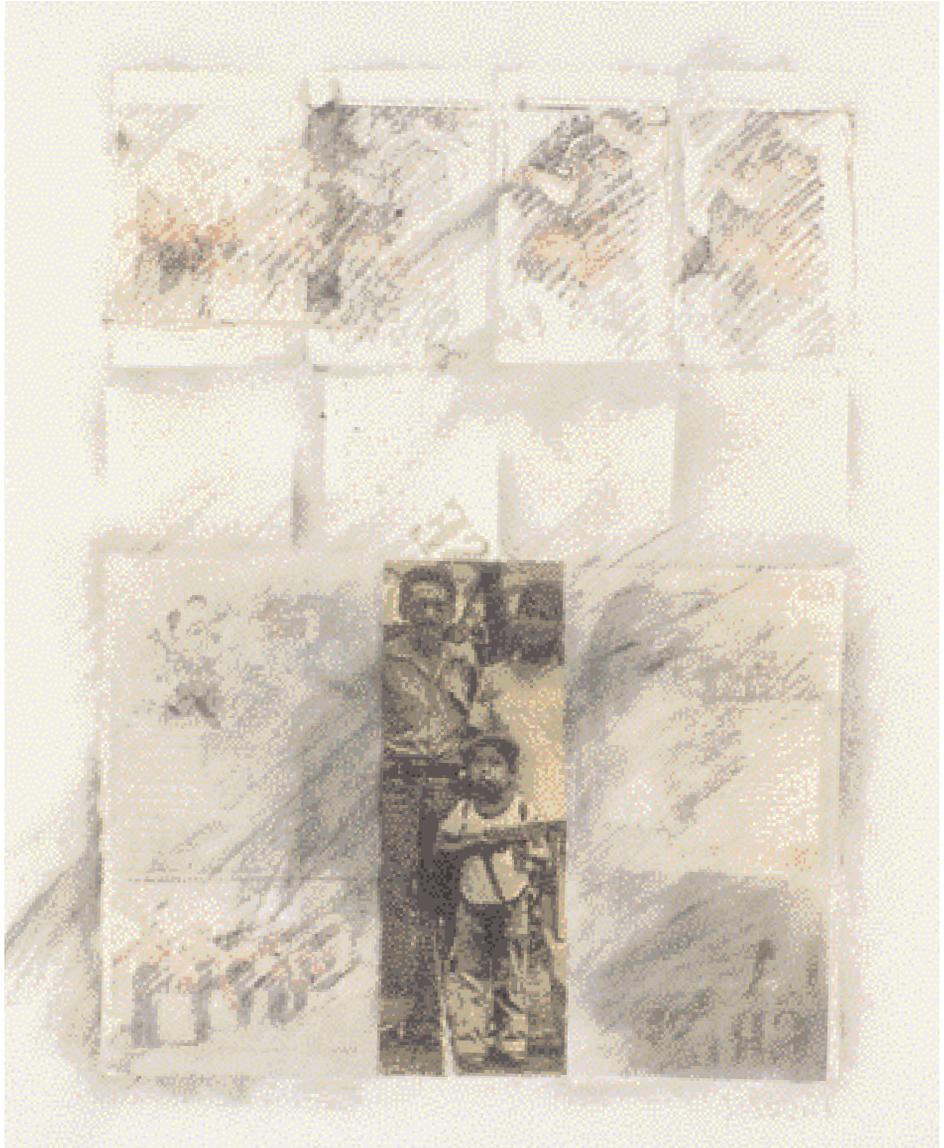
Si l'on peut parler de changements, c'est plutôt dans certains outils de travail que j'utilise maintenant et qui n'existaient pas auparavant. Je peux produire aujourd'hui des œuvres que j'ai conçues voilà dix ou quinze ans et qui étaient demeurées sous forme de dessins. Non seulement les nouvelles technologies ont permis à ces œuvres de prendre forme, mais elles ont parfois été le déclencheur de nouvelles idées. Je travaille de plus en plus avec des images numériques. J'utilise aussi des logiciels d'animation pour visualiser certains concepts. Dernièrement, j'ai produit une œuvre sonore générée par ordinateur. Mais l'approche et le processus créatif restent les mêmes.

Y a-t-il eu au cours des années un changement d'attitude, chez vous, au regard des sujets qui vous interpellent ?

Je pense avoir appris à être un peu plus patiente, ce qui me permet de prendre mes distances par rapport au sentiment d'urgence que certains sujets provoquent en moi. Avec le temps, j'ai appris à laisser décanter, à laisser mûrir une idée, un concept, pour justement arriver à exprimer l'essentiel. Il y a aussi toute l'expérience de la vie, tout ce que je vois, tout ce que je vis, les rencontres que je fais; tout cela a une incidence certaine sur mon travail.

Comment voyez-vous de manière générale votre pratique artistique, plus précisément le développement de votre œuvre au cours des années ?

Je crois qu'il a toujours été difficile de « classifier » ma pratique artistique. L'étiquette d'artiste politique que l'on m'a donnée dans les années 1990 m'a toujours laissée perplexe. Je trouve cela réducteur, car ça limite la lecture de l'œuvre. Pour moi, tout travail créatif bouscule



Chili, 1980
Collage sur papier
76,8 x 62,4 cm
Collection particulière

l'ordre des choses et, de ce fait, devient un geste politique. Oui, il y a un contenu socio-politique dans mon travail, c'est indéniable, mais il y a aussi des préoccupations esthétiques. Je me suis donné au fil des années de plus en plus de liberté au niveau des matériaux et des outils de travail que j'utilise. Ce qui m'importe, c'est de trouver une justesse dans la forme pour transmettre une idée. C'est une question d'équilibre entre le contenu et le contenant.

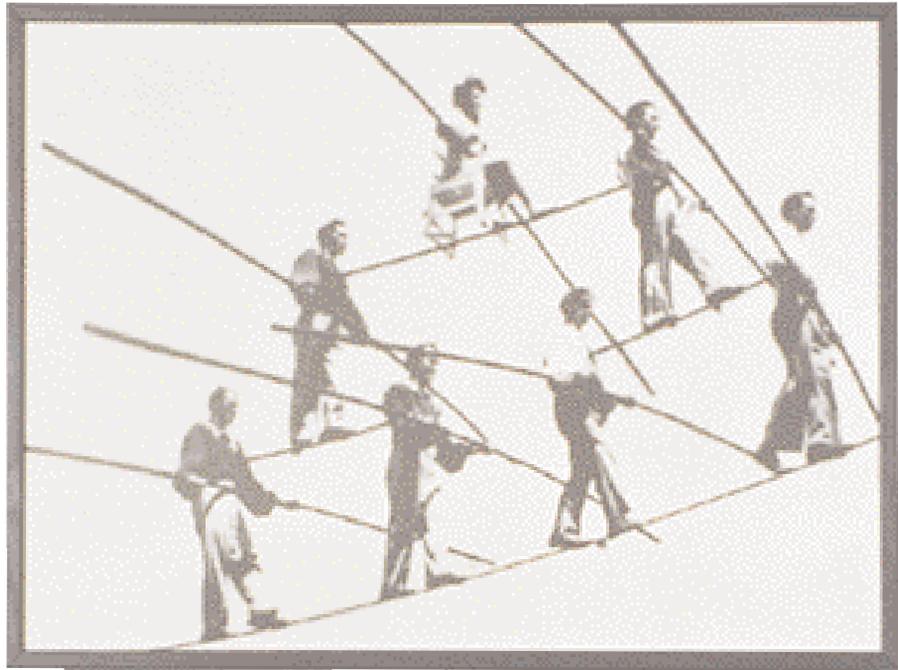
**À vos débuts, qu'est-ce qui a motivé ou guidé l'orientation de votre travail d'artiste ?
Quels sont les sujets qui vous ont interpellée dès le départ ?**

Mes études en art m'ont permis très rapidement de cerner mes intérêts. À cette époque, je m'intéressais à toutes les formes de langage visuel, mais je favorisais particulièrement le dessin et la sculpture. D'autre part, j'ai toujours été curieuse et intéressée par les images que je trouvais dans les livres, les journaux, les revues d'actualité. Je me suis intéressée entre autres au papier et à sa fabrication. Je me souviens que lorsque j'ai acheté pour la première fois du papier Arches, j'ai été à la fois séduite et intimidée par sa qualité. Je me suis mise à explorer son épaisseur en arrachant des fibres, en jouant avec les textures, un peu comme l'aurait fait Robert Ryman. Je ne le connaissais pas à l'époque, et lorsque j'ai vu sa rétrospective des années plus tard au Musée d'art moderne de New York, je me sentais en terrain connu, car ce vocabulaire plastique m'intéressait et me semblait familier.

Mes premières œuvres étaient donc faites de collages et de dessins : je « transférais » des photographies trouvées dans les journaux, je recréais la page d'un quotidien, je recontextualisais des images qui m'avaient touchée. Le résultat était plus poétique que politique, mais il y avait déjà dans certaines œuvres des images dont le propos se retrouve dans ma pratique actuelle. Puis mes recherches dans les librairies de livres usagés m'ont amenée à découvrir un univers qui appartenait au passé, à une époque que mes parents avaient connue, et qui, en quelque sorte, m'aidait à comprendre d'où je venais... C'est alors que mon langage a pris une autre forme. Ces collages et photomontages se sont transformés en objet, et l'objet est devenu installation. L'œuvre *Stars and Stripes* (1985) représente bien cette évolution. Au départ, ce collage en forme de drapeau fut reproduit en sérigraphie sur papier afin de rendre l'idée de multiplicité. Ensuite, ces impressions sont devenues des objets, de vrais drapeaux qui ont été intégrés à l'architecture des lieux où ils ont été exposés. Bref, le lieu et l'espace sont alors devenus très importants dans l'élaboration conceptuelle d'une œuvre : le lieu, pour ce qu'il évoque et connote, et pour la résonance qu'il a sur l'œuvre; l'espace, pour ses qualités autant que pour ses contraintes, et pour le rapport physique qu'il établit avec le spectateur.

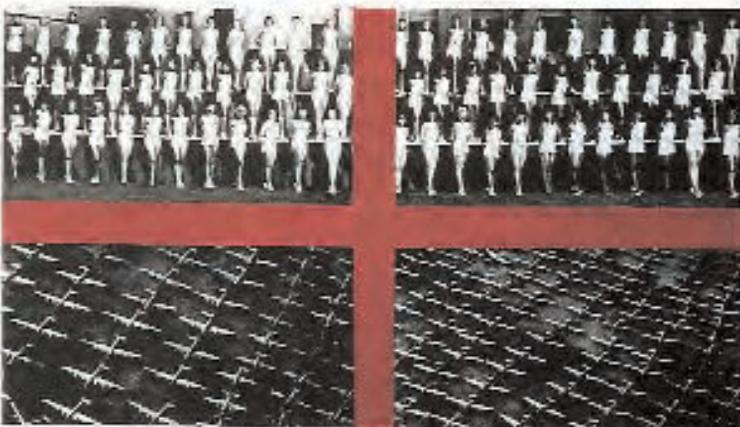
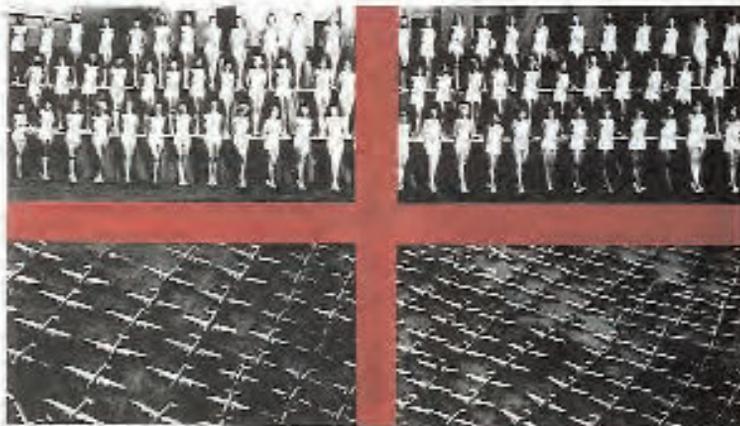
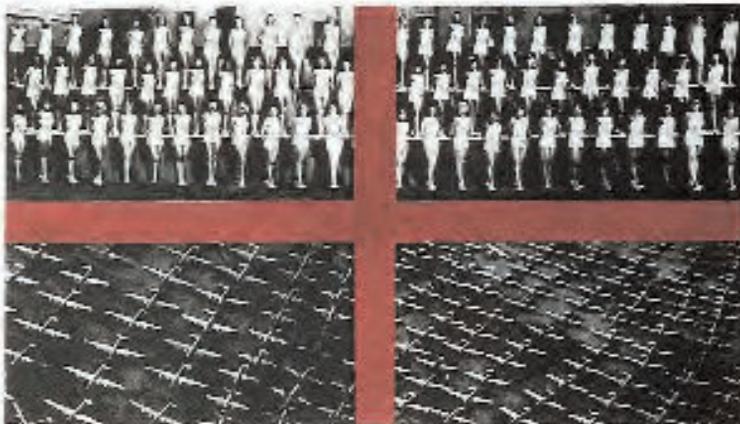
Quelles ont été les influences, s'il y a lieu, qui ont marqué votre réflexion ?

Il y a d'abord eu mes parents qui m'ont amenée très tôt voir des expositions. Je me souviens de l'état de bien-être que je ressentais quand je me retrouvais dans un musée; je me souviens entre autres des tableaux de Gaucher que j'ai vus lors de l'Exposition universelle de 1967, de la sculpture de Calder que j'ai reconnue beaucoup plus tard. Ces images sont restées dans ma mémoire. Ensuite, il y a eu quelques professeurs. Puis certaines rencontres personnelles qui ont marqué ma vie. Pour ce qui est des influences artistiques, la liste serait longue. Je pense



Earthlings, 1985
Émulsion sur film, bois
122 x 81,4 cm
Collection du
Conseil des Arts du
Canada, Banque
d'œuvres d'art du
Canada, Ottawa





Stars and Stripes
(maquette), 1985
Sérigraphie sur papier
43,2 x 76,2 cm
Collection de l'artiste

avoir été stimulée autant par des expositions que par la musique, le cinéma, l'architecture... autant par Picasso que par Vermeer, par Rothko que par Rauschenberg, par Carlo Scarpa et par Tadao Ando, par Miles Davis et par Léo Ferré, par Chaplin et Kurosawa...

Mais y a-t-il eu autre chose de plus déterminant ?

Ce qui a été déterminant, c'est le désir que ces rencontres ont provoqué en moi, et c'est plutôt la somme de toutes ces rencontres qui m'a amenée où je suis. Ce qui m'a séduite, c'est ce que ces œuvres provoquaient en moi, et l'impression de complicité qu'il me semblait partager avec elles pendant un moment, comme une communion. Mais c'est aussi le sentiment de liberté qui est à la base de la création elle-même. Je comprends maintenant à quel point cette liberté m'est essentielle.

Quel serait, généralement, l'élément déclencheur à l'origine de la conception d'une œuvre ? Qu'est-ce qui se situe en quelque sorte à sa genèse ? S'agit-il d'une situation ou plutôt d'une image ?

Il n'y a pas de règle dans mon processus créatif. Une photographie peut être l'élément déclencheur d'une œuvre, tout aussi bien qu'un événement d'actualité ou un article de journal. La constante, c'est le désir de donner forme à une idée, à une réflexion sur des sujets qui me préoccupent et sur lesquels j'éprouve la nécessité de m'arrêter. Je veux le faire de la façon la plus « juste » et la plus pertinente qui soit.

J'ai dans mon atelier une grande quantité de documents, de livres et d'objets divers. Je vis entourée de ces objets et de ces images qui finissent par m'habiter. Il m'arrive parfois de devoir chercher pendant plusieurs jours l'image manquante pour compléter une œuvre. Ce processus même génère souvent d'autres idées. De ce fait, je travaille toujours sur plusieurs œuvres en même temps. En quelque sorte, elles s'entreretiennent mutuellement.

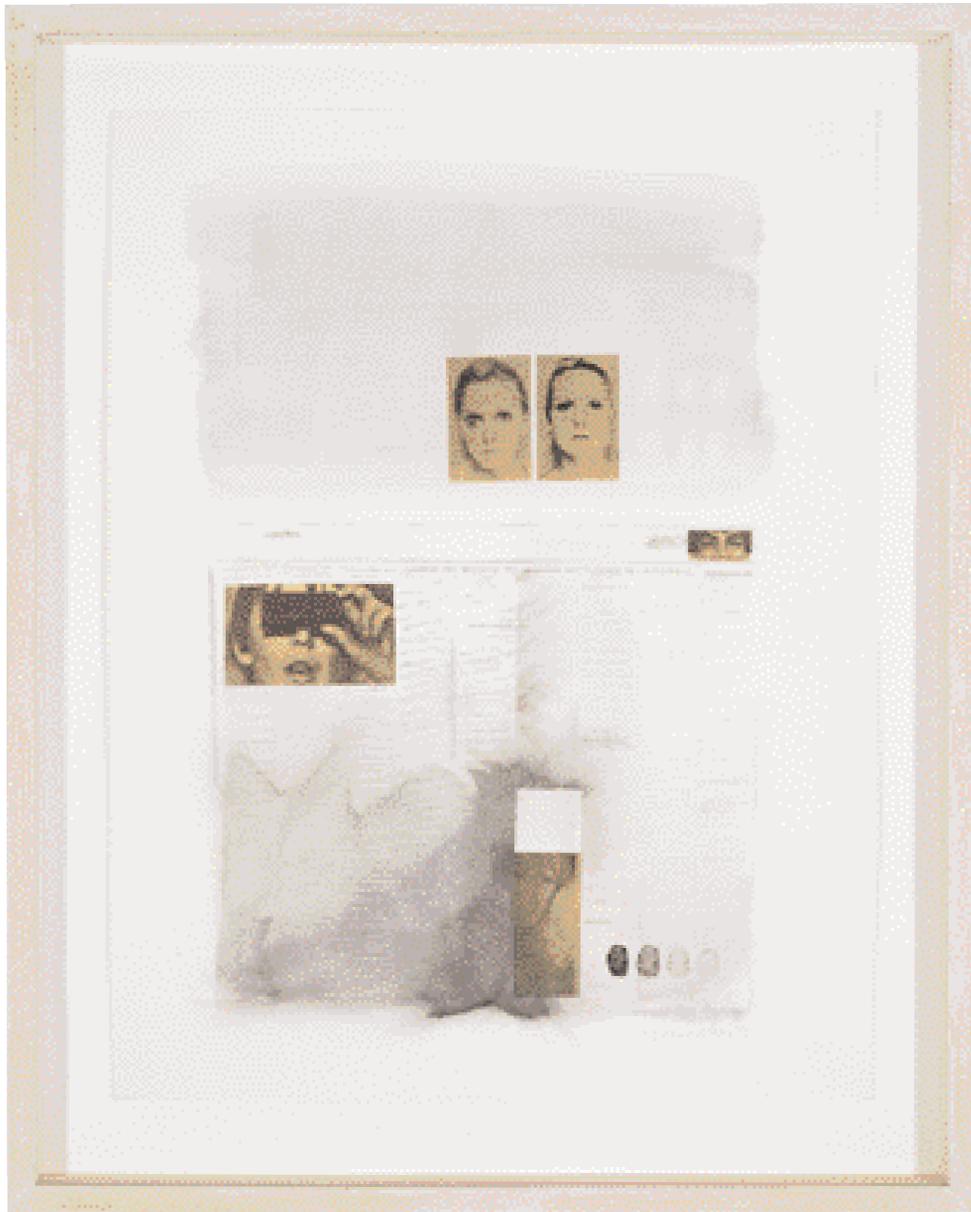
Il m'apparaît que vous avez toujours accordé beaucoup d'attention à l'aspect formel de l'œuvre, j'oserais dire même à son design. Quelle place occupe-t-il dans votre travail de création ?

Mes préoccupations esthétiques ont autant d'importance que mon désir de partager une réflexion. Je travaille dans les arts visuels ! Au premier regard, mes œuvres sont souvent séduisantes, ce qui peut paraître en contradiction avec le contenu. Mais en fait, c'est une porte d'entrée pour le spectateur.

C'est votre manière d'interpeller le spectateur ?

Sûrement. Ce qui m'intéresse, c'est de l'amener à porter un second regard sur l'œuvre et de l'entraîner dans un questionnement. Ce qu'il regarde n'est plus tout à fait ce qu'il pensait voir, et ce qu'il voit n'est plus ce qu'il avait imaginé...

On a déjà écrit que les qualités esthétiques de votre travail le rendaient d'autant plus subversif. Que pensez-vous de ce commentaire ? Est-ce volontairement subversif ?



Une éclipse de rêve, 1979
Collage sur papier
76,8 x 62,4 x 3,7 cm
Collection de l'artiste

Ce qui est volontaire, c'est de ne pas me cantonner dans le silence. Je suis un témoin, un témoin impatienté par l'inertie, par le confort et par l'indifférence. Et comme je vis dans un monde privilégié, et que c'est à ce monde que je m'adresse, il n'est pas étonnant que mon travail soit considéré comme subversif.

On note dans votre manière de travailler une grande diversité de stratégies. Cependant, l'appropriation d'images photographiques y occupe une place très importante. Quelles sont les motivations d'une telle prédilection ?

Je crois que c'est un goût personnel. J'ai toujours aimé la photographie. Pour moi, c'est comme la littérature : qu'elle témoigne d'un événement, d'un moment intime ou historique, l'image photographique constitue un monde en soi. Je travaille souvent avec des photos anciennes pour créer une distance, un anonymat qui donne à la photo un caractère intemporel. Elle devient souvent symbolique.

On sait que l'image photographique n'est pas la réalité, qu'elle est sélective, qu'elle peut tromper. Vous manipulez les images que vous empruntez en les modifiant de diverses façons : le recadrage, le découpage, etc. Ne pourrait-on pas conclure que vous trafiquez également la réalité ?

Je crois que dès qu'on recontextualise une photo, sans même avoir touché son contenu, on joue avec « sa » réalité. L'interprétation diffère selon le regard et l'histoire de chacun. Autrement dit, dès qu'un cliché est imprimé, la réalité du moment représenté est transformée. Le regard même que l'on porte sur elle sera différent d'une personne à l'autre et d'une certaine façon, c'est ce qui fait que nous nous l'approprions.

Si je m'intéresse aux photos du passé, c'est aussi parce que je suis souvent fascinée par la pertinence qu'elles ont encore aujourd'hui. Je dépoussière des photos oubliées qui traitent de sujets tout à fait actuels. L'œuvre *Monuments* (1997) en est un bon exemple : il s'agit d'une installation qui parle de la protection des œuvres d'art provenant des églises et des palais de Venise pendant la Première Guerre mondiale. On y voit ces œuvres emballées et transportées dans des lieux secrets pour assurer leur protection. Tous les habitants de la ville se sont mobilisés pour protéger leur patrimoine... et la plupart de ces œuvres existent toujours. Dans le contexte de ce qui vient de se passer dans les musées de Kaboul et de Bagdad, l'œuvre est à la fois actuelle et troublante. Mais j'utilise aussi les photomontages numériques pour inventer des images qui ne pourraient exister dans la réalité. Cela me permet d'aller placer un tapis « menaçant » devant le bureau du président des États-Unis ou de « dessiner » une élégante robe de bal faite de déchets...

Mais le spectateur, devant ces images-là, n'est pas confondu et comprend bien qu'il a affaire à un photomontage. Toutefois, quand on parle d'une manipulation de la réalité à travers le recadrage, la sélection, etc., n'est-ce pas un peu différent comme utilisation de la photo ?

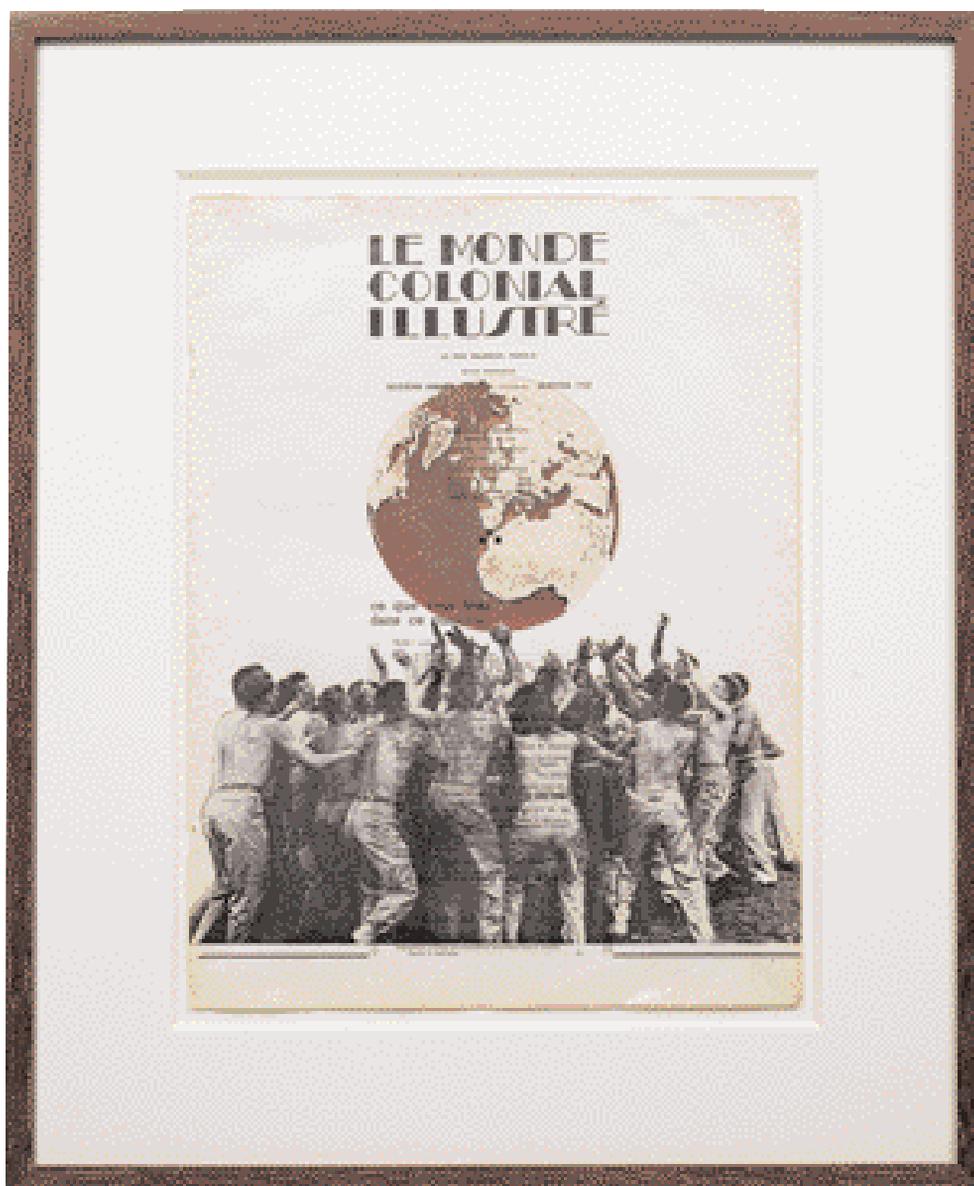
Les photos ont toujours été manipulées, et cette manipulation est arrivée bien avant l'ordinateur : Mao faisait disparaître des gens sur les photos officielles, Staline et Hitler ont

THE  TIMES



India, 1987
Transfert photo
sur papier
68,6 x 83,8 cm
Collection de
Karim Waked

*Le Monde colonial
illustré, n° 1, 1987*
Photomontage
sur papier
54 x 43 cm
Collection particulière



fait de même. Plus que jamais, nous sommes témoins de la désinformation que provoque la manipulation des images dans les différents médias. L'important, c'est l'intention derrière cette manipulation. Je ne suis ni chef d'État ni journaliste, je ne fais pas de propagande. Je joue avec les photos comme certains jouent avec les mots. Je pense que ce qui importe, c'est ce qu'on dit avec ces mots et ces photos.

Avez-vous déjà songé à utiliser vous-même l'appareil photo comme outil de travail ?

J'utilise l'appareil photo de façon accessoire. S'il m'arrive de vouloir une photo actuelle d'un lieu ou d'un événement précis, je consulte des banques de photos (entre autres, celle des Nations unies), ou encore je travaille avec un photographe professionnel. J'ai plusieurs collaborateurs, tous spécialistes dans leur domaine. Leur expertise est essentielle à la fabrication de chaque œuvre. Chaque installation est donc un travail de collaboration. C'est d'ailleurs un aspect de ma pratique que j'apprécie particulièrement, notamment parce qu'il brise l'isolement que vit tout artiste retranché dans son atelier.

En toute lucidité, nous savons que l'art qui traite de questions sociales et politiques ne permet pas de changer réellement les choses. Alors pourquoi s'impliquer dans une telle démarche ?

Je m'étonne toujours de cette question... mais revenons à la case départ : je suis une artiste dont le langage est visuel et qui possède cette chance d'avoir une voix qui peut être entendue... Mon travail d'artiste passe toujours par une émotion tangible, par un sentiment de colère, de tristesse ou de frustration face aux injustices, au mensonge, à la souffrance... Mes préoccupations personnelles et artistiques sont liées, et je suis parfaitement consciente des limites de la portée de mes interventions. J'ai dû faire face à cette réalité il y a longtemps. Mais je suis maintenant convaincue que chaque geste engagé, quel qu'il soit, produit par un citoyen, artiste ou non, peut avoir des répercussions dans le monde qui nous entoure, de près ou de loin. Ce qui me rassure, c'est que mon travail ne semble laisser personne indifférent : les gens aiment ou n'aiment pas. Dans les deux cas, ils réagissent fortement et émotivement. J'ai dû apprendre à vivre avec ces extrêmes. Je pense aussi que le fait d'avoir toujours vécu dans un pays en paix me donne peut-être cette distance nécessaire pour aborder de tels sujets. Si j'étais née dans un pays en guerre, mon langage serait peut-être complètement différent. Mais j'ai eu la chance de naître ici. Et ça, je ne l'oublie jamais.

Ne seriez-vous pas portée à croire que les gens qui sont concernés seront réceptifs à votre travail, et que ceux qui ne sont pas concernés ne le seront pas ?

Je n'ai pas cette préoccupation. Je fais mon travail le plus consciencieusement possible avec les moyens que je possède. Il y a aussi beaucoup de gens qui ne verront jamais une de mes expositions. Par contre, il y a des possibilités de sortir des limites du monde dans lequel je me situe, et c'est très souvent le résultat de rencontres avec des gens qui se sentent eux aussi concernés : par exemple, ceux d'une coopérative au Pakistan avec qui j'ai pu réaliser une œuvre (*Rug, 2000*); et dernièrement des réalisateurs qui, à leur tour, prennent, avec leurs films, le relais de mes préoccupations.

*An Intelligent
American's Guide
to the Peace*, 1991
Livre et balles de fusil
28 x 20 x 16 cm
Collection particulière



Diriez-vous que l'actualité détermine chez vous plus qu'autrefois le sujet de certaines de vos œuvres ?

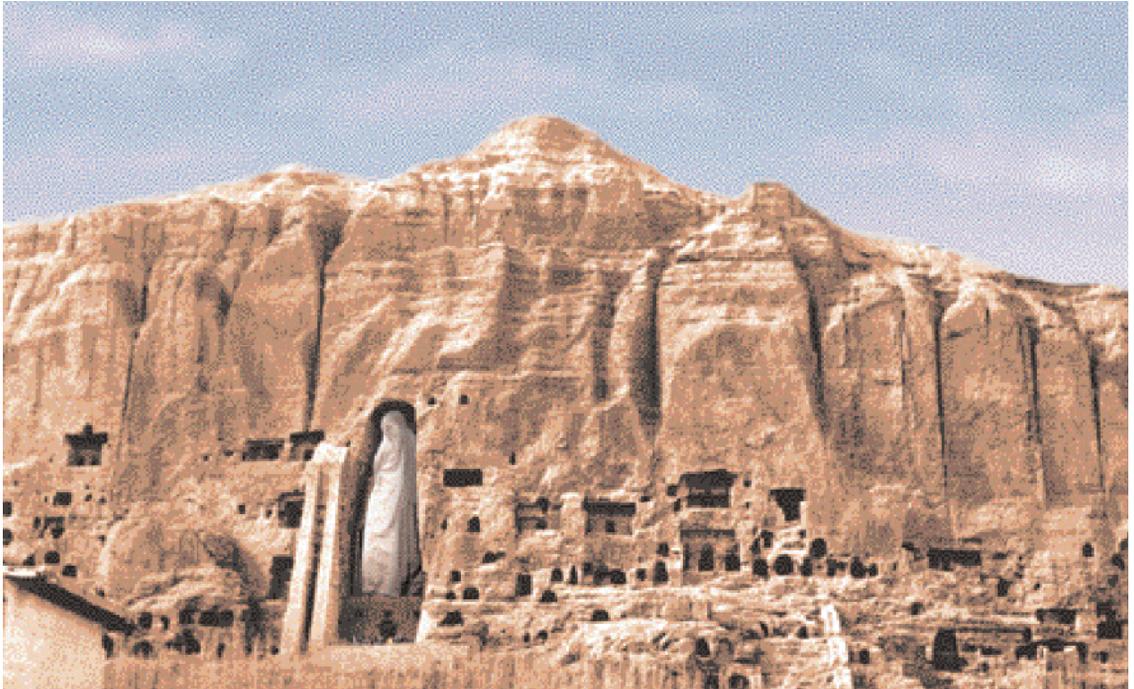
Après avoir abordé des thèmes soi-disant reliés au passé, comme le colonialisme, il est vrai que les sujets que je traite actuellement semblent plus près de nous. Mais au fond toutes ces œuvres entrent en contact avec le présent.

Quelle serait à vos yeux la question cruciale pour notre société ?

Dans notre société nord-américaine ? C'est l'ignorance et la perte de la conscience individuelle qui m'inquiètent le plus. C'est le fait que le monde soit mené par une classe politique et économique de plus en plus puissante et arrogante... C'est la facilité avec laquelle on peut manipuler un peuple ou détruire l'environnement sans aucun remords pour des générations à venir. Mais comme le dit Hubert Reeves, nous ne sommes pas une espèce indispensable à la survie de cette planète et à l'équilibre de l'Univers. La nature finira toujours par prendre le dessus. La question cruciale ne serait-elle pas alors celle-ci : au rythme où vont les choses, l'espèce humaine survivra-t-elle encore bien longtemps ?

Locum Sanctum, 1995
Émulsions sur film,
bois, métal et velours
219,7 x 235 cm
(l'ensemble)
Collection de l'artiste





De la demeure au territoire

Thérèse St-Gelais

Bamiyan, 2003
Impression au jet
d'encre sur papier
53,3 x 71,1 cm
Collection de l'artiste

Le positionnement du sujet dans l'espace, et peut-être même surtout dans l'espace du monde, surgit comme questionnement récurrent non seulement dans les textes théoriques mais aussi dans la pratique de certains artistes actuels. L'identité des hommes et des femmes, l'identité d'un sujet et d'une culture, l'identité d'une ethnie et d'un territoire – tous des concepts que certains voudraient pouvoir définir une fois pour toutes, alors que d'autres voudraient les voir se dissoudre. La reconnaissance d'une identité, qu'elle soit de nation, de langage ou de sexe, peut signifier la reconnaissance d'une autorité avec les conséquences qu'elle entraîne. Mais la non-reconnaissance est-elle préférable ? Que l'on se porte à la défense de l'un ou de l'autre, il demeure difficile sinon utopique de penser que l'on pourrait supprimer toute relation de pouvoir se jouant autour des identités. D'autant que ce pouvoir, par définition et pour les besoins de sa propre cause, s'avère profondément insidieux, pour ne pas dire souterrain, ce qui ne le rend pas toujours facile à discerner. Or, c'est ce « rapport de force¹ », et surtout ce qui le qualifie (entendre ce qui lui donne sa gamme de colorations, allant du doux au perfide), que les œuvres de Dominique Blain, sans tapage, rendent visibles ou métaphorisent.

Au moment où Dominique Blain présentait ses premières œuvres (nous sommes alors au début des années 1980), il n'était pas si courant que la production d'une artiste soit logée au cœur des préoccupations post-colonialistes. Et, de fait, il serait injuste de soutenir que le travail de Blain ne relèverait que de ces uniques préoccupations. Le politique, il est vrai, occupe constamment ses œuvres, mais pas nécessairement pour rendre explicite un rapport d'exploitation ou de domination entre les pays industrialisés et ceux du tiers-monde². Ses inquiétudes, bien que souvent dirigées vers l'indécence manifeste de ces rapports insidieux, s'étendent sur plus large. Les conséquences outrageantes de la guerre, l'abus d'autorité, l'exploitation éhontée des enfants, la disgrâce avec laquelle, quelques fois, les médias exposent les faits, la démesure entre le respect des hommes et des choses, les privilèges injustifiés et injustifiables, tout cela, et encore d'autres choses, agissent comme motifs de création³.

Traitant de ces propos, les œuvres de Blain nous plongent fréquemment dans la consternation. L'artiste a sa manière de présenter les objets et les faits, d'établir des liens entre des événements, des supports, des positionnements, qui engage une compréhension insoupçonnée mais combien plausible de la portion d'histoire ou de vie qu'elle nous exhibe⁴. Les unes derrière les autres, les œuvres de Blain forcent celui et celle qui regardent à repenser leur vision d'un monde qui, jusque-là, pouvait leur être indifférent ou leur sembler moins retors, voire malicieux qu'ils ne l'auraient cru. Cela ne signifie pas, par ailleurs, que Blain veuille nous rendre conscients d'un état de fait, ou qu'elle nous informe d'une situation donnée. L'artiste ne se donne pas de mandat dénonciateur; elle se perçoit comme « témoin impatienté par l'inertie, par le confort et par l'indifférence⁵ ». Les images de Dominique Blain interviennent hors de leur contexte d'origine et dans un environnement tel qu'elles se saisissent de notre conscience; c'est qu'elles exacerbent des revers insidieux du pouvoir, incarnés dans une variété incommensurable de figures, d'objets, de supports. Et, à chaque fois, une forme d'indécence face à ce que nous voyons nous exhorte à nous repositionner devant cette image tout aussi inattendue que vraisemblable⁶. Car les nouveaux voisinages présentés par l'artiste agissent avec grande efficacité. Que l'on pense simplement à cet objet qui montre la juxtaposition d'une cartouche de fusil, d'un rouge à lèvres et d'un cigare (*Sans titre*, 1987). La concordance formelle est réussie, l'effet visuel également; il nous revient de construire le sens. Ou alors à ces deux règles croisées en forme de crucifix où sur l'une d'elles se trouve inscrit : *Do Unto Others As You Would Have Them Do Unto You*, alors que sur l'autre apparaissent des figures importantes de l'histoire de l'Amérique comme Magellan ou Christophe Colomb. La référence au texte biblique impératif et l'image de la conquête de l'Amérique – et les ravages qu'elle a entraînés –, voilà des croisements pour le moins actifs, d'autant que l'une de ces règles en est une de promotion de Coca Cola, dont l'emprise planétaire est imperceptible. De ce nouvel objet ressort que la domination et la mort de l'homme peuvent quasi harmonieusement faire Un.

Dominique Blain met en relation serrée l'espace et ce qu'elle y montre, de sorte à ce que l'expérience de l'œuvre puisse aller au-delà du seuil limité du regard. Au centre d'une pièce surgit un cube de taille un peu plus qu'humaine : *Something/Nothing* (2003). Dans ce cube, la fin des années 1960 y verrait l'œuvre minimaliste par excellence. Or, ce cube est translucide et pénétrable, laissant voir éventuellement la personne qui s'y trouve. Le matériau responsable



Sans titre, 1987
Cigare, balle de fusil,
bâton de rouge à lèvres
et boîtier de bois
40 x 45 x 6 cm
Collection de l'artiste

Balance, 1991
Balance, chaîne et
fleurs de coton
22 x 35,5 x 17 cm
Collection particulière





Eritrea, 1991-2003
Ardoises, tablette de
bois et brosse à tableau
44 x 60,9 x 8,5 cm
(l'ensemble)
Collection de l'artiste

de cet effet est une pellicule perforée. Une entrée nous permet donc de circuler dans ce cube comme dans un espace-labyrinthe, car de l'intérieur, le cube devient un couloir qui, tel un labyrinthe précisément – mais sans ses détours physiques – nous dirige vers son centre. C'est que le détour, l'artiste l'a ici intégré autrement, c'est-à-dire dans les revirements de l'image. Dès le premier couloir, sur le mur qui nous fait face, apparaît en noir et blanc une image passablement floue. Un nuage, une nuée, de la vapeur... Au deuxième couloir, l'image, qui couvre toujours le mur qui nous fait face, montre, en plus de ce que nous avons vu, le visage d'une jeune fille et, plus loin, son visage et ses épaules. Nous comprenons, dès lors, que plus nous avançons au cœur de l'objet, plus se détaillera l'image nous faisant face. De la nuée, nous constatons qu'il s'agit de kapok (bourse à matelas ou à coussins) ballotté sur les épaules d'une fillette, laquelle scène de fillette transporteuse devient ici un « joli » motif de cravate. Trop jeune pour être si chargée, il est également indécent qu'elle figure comme parure de l'accessoire masculin par excellence. L'indécence est manifeste dans cette œuvre où elle s'insinue à la fois sournoisement et avec bravade.

Les documents d'archives sont les matériaux que, depuis les débuts de sa carrière, l'artiste utilise. Son atelier se confond à un bureau de travail où livres, magazines et objets constituent les matériaux premiers. Ainsi, la photo de la fillette javanaise qui fait ici motif de cravate, l'artiste l'a puisée dans la revue *Asia*, datant de 1931. Depuis quelques années, l'ordinateur s'est ajouté comme outil devenu maintenant indispensable. La simulation qu'il permet par le biais de la photo numérique, tout autant que ce à quoi il lui donne accès, est, à l'avis de Blain, aujourd'hui inestimable, puisqu'il stimule la création de nouveaux environnements. La rencontre est quelques fois d'ailleurs déroutante, parce que crédible, entre le document tout imprégné de son histoire et le traitement technique sophistiqué dont il peut faire l'objet.

S'il est un médium que l'artiste favorise, c'est la photo. Mais alors non pas parce qu'elle la pratique elle-même, mais plutôt parce qu'elle y fait constamment référence. Trouvée ou « déjà faite » dans certains cas, elle peut tout aussi bien être parfaitement trafiquée dans d'autres, aidée précisément par l'outil informatique. Un lien cependant rassemble ces images : elles font document et, conséquemment, elles agissent comme preuves historiques. De là, d'ailleurs, les effets souvent perturbants qu'elles provoquent. Dans le paysage particulièrement montagneux de la vallée de Bamiyan en Afghanistan, l'artiste a remplacé l'une des statues de Bouddha de l'alcôve par une femme vêtue de la burka. À ses pieds se tiennent des figures humaines qui nous donnent la mesure majestueuse du monument. Or, non seulement cette femme se trouve déplacée, dans le sens péjoratif du terme, mais elle agit pour ainsi dire comme figure iconoclaste, détournant ainsi vers des voies plus sensées le geste iconoclaste même posé par les Talibans alors qu'ils détruisaient les Bouddhas. Femme et burka ne peuvent d'aucune manière se substituer au pouvoir spirituel, ni ne peuvent escompter recevoir le respect qu'il incarne. À cette image, l'artiste donne une apparence ancienne, appuyée par un effet gravure, qui contribue à l'étrange invraisemblance d'un tel positionnement pour une femme dans la niche réservée aux autorités spirituelles ou historiques.

La force des œuvres de Blain réside en grande partie dans ses efficaces mises en visibilité. Ainsi, il arrive que ce que l'on aurait à voir se trouve clos sur lui-même et difficile d'accès



*Bouddha de la
Collection du Musée
de Kaboul, n° 1, 2001*
Projection vidéo et
cadre de bois
115 x 158 x 4,3 cm
Collection de l'artiste



pour le spectateur. Si bien que le corps se trouve exclu de l'expérience qui, partant de là, s'adresse explicitement au regard seul. *Traces* (1991) participe de cette radiation volontaire d'un sujet que l'on place dans une situation où son droit de regard rencontre les limites de son investissement. Un espace est fermé sur deux de ses côtés en vis-à-vis alors que les deux autres sont clôturés. Notre approche de l'œuvre se fait par l'une ou l'autre de ces clôtures de lattes de bois qui nous permet tout juste de voir qu'à l'intérieur, chacune de ces clôtures est recouverte d'une photo en noir et blanc représentant des réfugiés afghans d'un côté et éthiopiens de l'autre. À notre corps donc, l'on demande de se déplacer à l'extérieur de l'œuvre s'il veut tenter de voir la photo dans sa globalité. Ce que, bien sûr, il fait. Sans nécessairement toutefois, et comme à l'habitude chez Blain, être épargné. Car les réfugiés, afghans comme éthiopiens, coupés de notre monde – la clôture nous dissocie de leur univers – et métaphoriquement scindés comme entité – les vides laissés par les lattes de la clôture ne les font exister comme peuple que fragmentairement – jettent un regard vers nous qui nous laisse sentir un désarroi profond dont nous prenons tout à coup connaissance.

Chez Blain, il y a souvent deux mondes qui contrastent et que l'artiste fait agir en concordance mais en même temps à mille lieues l'un de l'autre. Ainsi, dans *Sans titre* (1990), par exemple, des personnages l'un à côté de l'autre, mais ne faisant pas partie de la même image, paraissent exécuter de mêmes gestes. Or, si le positionnement des corps de chacun laisse croire à des similitudes, les détails de chacun d'eux – vêtement, accessoire, occupation, etc. – font voir au-delà de la différence un décalage pour ainsi dire irrattrapable. Accolés comme images dans ce qui se présente sous forme de vitrail, ces hommes appartiennent pourtant à des mondes éloignés, celui de la religion et celui du savoir, réunis ici métaphoriquement sous le thème de la recherche spirituelle pour l'un et scientifique pour l'autre. Le format de l'œuvre, qui s'apparente au vitrail d'une église gothique ou à la pointe d'un projectile, participe de l'effet perturbant des rapprochements de Blain, que nous pourrions de nouveau percevoir comme étant iconoclaste. On ne confond pas, il est vrai, le sacré et la guerre. Au pied du projectile-vitrail, une forme noire, rappelant à la fois barque et obus, reçoit un éclairage qui commande le respect. L'écart devrait être immense entre ces deux mondes que précisément l'artiste nous propose ici dans un contexte (apparent) de rapprochement, entretenant ainsi notre partage entre la déférence et l'outrage.

Parce que les objets de Dominique Blain suscitent des interrogations concomitantes, ils se prêtent aisément à la forme installative, ou peut-être mieux encore à la mise en scène. Comme s'ils prenaient place en somme dans des lieux privés ou publics pour les aménager et peut-être même les parer, devenant alors pièces choisies d'un effet décoratif recherché. C'est le cas tout particulièrement de *Rug* (2000). En 1998, Blain a demandé à des artisans d'une coopérative pakistanaise, partant de leurs procédés, de lui fabriquer un tapis. Or, pour qui ne sait pas, ce tapis a l'apparence inoffensive du tapis oriental aux motifs variés et harmonieux. Ce qu'il est d'ailleurs, mais ceci à partir de motifs reprenant la configuration formelle de mines antipersonnel que l'artiste a reproduites grandeur nature, ajoutant ici et là des détails de ces mines qui viennent, en quelque sorte, équilibrer les espaces colorés. En tout, l'artiste retient vingt-six modèles à partir de trois cent cinquante modèles existants, qu'elle répartit de manière symétrique à partir de la structure quadrillée classique. Telle une



Sans titre, 1990
Acier, photographies
noir et blanc,
acrylique et
tubes fluorescents
55,5 x 290 x 87 cm
(sculpture)
292,5 x 86,5 cm
(vitrail)
Don de l'artiste
Collection du Musée
d'art contemporain
de Montréal





Traces, 1991
Photographies
imprimées au jet d'encre
et laminées sur bois
243,9 x 487,8 cm
(chacune des deux
sections)
Collection de l'artiste





Rug, 2000
Laine, coton et cuir
182,9 x 274,3 cm
Collection particulière

mise au carreau d'un sol contaminé, le tapis dissimule dans ses fibres les effets destructeurs de ces armes pernicieuses. Il nous est impossible de marcher sur ce tapis et nous nous en tenons volontiers là. Différant ses fonctions reliées à l'accueil, à l'hospitalité ou à la prière, le tapis se charge – littéralement – des crimes sournois fomentés par des désirs de conquête de territoire ou de contrôle de et sur l'autre. Fabriquées dans divers pays comme la Chine, la Russie, la France, la Suisse, la Suède et les États-Unis, ces mines reproduites par Blain ciblent précisément les responsabilités à partager dans la conception et l'usage de tels engins.

Blain accorde une grande importance à la mise en scène, tout comme au « cadre », qui est également ici à entendre dans le sens décoratif du terme. Depuis des années, elle amasse des calendriers qui reproduisent des chromolithographies pittoresques. Or, ces images, elle les transfère sur canevas et les contamine clandestinement de ce même motif de mine antipersonnel. Au bas de l'image, centré, apparaît le nom d'un des pays où sont fabriquées ces mines. La stratégie caméléon produit son effet, mais la disposition harmonieuse de ces multiples tableaux, les uns près des autres comme sur les cimaises d'un musée, feignant la belle image, ajoute à la proposition fourbe de l'image décorative.

Un lieu, un repaire, un emplacement, un abri, un territoire connu ou inconnu, ou encore marqué du sceau de la notoriété universelle, reçoivent fréquemment les interrogations de Dominique Blain. Ainsi le tapis pakistanais, centré comme dans un espace-salon, apparaît entouré de photos de statues du Bouddha provenant de la collection du Musée de Kaboul et encadrées d'un bois qui leur donne noblesse et sobriété. L'artiste a remplacé le regard pierreux et vide de ces figures par le vivant de ses yeux à elle. Ainsi, au regard statufié supplée un regard réel – et en un certain sens actuel, puisqu'une image vidéo montre les yeux bougeant lentement de la droite vers la gauche, du haut vers le bas – qui surplombe un sol tramé de motifs minés. Dans un deuxième temps, et devenu image numérisée, le tapis pakistanais réapparaît dans différents emplacements : à la Maison Blanche, par exemple, au Pentagone, ou aux Nations unies (à Genève). Et à chaque endroit, il est placé de telle façon qu'il rallie l'hôte et ses convives. De fait, il devient là l'objet même de la convivialité, la marque d'un accueil chaleureux. Comment ne pas voir, en effet, dans l'harmonie formelle et chromatique, dans le travail bien fait, c'est-à-dire irréprochable, le label de qualité et, éventuellement, de probité. Blain travaillait à cette image, à ce tapis, dont le rassemblement dans une même salle peut tomber sous le sens dans le contexte actuel, bien avant que la guerre en Irak advienne, bien avant que l'on ait saccagé les Bouddhas de la vallée de Bamiyan.

Du territoire circonscrit, en passant par les espaces d'accueil des autorités politiques jusqu'à la niche creusée dans la falaise, Blain exploite la demeure dans toute sa latitude. Avec *Bamiyan* (2003), elle échafaudera une tour à partir de briques mimant elles-mêmes la forme maisonnette rectangulaire percée à quelques endroits par des fenêtres. Or, ces maisonnettes sont faites de papier mâché à partir de pages de journaux que l'artiste conserve depuis dix ans et qui montrent des textes et des images de récents conflits et guerres, en Yougoslavie, en Afghanistan, en Irak, lesquelles images se trouvent combinées avec les cotes de la Bourse. Telles des tours, les cotes de la Bourse, reprenant l'architecture de l'édifice auquel elles adhèrent, évoquent, et tous en conviendront aisément, les effondrements du 11 septembre. D'autant plus, d'ailleurs, qu'à distance, cette tour se fait majestueuse, comme

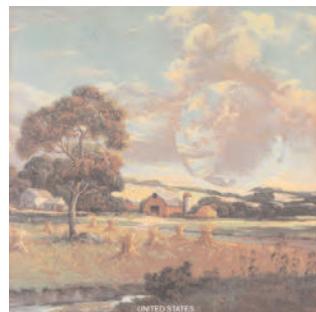
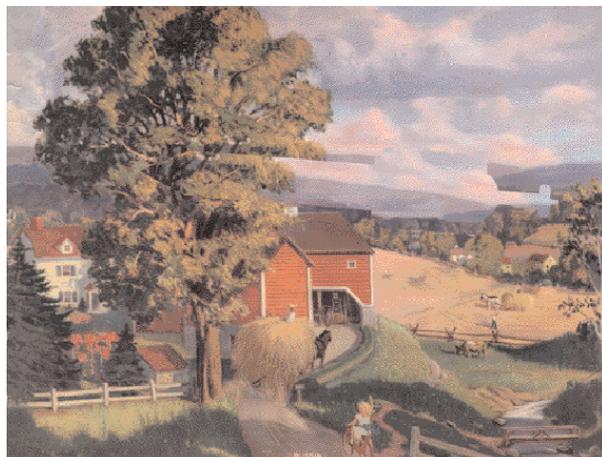
*Dans la Maison
Blanche*, 2001
Montage numérique,
impression au jet
d'encre sur papier
laminé sur toile, 1/3
140,8 x 103,1 x 4,8 cm
Collection de l'artiste

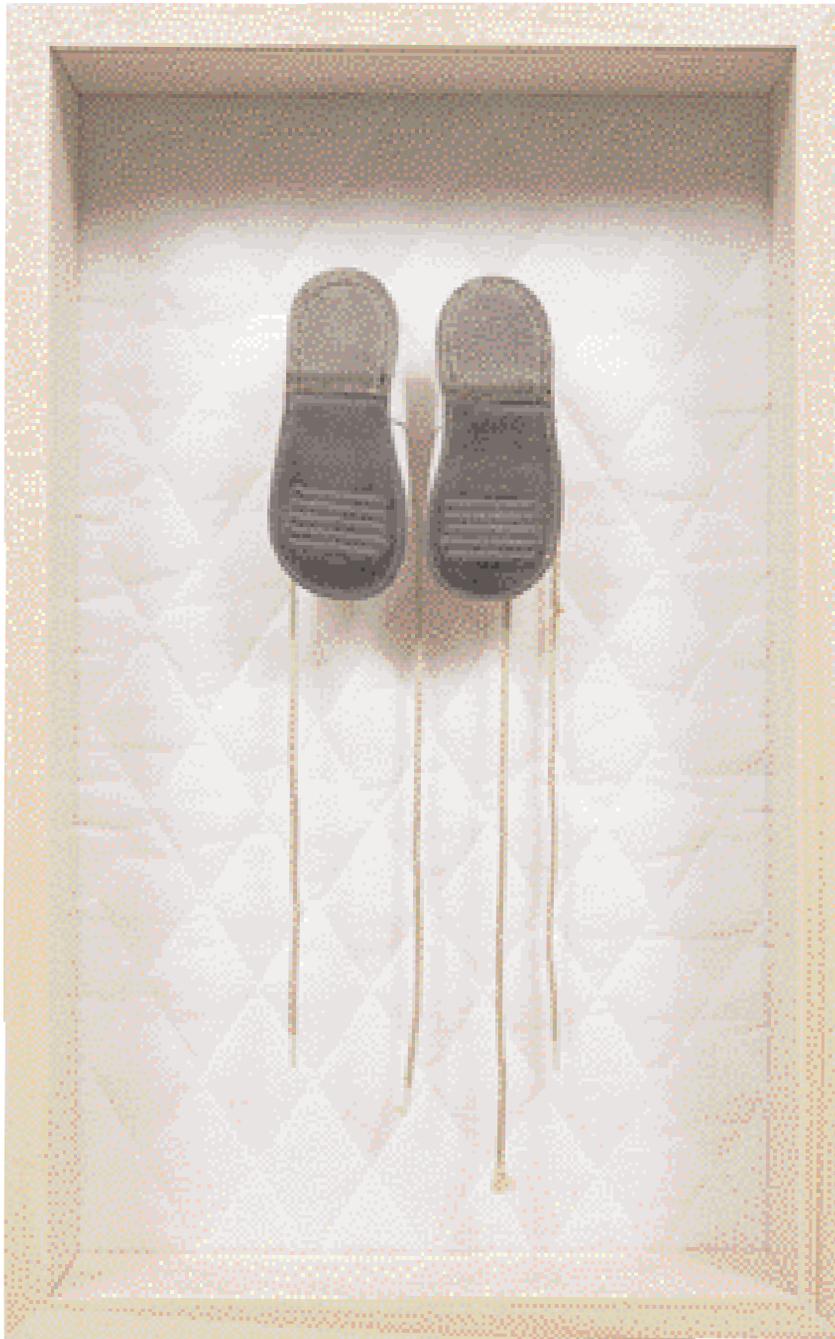




Au Palais des Nations unies de Genève, 2001
Montage numérique,
impression au jet
d'encre sur papier
laminé sur toile, 1/3
97,6 x 118,5 x 4,8 cm
Collection de l'artiste

Mine Games (détail),
2000
Montage numérique,
impression au jet
d'encre sur toile, 1/2
Dimensions variables
Collection de l'artiste

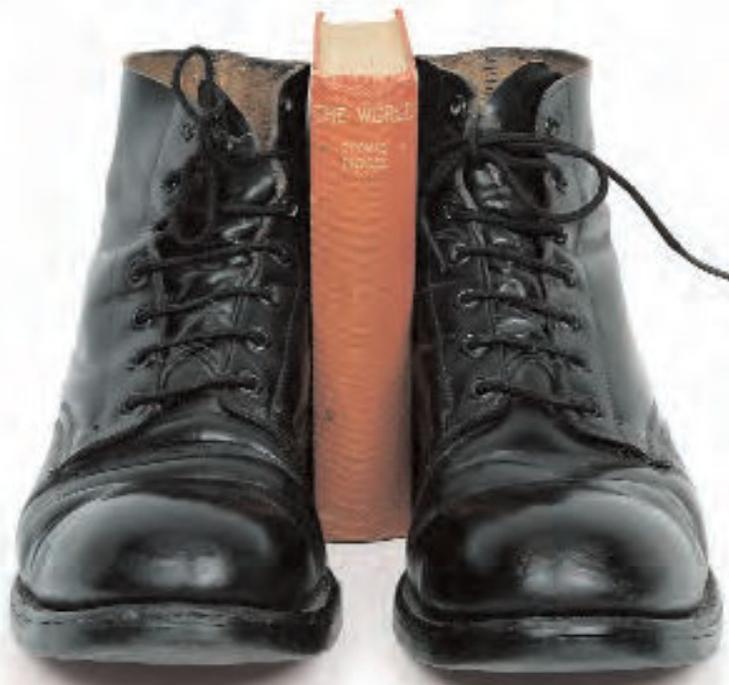




N.Y. Times, March 17, 1996, 1996

Bottines de bébé,
tissus et boîtier de
bois, 1/3

54,6 x 34,3 x 11,4 cm
Collection de l'artiste



The World, 1993
Bottes d'armée et livre
19 x 25,5 x 32,3 cm
Collection de l'artiste

celles d'avant les événements, et ceci malgré un éclairage « maison » produit par l'ampoule domestique et les fils électriques qui l'alimentent. Symbole de l'architecture rassembleuse – utopique comme chez Tatlin, purement mercantile comme celles du World Trade Center –, la tour de Dominique Blain ne laisse pas transparaître sa précarité fondatrice. C'est le regard, après qu'il en ait assimilé la fragile constitution, qui le déduit et en perçoit la charpente trompeuse.

Les images choisies par Dominique Blain sont à l'opposé de l'innocence, bien que souvent elles la feignent. Dans son cas, d'ailleurs, cette feinte apparaît quasi inévitable pour que l'œuvre agisse, car c'est ainsi qu'elle se saisit d'un regard, au départ peut-être désœuvré.

Les œuvres de Dominique Blain ne se portent d'aucune façon à la défense d'un peuple, d'une classe, d'un sexe, ni d'une identité quelconque dont elles légitimeraient les revendications. Témoin, dit-elle, de l'indifférence, elle met en place de nouvelles concordances sur lesquelles elle pose un éclairage incontestablement critique. Or, relevant de sa manière unique de faire, toujours à insister sur les insidieuses conséquences causées par des désirs ingérables de pouvoir, elle se fait indicatrice, et par là même consciente, d'un mal à évincer.

Notes

1. Expression utilisée explicitement par Dominique Blain pour parler de son travail dans le texte de Peter Ride, « Dominique Blain: Repositioning the Viewer » dans *Dominique Blain*, Bristol, Arnolfini, 1997, n. p.
2. Nous ne reviendrons pas ici sur les propos de René Payant qui a été l'un des premiers à commenter son travail en faisant la distinction entre la présence du politique plutôt que de la politique dans les œuvres de Blain. Nous nous y référons cependant : « Dominique Blain, René Désilets, Michel Gaboury », *Parachute*, n° 40 (automne 1985), p. 28-30.
3. Dans les textes sur Dominique Blain, je relèverais celui du catalogue de Louise Déry, *Dominique Blain. Médiation*, Québec, Musée du Québec [Musée national des beaux-arts du Québec], 1997, qui analyse finement le travail de l'artiste.
4. Des explications techniques sur les procédés de Blain ont été données dans « Dominique Blain », *Diagonales Montréal*, Montréal, Parachute, 1992.
5. Ce passage provient de l'entretien qu'elle accorde à Réal Lussier, commissaire de l'exposition, dans le présent catalogue.
6. Voir à cet effet le texte de Peter Ride, *art. cit.* n.1.

Horizon, 1994
Émulsions sur film,
cadre de bois, chaîne,
et poulie
211 x 28,3 x 3 cm
(l'ensemble)
Collection particulière





Détails, 1992
Une des 26
photographies sépia
encadrées
61 x 41 cm
Collection du Musée
d'art contemporain
de Montréal



Détails, 1992

Une des 26
photographies sépia
encadrées

61 x 41 cm

Collection du Musée
d'art contemporain
de Montréal

Introduction

Réal Lussier

Art has always been a matter of age and context. We might add that it has also always been a social and political activity. Accordingly, at a time when globalization is all we talk about, how can artistic creation not be sensitive to the questions raised by this situation? Need we recall that, since as far back as the mid-1960s, artistic practice has been essentially distinguished by its openness to society? The realm of the social has invaded the field of art, which now displays a new presence to the world. Art is no longer defined solely in terms of its aesthetic interest, but also in terms of human activities as a whole and their historic nature.

The work of Dominique Blain is of the kind that takes the social and the political specifically into account. It has no intention of confining itself to a purely aesthetic function, but rather seeks to erase the boundaries that may separate it from other visual and linguistic media. It fits in with other forms of expression as a system of understanding and symbolically reproducing the world. Her art, open to the world's realities, has dwelt more particularly on the political dimension of the ways both collectivities and individuals are represented. Developed in the context of the postmodern practices of the 1980s, it has actually taken as its basis a rereading of the image and its relative, interpretive character, as well as a rereading of the object.

What must be emphasized, above all, is that Blain's work deals with universal subjects, be it history, war or imperialism, or ideological manipulation. While the artist has often drawn her iconography from historical sources, through newspapers, magazines and books, she has always worked to understand and analyse her subjects in the light of contemporary values. Using the specific character of her culture, that of both North America and Québec, and her own history, Blain continually questions the meaning of facts as well as images, and shows us the underlying codes and ideals.

Dominique Blain had no choice. In fact, she has never really had any choice. For her, it's visceral: For a very long time, she has felt personally concerned by conflicts and cannot remain indifferent to abuses of power. She has consequently striven, in her work, to shed light on situations or events, both historical and contemporary, that reveal various forms of tyranny, manipulation and submission.

Today, oddly enough, an art that deals with politics may seem suspect to some people. Yet Blain's work does not fall under the heading of propaganda, and certainly serves no ideology. For her, it is a question of responsibility; in a way, she acts as a witness to the reality around her and to the history of the century she was born in. More keenly than many others in our society, she is able to observe, report and place in perspective the facts and events, and the players involved.

Considering the astonishing indifference of the great majority of people and the inertia of the international community in the face of the most horrific situations, such as the massacres that took place in Bosnia and Rwanda, is it not futile to hope to arouse a heightened awareness? If right-thinking, "politically correct" Western society seems more sensitive to the fate of household pets than that of human beings who are humiliated, starved, raped, tortured and murdered, what use are artistic strategies of denunciation? Blain has no illusions in this regard; for her, the main point is first to take a stand for herself, and to react, in order to then share her uneasiness with others. She knows that, by dint of repetition, she will be able to draw people's attention, to surprise and perhaps move them.

Once again, the situation of our world, dominated by the demands of the market economy as well as by the precepts of globalization, provides fertile ground for the artist's observations and analyses. On the subject of this economic imperialism, we cannot but observe that conflicts are not about to fade away and that they continue to offer a host of opportunities to perpetrate even worse excesses. There can be nothing more warranted, then, than to consider the gaze cast by artists like Dominique Blain as highly relevant and necessary to our society.

And so it is for good reason that Blain, who has enjoyed a career of nearly twenty years, has become established as one of the most important figures of her generation in Québec. It is precisely because her work, over the years, has managed to convince, both through its aesthetic qualities and its visual and symbolic power, as well through the interest of the ideas it puts forward. This exhibition should therefore be seen as an opportunity to highlight the rigour and effectiveness of an artistic practice that remains constantly fresh by tackling the most current of issues, or indeed the most pressing of our time.

Taking as its starting point a selection of works produced mainly over the previous decade, which in a way constitute benchmarks in determining the major issues addressed in the artist's work, the exhibition also includes a number of recent pieces not previously shown here or newly completed for the occasion. The works gathered here, which rely essentially on reframing, enlargement, juxtaposition or montage operations or a recontextualization of photographic material appropriated from the world of the media, call upon the viewer as witness, both intellectually and emotionally, by following the most varied and unexpected paths of meaning and perception.

While she originally focused more closely on the colonial and military aspects of history, as may be seen in earlier works like *Détails* (1992), Blain was subsequently drawn to a much broader range of interests such as social and racial inequalities, the fate of victims of conflicts – a subject touched on in the installation *Traces* (1991), for example – the power of weaponry, notable in works like *Inner Sanctum* (1994-1995), as well as matters of freedom of expression and human rights.

More recently, Blain has also shown a concern for some “hot” topics – the question of anti-personnel mines has given rise to such striking works as *Rug* (2000) – and for ongoing conflicts, like those in Iraq and Afghanistan. However, the works are always the result of lengthy deliberation accompanied by a certain distance, without losing the power of momentum. Time plays in the artist's favour, in fact, since the events usually confirm the amazing

relevance of works conceived, if not actually begun, some time ago.

The works of Dominique Blain demand, moreover, that we be both physically and mentally receptive, for their true impact lies in the attention we are induced to pay to them, and the open-mindedness they require of us, in order to examine ourselves and define ourselves as citizens of the world.

Finally, and by no means insignificantly, it should be emphasized that these works reveal, above all, an artistic questioning. Their analysis of social relations, institutions and ideologies goes hand in hand with an investigation of artistic practice itself, of the means and materials the artist uses in her work process.

An Interview with Dominique Blain by Réal Lussier

R.L. **Twenty years have passed since you first exhibited your works in public. How do you see your recent works in comparison with your first pieces? Would you say there have been major changes?**

D.B. I wouldn't say there have been radical changes in my work over the years, but rather a transformation or distillation, in the language perhaps. Overall, though, I think that the purpose and intention behind each work have stayed fairly constant: I speak of power relationships, and want to share with others a process of thinking, a look at the world in which we live. I believe that every experience provokes changes in a person's consciousness, so I feel like a "transmitter," like someone who tries to guide the visitor to see things from another angle.

Insofar as change is concerned, there have been more changes in my working tools; some of those that I now use did not exist when I started. I can produce works today that I first conceived ten or fifteen years ago, and that just lay dormant in drawings. Not only have new technologies permitted these works to take shape, but the technologies themselves have often given rise to new ideas. I work more and more with digital images. I also use animation software to visualize certain concepts. Recently, I created a sound work generated by computer. But my approach and creative process remain the same.

Over the span of the years, has there been any change in your attitude toward the subjects that compel you?

I think I've learned to be a bit more patient, which lets me distance myself from the feeling of urgency that some subjects provoke in me. With time, I've learned to let ideas and concepts settle, let them ripen more slowly, so as to arrive at the point where I can express what's essential. There's also the accumulation of life experience – everything I've seen, my encounters – that can't help but enter into the process. All that has an effect on my work.

How do you view your artistic practice in general, and the development of your work over the years?

I think it has always been difficult to "classify" my artistic practice. That I was labelled as a political artist in the 1990s has always puzzled me. I find it reductive, because it limits the readings of the work. If you ask me, all creative work disturbs the order of things and thus can be read as a political gesture. Yes, there is undeniable socio-political content in my work, but there are also aesthetic concerns. With the years, I've given myself more and more freedom in terms of materials and tools. What matters to me is to discover the form that's best for transmitting an idea. It's a question of balance between content and container.

In the beginning, what motivated or guided the direction of your work as an artist? What subjects compelled you from the start?

My studies in art enabled me to define my interests very early. Back then, I was interested in all forms of visual language, but was drawn more particularly to drawing and sculpture. As well, I was always curious and interested in the images I found in books, newspapers and magazines. I was also interested in paper and in how it is manufactured. I remember my first purchase of Arches paper; I was both attracted and intimidated by its quality. I set out to explore its thickness by pulling up fibres, playing with the textures, a bit like Robert Ryman might have done. I didn't know his work at that time and, when I saw his retrospective years later at the Museum of Modern Art in New York, I felt myself on familiar ground, because the visual vocabulary interested me and made me feel at home.

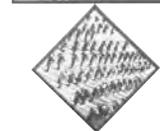
My first works were thus created from collages and drawings: I "transferred" photographs found in newspapers, recreated the pages of a daily paper, and recontextualized images that touched me. The result was more poetic than political, yet in some of these early works there were images that in some ways can still be found in my practice. Later, browsing in used-book stores, I discovered a universe that belonged to the past, to an epoch that my parents



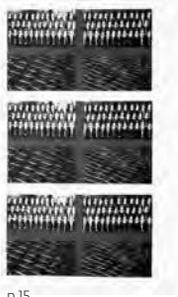
p.10



p.12



p.14



p.15



p.17

knew, one which, in some ways, helped me to understand where I'd come from. It was at that time that my language changed form. Collages and photomontages were transformed into objects, and the objects became installations. The work *Stars and Stripes* (1985) is a good example of that evolution. In the beginning, this collage in the form of a flag was silk-screened on paper in order to render the idea of multiplicity. Then these prints became objects, real flags integrated into the architecture of the sites where they were exhibited. Quite simply, site and space became very important in the conceptual design of a work: site, for what it evokes and connotes, and for the resonance it has on the artwork; space, for its qualities as much as for its constraints, and for the physical relationship it establishes with the spectator.

What were the influences, if any, that marked your thinking process?

First, there were my parents, who brought me to see exhibitions at a very young age. I remember the state of well-being I felt when I was in a museum; I remember seeing works such as Gaucher's paintings at Expo 67, and a sculpture by Calder that I only recognized much later. These images stayed in my memory. I remember teachers as well. And certain personal encounters left their mark on my life. Insofar as artistic influences are concerned, the list is long. I think I have been stimulated as much by music, film and architecture as by exhibitions, and as much by Vermeer as by Picasso, by Rauschenberg as by Rothko, by Carlo Scarpa and Tadao Ando, Miles Davis and Léo Ferré, Chaplin and Kurosawa...

But were there other, more determining factors?

The major determining factor was the desire that these encounters provoked in me, and it is really the sum of all these encounters that has brought me where I now am. I was fascinated by what these works of art provoked in me, and by the impression of complicity that I felt I shared with them for a moment, like a communion. But I was also fascinated by the feeling of freedom at the base of creation itself.

I understand now just how critical that freedom has been for me.

Is there, generally speaking, an element that triggers the first conception of a work? What is it that exists right at the point of genesis of a work? Would it be a situation? An image?

In my creative process, there is no general rule. A photograph can be the trigger for a work, but the flash point could just as easily be a current event or a newspaper article. What is always present is the desire to give form to an idea, to a reflection on the subjects that preoccupy me and on which I feel the need to linger. I want to do it in the most "apt" and pertinent way possible.

In my studio, I have a huge number of documents, books and miscellaneous objects. I live surrounded by these objects and these images, and they end up inhabiting me. Sometimes I have to search for several days to find the image that's missing in order to complete a work. This process itself can often generate further ideas. Given this, I am always working on several pieces simultaneously. In some way, they lend each other mutual support.

It seems to me that you have always paid much attention to the formal aspect of the work, I would even go so far as to say, to its design. What place does this have in your creative process?

My aesthetic concerns are just as important as my desire to share a thought process. I work in the visual arts, after all! At first sight, my works are often engaging, which could seem to be in contradiction with their content. But, in fact, it is a way for the viewer to enter the work.

Is it your way of appealing to the viewer?

Certainly. What interests me is guiding viewers to take a second look at the work and drawing them into a process of questioning. What viewers first notice is not necessarily what they thought they would see, and what they see is no longer what they had imagined.

Others have said that the aesthetic qualities of your work make it even more subversive. What do you think of this comment? Is the work deliberately subversive?

What is deliberate is that I don't settle for silence. I am a witness, a witness impatient with inertia, comfort and indifference. And since I live in a world of privilege, and address myself to this world, it is not surprising that my work is considered subversive.

In your way of working, we notice a great diversity of strategies. Nevertheless, the appropriation of photographic images occupies a very central place. What motivates this particular predilection?

I would say it is my own tastes. I have always loved photography. For me, it is like literature: Whether it bears witness to an event, or to a private or a historic moment, the photographic image constitutes a world in itself. I often work with old photos to create a distance, an anonymity that gives the photograph a timeless character. It becomes symbolic.

We know that the photographic image is not reality, that it is selective, that it can deceive. You manipulate the images you borrow by modifying them in various ways: reframing, cutting, etc. Could we not conclude that you too tamper with reality?

I believe that the moment you recontextualize a photo, without even touching its content, you are already playing with "its" reality. As well, interpretation differs in relation to the eye and history of the individual viewer. In other words, the moment a negative is printed, the reality of the moment represented is transformed. The gaze itself that is brought to bear on it will differ from one person to another and, in a certain way, this is how we appropriate the image for ourselves.

If I am interested in photos from the past, it is also because I am often fascinated by their pertinence, even today. I dust off forgotten photos dealing with subjects that are entirely current. The work *Monuments* (1997) is a good example of this: It is an installation that deals with the protection of artworks removed from the churches and palaces of

Venice during the First World War. In it, we see these works all wrapped up and brought to secret places in order to protect them. All the inhabitants of the city mobilized to protect their heritage, and most of these works still exist. In the context of what has recently taken place in the museums of Kabul and Baghdad, this work is both current and disturbing.

But I also use digital photomontages to invent images that never could have existed in reality. This has let me place a "threatening" carpet in front of the office of the President of the United States, and has enabled me to "draw" an elegant ball gown made of garbage.

But the viewer of those images is not fooled, and knows very well that photomontage is involved. Yet, when we talk about a manipulation of reality using reframing, selection, etc., is this not a different use of the photograph?

Photos have always been manipulated, and this manipulation was with us long before the advent of the computer: Mao had people airbrushed out of official photos; Stalin and Hitler did the same. Today more than ever, we witness the disinformation provoked by the manipulation of images in different media. What is key is the intention behind the manipulation. I am neither a head of state nor a journalist; I don't make propaganda.

I play with photos just as some people play with words. I think that what is important is what a person says with these words and these photos.

Have you ever wanted to pick up the camera yourself to use as a working tool?

I use the camera in an indirect way. If I happen to need a current photograph of a site or event, I consult photo banks (that of the UN, among others) or I work with a professional photographer. I have several collaborators, all of whom are specialists in their areas. Their expertise is essential to the making of each work. So each installation involves collaboration. It is a way of working that I particularly like, especially because it breaks the isolation of the artist entrenched in the studio.



p.19



p.20



p.22

To be quite blunt, we all know that art engaged with social and political questions does not really act to change things. So why dedicate yourself to such an approach?

That question never fails to surprise me. Let's go back to square one: I am an artist whose language is visual and who has the good fortune to possess a voice that can be heard. My work as an artist always is prompted by a tangible emotion, by a feeling of anger, sadness or frustration in the face of injustice, lies, suffering... My personal and artistic concerns are linked, and I am perfectly aware that the reach of my interventions is limited. I had to come to grips with that reality a long time ago. But I am now convinced that each committed gesture, whatever it may be, made by a citizen, whether an artist or not, can have repercussions in the world around us, whether close by or far away. What reassures me is that my work does not appear to leave anyone indifferent: People either like it or they don't. In both cases, they react strongly and emotionally. I have had to learn to live with these extremes. I also think that the fact that I have always lived in a nation at peace provides me, perhaps, the distance necessary to tackle such subjects. If I had been born in a country at war, my language would probably be completely different. That is something I never forget.

Wouldn't you be inclined to believe that it is those people who already care about these issues who will be receptive to your work, while those who don't care won't be receptive?

I don't worry about that. I do my work as conscientiously as possible with the means at my disposal. There are also many people who will never even see an exhibition of mine. On the other hand, there are possibilities for getting past the limits of the world in which I am situated, and this is often the result of meeting people who also care deeply: for example, those people from the Pakistani cooperative with whom I was able to create a work (*Rug*, 2000). More recently, there are filmmakers, too, who have taken up my concerns in their films.

Would you say that the subjects of some of your works are more determined by current events now than they were before?

It is true that after having worked on themes that are said to be linked to the past, like colonialism, I now tackle subjects that seem closer to our own time. But, really, all the works touch on the present.

In your eyes, what is the crucial question for our society?

For our North American society? It is ignorance and the loss of individual awareness that worry me the most. It is the fact that the world is led by a political and economic class that is ever more powerful and arrogant. It is the ease with which a people can be manipulated and the environment destroyed without compunction or thought about future generations. But, as Hubert Reeves said, we are not a species indispensable to the survival of this planet and the equilibrium of the Universe. Nature itself always manages to get the upper hand. Perhaps the crucial question is this: At the speed at which things are going, will the human species continue to survive for long?

(Translated by Erin Moure)

From Dwellings to Territories

Thérèse St-Gelais

The positioning of the subject in space, and perhaps especially in the space of the world, is a recurring question not only in theoretical texts but also in the practices of some artists today. The identity of men and women, the identity of a subject and a culture, the identity of an ethnic group or territory – these are all concepts that some people would like to define once and for all, while others would like to see them dissolve. The acknowledgment of an identity, whether it is national, linguistic or sexual, can signify the acknowledgment of an authority, with the consequences this entails. Whether we come to the defence of one or the other, it remains difficult, if not utopian, to think that we might suppress all power relations at work around identities. Particularly since this power, by definition and for reasons of its own interest, has proven to be extremely insidious, if not subterranean, making it sometimes difficult to distinguish. It is this “balance of power,”¹ and especially what qualifies it (by this I mean what gives it its range of coloration, from the sugar-coated to the perfidious), that Dominique Blain’s work, without fuss, makes visible or makes into metaphors.

When Dominique Blain exhibited her first works, back in the early 1980s, it was not very common for an artist’s work to be situated in the heart of post-colonial issues. And, in fact, it would be unjust to argue that Blain’s art is concerned only with these issues. Politics, it is true, is constantly present in her work, but not necessarily to make explicit a relationship of exploitation or domination between the industrialized and third worlds.² Her concerns, while often directed toward the manifest indecency of these insidious relationships, range over a broader field. The outrageous consequences of war, the abuse of authority, the shameless exploitation of children, the disgrace with which the media are capable of reporting events, the disproportion between respect for people and respect for things,

privileges both unjustified and unjustifiable: All that and more are the motivation for her art.³

In dealing with these subjects, Blain’s work often plunges us into consternation. The artist has her own way of presenting objects and events, and of establishing links between events, artistic media and the positioning of objects, which opens up an unsuspected but oh-so-plausible understanding of that part of history or of life she shows to us.⁴ One after the other, Blain’s works force us to rethink our vision of a world which, until then, might have left us indifferent or have seemed to us less devious or even malicious than we had thought. This does not mean, however, that Blain seeks to make us aware of a state of affairs or that she is informing us about a particular situation. The artist does not take on the task of denouncing, she sees herself as a “witness impatient with inertia, comfort and indifference.”⁵ Dominique Blain’s images intervene beyond their original context and in an environment in which they take hold of our consciousness. They exacerbate the insidious other side of power, embodied in a huge number of figures, objects and media. And each time, a kind of indecency in the face of what we see exhorts us to reposition ourselves before the image, which is as unexpected as it is verisimilar.⁶ For these new relationships of proximity she presents are highly effective. We need think only of the object that shows the juxtaposition of a rifle cartridge, a lipstick and a cigar (*Sans titre*, 1987). The formal agreement is a success, as is the visual effect; it is up to us to construct the meaning. Or we might think of the two rulers crossed in the shape of a crucifix. On one is inscribed *Do Unto Others As You Would Have Them Do Unto You* while on the other appear important figures in the history of the Americas, such as Magellan and Christopher Columbus. The reference to the biblical command and the image of the conquest of America – and of all the devastation it brought with it – is an intersection which is, at the very least, potent, especially since one of these rulers is a promotional tool for Coca-Cola, whose hold on the planet is imperturbable. What this new object points up is that the



p.26



p.29



p.30



p.31



p.33



p.37

domination of man and his death can almost harmoniously become One.

Dominique Blain brings the space and what she places in it into such close contact that our experience of the work is forced to go beyond the limited threshold of the gaze. In *Something/Nothing* (2003), a cube a little taller than the human form rises up out of the centre of the work. The late 1960s would see in this cube the minimalist work *par excellence*. The cube is translucent and penetrable, eventually revealing the person within it. The material responsible for this effect is perforated film. An entranceway allows us to move about in the cube, as in a labyrinth, because inside, the cube becomes a corridor which, precisely like a labyrinth – but without its physical detours – directs us toward its centre. Here the artist has integrated the detour in another manner, in the transformations of the image. In the first corridor, on the wall facing us, a somewhat out-of-focus image appears in black and white. A puff of mist, a heavy cloud, steam? In the second corridor, the image, which once again covers the wall facing us, shows us, in addition to what we have seen, the face of a girl; further on, we see her face and shoulders. We now understand that the further we advance into the heart of the object, the more detailed the image facing us will become. We see that the heavy cloud is kapok (a material for stuffing mattresses and cushions), loaded onto the shoulders of a little girl. This scene of a little girl carrying a heavy load here becomes a “pretty” design on a tie. Too young to be so charged, it is also indecent that she has become an ornament on the quintessential male fashion accessory. Indecency is manifest in this work, insinuating itself both slyly and with bravado.

Blain has used archival documents since the beginning of her career. Her studio resembles a study, with books, magazines and objects its raw materials. The photograph of the Javanese girl that becomes a pattern on a tie, for example, was taken from a 1931 issue of *Asia* magazine. Over the past few years, the computer has become another of her tools and has now become indispensable. In Blain’s view, the simulation it makes possible through digital photography

– and everything else it gives her access to – is priceless, because it fosters the creation of new environments. Moreover, the encounter between the document charged with history and the sophisticated technological manipulation it can be subject to is sometimes unsettling, because it is credible.

If there is one medium that the artist prefers, it is photography. Not because she is a photographer herself, but because she refers to the medium constantly. Sometimes found or “ready-made,” photographs can also just as easily be mixed with other media, specifically by means of the computer. Nevertheless, something is common to these images: They become documents and, as a result, they function as historical evidence. And this, moreover, is the source of the often disturbing effects they provoke. In the particularly mountainous landscape of the Bamiyan Valley in Afghanistan, Blain replaced a Buddha statue in an alcove with a woman wearing a burka. At her feet, human figures provide a sense of the monument’s majestic scale. Not only has this woman been displaced, in the pejorative sense of the term, but she functions, so to speak, as an iconoclastic figure, thereby resituating the iconoclastic gesture of the Talibans, their destruction of the Buddhas, onto more sensible ground. In no way can the woman and the burka take the place of spiritual power, nor can they expect to receive the respect it embodies. The artist has given this image an antique look, with the help of an engraving effect which contributes to the bizarre improbability of a woman being found in a space reserved for spiritual and historical authorities.

The force of Blain’s work resides, in large part, in the effective way it has of making things visible. It thus happens that what is to be seen is closed in upon itself and difficult for the viewer to reach. So much so that the body is excluded from an experience which, on that basis, is addressed explicitly to the gaze alone. *Traces* (1991) participates in this willing erasure of a subject by placing it in a situation in which its right to look encounters the limits of its investment. A space is walled off on two of its sides, facing each other, while the other two sides

are enclosed by a fence. We approach the work from one or the other of these two sides of wooden latticework, which barely allows us to glimpse that inside, each fence is covered with a black-and-white photograph: Afghan refugees on one side, Ethiopian on the other. If we want to view these photographs in their entirety, our body is obliged to move back from the work. Which, of course, it does. Without necessarily, however, as is common in Blain's work, being spared. Because the Afghan and Ethiopian refugees, cut off from our world – the fence distances us from their universe – and metaphorically divided as an entity – the gaps in the latticework render their existence as a people only fragmentarily – cast on us a gaze which provokes within us a deep distress we become aware of all of a sudden.

In Blain's work, two contrasting worlds are often brought together while at the same time kept a thousand leagues apart. In *Sans titre* (1990), for example, figures lined up side by side, but not part of the same image, seem to be enacting the same gesture. But while the position of their bodies leads us to believe in their similarity, the details of each figure – clothing, accessories, occupation, etc. – make us see that beyond these differences, they are out of phase in a way that cannot, so to speak, be reconciled. Joined together as images in what takes the appearance of a stained-glass window, these people nevertheless belong to worlds at great remove from each other, those of religion and of knowledge, brought together here metaphorically through the theme of a spiritual quest, for the former, and a scientific one, for the latter. The shape of the work, which resembles a stained-glass window in a Gothic church or the tip of a missile, is another example of the way Blain brings objects together in a disturbing manner – a method we can see, once again, as being iconoclastic. It is true we don't confuse the sacred with war. At the foot of the missile-window, a black form reminiscent of both a boat and an artillery shell is lit in such a way as to command respect. There must be a great distance between these two worlds, which Blain presents us here in an (apparent) setting of proximity, thus maintaining our hesitation between deference and outrage.

Because Blain's objects give rise to concomitant questions, they readily take the form of installations, or perhaps better yet of *mises en scène*. It is as if they took place, in short, in private or public spaces so that they could be arranged and perhaps even dressed up, becoming set pieces with a sought-after decorative effect. This is true in particular of *Rug* (2000). In 1998, Blain asked the members of a Pakistani cooperative to make her a rug using their regular methods. To the uninformed, this rug has the innocuous look of an oriental carpet, with a varied and harmonious design. And that it is, except that the design motifs take the shape of anti-personnel land mines. Blain has reproduced these life-size, adding details to them here and there which create, in a sense, a balance between the coloured spaces. In all, Blain has used 26 out of a total of 350 existing models, which she arranges symmetrically throughout in a classic checked construction. Like a squaring off of contaminated land, the rug conceals in its fibres the destructive effects of these pernicious weapons. It is impossible for us to walk on this rug, and we readily keep ourselves at a distance. Setting itself off from its functions related to welcoming, hospitality and prayer, the rug becomes charged – literally – with the underhanded crimes fostered by desires of conquering territory or controlling others. Manufactured in various countries – among them China, Russia, France, Switzerland, Sweden and the United States – the mines Blain reproduces take aim precisely at our shared responsibility for the production and use of such contrivances.

Blain lends great weight to the *mise en scène*, as well as to the "frame," which is also understood here in the decorative sense of the term. For years she has been amassing calendars with picturesque chromolithographs. She transfers these images onto canvas and surreptitiously contaminates them with this same land mine motif. Centred below the image is the name of one of the countries where these mines are produced. The chameleon strategy has its effect, but the harmonious arrangement of these paintings, in close proximity to each other as if hanging from a picture rail, feigning the pretty



p.35



p.38



p.40



p.41



p.42



p.43



p.44



p.46



p.47-48

picture, adds to the two-faced proposition of the decorative image.

A well-known or unfamiliar place, haunt, site, shelter or territory, or one branded with universal notoriety: These are often the objects of Dominique Blain's enquiries. Thus the Pakistani rug, centred as if in a living room, is shown surrounded by photos of statues of Buddha from the collection of the Kabul Museum, framed in a wood which lends them nobility and sobriety. The artist has replaced these figures' stony and empty gaze with her own living vision. A monumental gaze is replaced by a gaze that is real – and, in a certain sense, up-to-date, because a video image shows the eyes moving slowly from left to right, up and down, overlooking a ground woven with mined motifs. Later, in digital form, the Pakistani rug reappears in different settings – at the White House, for example, or the Pentagon or the United Nations (in Geneva). In each place, it is positioned so that it brings host and guests together. In fact, it becomes here the very object of conviviality, the mark of a warm welcome. Indeed, how not to see the mark of quality and, possibly, of uprightness, in the formal and chromatic harmony and the fine, even faultless craftsmanship. Blain worked on this image, on this rug, whose appearance in the same room might be interpreted according to the events of the day, well before the war in Iraq, well before the Great Buddhas were destroyed.

From circumscribed territory to political authorities' places of welcome to alcoves carved into a cliff, Blain makes use of the dwelling in its broadest sense. With *Bamiyan* (2003) she erects a tower out of bricks which resemble little rectangular houses punctuated here and there with windows. These papier mâché bricks are made out of newspapers the artist has been collecting for ten years, with articles on and images of recent conflicts and wars – in Yugoslavia, Afghanistan, Iraq – combined with stock exchange quotations. Like towers, the stock exchange quotations, taking up the architecture of the building they are affixed to, suggest the collapsing towers of September 11, to the extent we readily agree to this. Even more so because, from a distance, this tower

is imposing, despite the "home-made" lighting produced by a domestic light bulb and the electric wires running from it. Blain's tower, the symbol of an architecture that brings people together – in utopian fashion in the work of Tatlin or in the purely mercantile way of the World Trade Center – does not reveal its underlying precariousness. It is the viewer's gaze, after it has assimilated the tower's fragility, that deduces this and perceives the deceptive framework.

The images Dominique Blain chooses are the opposite of innocence, even if this is something they sometimes feign. In her case, moreover, this feint appears almost inevitable if the work is to have effect, because it is in this way that it grabs hold of the gaze, which may, at first, be idle.

Dominique Blain's work in no way defends a particular people, class, sex or identity, or legitimizes their demands. She is a witness, she says, to indifference, arranging things in a new way while casting them in an undeniably critical light. With her unique methods, insisting as ever upon the insidious consequences of uncontrollable desires for power, she reveals and, in this way, makes us conscious of an evil which must be dispossessed.

(Translated by Timothy Barnard)

Notes

1. An expression used explicitly by Dominique Blain in speaking about her work. See Peter Ride, “Dominique Blain: Repositioning the Viewer,” in *Dominique Blain* (Bristol: Arnolfini, 1997), n.p.
2. Here we are referring to the comments of René Payant, who was one of the first people to discuss Blain’s work by making a distinction between the presence of the political and the presence of politics. See “Dominique Blain, René Désilets, Michel Gaboury,” *Parachute* 40 (Autumn 1985), pp. 28-30.
3. Among the studies of Blain’s work, allow me to single out the catalogue by Louise Déry, *Dominique Blain. Médiation* (Québec City: Musée du Québec [Musée national des beaux-arts du Québec], 1997), which presents a subtle analysis of her work.
4. Technical explanations of Blain’s methods are given in “Dominique Blain” in *Diagonales Montréal* (Montréal: Parachute, 1992).
5. This comment is taken from Blain’s interview with the curator Réal Lussier elsewhere in this catalogue.
6. See Peter Ride, “Dominique Blain: Repositioning the Viewer.”

Biobibliographie

L'astérisque signifie qu'une publication accompagnait l'événement.

Une biobibliographie détaillée est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal : <http://media.macm.org>

Dominique Blain

Née à Montréal (Québec), en 1957.
Vit et travaille à Montréal.

Expositions particulières

2004

Dominique Blain, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. *

2002

Dominique Blain, Regina Miller Gallery, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Penn., États-Unis.

2001

Dominique Blain, Bentley Gallery, Scottsdale, Ariz., États-Unis. *

Fragment of Unity : Dominique Blain, Paul Novick, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ont.), Canada. *

2000

Dominique Blain, Montréal Télégraphe, Montréal (QC), Canada.

Dominique Blain : Inscape, University Art Gallery, San Diego, Calif., États-Unis.

Piano à numéros, Avatar, Québec (QC), Canada. – Résidence. *

1999

Dominique Blain, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada. – Dans le cadre de la série d'expositions *War Zones*. *

1998

Chorus, Museum of Science and Industry, Manchester, Angleterre, Royaume-Uni. – Dans le cadre de *Artranspennine98*. *

Dominique Blain, Stills Gallery, Édimbourg, Écosse, Royaume-Uni.

Dominique Blain, Sala 1, Centro internazionale d'arte contemporanea, Rome, Italie. – Dans le cadre de *Orizzonte Québec*. *

1997

Dominique Blain, Arnolfini Gallery, Bristol, Angleterre, Royaume-Uni [itinéraire : Angleterre, Irlande du Nord]. *

Dominique Blain : Mediation, Ansel Adams Center for Photography, San Francisco, Calif., États-Unis – Exposition produite par le Musée du Québec et présentée au Musée en 1998 sous le titre : *Dominique Blain : médiation*. *

Land, Orchard Gallery, Derry, Irlande du Nord, Royaume-Uni.

1996

Dominique Blain, Paule Anglim Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis.

1995

Dominique Blain, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis.

Dominique Blain, Western Gallery, Western Washington University, Bellingham, Wash., États-Unis.

Dominique Blain, Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), Canada [itinéraire : Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada].

1994

Dominique Blain, Portland Museum of Art, Portland, Maine, États-Unis. *

Dominique Blain, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada [itinéraire : Canada]. *

1993

Dominique Blain, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis.

Dominique Blain : Primitive Rooms, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis. *

1992

Dominique Blain, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France.

Dominique Blain, Montréal (QC), Canada. – Présentée dans le cadre des *Cent Jours d'art contemporain de Montréal*. *

1991

Zolla/Lieberman Gallery, Chicago, Ill., États-Unis.

Los Angeles County Museum, Los Angeles, Calif., États-Unis.

The Primitive Rooms, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis.

1990

Dominique Blain : Installation, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis. – Avec Boyd Webb.

Dominique Blain : Boîte coloniale, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.

1989

Perspective 89 : Roy Arden, Dominique Blain, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), Canada. *

1987

Dominique Blain, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada. *

1985

Peaces, Studio 701 [atelier de l'artiste], Montréal (QC), Canada.

1984

Dominique Blain, Centre culturel canadien, Paris, France [itinéraire : Centre culturel canadien, Rome, Italie 1985]. *

1980

Scrapbook, Article, Montréal (QC), Canada.

Œuvres publiques

2005

Grande bibliothèque du Québec, Montréal (QC), Canada.

2000

École primaire Sinclair-Laird, Montréal (QC), Canada.

1994

Atrium Barbara-Frum, Centre canadien de radiodiffusion, Toronto (Ont.), Canada. – Sculpture commémorative en l'honneur de Barbara Frum.

1991

Maison des écrivains, Montréal (QC), Canada.

Expositions collectives

2003

Are you talking to me? Conversation(s), Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Galerie d'art de Moncton, Moncton (N.-B.), Canada]. *

L'Art de collectionner, 125 ans de mécénat à l'Université de Montréal, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal (QC), Canada.

Doublures, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (QC), Canada. *

2002

Animal de compagnie, Galerie Art Mûr, Montréal (QC), Canada.

L'art en marche/Art Walks, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada. *

Le Corps et ses absences, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada.

2001

De l'humain dans la collection, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), Canada. *

2000

Au-delà de la mode/The Fashion Statement, Galerie Art Mûr, Montréal (QC), Canada.

Dazibao 20 ans, Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal (QC), Canada. *

La Nature des choses, Musée du Québec, Québec (QC), Canada [itinéraire : (Québec) Canada, 2001-2003]. *

La Transparence du réel ou l'Engagement, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), Canada. *

The New Republic, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australie, 28 avril-4 juin 2000 [itinéraire : Australie].

1999

El cos, la llengua, les paraules, la pell, Centre d'art Santa Mònica de Barcelona, Barcelone, Espagne. – Dans le cadre de *Québec a Catalunya* [itinéraire : présentée aussi dans le cadre du *Printemps du Québec en France* sous le titre *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*, Passage de Retz, Paris, France]. *

Les Bouches ouvertes, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), Canada.

New World : Contemporary Art from Australia, Canada and South Africa, Canada House Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

The New Republic, Canada House Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.

- 1998
Double Trouble: The Patchett Collection, Museum of contemporary art, San Diego, Calif., États-Unis [itinéraire : Mexique, Espagne].^{*}
- Points, lignes, surfaces : 20 ans*, Édifice Belgo, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Galerie Madeleine Lacerte, Québec (QC), Canada, 1999].^{*}
- 1997
 Bentley Gallery, Scottsdale, Ariz., États-Unis.
- Présences*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada. – Dans le cadre de l'exposition *Œuvres vives*.^{*}
- Sur l'expérience de la ville*, Optica, Montréal (QC), Canada.^{*}
- 1996
 Confederation Centre Art Gallery and Museum, Charlottetown (I.-P.-É.), Canada.
- Heaven*, Article, Montréal (QC), Canada.
- L'Œil du collectionneur*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada.^{*}
- NowHere*, Louisiana museum for moderne kunst, Humlebæk, Danemark. – L'œuvre de Dominique Blain était présentée dans la section *Walking and Thinking and Wallking*.^{*}
- Some Grids*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Calif., États-Unis.
- Trames de mémoire*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (QC), Canada. – Présentée dans le cadre du Sympo-Fibres International de Saint-Hyacinthe [itinéraire : Canada].^{*}
- 1995
Issues of Empire, Guggenheim Gallery, Chapman University, Orange, Calif., États-Unis.
- Notion of Conflict : A Selection of Contemporary Canadian Art/Hedendaagse Canadese Kunst : Een Keuze*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.^{*}
- Vested Power : Icons of Domination and Transcendence*, Visual Arts Center, California State University, Fullerton, Calif., États-Unis.^{*}
- 1994
La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : le partage d'une vision, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada.^{*}
- Breda Fotografica '94/Los Angeles Mind Quakes*, Klooster Kazerne, Breda, Pays-Bas.
- Le Lieu de l'être*, Musée du Québec, Québec (QC), Canada.^{*}
- Recent Acquisitions/Acquisitions récentes*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada.^{*}
- 1993
Addressing the Body, Terrain Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis [itinéraire : Patricia Shea Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis].
- Cartographies variables*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal (QC), Canada.^{*}
- Iconography of Horror : Airwar and Art*, Kasseler Kunstverein, Documenta Hall, Cassel, Allemagne.^{*}
- Memories, Facts and Lies*, Blum Helman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- Monumental Propaganda*, Courtyard Gallery at the World Financial Center, Battery Park, New York, N. Y., États-Unis [itinéraire : Moscou].
- Prospect 93*, Frankfurter Kunstverein und Kunsthalle Frankfurt, Francfort, Allemagne.^{*}
- Re-Thinking Columbus : Contemporary Artist's Views in the Columbian Quincentenary: A Reappraisal*, Lang Gallery, Scripps College, Claremont, Calif., États-Unis.^{*}
- Rendez-vous manqués 3*, Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France.
- Temporal Borders : Image and Site/Lieux temporels : image-espace*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada.^{*}
- 1992
9th Biennale of Sydney : The Boundary Rider, Sydney, Australie.^{*}
- Art actuel : présences québécoises*, Château de Biron, Biron, France [itinéraire : Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, France].^{*}
- Diagonales Montréal*, Montréal (QC), Canada. – Dans le cadre des *Cent Jours d'art contemporain de Montréal*.^{*}
- Expo 92*, Séville, Espagne. – Œuvres de la Banque d'œuvres d'art du Canada.
- LAX : The Los Angeles Exhibition*, Municipal Art Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis.^{*}
- Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada.^{*}
- Sculptures et installations contemporaines d'artistes montréalais : 20^e anniversaire de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada.
- Trans-Voices*, Métros de New York et de Paris.

Violence : pièges du regard/The Deadly Seduction, Centre de diffusion de l'Université du Québec à Montréal, Galerie Graff, Galerie Christiane Chassay, Galerie trois-points, Montréal (QC), Canada. – Organisée par la Société d'esthétique du Québec à l'occasion du II^e Congrès mondial sur la violence et la coexistence humaine. *

1991

Rena Bransten Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis.

Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC), Canada. *

Working Truth : Powerful Fiction, MacKenzie Art Gallery, Regina (Sask.), Canada. *

1990

Blain, Blocher, Brandel, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada [itinéraire : France, 1991-1992]. *

Goya à Beijing, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Fondation Canada-Chine et Art Gallery of Vancouver, 1991].

History as Fiction, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis.

Savoir-vivre, Savoir-faire, Savoir-être : Art contemporain 1990, CIAC, Montréal (QC), Canada. *

Silent Interiors, Security Pacific Gallery, Seattle, Wash., États-Unis.

Systems, Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis. *

1989

Fictions, Aéroport international de Mirabel, Mirabel (QC), Canada. *

Idiosyncratic Perspectives, Meyers/Bloom Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis.

Les Cent Jours d'art contemporain de Montréal, Cité de l'image, Montréal (QC), Canada.

Territoires d'artistes : paysages verticaux, Musée du Québec, Québec (QC), Canada. *

1988

Galerie du Cégep Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), Canada.

Accents II de la Collection Lavalin, Musée du Séminaire de Québec, Québec (QC), Canada [itinéraire : Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC), Canada]. *

Artistes de la galerie, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada.

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada [itinéraire : France, Belgique, Canada, 1989-1991]. *

MemoryTrack, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.), Canada. *

Montréal/Berlin 88/89, Centre Saidye Bronfman; Goethe-Institut Montréal; Galerie d'art Lavalin, Montréal (QC), Canada [itinéraire : Karl Hofer Gesellschaft et Hochschule der Künste, Berlin, Allemagne, 1989]. *

Québec 88 : une sélection, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), Canada.

The Canadian Contemporary Figure, McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London (Ont.), Canada. *

1987

Hommage à Andy Warhol, Galerie 13, Montréal (QC), Canada.

1986

Absurd-e, Galerie J. Yahouda Meir, Montréal (QC), Canada.

Installations/Fictions, Galerie Graff, Montréal (QC), Canada. *

Le musée imaginaire de..., Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), Canada.

Médium : photocopie, Atelier Rolf Glasmeier, Gelsenkirchen, Allemagne [itinéraire : Allemagne, Canada, 1986-1987]. *

Medium Photography, Saidye Bronfman Gallery, Montréal (QC), Canada.

1985

Écrans politiques, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. *

Off-stage, Art Expo, Palais des congrès, Montréal (QC), Canada.

Proteste [exposition d'affiches politiques], Article, Montréal (QC), Canada.

1984

International Art Competition, Los Angeles, Calif., États-Unis.

1983

Art contemporain Paris 83, Centre audio-visuel de Paris, Paris, France.

1981

The Art House Art Gallery, Université de Toronto, Toronto (Ont.), Canada.

Biennale III du Québec, Centre culturel de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), Canada [itinéraire : Québec].

Création Québec 81 : 3^e Concours d'estampe et de dessin, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), Canada [itinéraire : Canada 1981-1982]. *

1980

Art d'après nature, Pavillon Forum des Arts, Terre des Hommes, Montréal (QC), Canada. *

1979

Wise Gallery, Université Concordia, Montréal (QC), Canada.

Biennale II du Québec, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), Canada. *

En Passage, Galerie Media, Montréal (QC), Canada.

Pile ou face, mur-mur, Galerie Articule, Montréal (QC), Canada.

1978

Constat, Musée du Québec, Québec (QC), Canada.

1977

Wise Gallery, Université Concordia, Montréal (QC), Canada.

Textes dans catalogues et livres

2003

Déry, Louise. – « La conversation : are you talking to me? ». – Are you talking to me? Conversation(s). – Montréal : Galerie de l'UQAM, 2003. – P. 15-45

Lamoureux, Johanne. – « Dominique Blain ». – *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. – Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003. – P. 20-[23]

Lamoureux, Johanne. – « Habitable, habitat, habitant ». – *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. – Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003. – P. 15-19

Robert, Jocelyn. – « De la traduction à la translation ». – *Piano à numéros*. – Québec : OHM Éditions, 2003. – Aussi en anglais. – P. 11-16

Sirois, Marie-Pierre. – « De l'œuvre à dire : n'en savoir mot ». – Are you talking to me? Conversation(s). – Montréal : Galerie de l'UQAM, 2003. – P. 49-61

Tuer, Dot. – « Le fantôme dans la machine : traduction et altérité ». – *Piano à numéros*. – Québec : OHM Éditions, 2003. – Aussi en anglais. – P. 31-34/2002

Blain, Dominique. – « 8 mai 2000 ». – *Les tours de Babel : la paix après le 11 septembre*. – Montréal : Les 400 coups, 2002. – P. 78-79

2001

Blain, Dominique. – « [Sans titre] ». – *Fragments of unity : Dominique Blain, Paul Novick*. – [London] : [McIntosh Gallery], 2001. – P. [5]

Elliot Shaw, Catherine. – « Fragments of unity : Dominique Blain, Paul Novick ». – *Fragments of unity : Dominique Blain, Paul Novick*. – [London] : [McIntosh Gallery], 2001. – P. [2-3]

2000

« Dominique Blain ». – *War zones*. – North Vancouver : Presentation House Gallery, 2000. – (Collapse no. 6). – Sous : « Bearing witness ». – P. 84-86

De Blois, Nathalie. – « Nature du savoir, nature éphémère ». – *La nature des choses*. – Québec : Musée du Québec, 2000. – P. 30-31

1999

« Dominique Blain ». – *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. – Montréal : Optica, 1999. – P. [42]-45

Déry, Louise. – « La parole ». – *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*. – Québec : Musée du Québec, 1999. – Publié aussi en catalan. – P. 11-21, 64-[77]

Fraser, Marie. – « L'appel de l'autre, l'espace public comme lieu de pluralité ». – *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*. – Montréal : Optica, 1999. – P. 32-34

1998

Déry, Louise. – « Dominique Blain. Médiation ». – Dominique Blain. – Québec : Musée du Québec, 1998. – Aussi en italien. – P. 41-47

« Museum of Science and Industry in Manchester : Dominique Blain : Chorus, 1997-1998 ». – *Artranspennine98 : an exhibition of international contemporary visual art. Exhibition guide*. – London : Aspen Publishing, 1998. – Sous : « Manchester ». – P. 42

Molter, Michael J. – « Points, lines, surfaces : 20 years = Points, lignes, surfaces : 20 ans ». – *Points, lines, surfaces : 20 years = Points, lignes, surfaces : 20 ans*. – Montréal : Concordia University, Faculty of Fine Arts; Québec : Galerie Madeleine Lacerte, [1998]. – P. 6-11

1997

« Dominique Blain ». – *Interventions en milieu urbain : sur l'expérience de la ville*. – [Montréal] : [Optica], [1997]. – Affiche-dépliant. – P. [3]

Déry, Louise. – « [Dominique Blain : médiation] ». – Dominique Blain : médiation. – Québec : Musée du Québec, 1997. – Publié aussi en anglais. – P. 11-43

- Gupta, Sunil. – « Memory, territory and language : about the work of Dominique Blain ». – Dominique Blain. – Bristol : Arnolfini, [1997]. – P. [17-21]
- Porter, John R. – « L'art universel de Dominique Blain ». – Dominique Blain : médiation. – Québec : Musée du Québec, 1997. – Publié aussi en anglais. – P. 6-9
- Ride, Peter. – « Dominique Blain : repositioning the viewer ». – Dominique Blain. – Bristol : Arnolfini, [1997]. – P. [7-14]
- 1996
- Baert, Renee. – « Dominique Blain ». – Trames de mémoire. – Saint-Hyacinthe : Expression et Renee Baert, [1996]. – Aussi en anglais. – P. 26-29
- 1995
- Déry, Louise. – « Dominique Blain : Missa or the war theme in contemporary art ». – Notion of conflict : a selection of contemporary Canadian art. – Amsterdam : Stedelijk museum, [1995]. – P. 12-13
- Mignot, Dorine. – « Notion of conflict ». – Notion of conflict : a selection of contemporary Canadian art. – Amsterdam : Stedelijk museum, [1995]. – P. 4-10
- 1994
- Bradley, Jessica. – « [Dominique Blain] ». – Dominique Blain. – Lethbridge : Southern Alberta Art Gallery, 1994. – P. 14-28
- Freeman, Judi. – « The art of walking the activist tightrope ». – Dominique Blain. – Portland : Portland Museum of Art, 1994. – P. [1-3]
- Mercier, Guy. – « Dominique Blain... la poésie frontalière d'un réseau de la résistance ». – Le lieu de l'être : lieux de passage et portraits d'êtres. – Québec : Musée du Québec, 1994. – (Le Musée du Québec en images - 8). – P. 34-35
- 1993
- Q111 N45 travel/transportation : Dominique Blain postcards. – Houston : Contemporary Arts Museum, 1993. – 1 emboîtement. – (Bayou Books no. 10). – Contient 12 cartes postales
- Antaki, Karen. – « Lieux temporels : image-espace ». – Temporal borders : image and site = lieux temporels : image-espace. – Montréal : Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 1993. – Aussi en anglais p. 4-7. – P. 9-13
- Lamoureux, Johanne. – « Stars and stripes of Dominique Blain : the scarred banner ». – Frame of mind : viewpoints on photography in contemporary Canadian art. – Banff : Walter Phillips Gallery, 1993. – P. 112-121
- Paul, Francine. – « Cartographies variables ». – Cartographies variables. – Montréal : Galerie de l'UQAM, [1993]. – P. 13-18
- Paul, Francine. – « Dominique Blain ». – Cartographies variables. – Montréal : Galerie de l'UQAM, [1993]. – P. 20-21
- 1992
- « Dominique Blain ». – Pour la suite du monde : cahier : propos et projets. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. – Aussi en anglais, p. 66. – P. 10-11
- « Dominique Blain ». – Art actuel : présences québécoises. – Paris : AFAA, 1992. – P. 49-53
- « [Sans titre] ». – Dominique Blain : Diagonales Montréal. – Montréal : Parachute, 1992. – Aussi en anglais. – P. [2-6]
- Blain, Dominique. – « Dominique Blain : Canada : Missa ». – The boundary rider : 9th Biennale of Sydney. – Sydney : The Biennale of Sydney, 1992. – P. 68-69
- Bradley, Jessica. – « Dominique Blain ». – Working truths : powerful fictions. – Regina : Mackenzie Art Gallery, 1992. – P. 18-21
- Daigneault, Gilles. – « À propos de quelques surfaces problématiques ». – Art actuel : présences québécoises. – Paris : AFAA, 1992. – P. 24-26
- Parent, Sylvie. – « Dominique Blain ». – Dominique Blain. – Montréal : CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, [1992]. – (Les fiches du CIAC). – P. [1-2]
- Poissant, Louise. – « Dominique Blain : la rhétorique de la guerre = the rhetoric of war images ». – Violence : pièges du regard = the deadly seduction. – Montréal : Société d'esthétique du Québec, 1992. – P. 22-29
- St-Gelais, Thérèse; Tougas, Colette. – « Diagonales Montréal ». – Diagonales Montréal. – Montréal : CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, [1992]. – (Les fiches du CIAC). – P. [1-4]
- 1990
- Daigneault, Gilles. – « Sans titre, 1990 ». – Dominique Blain, Eva Brandl, Sylvie Blocher. – [Montréal] : [Galerie Christiane Chassay], [1990]. – Aussi en anglais. – P. [2-5]
- 1989
- Déry, Louise. – « Non, le musée n'est pas trop petit pour l'artiste ». – Territoires d'artistes : paysages verticaux. – Québec : Musée du Québec, 1989. – P. 13-15
- Pakasaar, Helga. – « [Sans titre] ». – Memory track. – Banff : Walter Phillips Gallery, 1989. – P. [5]
- Thériault, Michèle. – « Dominique Blain ». – Perspective 89 : Roy Arden and Dominique Blain. – Toronto : Art Gallery of Ontario, 1989. – P. 19-29
- 1988
- W. [Wiesler], H. [Hermann]. – « [Dominique Blain] ». – Montréal Berlin 88-89. – [Montréal] : [Lavalin inc.], [1988]. – Aussi en anglais et allemand. – P. 30-33

1987

Brunet-Weinmann, Monique. – « L'icône = die Ikone = the icon : Dominique Blain, Boris Nieslony, Robert Flack, Jürgen Kierspel ». – Medium : photocopie : copigraphie canadienne et allemande = Medium : Fotokopie : kanadische und deutsche Kopiegraphie = Medium : photocopy : Canadian and German copygraphy. – Montréal : Les éditions de la Nouvelle barre du jour, [1987]. – P. 58-73

St-Gelais, Thérèse. – « Le souvenir à l'œuvre ». – Dominique Blain. – Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1987. – Aussi en anglais, p. 8-13. – P. 1-7

1986

« Dominique Blain/Louise Cotnoir ». – Installations : fictions. – Outremont : La Nouvelle barre du jour, 1986. – Numéro spécial. – P. [31-3]

1984

Rosshandler, Léo. – « [sans titre] ». – Dominique Blain. – [Paris] : [Centre culturel canadien], [1984]. – Aussi en anglais. – P. [2-3]

1980

« Dominique Blain ». – Art d'après nature : le nouvel art québécois face à la nature. – [Montréal] : [Lavalin Inc.], [1980]. – Publié aussi en anglais. – P. 8

Textes dans périodiques

2003

« Quatre œuvres pour la Grande Bibliothèque ». – Le Devoir. – (8 juill. 2003). – P. B-8

Charron, Marie-Ève. – « Cris et chuchotements ». – Le Devoir. – (25 janv. 2003). – P. E-7

De Gaulejac, Clément. – « Les affranchi(e)s de l'enveloppe ». – Quartier Libre. – (26 févr. 2003). – P. 24. – [Réf. du 6 oct. 2003]. Accès : <<http://www.q1.umontreal.ca/volume10/numero12/culturev10n12c.html>>

Delgado, Jérôme. – « Parle avec elles ». – La Presse. – (9 févr. 2003). – P. E-7

Normandin, Pierre-André. – « "Doublure" au Musée des beaux-arts du Québec : les dessous du textile ». – Le Soleil. – (19 juin 2003). – P. B-9

Saint-Hilaire, Mélanie. – « Dominique Blain : de "beaux dérangeants" ». – Le Magazine du Musée national des beaux-arts du Québec. – Vol. 1, n° 1 (juin-août 2003). – Sous : « Parole d'artiste ». – P. 9

2002

Lamarche, Bernard. – « La ferme des animaux ». – Le Devoir. – (18 mai 2002). – P. D-8

2001

Charron, Marie-Ève. – « À l'horizon des fascines ». – Le Devoir. – (7 juill. 2001). – P. D-8

McKenzine, Christine. – « And the boots go marching 10 by 10, hurrah, hurrah! ». – The Gazette (The Daily Student Newspaper at the University of Western Ontario) [en ligne]. – Vol. 95, Issue 43 (Nov. 16, 2001). – [Réf. du 6 oct. 2003]. Accès : <<http://www.usc.uwo.ca/gazette/2001/november/16/arts%5Fand%5Fentertainment4.htm>>.

2000

Lamarche, Bernard. – « Terrain miné ». – Le Devoir. – (25 mars 2000). – P. D-10

Lehmann, Henry. – « We are what we wear, artists say ». – The Gazette. – (Sept. 16, 2000). – P. J-1

St-Denis, Bernard. – « Jardins de proximité : le belvédère Abbé Larue à Lyon. Le projet finaliste de Josette Michaud, Louis Beaupré, Antonin Beaupré et Dominique Blain ». – ARQ, la revue d'architecture. – N° 112 (août 2000). – Sous : « La collaboration Lyon-Montréal ». – P. 27

Tremblay, Régis. – « L'âme des objets inanimés ». – Le Soleil. – (2 déc. 2000). – P. D-13

1999

« Daily special ». – The Vancouver Sun. – (July 16, 1999). – P. C-8

Lavoie, Kathleen. – « "Les bouches ouvertes" ». – Le Soleil. – (15 mai 1999). – P. D-13

Lefebvre, Luce. – « Dominique Blain : une dramatisation du politique ». – ETC. – N° 45 (mars/avr./mai 1999). – P. 58-61

1998

Baillargeon, Stéphane. – « L'engagement de soi ». – Le Devoir. – (4 avr. 1998). – P. B-1

Bush, Kate. – « Dominique Blain ». – The Magazine of the Photographers' Gallery. – (Jan.-Feb. 1998). – P. 6-7

Delagrave, Marie. – « Dominique Blain : sous la séduction, le doute ». – Vie des Arts. – Vol. XLII, n° 171 (été 1998). – Sous : « Expositions : Québec ». – P. 74

Exley, Roy. – « Dominique Blain : Photographers' gallery, London ». – Parachute. – N° 91 (juill./août/sept. 1998). – Sous : « Commentaires/Reviews ». – P. 69

Lamarche, Bernard. – « Aller se faire voir ailleurs... ». – Le Devoir. – (14 nov. 1998). – P. B-1

Lamarche, Bernard. – « Le revers du décor ». – Le Devoir. – (4 avr. 1998). – P. B-2

Lavoie, Kathleen. – « Propos monumental : le Musée du Québec présente une rétrospective de l'œuvre de Dominique Blain ». – Le Soleil. – (14 mars 1998). – P. D-13

- Mahoney, Elizabeth. – « Dominique Blain ». – *Art Monthly (Royaume-Uni)*. – N° 216 (May 1998). – P. 37-39
- Morgan, Chris. – « Dominique Blain ». – *Katalog : journal of photography & video (Odense)*. – Vol. 10, no. 2 (Summer 1998). – P. 63-64
- Tanner, Marcia. – « Dominique Blain ». – *Art/Text (Australie)*. – No. 69 (Feb./Apr. 1998). – P. 98
- Thrift, Julia. – « Dominique Blain : Photographers' gallery ». – *Time out.* – (Feb. 18, 1998). – P. 47
- Walker, Caryn Faure. – « Artranspennine98 ». – *Art Monthly*. – No. 218 (July/Aug. 1998). – P. 42-45
- 1997
- Lamarche, Bernard. – « Sur le chemin des écoliers ». – *Le Devoir*. – (18 oct. 1997). – P. D-4
- Little, Mark. – « Dominique Blain ». – *Creative camera*. – Issue 346 (June/July 1997). – Sous : « Listings & Reviews ». – P. 43
- 1996
- Vine, Richard. – « Report from Denmark : part one : Louisiana techno-rave ». – *Art in America*. – Vol. 84, no. 10 (Oct. 1996). – P. 40-47
- 1995
- D. [Déry], L. [Louise]. – « Missa ou le thème de la guerre dans l'art contemporain ». – *Collage*. – (Janv./févr. 1995). – P. 7
- Farr, Sheila. – « Marching to war ». – *Seattle Weekly*. – (Nov. 1st, 1995). – P. [?]
- Friedman, Ann. – « Images in conflict ». – *The Bellingham Herald*. – (Sept. 27, 1995). – P. C1-C2
- Shottenkirk, Dena. – « Notion of conflict ». – *C*. – No. 47 (Fall 1995). – Sous : « Reviews & Reports ». – P. 42
- Szporer, Philip. – « War and remembrance : Amsterdam's Stedelijk Museum spotlights Canadians ». – *The Gazette*. – (May 27, 1995). – P. H-6
- 1994
- « Dominique Blain ». – *Maine Times*. – (Apr. 1994). – P. [?]
- « New at the Museum of Art : works by French Canadian artist Dominique Blain on view ». – *The Chronicle*. – (May 1994). – P. [?]
- Cannon, Kim. – « Rothenberg, Blain exhibits deal with horrors of hatred ». – *The Times Record*. – (May 19, 1994). – P. 20
- Conover, Kirsten A. – « Stringing viewers' thoughts along an activist's tightrope ». – *The Christian Science Monitor (Portland)*. – (June 30, 1994). – P. 12
- Grande, John K. – « Montréal, Canada ». – *Sculpture*. – (Jan./Feb., 1994). – Sous : « Reviews ». – P. 58
- Hume, Christopher. – « Work honoring Barbara Frum fails as memorial ». – *The Toronto Star*. – (July 9, 1994). – P. G-8
- Laurence, Robin. – « Exploring the human capacity for humanity ». – *The Vancouver Sun*. – (Apr. 30, 1994). – P. R-13
- McWilliams, Margot Brown. – « Power of suggestion ». – *Portland Weekly*. – (May 12, 1994). – P. 15-17
- 1993
- Chadwick, Suzan. – « A different take on colonial Africa ». – *The Houston Post*. – (June 13, 1993). – P. D-[?]
- Duncan, Ann. – « Bringing their art into the light : Quebec women artists are a growing presence on world scene ». – *The Gazette*. – (Jan. 25, 1993). – P. C-1, C-4
- Duncan, Ann. – « Glowing praise for montrealer Blain : magazine lauds her work ». – *The Gazette*. – (Apr. 24, 1993). – P. K-4
- Duncan, Ann. – « Photos give impact to installations in group exhibition ». – *The Gazette*. – (Oct. 2, 1993). – P. J-5
- Kandel, Suzan. – « Blain : explores fascism ». – *The Los Angeles Times*. – (Apr. 22, 1993). – P. F-5, F-8
- Lamontagne, Valérie. – « Installing borders: temporal borders : image and site taps into our Canadian identity ». – *Hour*. – (Oct. 14, 1993). – P. 19
- Pagel, David. – « Dominique Blain ». – *Forum International (New York)*. – No. 19 (Oct./Nov. 1993). – P. 143
- Turner, Jonathan. – « 9th Biennale of Sydney ». – *Artnews*. – Vol. 92, no. 4 (Apr. 1993). – Sous : « Reviews : Sydney ». – P. 144
- 1992
- Baele, Nancy. – « Striking artistic mix bound for Seville ». – *The Gazette*. – (Mar. 14, 1992). – P. H-5
- Bentley Mays, John. – « Rhetorical oom-pah-pahing ». – *The Globe and Mail*. – (Aug. 8, 1992). – P. C-4
- Bernstein, Claire. – « Promenade à Nice ». – *Art press*. – N° 167 (mars 1992). – Sous : « Les expositions ». – P. 84
- Blanchette, Manon. – « Dominique Blain excelle en France ». – *Le Journal de Montréal*. – (5 déc. 1992). – P. E-21
- Cron, Marie-Michèle. – « Distiller un message clair ». – *Le Devoir*. – (17 oct. 1992). – P. C-18
- Cron, Marie-Michèle. – « Miroir de la société du spectacle ». – *Le Devoir*. – (18 juill. 1992). – P. B-12
- Grande, John K. – « Dominique Blain : Centre international d'art contemporain ». – *Artforum*. – Vol. 31, no. 3 (Nov. 1992). – Sous : « Reviews : Montreal ». – P. 115

- Hammond, Pamela. – « Dominique Blain : Meyers/Bloom ». – *Artnews*. – Vol. 91, no. 1 (Jan. 1992). – Sous : « Reviews : Santa Monica ». – P. 136
- Lupien, Jocelyne. – « Cette horreur qui fascine ». – *Espace*. – N° 22 (déc. 1992-janv./févr. 1993). – P. 35-37
- 1991
- Beatty, Greg. – « Art examines work ». – *The Leader-Post* (Regina). – (June 6, 1991). – P. [?]
- Beaudet, Pascale. – « Le surplus = Art and surplus value ». – *Espace*. – Vol. 7, n° 4 (été 1991). – P. 6-10
- Brunet-Weinmann, Monique. – « Dominique Blain : un art de l'idéologie douce ». – *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. – Vol. 2, n° 5 (déc. 1991-janv. 1992). – Aussi publié en anglais. – P. 5
- Dumont, Jean. – « Un archipel de désirs ». – *Le Devoir*. – (8 juin 1991). – P. C-10
- Dumont, Jean. – « Blain, Blocher et Brandl à Troyes ». – *Le Devoir*. – (11 avr. 1991). – Sous : « Arts visuels ». – P. B-3
- Lamoureux, Johanne. – « French kiss from a no man's land : in Quebec, visual arts are gauged against languages and their usage ». – *Arts magazine*. – Vol. 65, no. 6 (Feb. 1991). – P. 48-54
- Zellen, Jody. – « Dominique Blain ». – *Arts magazine*. – Vol. 66, no. 4 (Dec. 1991). – P. 73
- 1990
- Bédard, Catherine. – « Territoires d'artistes : paysages verticaux ». – *Parachute*. – N° 57 (janv./févr./mars 1990). – P. 33-34
- Brunet-Weinmann, Monique. – « Art contemporain : Cent Jours ». – *Contemporanea* (Milan). – No. 23 (Dec. 1990). – Sous : « Reviews ». – P. 90-91
- Cron, Marie-Michèle. – « Vert demain : Art contemporain 90 ». – *Voir*. – Vol. 4, n° 41 (6 sept. 1990). – P. 24
- Cron, Marie-Michèle. – « Dominique Blain : boîtes noires ». – *Voir*. – Vol. 4, n° 6 (4-10 janv. 1990). – P. 12
- Déry, Louise. – « Dominique Blain ». – *Parachute*. – N° 59 (sept. 1990). – P. 34-35
- Duncan, Ann. – « Contemporary art show transformed ». – *The Gazette*. – (Sept. 1, 1990). – P. J-4
- Frank, Peter. – « Common market, Boyd Webb, Dominique Blain, Antony Gormley ». – *LA Weekly*. – (Feb. 16-22, 1990). – P. 120
- Glowen, Ron. – « The eloquence of empty rooms ». – *Artweek*. – Vol. 21 no. 42 (Dec. 13, 1990). – P. 14
- Grande, John K. – « Prelude or requiem? = Prélude ou requiem? ». – *Espace*. – Vol. 7, n° 2 (déc. 1990-janv./févr. 1991). – P. 14-18
- Gravel, Claire. – « L'apocalypse et après ». – *Le Devoir*. – (22 sept. 1990). – P. C-12
- Gravel, Claire. – « Une exposition substantielle sur l'écologie ». – *Le Devoir*. – (8 sept. 1990). – P. C-12
- Gravel, Claire. – « Goya à Beijing : des artistes engagés appuient les étudiants chinois ». – *Le Devoir*. – (16 juin 1990). – P. C-10
- Gravel, Claire. – « Blain, Ramsden, Bernier, Blackburn : les grands perturbateurs ». – *Le Devoir*. – (13 janv. 1990). – P. C-12
- Kandel, Susan. – « L.A. in review ». – *Arts magazine*. – Vol. 64, no. 8 (Apr. 1990). – P. 116-118
- Lamoureux, Johanne. – « Fictions ». – *Parachute*. – N° 57 (janv./févr./mars 1990). – P. 32-33
- Lehmann, Henry. – « Goya to Beijing hopes to live up to title : organizers hope exhibition will eventually find home in China ». – *The Gazette*. – (July 7, 1990). – P. K-1-2
- Lepage, Jocelyne. – « Art contemporain 90 : quand l'art se fait humaniste ». – *La Presse*. – (8 sept. 1990). – P. D-14-15
- Macnair, Marian. – « Earths bare-bone ». – *Mirror*. – (Sept. 20, 1990). – P. 24
- Parent, Sylvie. – « Cent Jours d'art contemporain de Montréal ». – + - O Art contemporain (Belgique). – N° 56 (juin 1990). – P. 9-11
- Pontbriand, Chantal. – « Pour la suite du monde ». – *Parachute*. – N° 68 (oct./nov./déc. 1990). – Sous : « Commentaires/Reviews ». – P. 52-53
- 1989
- Dion, François. – « Les Cent Jours : formes conformes ». – *Voir*. – (7-13 sept. 1989). – P. 19
- Duncan, Ann. – « Terminal art : exhibition takes art off the wall and puts it in the airport ». – *The Gazette*. – (Oct. 29, 1989). – P. F-6
- Duncan, Ann. – « Contemporary art show is big, bold and themeless ». – *The Gazette*. – (Sept. 2, 1989). – P. D-5
- Gravel, Claire. – « Dominique Blain ». – *Le Devoir*. – (8 déc. 1989). – Sous : « Arts visuels ». – P. 18
- Gravel, Claire. – « Premier coup d'œil sur les Cent Jours conceptuels et raffinés ». – *Le Devoir*. – (9 sept. 1989). – P. C-12
- Hume, Christopher. – « Some cool images from the great white north ». – *The Toronto Star*. – (Sept. 23, 1989). – P. J-8
- Lehmann, Henry. – « Quebec city : Vertical landscapes = Paysages verticaux ». – *Artpost*. – Vol. 7, no. 1, Issue 34 (Fall 1989). – P. 7-12

Lypchuk, Donna. – « A first person perspective ». – Metropolis. – (Sept. 28, 1989). – P. [?]

Martel, Denise. – « Paysages verticaux : 14 artistes à l'œuvre sous le ciel de Québec ». – Le Journal de Québec. – (7 juin, 1989). – P. 63

Miller, Earl. – « Perspectives '89 ». – C. – No. 24 (Dec. 1989). – Sous : « Reviews ». – P. 60-61

Nadeau, Lisanne. – « "Territoires d'artistes : paysages verticaux" : un événement exceptionnel à suivre pas à pas ». – Le Soleil. – (23 juin 1989). – P. D-12

Robillard, Monic. – « Dominique Blain : l'art contre l'art ». – Elle Québec. – N° 1 (sept. 1989). – Sous : « Pleins feux ». – P. 35

1988

Beaudet, Pascale. – « Dominique Blain : l'artiste, l'ange et la politique ». – Vie des Arts. – Vol. 33, n° 133 (déc. 1988). – P. 44-47

Blain, Dominique. – « [Sans titre] ». – Cahiers des arts visuels au Québec. – Vol. 10, n° 37 (1988). – Sous : « De la photographie à la copigraphie ». – P. 6

Brunet-Weinmann, Monique. – « La civilisation en procès dans l'œuvre de Dominique Blain ». – Vie des Arts. – Vol. 33, n° 131 (juin 1988). – Sous : « Expositions : Montréal ». – P. 66

Campbell, James D. – « Medium Photocopy at the Saidye Bronfman centre ». – Artpost. – Vol. 5, no. 3 (Spring 1988). – Sous : « In review : Montreal ». – P. 18-21

Campbell, James D. – « Montreal/Berlin 88/89 ». – Artpost. – Vol. 6 no. 2 (Winter 1988/1989). – Sous : « Art reviews : Montreal ». – P. 23-26

Daigneault, Gilles. – « Dominique Blain : le charme discret de l'art politique ». – Décormag. – N° 169 (mars 1988). – P. 150-152

Dubois, Christine. – « Dominique Blain ». – Parachute. – N° 50 (mars/avr./mai 1988). – Sous : « Commentaires/Reviews ». – P. 55-56

Fraser, Marie. – « Dominique Blain ». – Vanguard. – Vol. 17, no. 2 (Apr./May 1988). – P. 42

Gravel, Claire. – « Dominique Blain : l'ange exterminateur ». – MTL le magazine de la métropole. – (Juin 1988). – Sous : « Arts ». – P. 66

1987

Dumont, Jean. – « Vernissage silencieux : Dominique Blain : le sens est aussi dans la forme ». – La Presse. – (12 déc. 1987). – P. J-1, J-9

Duncan, Ann. – « Mixed-media series political, provocative ». – The Gazette. – (Dec. 10, 1987). – P. D-10

Gravel, Claire. – « Les images politiques de Dominique Blain ». – Le Devoir. – (12 déc. 1987). – P. C-9

1986

Bérard, Serge. – « Écrans politiques = Political reflections ». – Canadian art. – Vol. 3, no. 1 (Spring/Mar. 1986). – Sous : « Reviews ». – P. 83-84

Payant, René. – « Écrans politiques ». – Parachute. – N° 42 (mars/avr./mai 1986). – P. 47-48

1985

Daigneault, Gilles. – « Le trimestre en huit ». – Vie des Arts. – Vol. 33, n° 120 (déc. 1985). – P. 84-85

Daigneault, Gilles. – « Des portraits qui engourdissent doucement le temps ». – Le Devoir. – (1^{er} juin 1985). – P. 32

Dumont, Jean. – « Culture et consommation ». – Montréal ce mois-ci. – (Juin 1985). – P. 41-42

Payant, René. – « Dominique Blain/René Désilets/Michel Gaboury ». – Parachute. – N° 40 (sept./oct./nov. 1985). – Sous : « Commentaires/Reviews ». – Repris dans : Payant, René. *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éditions trois, 1987. – P. 529-530. – P. 28-30

Thornton, Sarah. – « Art for our sake ». – Montreal Mirror. – (Dec. 19, 1985). – P. 8

1980

Nixon, Virginia. – « Three artists showing ». – The Gazette. – (March 29, 1980). – Sous : « Dumouchel works on view for the first time ». – P. [?]

Liste des œuvres

Boat People, 1980

Papier fait main, papier journal et ficelle
50,9 x 44,5 x 4,6 cm
Collection particulière

Le Monde colonial illustré, n°1, 1987

Photomontage sur papier
54 x 43 cm
Collection particulière

Sans titre, 1987

Cigare, balle de fusil, bâton de rouge à lèvres
et boîtier de bois
40 x 45 x 6 cm
Collection de l'artiste

Duty Free, 1989

Impression sur sac de papier brun
40 x 48,5 cm
Collection de l'artiste

Sans titre, 1990

Acier, photographies noir et blanc, acrylique
et tubes fluorescents
55,5 x 290 x 87 cm (sculpture)
292,5 x 86,5 (vitrail)
Don de l'artiste
Collection du Musée d'art contemporain
de Montréal

Traces, 1991

Photographies imprimées au jet d'encre et
laminées sur bois
243,9 x 487,8 cm (chacune des deux sections)
Collection de l'artiste

Denatured Africa, 1991

Livre en sections détachées, 2/3
48 x 104 x 9 cm
Collection de Denis D'Etcheverry

An Intelligent American's Guide to the Peace, 1991

Livre et balles de fusil
28 x 20 x 16 cm
Collection de l'artiste

Balance, 1991

Balance, chaîne et fleurs de coton
22 x 35,5 x 17 cm
Collection particulière

Eritrea, 1991-2003

Ardoises, tablette de bois et brosse à tableau
44 x 60,9 x 8,5 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

Détails, 1992

Photographies sépia encadrées
61 x 41 cm (chacune des 26 photographies)
Collection du Musée d'art contemporain
de Montréal

The World, 1993

Bottes d'armée et livre
19 x 25,5 x 32,3 cm
Collection de l'artiste

Horizon, 1994

Émulsions sur film, cadre de bois, chaîne
et poulie
211 x 28,3 x 3 cm (l'ensemble)
Collection particulière

Inner Sanctum, 1994-1995

Émulsions sur film, métal, miroir et lampes
388,5 x 1 260 x 11,5 cm (l'ensemble)
Collection du Musée national des beaux-arts
du Québec

Locum Sanctum, 1995

Émulsions sur film, bois, métal et velours
219,7 x 235 cm (l'ensemble)
Collection de l'artiste

N.Y. Times, March 17, 1996, 1996

Bottines de bébé, tissu et boîtier de bois, 1/3
54,6 x 34,3 x 11,4 cm
Collection de l'artiste

Croix, 1999

Règles de bois et ficelle
30,5 x 15,2 cm
Collection de l'artiste

Rug, 2000

Laine, coton et cuir
182,9 x 274,3 cm
Collection particulière

Mine Games, 2000

Montage numérique, impression au jet d'encre
sur toile, 1/2
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Dans la Maison Blanche, 2001

Montage numérique, impression au jet d'encre
sur papier laminé sur toile, 1/3
140,8 x 103,1 x 4,8 cm
Collection de l'artiste

Au Palais des Nations unies de Genève, 2001

Montage numérique, impression au jet d'encre
sur papier laminé sur toile, 1/3
97,6 x 118,5 x 4,8 cm
Collection de l'artiste

Bouddha de la Collection du Musée de Kaboul, n° 1, 2001

Projection vidéo et cadre de bois
115 x 158 x 4,3 cm
Collection de l'artiste

Bouddha de la Collection du Musée de Kaboul, n° 2, 2001

Projection vidéo et cadre de bois
115 x 158 x 4,3 cm
Collection de l'artiste

Bouddha de la Collection du Musée de Kaboul, n° 3, 2001

Projection vidéo et cadre de bois
115 x 158 x 4,3 cm
Collection de l'artiste

Bamiyan, 2003

Impression au jet d'encre sur papier
53,3 x 71,1 cm
Collection de l'artiste

Something/Nothing, 2003

Film perforé, panneaux d'acrylique, bois et acier
213,4 x 365,8 x 365,8 cm
Collection de l'artiste

Groznyï, 2003

Collage sur livre
49 x 81 cm
Collection de l'artiste

Village, 2003-2004

Carton, papier journal, bois et tubes fluorescents
396 x 122 x 122 cm
Collection de l'artiste

Croix, 1999

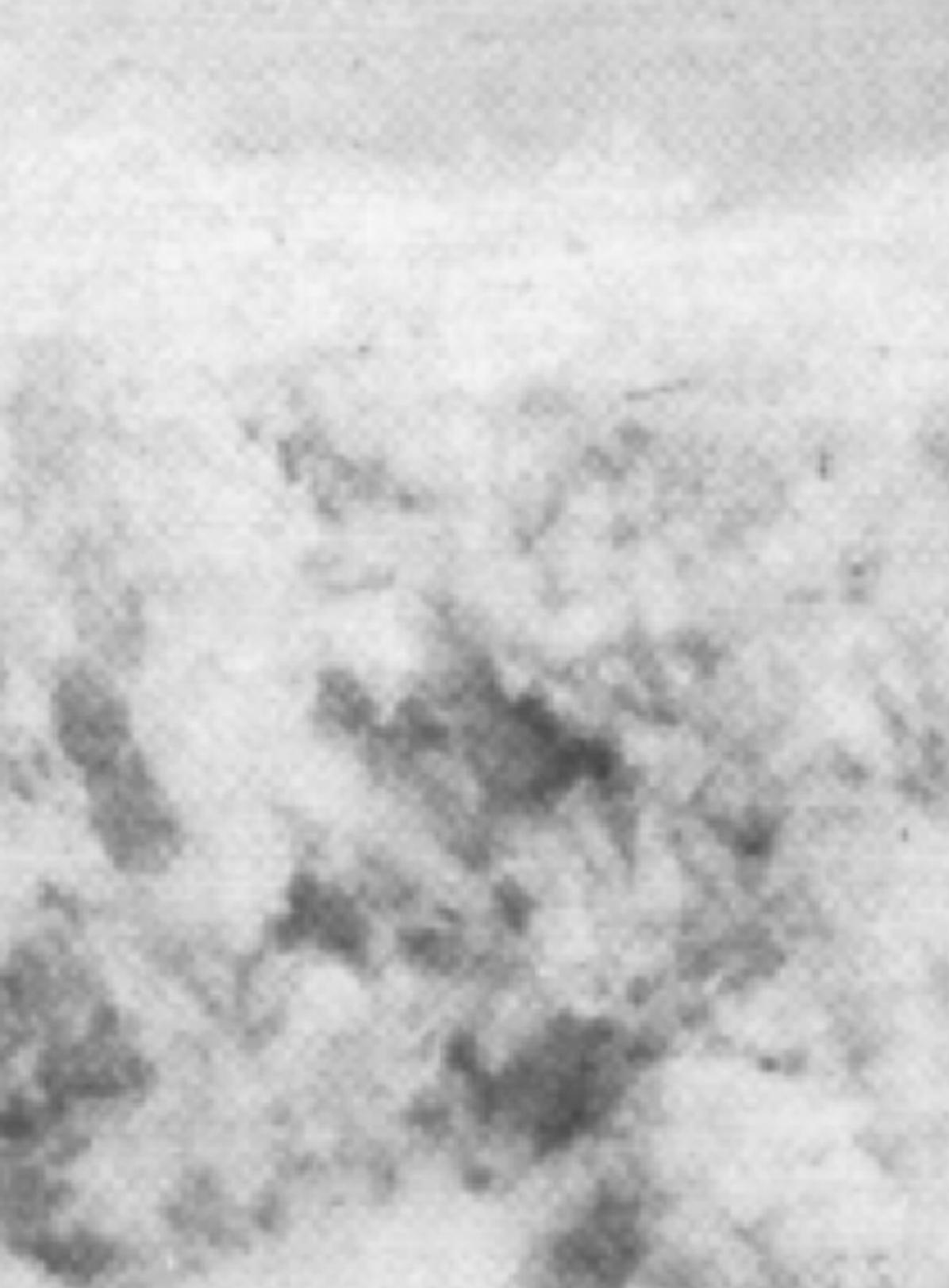
Règles de bois et ficelle

30,5 x 15,2 cm

Collection de l'artiste



Something/Nothing



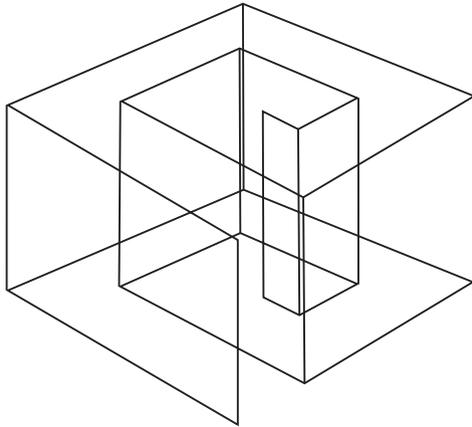














ISBN 2-551-21889-6



9 782551 218899